



**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

---

---

“Luz, cámara cuerpo: La representación de los cuerpos femeninos en  
el cine mexicano de 1955 a 1969”

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRA EN HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORANEA**

**P R E S E N T A:**

**BIAANI GARFIAS GALLEGOS**

Directora: Maestra Lilia García Torres

Ciudad de México

Noviembre de 2024.

*Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo del  
Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías*



## **Agradecimientos**

Agradezco al Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora por su compromiso en la formación de historiadores capaces de innovar en la investigación. A la planta docente de la maestría que me permitió la construcción de este proyecto por medio de sus lecturas y clases. A la Mtra. Alicia Salmerón por ayudarme a encontrar el camino correcto para iniciar este proyecto.

A mis sinodales, la Dra. Genevieve Galán Tamés por su guía tan precisa y al Dr. Rodrigo Laguarda por sus clases, consejos y apoyo durante mi proceso académico.

Al equipo que conforma el LAIS por guiarme cuando me sentía perdida en los seminarios de cada jueves.

A mis compañeros y amigos de generación que leyeron mi proyecto en distintas etapas, me escucharon y retroalimentaron mis ideas. A Viridiana Reyes, Vanessa Portillo, Eduardo Celaya y Luis Jiménez por su apoyo académico y personal en el proceso de maestría, sin ustedes esto no sería posible. A mis amigas Rebeca Ayala por ser uno de mis principales pilares de los últimos años. A Monserrat Gutiérrez por ser una gran colega e inspiración. A Deni Casas y a Guadalupe Zavaleta motivarme con su amor y sus sonrisas.

A mi familia por el apoyo y acompañamiento en todo este proceso. A mi mamá, Fabiola y a mi hermana Biniza por escucharme y brindarme un lugar seguro para desenvolverme. A Diego y Claudia por su amor, paciencia, consejos y su capacidad de construir puentes desde la biología hasta la historia. A Gerardo, mi papá por su apoyo y consejos. A mis hermanas, a Gustavo y Mateo por inspirarme y sostenerme en este camino.

A mi tutora, la Maestra Lilia Torres García por guiar con tanta paciencia y pasión esta investigación. Por recomendarme lecturas, corregirme y sostenerme en mi formación como Maestra.

Finalmente, agradezco a Conahcyt por la beca otorgada para hacer posible este proyecto.



## Índice

Introducción.....	1
1. Los cuerpos femeninos en el México de la segunda mitad del siglo XX.....	14
1.1. Definiendo la representación de un <i>habitus corporal</i> .....	18
1.2. El <i>habitus corporal</i> en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo XX	26
1.3. La industria cinematográfica en el México de 1955 a 1969.....	37
2. La construcción de la identidad corporal femenina.....	47
2.1. El cuerpo desnudo.....	50
2.2. Prácticas corporales.....	70
2.3. Sobre cómo el cuerpo seduce.....	86
3. Corporeizando la urbanidad.....	98
3.1. Los cuerpos femeninos de las clases medias.....	101
3.2. Cultura material: Instrumentos de urbanidad del Desarrollo Estabilizador..	122
3.3. Cuerpos y espacios.....	142
Conclusiones.....	160
Bibliografía.....	170
Fuentes hemerográficas.....	170
Bibliografía consultada.....	170
Anexos.....	173
Anexo 1. Películas del corpus.....	173
Anexo 2. Fichas técnicas de las películas.....	174

## Introducción

La presente investigación se inscribe en el campo de la historia cultural y se propone estudiar las distintas representaciones que se hicieron de los cuerpos femeninos en el cine mexicano de los años 1955 a 1970. Los cuerpos femeninos que aparecen en este cine se van a analizar a partir de la consideración que lo que se plasma en la pantalla es una representación que se realiza a partir de las propuestas, pareceres, valores y deseos de las personas involucradas en los filmes. Directores, productores, guionistas, camarógrafos, actores y actrices participan en darle vida a los personajes que aparecen en la pantalla y cada uno de estos participantes lo hacen su parte desde su propio contexto histórico. De esta suerte, el contexto resulta fundamental para las representaciones que el cine construyó. En el caso que interesa a esta investigación, el contexto en el que se realiza una película define en gran medida la representación que se hace de los cuerpos femeninos y el discurso que sobre ellos se trasmite.

Interesa a este proyecto de investigación el cine mexicano de las décadas de 1950 y 1960, en especial a partir de la aparición de la película de La fuerza del deseo (1955), dirigida por Miguel M. Delgado, que es la primera película de cine mexicano en la que se muestra el torso desnudo de una mujer en una película para público extenso.<sup>1</sup> Este momento en que el cuerpo de la mujer comienza a ser representado de una manera diferente—mujer de torso desnudo— coincide, además, con el declive del Cine de oro mexicano. Esto conllevó a que las producciones nacionales quisieran recuperar o continuar con su éxito, recapturando la atención del público por medio de la experimentación de nuevos géneros o temas. Simultáneamente, dentro del contexto socio histórico femenino, las mujeres participaron y se vieron envueltas en cambios importantes que atravesaban los discursos corporales como la resignificación de la sexualidad y con ello los discursos sobre el deber ser femenino basados en la biología.

El cierre temporal adoptado para las películas a analizar, que es el año de 1969, responde a una serie de cambios en el contexto cultural y cinematográfico

---

<sup>1</sup> La pornografía, un género donde los desnudos y la sensualidad son expresados de manera abierta no se considera aquí, ya que, el objeto de estudio serán las películas de cine comercial.



mexicano. Efectivamente, la creación cinematográfica en el país a partir de 1970 conoce una facilidad de acceso a la creación filmes y largometrajes con el súper 8 que camina pareja a la inclusión en el cine de nuevas visiones femeninas con la incorporación de la primera generación graduada del CUEC, como Marcela Fernández Violante, graduada en 1969.<sup>2</sup> Asimismo, a finales de la década de 1960 tiene lugar un proceso de estatalización del cine mexicano, con la entrada de Rodolfo Echeverría como director del Banco Nacional del Cine Mexicano, lo que conllevó a medidas de censura en temas que desafiaron a la moral. Otro de los cambios que marcaron diferencias en el cine que comienza a hacerse a fines de la década de 1960 es la conformación del grupo “Cine independiente”, formado en 1969 por Arturo Ripstein y Felipe Cazals. De esta manera, el año de 1969 resulta clave para hacer un corte temporal en nuestro análisis de la representación del cuerpo femenino en el cine mexicano, pues a partir de ese momento arranca un proceso de creación de contenidos con miradas distintas.

Las películas que se analizarán fueron seleccionadas dentro de la temática urbana que se relaciona con el contexto dentro del que se quiere enmarcar la investigación. Se seleccionó de acuerdo con los reconocimientos que se dieron en la categoría a mejor actuación y coactuación femenina de acuerdo con los premios “Ariel” y a los premios “Diosas de plata”.<sup>3</sup> La razón de seleccionar dos premiaciones porque a partir de 1957, los premios Arieles interrumpieron sus labores por falta de alicientes y se reanudaron hasta 1972. Así que para seguir el método de selección se incluirán las premiaciones de las Diosas de plata, cuya primera edición se realizó en 1963 organizado por la asociación de Periodistas Cinematográficos de México A.C. Por otro lado, se hará una selección de películas que no fueron premiadas, pero cuyo éxito se vio reflejado en su permanencia la cartelera, las recaudaciones y el éxito que les sigue hasta hoy en día. Además de que ilustran de manera excepcional cuestiones relacionadas con la liberación sexual del cuerpo y la inclusión de nuevos cuerpos al discurso hegemónico.

---

<sup>2</sup> Con la comercialización de las cámaras caseras de 8 milímetros, muchos jóvenes comenzaron a incursionar en la creación de filmaciones. A partir de los años 70 esto se hizo más común y se creó un grupo de cine independiente que salía de los parámetros del cine industrial. Para encontrar más información sobre este movimiento ver Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM, 2012.

<sup>3</sup> Véase anexo 1.



El cuerpo humano –la forma corporal del sujeto de la historia– tiene un lugar fundamental en los procesos históricos. La historia se interesa por las ideas, acciones, valores y emociones de los seres humanos, pero también ha de hacerlo por los cuerpos mismos de quienes actúan, piensan y sienten, y por las maneras en que esos cuerpos han sido representados a lo largo de la historia y las maneras en que representaciones han sido afirmadas o modificadas por procesos culturales. Este es el interés del presente proyecto de investigación: las representaciones del cuerpo humano –en especial del de la mujer–, el estudio de sus cargas de significación, esas que permitan acercarse a él como una encrucijada entre el yo y la sociedad, que permitan considerar al cuerpo como una representación por medio de la cual se conforma una identidad.<sup>4</sup>

Un camino muy prometedor para acercarse a la historia del cuerpo humano y, más específicamente, al de sus representaciones es el estudio de los filmes. En el cine la aparición de cuerpos es casi esencial, como dice el historiador Antoine de Baecque: “Grabar cuerpos relacionándose en un espacio con ayuda de una cámara es la definición de esa organización formal llamada cine”.<sup>5</sup> La centralidad que el cuerpo puede tener en el cine invita preguntarse acerca de las maneras en que los representa y los significados que estos cuerpos pueden tener. Y como he señalado más arriba, la clave para el estudio de la historia del cuerpo a través del cine está en la exploración y confrontación de los filmes con el contexto en el que fueron realizados.

La transición de la década de los 50 a los años 60 trajo muchos cambios en la sociedad mexicana. El Desarrollo Estabilizador como circunstancia la urbanización de las ciudades, el aumento demográfico, la formación de masas que consumían medios de comunicación, el aumento de la clase media, entre otras cosas, desembocaron en una serie de movimientos y cambios sociales que involucraron a muchos estratos sociales, sobre todo grupos que anteriormente no habían sido visibilizados, entre ellos a las mujeres, que comenzaban a conquistar nuevos territorios en la vida pública, como en el área laboral, académica y profesional. Estos cambios atravesaron la historia corporal

---

<sup>4</sup> Roy Porter, “Historia del cuerpo” en Peter Burke (ed.), Formas de hacer historia, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.258.

<sup>5</sup> Antoine de Baecque, “Cap. 2. Pantallas. El cuerpo en el cine”, en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello (dirs.) Historia del cuerpo. Tomo 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX, España, Taurus, 2006, p. 359



poniendo sobre la mesa temas como la caracterización de las clases medias, el consumo de insumos de belleza, dietas, ejercicio y por supuesto, la forma construcción del cuerpo femenino en la sociedad del México moderno.

De igual manera, circunstancias internacionales como el ambiente de posguerra y la ruptura generacional que se vivía en el clima mundial tuvieron que ver en la forma en la que la sociedad relacionaba los valores morales a las representaciones visuales. Las nuevas ideas y el impulso de los jóvenes era un elemento que las representaciones no podían pasar por alto, más por el hecho de que finalmente este sería el público al que se dirigirían. Los jóvenes no solamente representaron un número más para el consumo, eran un grupo social que comenzaba a manifestar sus necesidades por medio de movilizaciones políticas, como el movimiento estudiantil de 1968, y su propia identidad por medio de actividades como el baile, la música o la forma de vestirse, en el caso de las mujeres, el uso de la minifalda.

El contexto femenino asociado con el cuerpo fue atravesado por cambios que pusieron sobre la mesa del debate público discusiones que lo envolvían. Las bonanzas económicas permitieron que hubiera un auge de las clases medias con mayores posibilidades de consumo de productos industriales y educación. Las mujeres tuvieron acceso a realizar actividades en espacios en los que antes representaban excepciones como en espacios académicos o laborales. La industrialización ligada al consumo también formó parte de los elementos que llevaron a resignificar el cuerpo femenino para delimitar la identidad de la femineidad dentro del México moderno. Cuestiones como la ropa o el maquillaje se ligaron a la identidad femenina de cada clase social, sobre todo de las jóvenes de clase media. El tipo de lugares que los cuerpos femeninos habitaban también se vieron modificados por el proceso de urbanización, ya que conllevaron a una resignificación entre la ciudad y el cuerpo femenino.

En nuestro país los discursos promovidos por la cinematografía eran utilizados como moralina social para las masas. Los papeles y personajes se realizaban de acuerdo con el *deber ser*, establecido por las reglas morales tradicionales y desde estas mismas se hacía la representación de los cuerpos femeninos. Dentro del contexto de cambio histórico social de la vida femenina el cine diversificó los temas que trataba y con ello la forma y momentos en los que representaba el cuerpo femenino, que comenzaba a salir del hogar y el cabaret

para ser representado en otros espacios. Los cuerpos en la pantalla de cine han servido para la creación de estereotipos y la propagación de discursos sobre la identidad de las mujeres, ya sea apelando a su función biológica, siendo castigadas por actividades que no deben realizar, apelando a las actividades que debe realizar para cuidar su cuerpo, mostrando cuerpos con características físicas que definen la belleza, entre otras cosas.

El presente proyecto se plantea ante la problemática de encontrar la caracterización de las representaciones de los cuerpos femeninos a través del cine en relación con el contexto de apertura ante la vida pública y la configuración de su significado ante la ruptura tradicional de los roles en la vida social. Lo que lleva a cuestionarse sobre la forma en que los cuerpos femeninos del contexto fueron representados para tener cabida dentro de los discursos cinematográficos del cine mexicano dentro de procesos cambiantes. El cuerpo también fue atravesado por los procesos de industrialización y urbanización del contexto mexicano. Las formas de tratarlo, de cuidarlo, de vigilarlo y manejarlo también cambiaron con el contexto, en especial con el crecimiento y el afianzamiento de las clases medias.

La representación del cuerpo a través de medios masivos como el cine, es importante dentro de la reproducción de discursos de género que finalmente tocan de alguna manera la construcción de la identidad de los individuos y grupos sociales, en la construcción de cuerpos colectivos y cuerpos individuales. El cuerpo de las mujeres se viste, se maquilla y se cuida para expresar su identidad como mujer. En el periodo que se va a trabajar se construye la representación de los cuerpos de las mujeres del México industrializado y urbano del siglo XX era imposible ignorar la diversificación de formas de feminidad y la adaptación del discurso de las nuevas formas de feminidad corporeizada en el cine. El cine es una forma de apreciar cómo los arquetipos dictaban la forma en la cual se debía de tratar al cuerpo biológico para convertirlo en un cuerpo social, un cuerpo que comenzaba a mostrarse al desnudo frente a la pantalla, un cuerpo de clase media que debió ser significado y adiestrado para las necesidades del contexto.

La historia de las mujeres ha venido tomando cada vez más relevancia en las ciencias sociales. En relativamente poco tiempo se ha extendido la necesidad de escribir la historia de gran parte de la población que, a pesar de no ser minoría, se ignoró durante gran parte de la historia. La perspectiva de una

historia con miras femeninas se entrelaza con el presente con lazos que aún no se rompen, que son palpables y a veces invisibles, pero no imperceptible. Gracias a la división de género que se ha venido realizando en México es que es posible afirmar que abordar la historia desde esta perspectiva nos da una mirada diferente al periodo que se está investigando. Es decir, que tanto las representaciones de los cuerpos como las problemáticas van a ser distintos a una historia del cuerpo en general.

El cuerpo como objeto de estudio de la historia responde a un giro historiográfico que inició el siglo pasado encabezado por autores como Roy Porter, David Le Breton, Marcel Mauss y Brian Turner. Estos historiadores propusieron considerar al cuerpo humano como parte de un complejo proceso cultural y ya no sólo como una entidad con determinadas características biológicas. En sus trabajos, conciben al cuerpo humano como el resultado de una serie de funciones y significados culturales que se conservan o modifican de acuerdo con el contexto en el que se esté viviendo, es decir. El cuerpo aparece así a los ojos de sus estudiosos como una construcción social cargada de significados, códigos morales, tabús prohibiciones y deseos que se van modificando y controlando junto con la cultura por distintos medios.

La historiografía sobre el cuerpo femenino en México cuenta con importantes trabajos, como el de Julia Tuñón, quien trabaja la construcción de la imagen de las mujeres en el cine de oro mexicano. Tuñón propone un análisis de la imagen femenina desde modelos religiosos mexicanos, dentro de los cuales clasifica los modelos femeninos representados en el cine. Dentro de este tipo de análisis también se encuentra Laura Mulvey que en su texto “placer visual y cine narrativo” relaciona el placer visual de mirar al cuerpo femenino en pantalla con el psicoanálisis. Por medio de este, demuestra que las construcciones del cuerpo y su sensualidad son construidas desde una mirada masculina con el objeto de su mismo placer, razón por la cual, las mujeres no podemos identificarnos completamente con los arquetipos presentados por el cine. Los diálogos que se pueden realizar con el texto de Mulvey ponen hincapié en el hecho de que las representaciones de los cuerpos femeninos son realizadas por un discurso masculino que plantea en el cuerpo deseos y placeres.

Por su parte, Mabel Moraña ha realizado un análisis teórico sobre el estudio del cuerpo desde diferentes perspectivas. Para Moraña el cuerpo, se

habita y se inviste de significados dentro de lo social y lo cultural, cada persona construye su corporalidad desde cierto discurso, así todo lo corporal que es percibido pasa por el filtro de lo social. Para la unificación del cuerpo y el género se encuentran los trabajos de Judith Butler en los cuales aborda el género como algo performativo, es decir, el género se construye de acuerdo con la sociedad y la cultura que los crea. El cuerpo forma parte importante de este performance ya que es a través de las técnicas corporales, la ropa y el arreglo personal (peinado, maquillaje, facciones) por lo que se identificará el performance de cada género.

En el tema del cine mexicano nos encontramos con una amplia historiografía con autores como Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Peter Burke, Marc Ferro, Moisés Viñas, Álvaro Vásquez Mantecón que son indispensables para adentrarse al estudio del cine como una fuente para la historia, donde las representaciones, construcciones y discursos cinematográficos se realizan dentro de un contexto que es el que hace posible sus particularidades. Un ejemplo importante lo encontramos también en Robert A. Rosetone, que plantea un punto de partida para analizar los signos cinematográficos, partiendo de la idea de que el esfuerzo de los cineastas se centra en la creación y manipulación de los significados del pasado. Este planteamiento abre la posibilidad de pensar en el cine como una representación, producida dentro de un contexto específico con implicaciones discursivas.

En la investigación de un producto audiovisual es necesario dialogar constantemente con el contexto en el que se produce. Las distintas representaciones de los cuerpos femeninos son posibles gracias a los procesos que se vivieron en el contexto. De igual manera, el cine como industria responde a respuestas que le da la población que lo consume. En el caso de los indicios sobre el comportamiento relacionado con la sexualidad y el erotismo encontramos autores como Carlos Monsiváis que aparte de haber vivido la época que se plantea investigar ha realizado textos que tienen que ver con las problemáticas corporales de ese momento. Acompañado de la teoría que brinda Jean Baudillard en su libro Filosofía de la seducción en el que define al cuerpo como el soporte de la seducción se van a tejer los significados de las representaciones de estas representaciones corporales del contexto.

Para el segundo aspecto encontramos el trabajo de Marta Santillán ha analizado el papel de la mujer mexicana en 1950 y 1960 desde la urbanización y la visibilidad de las mujeres en la vida pública. En ese contexto, la diversificación de actividades que estas desempeñan choca con los modelos tradicionales de la mujer mexicana. Lo que se tomará en cuenta para la presente investigación es la propuesta de la redistribución de la identidad a través de la globalización que repercute en la construcción corporal de los cuerpos femeninos en el cine, ya que este, desde la época dorada del cine tenía influencias de otros países para la construcción de sus estrellas.

Jesús Alberto Cabañas Osorio es el autor con la investigación más extensa del cuerpo femenino en el cine mexicano. Su libro *La mujer nocturna del cine mexicano.6 representación y narrativas corporales 1931-1954*. Es un gran referente para el análisis de las películas en la presente investigación. La temporalidad que trabaja nos da un antecedente de la representación del cuerpo femenino. En este libro se analizan películas que comparten una estructura dramática en las que las mujeres se desenvuelven en ambientes nocturnos y la trama es dramática. Para el autor el cuerpo en el cine nacional se convierte en un objeto de consumo. Es importante mencionar que también concibe que las mujeres provienen desde un cine institucionalmente masculino.<sup>6</sup> Este aspecto es importante ya que, será uno de los aspectos que se tomarán en cuenta para analizar las representaciones en la temporalidad del presente proyecto.

La aplicación de metodologías que analicen las representaciones de los cuerpos en el cine nacional es relativamente nueva. Se deberá llevar a cabo un análisis fílmico formal, pero de manera paralela deberá considerar tres cuestiones fundamentales: el estudio del cuerpo como una problemática social y cultural; el cine construido como una representación; por último, la centralidad del contexto femenino para acercarse a las representaciones de su corporalidad. Así que tomando como guía a Cabañas se planteó una metodología que permitiera conjuntar las ramas de historia de las mujeres como contexto, el análisis audiovisual y el análisis de los cuerpos. Las fuentes principales de la investigación son las películas que componen el corpus lo que llevará a que el producto encontrado esté enfocado en las representaciones.

---

<sup>6</sup> Cabañas, *La mujer nocturna del cine*, 2014.



En consecuencia, el punto de partida para el análisis fílmico se toma en cuenta la propuesta de Peter Burke, en donde la interpretación de los significados de las imágenes se hace con el acercamiento a metodologías que nos permitan diseccionar sus particularidades. También se seguirá su propuesta de entender la imagen desde sus propios códigos culturales, por medio de enmarcarla en un contexto. En cuanto al enfoque en las representaciones femeninas la aportación de Laura Mulvey es crucial para entender elementos como la expresión de la sensualidad o las escenas que contienen desnudos. A la par, el estudio del cuerpo en las películas se realizará prestando atención a las características físicas y a los diálogos, en escenas específicas, que hagan referencia a la construcción del cuerpo femenino. Para esto el análisis del cuerpo se realizará tomando la propuesta de técnicas corporales de Marcel Mauss que se basa en el fenotipo para analizar a los cuerpos y relacionarlos con el contexto social.

El análisis del cuerpo tiene varios enfoques que se han ido dilucidando a partir del análisis de las fuentes se pretende explorar las características de cuidado del cuerpo femenino y los objetivos de esta; la creación de una identidad sexual que incorpora la sensualidad como parte de la identidad femenina; y la diversidad de arquetipos creados con base en la identidad femenina que se construyó en la temporalidad indicada. Sobre todo, me enfocaré en la forma en la que los cuerpos presumen dominar ciertas técnicas corporales tomando como marco un habitus corporal, el cual a grandes rasgos será la forma corporal que es determinada por un contexto y una cultura específica que moldea los comportamientos y significados que se construyen por medio de la naturalización de símbolos del buen o mal comportamiento, del buen o el mal ver moral.

Los conceptos analíticos que se utilizarán dentro del proyecto son: Cuerpo, habitus corporal, representación, identidad de género y técnicas corporales. La semiótica de Roland Barthes nos guiará en la forma de entender el cuerpo como significado. Este analiza la construcción de sistemas de significación y cómo los signos (en este caso el cuerpo de la mujer), adquiere distintos significados a lo largo del tiempo. Para la utilidad del proyecto, pretendo utilizar esto como forma de análisis de los cuerpos, donde los filmes sin un lenguaje visual que también está envuelto en la creación de estas imágenes

mentales culturales que se heredan y adquieren un significado dentro de un contexto específico.

Para el cuerpo parto de la idea de Moraña en la que hay un cuerpo físico que se rige por procesos biológicos, desde los cuales interactúa con el mundo como la reacción al dolor, los instintos como el miedo o la sudoración para regular la temperatura. Por otro lado, este cuerpo construye sus relaciones sociales por medio de discursos que le enseñan la forma de interactuar con un contexto específico. Siguiendo la idea de Foucault sobre la forma de regular al cuerpo a partir de discursos defino el cuerpo sexuado y asexuado. En la investigación, a sexualidad se tomará como parte de una construcción que viene desde un discurso hegemónico de poder. De igual manera se retomará a Moraña para entender las actividades realizadas con el fin de sexualizar el cuerpo femenino desde una mirada masculina, una mirada que es construida históricamente a través de símbolos estéticos y adiestramiento físico.

El habitus, retomado de la propuesta de Pierre Bourdieu es el marco generador de las posibilidades de representación y del sentido común que las produce. Este va a ser la forma en la que afianzan y permanecen identidades por medio de la reproducción y naturalización de significados. Esto va de la mano con la identidad de género, ya que definirá las formas en la que se expresa por su característica de generar prácticas. Lo que nos lleva a la performatividad del género planteada por Butler en la que el género se corporeiza por medio de lo que la sociedad por medio del habitus delimita como correcto y posible. Esta característica es fundamental al entender que las representaciones de género al construir una imagen de la realidad en de una manera artificial, como lo Moraña, el objeto ausente se simplifica a través de la imaginación presentando a partir de sus rasgos y apariencia.<sup>7</sup> Para complejizar la conceptualización pretendo pasar de la semiótica de Barthes a la representación para insertar la misma dentro de un contexto que la hace posible.

Se retomará a Judith Butler para definir, desde la teoría feminista, como se ha tomado la construcción del género femenino desde sus “deberes” biológicos. Butler propone desde la revisión historiográfica de teorías feministas, filósofos y psicoanalistas que la sexualidad, dentro del discurso hegemónico se

---

<sup>7</sup> Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p.183.



dicta a través de la permisividad de expresión sexual. Dentro de esta cabe la libido y la sensualidad. Siguiendo lo anterior, los cuerpos sexuados son aquellos que expresan características ligadas a lo sexual y los asexuados son los que se representan con una falta de sexualización. Lo que se tomará en cuenta para la presente investigación es la propuesta principalmente es la forma de corporeizar la identidad de género de acuerdo con el deber ser, al género performativo. La performatividad del género produce técnicas corporales o practicas del cuerpo específicas. Para esto entenderemos lo que propone Marcelle Mauss como la expresión corporal de una identidad específica por medio de la forma en la que se realizan los procesos mecánicos de movimiento. Es decir, la forma de caminar, de nadar, de comer, entre otras acciones se desarrollan de acuerdo con el contexto en el que estamos inmersos; depende de nuestro género, cultura, edad.

El objetivo principal de este proyecto será analizar las distintas representaciones que tuvieron los cuerpos femeninos. Para esto se tomará en cuenta dos aspectos del contexto que se muestran de forma repetitiva en las películas comerciales de cine urbano de 1955 a 1970. Así para el caso contextual de la época me enfocaré en dos aspectos que destacan en el cine de la época: la resignificación los comportamientos sexuales y eróticos de las mujeres y la forma en la que se representó la identidad femenina urbana en el cine comercial. Lo que clarificará la forma en que se adaptaron las necesidades y momento histórico social al discurso cinematográfico mexicano. Aportando por medio de la investigación histórica a la historiografía cultural en la forma en la que construimos las representaciones que consumimos en los medios de comunicación audiovisuales.

A partir de esto se plantea la hipótesis principal de que la representación tradicional de los cuerpos femeninos dentro del cine mexicano se resignificó y diversificó en concordancia a los cambios del contexto femenino a lo largo de 1955 a 1970. En el cual hubo una mayor participación femenina en la vida pública y comenzaba una apertura hacia la liberación sexual femenina. A pesar de esto, a lo largo del periodo considerado, las representaciones seguían atadas a los preceptos morales de la sociedad mexicana, adaptando así, algunas características de las luchas y conquistas de las mujeres en el contexto histórico al discurso hegemónico para mostrar qué era lo aceptable o no, dentro de los



distintos cambios sociales del contexto. Lo que resultará en la conformación parcial de una identidad femenina atravesada por algunos discursos como la forma correcta de utilizar la sensualidad, de actuar en el entorno urbano y consumir desde una perspectiva femenina.

A lo largo de la investigación también se plantean las hipótesis como que la temporalidad referida en el proyecto se enmarca en un contexto de cambio social en el que las mujeres comenzaban a participar en dinámicas pertenecientes a la vida pública. así como el crecimiento urbano; llevaron a que el cuerpo femenino, a adaptarse y explorar espacios nuevos, lo que llevó a la resignificación y diversificación de su representación en el cine mexicano, de acuerdo con los nuevos roles sociales. Se especula que los cuerpos que encarnaban a estas mujeres comenzaron a cambiar su representación en el cine a lo largo de la periodización, adquiriendo nuevas características como los desnudos, la vestimenta atrevida, la importancia de la figura física, de acuerdo con el contexto histórico-social. Los cuerpos que se representaron comenzaron a variar con relación al nuevo contexto de vida urbano, en el que se le daba un espacio central a la clase media. Con el paso del tiempo se procuró ir adaptando ciertos aspectos del contexto de liberación femenina al discurso hegemónico para formar los nuevos arquetipos con los que se relacionarían los cuerpos femeninos.

Dentro de estas adaptaciones del discurso hegemónico se comenzaban a mostrar cuerpos que vestían con más escotes, que aparecían en bikini con un grupo de mujeres o bailando la música de moda. Lo anterior se construía desde una mirada masculina que propiciaron la cosificación del cuerpo como un objeto de placer. Al mismo tiempo, seguía habiendo producciones donde la moral tradicional sobre el apego a ser madre se hacía presente a manera de reproche sobre la liberación corporal. El cine nacional se encontraba entrando a un momento de crisis, propiciado por el regreso de la industria estadounidense a las salas de cine. Esto conllevó a que se buscaran formas de regresar al éxito anterior que tuvo el cine nacional, buscando explorar en nuevos géneros y temas. Esta apertura y apoyo del estado permitió explorar y resignificar el cuerpo femenino dentro de las producciones cinematográficas. Las personas que mayoritariamente participaron en la representación de los cuerpos femeninos y que pusieron las pautas para su construcción, fueron mayoritariamente varones.

La preeminencia de varones dentro de la producción y dirección de filmes en comparación con las mujeres va a dar como resultado la hegemonía de una mirada masculina en la representación de los cuerpos femeninos.

En el primer capítulo de esta investigación se realiza un análisis del contexto mexicano en la segunda mitad del siglo XX prestando especial atención a las problemáticas corporales de la época. Para este objetivo se comienza con la definición y apropiación del concepto de habitus propuesto por Pierre Bourdieu. Este concepto va a ser uno de los hilos fundamentales con los que se va a tejer el argumento de la tesis. A partir de este se va a explicar la construcción del contexto de problemáticas corporales que tuvieron lugar en el México de la segunda mitad del siglo XX. Las cuales fueron auspiciadas principalmente por un contexto en los que se priorizó el crecimiento de las clases medias. El creciente estrato social tenía nuevas características que lo definían, tenían un habitus propio cuya corporeización es posible rastrear a través de las representaciones en el cine. Finalmente se analizará brevemente la industria, que es el medio desde el que se delimitó el fenotipo de las artistas, sus técnicas corporales, su maquillaje, forma de vestir y los argumentos de las representaciones.

En el segundo capítulo se explora la forma en la que las representaciones se fueron apropiando de la forma en la que los discursos sobre los cuerpos sexuados se fueron representando en el cine. La representación de un torso desnudo en el cine comercial de 1955 no solamente fue síntoma de un cambio en la industria, sino que también tiene que ver con la forma en la que se vivía este aspecto en el contexto. A través de la permanencia de este tipo de representaciones en el cine comercial se comenzaron a ligar nuevos aspectos a la identidad femenina de las mujeres que habitaban en las ciudades. En primer lugar, se plantea un análisis del cuerpo desnudo, en el cual se plantea analizar las distintas formas en la que este fue representado y significado en las películas del corpus. Después se realiza un análisis de las prácticas corporales a las que la identidad femenina se ligaba en las representaciones cinematográficas. Tomando en cuenta que los cuerpos de las películas son deseados por el sexo masculino se examina la forma en la que los cuerpos por medio de sus prácticas y sexualidad seducen al sexo opuesto.

Finalmente se explora la forma en la que el cine cubrió la relación con la urbanidad propia de la periodicidad de la investigación. La urbanización conllevó a que las mujeres, sobre todo de clase media, encontraran lugar en espacios distintos a los rurales como centros nocturnos de diversión, tiendas departamentales, grandes avenidas, tiendas departamentales, oficinas o grandes universidades. Este aspecto tan relevante en el contexto atravesó a los cuerpos que se representaban en el cine haciéndolos receptores de la urbanidad del México moderno. Primeramente, se plantea el análisis de la representación de los cuerpos de las clases medias o de aspectos corporales que definieron a la misma como principal representante del México moderno, principalmente por su relación con el consumo industrial. En segundo lugar, se examina la forma en la que se relacionan los cuerpos y la materialidad urbana con los cuerpos por medio del deber ser femenino. Por último, se analiza la relación de los cuerpos femeninos con los espacios que comenzaron a ocupar en la urbanidad respondiendo a la naturalización de los cuerpos femeninos con los nuevos espacios ciudadanos.

### 1. Los cuerpos femeninos en el México de la segunda mitad del siglo XX

Las constantes referencias al comportamiento de mujeres y hombres y sus relaciones con el cuerpo, ya fuera mostrando u ocultando, deja ver las tensiones en una sociedad que enfrentó cambios vertiginosos, atribuidos a la modernidad, en el terreno de los valores morales.

Gabriela Pulido Llano, "El espectáculo 'sicalíptico'", 2013, p. 64.

Los cambios que se vivieron en el periodo de 1955 a 1969 causaron grandes modificaciones en el contexto sociocultural de México. Elementos internacionales, como la posguerra, y nacionales, como la consolidación de un nuevo proyecto nacional son cruciales para entender estas transformaciones. La industria cinematográfica se involucró en el nuevo proyecto nacional de forma institucional y administrativa pero también por medio de sus producciones. El cine comercial es un medio de comunicación en el cual el consumo por parte del público es un pilar fundamental para su existencia por lo tanto los cambios en el

contexto son fundamentales para la posibilidad de la realización de las producciones que se van a analizar.

Eric Hobsbawm identifica que durante la segunda mitad del siglo XX se llevó a cabo una revolución social, otra cultural, y una tecnológica. Cada una de estas es necesaria para el desarrollo de la otra. A nivel mundial los cambios de la Revolución Tecnológica transformaron notablemente la vida.<sup>8</sup> La innovación de la tecnología impactó en la vida cotidiana con la inclusión de materiales como los plásticos y electrodomésticos como los refrigeradores, así como la extensión del uso de medios de comunicación como la radio.<sup>9</sup> Es importante aclarar que el análisis de este autor se enfoca sobre todo en potencias occidentales capitalistas. Aunque menciona al “tercer mundo” su enfoque principal son los anteriores.

La revolución tecnológica se enmarca en lo que el autor llama “La edad dorada” que abarca las décadas de 1950, 1960 y en menor medida 1970. En estos años las industrias dedicadas a hacer productos tuvieron un auge importante causando que se abriera un nicho de consumo para la población, creando un “mercado de consumo masivo”<sup>10</sup>. Dentro de los índices poblacionales que menciona el autor, el salario comenzó a ser utilizado cada vez más para el consumo de productos de mercado, se utilizaba esencialmente en alimentos y “El resto quedaba libre para otros gastos. Es decir, la edad de oro democratizó el mercado.”<sup>11</sup> Los productos industriales y del mercado implican que las técnicas corporales se adaptaran para poder acoplar los mismos a la vida cotidiana. De igual manera no se puede ignorar que en la promoción de estos productos había algunos que se ofrecían al público femenino y otros al masculino. Como consecuencia de la revolución tecnológica “La energía propiamente humana (es decir los recursos del cuerpo) se volvió pasiva, inutilizable; la fuerza muscular ha sido relegada por la energía inagotable que proporcionan los dispositivos tecnológicos.”<sup>12</sup>

En cuestión de la revolución social remarca la forma en la cual los países, sobre todo occidentales capitalistas, se orientaron cada vez más hacia ciudades

---

<sup>8</sup> Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, 1998, p.267.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.272.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Le Bretón, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, 2002, p. 161.



industriales en las que la población representó una parte importante del consumo capitalista. Siguiendo a Hobsbawm: “Cuando el campo se vacía se llenan las ciudades. El mundo de la segunda mitad del siglo XX se urbanizó como nunca.”<sup>13</sup> Es decir, el cambio de espacio conllevó a un cambio de prácticas que se adaptaran a los espacios ciudadanos. De igual manera clasifica a ciudad de México como “una de las aglomeraciones más gigantescas a finales de los ochenta.”<sup>14</sup> Lo que implica que el contexto social mexicano cambió con la inclusión urbanizadora e industrializadora creando también mercados de consumo masivos.<sup>15</sup> Estos productos incluyeron en gran medida herramientas que se utilizaban para perfeccionar el cuerpo como maquillaje, cremas o ropas de moda. Cabe aclarar que este proceso tuvo sus matices en el territorio y no se dio de forma unificada o inmediata, ya que como lo menciona el autor es específicamente la ciudad de México la que entra dentro de la clasificación de las grandes urbes.

Otro aspecto importante que remarca el autor es el auge de estudios superiores. La alfabetización en masa fue parte del discurso de bienestar social ligado a las ideas de progreso del siglo XX. De igual manera, hubo un “...auge de las profesiones para las que se necesitaban estudios secundarios y superiores.”<sup>16</sup> Esta profesionalización se ligó a la obtención de mayores ingresos y a una mejor clase social. Este aspecto fue importante en las movilizaciones de fines de los años sesenta. En 1968, “La rebelión estudiantil fue un fenómeno ajeno a la economía y a la política. Movilizó a un sector minoritario concreto de la población, hasta entonces apenas reconocido como un grupo especial dentro de la vida pública...”<sup>17</sup> Es decir, ahora nuevos sectores poblacionales resaltaban por su importancia social y su presencia en espacios que proliferaron en la urbanidad.

La injerencia de otros grupos sociales también abarcó a las mujeres. Como bien lo menciona Hobsbawm, “Esto nos lleva inevitablemente más allá de la estratificación social, ... e incluía también una componente femenina muy grande y en rápido crecimiento, suspendida entre la mutabilidad de su edad y la

---

<sup>13</sup> Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, 1998, p.288.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.296.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.272

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.297

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.288



inmutabilidad de su sexo.”<sup>18</sup> La juventud y la presencia de las mujeres son elementos característicos de la transformación en la segunda mitad del siglo XX, además forman parte importante de la problematización histórica para la presente investigación. También durante estos años la sociedad se vio transformada por la participación del sector social femenino, que comenzarían a aumentar su importancia de participación política, cultural y social. Las mujeres expandieron y “feminizaron” trabajos en el sector terciario, secundario y primario.”<sup>19</sup> La ocupación por medio de cuerpo femeninos y sus prácticas era lo que hacía que estos espacios fueran clasificados como “feminizados” y además marcaban su pertenencia a la sociedad urbanizada moderna.

La nueva organización social conllevó a la reorganización de valores de esta que competen en esta investigación. Hobsbawm evidencia el cambio cultural a través del análisis de la composición de los hogares que cada vez se alejaban más de la idea tradicional de la familia, en la cual aumentaba la cantidad de divorcios mientras pasaban los años, “La crisis de la familia estaba vinculada a importantes cambios en las actitudes públicas acerca de la conducta sexual, la pareja y la procreación...”<sup>20</sup>. Recordemos que la familia tradicional occidental pone a las mujeres el papel de cuidadoras del hogar, que se encargan de tareas específicas como cocinar, limpiar y atender a los maridos y a los hijos.

Una de las principales implicaciones de una crisis en el hogar también representa una crisis del papel femenino tradicional dentro de este. El autor menciona que la nueva identidad de la juventud que incluía actitudes como un “Clima de relajación sexual”<sup>21</sup> aportaron a la transformación cultural, lo que implicaba directamente el uso del cuerpo como forma de exploración de este nuevo aspecto social. La posibilidad de la exploración de la sexualidad femenina abrió un campo de posibilidades para la composición social y productos culturales como el cine.

Siguiendo la premisa de Hobsbawm, “El mundo industrial” se expandió por todo el mundo, lo que implica que en México también hubo transformaciones que impactaron en la sociedad. Bosch y Moreno Brid mencionan que, “El periodo

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.302.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp.312 y 313.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.324.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.325.



de 1956 a 1970, generalmente conocido como 'desarrollo estabilizador', ha sido considerado como los años dorados del crecimiento económico moderno de México."<sup>22</sup> Este hecho brinda indicios de que, así como en el mundo, en el país ocurrieron cambios a distintos niveles que transformaron la sociedad y la cultura. Esto se relaciona con las representaciones cinematográficas porque como se mencionó, la relación entre el cine y el público es fundamental para la existencia de la industria cinematográfica. Es necesaria la revisión del contexto nacional para tener un marco de entendimiento de las producciones cinematográficas que se van a analizar.

La relación entre el cine y el público que lo consume va más allá de una cuestión de influencia unilateral de alguno de estos sobre el otro. Es ahí en donde recae la importancia de análisis del contexto como parte fundamental de esta investigación. Dentro de estos cambios en el entorno internacional México entró con sus propias características. La relación que tiene el cine con el público anula la capacidad de que este sea controlado solamente desde el lugar de producción. El contexto de las personas de carne y hueso también moldeaba aspectos de las producciones. Se debe tomar en cuenta el contexto del público que lo consume. El contexto femenino para entender las formas en la que se relacionaban con estas representaciones.

Para este objetivo se va a explicar el contexto histórico siguiendo tres ejes: El primero que se enfocará en los cambios en la sociedad mexicana de ese entonces, enfocándonos especialmente en el proceso de urbanización. En segundo lugar, se hará un recuento del contexto específicamente femenino de la época enfocándonos en la forma en la que la urbanización y la revolución sexual impactaron en su contexto. Por último, analizaremos la industria cinematográfica para saber desde que lugar se crean los cuerpos de las películas dentro del corpus.

### 1.1. Definiendo la representación de un *habitus corporal*

No se puede ignorar la artificiosidad en las representaciones cinematográficas. La forma en la que los cuerpos se representan proviene de un discurso, lo que conlleva a que cada vestuario, maquillaje y diálogo estén planeados y/o dirigidos desde un lugar mental específico. En el caso de las películas del corpus el

---

<sup>22</sup> Bosch y Moreno Brid, *Desarrollo y crecimiento en la economía*, 2010, p. 149.



discurso provenía desde un cine nacional con características específicas. Los cuerpos que se representan en el cine funcionan a manera de capital simbólico que se apoya del contexto para su creación. Los caminos conceptuales que pueden unir el contexto con las representaciones cinematográficas han encontrado varias definiciones a lo largo de la historiografía, pero el que propone una problematización social del cuerpo es el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu.<sup>23</sup>

Bourdieu teje la relación entre el ser y el mundo a través del cuerpo. El cuerpo es el medio por el cual interactuamos con el mundo, por lo tanto, este es la materialización de las distintas normas y estructuras que organizan la sociedad. El habitus permite analizar al cuerpo ligándolo a una estructura social y esta misma a la historia. El habitus es un producto histórico ya que las disposiciones por las que se crea se mantienen en las sociedades en una larga duración, en palabras del autor el habitus es “la materialización de la memoria colectiva.”<sup>24</sup> El ser comparado con la memoria colectiva implica que esta serie de disposiciones funcione y pueda ser incorporada, modificada y aprehendida por una colectividad con características específicas. Siguiendo a Bourdieu:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito...<sup>25</sup>

La forma en la que se puede relacionar al habitus con el cuerpo es que el cuerpo es la forma por medio de la cual se materializan esos sistemas de disposiciones sociales. Estudiar el cuerpo en función del habitus no significa dejar de lado la historización de este por medio de un análisis de estructuras estáticas, más bien conlleva a pensar que el mismo cuerpo está atravesado por reglas generadas por el habitus y que hay esquemas como la división de género o la división sexual del trabajo que se pueden entender como estructuras

---

<sup>23</sup> El concepto habitus se tomó de la obra: Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.89

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.86



históricas de larga duración. Es decir, que la masculinidad y feminidad como sistema con el cual se organiza una sociedad determinada va a ser la forma en la que se originen el *deber ser* del género en la sociedad. En el caso occidental el habitus de género se percibe como una masculinidad históricamente dominante y una feminidad dominada, si algo se sale de ese esquema puede ser calificado como anormal. Además del ordenamiento la sociedad el habitus también produce y reproduce prácticas que se adaptan a estos discursos:

Productos de la historia, el habitus origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el habitus el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo.<sup>26</sup>

Gracias a la cualidad del habitus de originar prácticas es que podemos observar su prevalencia o modificaciones en la historia. Bourdieu argumenta que este “es capaz de inventar, en presencia de situaciones nuevas, nuevos medios de cumplir las antiguas funciones...”<sup>27</sup> Retomando el ejemplo de la organización social en la división de los sexos se puede decir que a pesar de que las formas de masculinidad y feminidad se han modificado a lo largo de la historia, estas han sido uno de los elementos ejes de la organización de la sociedad occidental. Las modificaciones se pueden apreciar a través de los espacios ocupados por mujeres y hombres, así como la forma de relacionarse entre ellos.

La clasificación de las prácticas que produce el habitus es una de las propiedades de este. La forma en la que la moral o incluso la ciencia puede clasificar las acciones de hombres y mujeres a lo largo de la historia es uno de los pilares fundamentales que relacionan al habitus con la organización social. Para que este siga funcionando en una historia de la larga duración debe ser naturalizado a través de su resignificación por medio de la misma clasificación social. Un ejemplo de esto puede ser el derecho al voto femenino o el uso del pantalón y la falda. Siendo el habitus una estructura estructurante debe de regirse y crear un marco en el que las prácticas se adapten al contexto. Así el

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 87 y 88.

<sup>27</sup> *Ibid.*, Nota al pie no. 4, p. 89



habitus produce prácticas y al mismo tiempo pone un límite de creación a las mismas. En palabras del autor:

... el habitus tiende a engendrar todas las conductas ‘razonables’, de ‘sentido común’, que son posibles en los límites de esas regularidades y únicamente éstas, y que tienen todas las probabilidades de ser positivamente sancionadas porque se ajustan positivamente a la lógica característica de un campo determinado, cuyo porvenir objetivo anticipan; al mismo tiempo tiende a ‘excluir’ sin violencia, sin arte, sin argumento’, todas las ‘locuras’ (‘eso no es para nosotros’), es decir todas las conductas condenadas a ser sancionadas negativamente con las condiciones objetivas.<sup>28</sup>

El concepto de habitus no es el único que Bourdieu utiliza para referirse a la relación del cuerpo y la sociedad. Dentro del texto *El sentido práctico* también se menciona la *hexis corporal* que es definida como “...la mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de sentir y de pensar.”<sup>29</sup> Es decir, el habitus estructura las ideas y el sistema de creencias por medio del cual se puede analizar la hexis corporal. El habitus también se enfoca en analizar el sistema de acciones gracias al cual se define la hexis corporal. Cuando todo esto es incorporado o naturalizado de manera perdurable se convierte en hexis o en un *habitus corporal*. Pero como bien lo menciona Valera Hernández “...el concepto de habitus es aquel que mejor expresa esta ineludible necesidad bourdieuana de rescatar la dimensión corporal al análisis de lo social”.<sup>30</sup>

El *habitus corporal* es la relación entre la estructura estructurante del habitus y las prácticas modificadas o mantenidas por las necesidades del contexto que se analiza. Las prácticas derivadas del habitus corporal son lo que reproducen al mismo, por lo que es necesaria su reproducción. El cuerpo se carga de significaciones gracias a su característica de materializar un habitus que genera creencias, valores y prácticas por medio del cuerpo. Para explicar la forma en la cual se materializa y se transmite la reproducción del habitus corporal nos referiremos a las “Técnicas del cuerpo” o *técnicas corporales* propuestas por Marcel Mauss.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp.90 y91.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>30</sup> Valera Hernández, “Habitus: una revisión fotográfica”, Año IV, No 7. Enero-junio 2009, p.96.



Marcel Mauss propuso el término “técnicas del cuerpo” para referirse a “Los modos en que, de una sociedad a otra, los hombres saben cómo utilizar sus cuerpos.”<sup>31</sup> Podemos decir que el saber de los cuerpos es moldeado por el habitus corporal que pone a cada cuerpo en el lugar que *debe estar* en el orden social y las técnicas del cuerpo es la forma en la que se utiliza el cuerpo para las diferentes actividades como el caminar, nadar, vestir, transportarse, entre otras. Las técnicas corporales son las formas en las que se desempeñan las prácticas ligadas al habitus corporal. De igual forma las técnicas son el resultado de adaptación de las prácticas del habitus ante los cambios del contexto. Estas no solamente se encuentran regidas por la individualidad, sino que también tienen una serie de justificaciones sociales y normativas que explican su uso. Mauss explica esto a través del ejemplo de las técnicas de nado que cambiaron de la primera a la segunda mitad del siglo XX. Aunque las técnicas hubieran cambiado, en su tiempo se llamaron técnicas correctas para el nado a pesar de ser reemplazadas.

Las técnicas del cuerpo no solamente están definidas por el tipo de sociedad que las crea y las practica, también se toma en cuenta la temporalidad que defina la forma *correcta* de llevarlas a cabo. Lo *correcto* construido desde lo objetivo o científico también cambia dependiendo del contexto histórico, como ejemplo de esto puede encontrarse en la forma en la que el cigarro era publicitado y avalado en el siglo XX a cómo es rechazado por la ciencia de la salud en el siglo XXI.<sup>32</sup> Esto tiene que ver con la educación del cuerpo y su pedagogía implícita que es útil en la naturalización y reproducción del habitus corporal. En cuanto a la necesidad de naturalización de las técnicas Mauss menciona: “No hay técnica ni transmisión en ausencia de la tradición.”<sup>33</sup> Es decir, El cuerpo se construye por medio de la socialización dada por la tradición, lo que coincide con la idea propuesta por Bourdieu sobre el cuerpo como materialización de la memoria colectiva que se mencionó anteriormente.

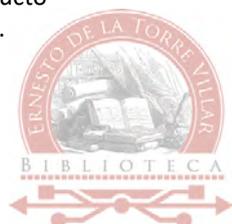
La forma de definir las técnicas corporales relacionándolas con las herramientas y el entorno da como resultado que “Cada sociedad tiene sus

---

<sup>31</sup> Mauss, “Las técnicas del cuerpo [1934]”, 1996, p.385.

<sup>32</sup> En anuncios de revistas, aviones y productos del siglo XX el cigarro era publicitado como un producto de consumo sin consecuencias negativas. Su uso era común en espacios como hospitales y aviones.

<sup>33</sup> Mauss, “Las técnicas del cuerpo [1934]”, 1996, p. 391.



propios hábitos especiales.”<sup>34</sup> Es decir, las técnicas relacionan al cuerpo con la identidad. Como ejemplo retomo lo que menciona el autor sobre las técnicas particulares que se utilizan en la guerra en el ejército inglés y francés, en el cual que se podía distinguir entre cada uno por su forma de marchar.<sup>35</sup> En el caso de la presente investigación estas técnicas no solamente definen el cuerpo femenino por medio de un habitus de feminidad, sino también hay una feminidad específica para grupos de mujeres que pertenecen a cierta clase social o incluso etnia. La feminidad se resignifica por medio del contexto histórico y las necesidades materiales o sociales que presente el entorno.

La transmisión del habitus corporal tiene como consecuencia que el cuerpo tenga una “pedagogía implícita” a través del orden naturalizado de las prácticas.<sup>36</sup> La pedagogía se naturaliza y se aprende por medio de mecanismos sociales. En su enseñanza hay una fuerte influencia basada en la autoridad de él o los contenedores de la tradición corporal. Siguiendo a Mauss: “El niño, el adulto, imita acciones que han tenido éxito, que ha visto realizar con éxito a la gente en la que confía y que tiene autoridad sobre él.”<sup>37</sup> Esto conlleva a que las técnicas “...varían sobre todo entre sociedades, educaciones, propiedades y modas, tipos de prestigio.”<sup>38</sup> El cuerpo es resultado de la historia, de la socialización del habitus a través de prácticas y técnicas corporales que definen al individuo como parte del grupo en el que se desarrolla.

En las películas las actrices performan de manera doble el género, su cuerpo ya es previamente modelado por la sociedad en la que viven y también es modificado, vestido y maquillado de acuerdo con el discurso cinematográfico. Así, en las representaciones no solamente contamos con el habitus moldea los cuerpos que encarnan a los personajes, el mismo habitus es el que da la posibilidad de producción de ideas. Las representaciones cinematográficas de los cuerpos femeninos tuvieron la posibilidad de socializarse por su retroalimentación con el contexto de la época. La aceptación del público ante temas y personajes es consecuencia de la interpretación simbólica que brinda el

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.387.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 388

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.392.

<sup>37</sup> Mauss, “Las técnicas del cuerpo [1934]”, 1996, p. 389.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 388 y 389.



contexto.<sup>39</sup> Al abstraer un objeto, persona o concepto de la realidad para hacer una representación se reelabora a través de sus rasgos más significativos.<sup>40</sup>

Los rasgos significativos se relacionan con el habitus ya que, “Dentro de una misma comunidad social, todas las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significantes para sus miembros. Únicamente tienen sentido con el conjunto de los datos de la simbólica propia del grupo social.”<sup>41</sup> Es decir, los cuerpos que se reproducen dentro del habitus están directamente relacionados con la posibilidad que este encuentra en la sociedad, no se puede representar un cuerpo que no ha sido significado en el contexto histórico.

El cine nacional comercial participó como un mecanismo reproductor del habitus corporal por medio de estas representaciones. Al estar relacionadas directamente con el contexto presenta estructuras estructuradas por el habitus y también negocia con el mismo por medio de la modificación y resignificación de técnicas y prácticas corporales. La capacidad de adaptación del habitus corporal femenino tuvo que encontrar una forma de resignificarse dentro del contexto de cambios que se dieron durante la segunda mitad del siglo XX. Los cuerpos femeninos se construyen desde la definición del género de esa época, que al mismo tiempo es un producto del habitus.

La representación del cuerpo femenino como algo que se construye encuentra sus bases en el género performativo de Judith Butler. La autora considera al género como “una *identidad instituida por una repetición estilizada de actos*.”<sup>42</sup> El género es una categoría esencial para significar los cuerpos sexualmente diferenciados, además es determinante en el análisis de la forma en la que estos se relacionan con los demás y con el espacio que ocupan en la sociedad.<sup>43</sup> Consideramos la representación como una interpretación visual de los elementos ya existentes en el mundo que las produce. Así las mujeres representadas en el cine del corpus están relacionadas con el contexto por medio del habitus que define su feminidad dentro del contexto de la época. Además, sus cuerpos son una forma de observar la manera la que los elementos significativos de la feminidad se performaron. Bourdieu argumenta:

---

<sup>39</sup> Brower, “Aportes del estructuralismo para el diseño”, enero-diciembre 2008, pp.7 y 8.

<sup>40</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p. 183.

<sup>41</sup> Le Bretón, *Sociología del cuerpo*, 2002, p.9.

<sup>42</sup> Butler, “Actos performativos y constitución del género”, 1990, p.297

<sup>43</sup> Butler, *El género en disputa*, 2007, p.59



El mundo práctico que se construye en la relación con el habitus como sistema de estructuras cognitivas y motivadoras es un mundo de fines ya realizados... y eso se debe a que las regularidades inherentes a una condición arbitraria (en el sentido de Saussure o de Mauss) tienden a aparecer como necesarias, incluso como naturales, por el hecho de que están en el principio de los esquemas de percepción y de apreciación a través de los cuales son aprehendidas.<sup>44</sup>

Muchas veces la representación de los cuerpos en el cine comercial termina reproduciendo un modelo corporal homogéneo o con características que tienden a clasificar de forma superficial a los grupos representados. Como lo menciona Mabel Moraña, “Tradicionalmente, las mujeres son representadas como la contraparte del hombre de acción o de negocios, el cazador, el guerrero, el héroe, el humanista, el estadista. Se les atribuye la condición de ser pasionales hasta la irracionalidad, obsesionadas por la maternidad y mimetizadas al espacio doméstico.”<sup>45</sup> Esto junto con las clasificaciones sociales del cuerpo hacen al cine un reproductor de habitus corporales que se presentan como arquetipos de los cuerpos femeninos.

Por medio de herramientas cinematográficas como la ficción de las historias, los encuadres y acercamientos de la cámara se priorizan unos cuerpos sobre otros y unas partes sobre otras. Muchas de las películas de la época utilizan un tipo de cuerpo específico para el cine comercial, un cuerpo que debe estar dentro de los parámetros de belleza de la época. En función a esto se hace una jerarquización de partes que se muestran a la cámara delimitando las “sedes de belleza”.<sup>46</sup> El cine puede considerarse como constructor de mitos sobre los cuerpos de las mujeres, por medio de la belleza que se impone al espectador.<sup>47</sup> Los cuerpos se relacionan con la técnica y las prácticas que se clasifican por medio de las posibilidades del habitus. Terminando por ser arquetipos visuales, se relacionan con los mitos por la esperanza que da la posibilidad de verlos hechos realidad. Siguiendo a Bourdieu:

Calificar socialmente las propiedades y los movimientos del cuerpo, es al mismo tiempo naturalizar las opciones sociales fundamentales y constituir el cuerpo, con sus propiedades y sus desplazamientos, como un operador analógico que

---

<sup>44</sup> Bourdieu, *El sentido práctico*, 2007, pp.86 y 87.

<sup>45</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p.186.

<sup>46</sup> Vigarello, *Historia de la belleza*, 2005, p.42.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.41.

instaura todo tipo de equivalencias prácticas entre las diferentes divisiones del mundo social, [...] <sup>48</sup>

Dentro de un contexto específico como el que menciona Hobsbawm, los cuerpos femeninos muestran las técnicas por medio de prácticas y rituales para cada tipo de cuerpo y son clasificadas dentro de los límites del contexto de cambios culturales, sociales y tecnológicos. Los personajes se construyen relacionando las técnicas, prácticas y el habitus corporal distintos tipos de mujer (mujer fatal, buena esposa, buena hija, madre abnegada, entre otras). Nos encontraremos con subdivisiones como la clase social y la etnia que también tienen un habitus específico.<sup>49</sup> En la construcción social del cuerpo “..., las imágenes transmitidas por los medios de comunicación refuerzan un estilo de vida donde el cuidado del cuerpo (no sólo ejercicio físico, sino la cosmética, el vestido...) tiene un lugar central.”<sup>50</sup>.

Estos conceptos nos dan la posibilidad de analizar dos vertientes contextuales que definen la representación de los cuerpos en el cine. Por un lado, el habitus corporal nos remite forzosamente al contexto de feminidad y el lugar que esta ocupa en la división sexual de la sociedad mexicana. Por otro lado, las técnicas corporales como prácticas generadas por el habitus nos remite a su análisis para poder identificar las características corporales de los cuerpos femeninos dentro de un discurso identitario. Es gracias a la relación del cuerpo con el habitus que se puede indagar en el contexto para poder entender las estructuras que este genera y que al mismo tiempo atraviesan los cuerpos reproducidos en las pantallas de cine.

## 1.2. El habitus corporal en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo XX

La segunda mitad del siglo XX se enmarca en lo que se ha denominado “Desarrollo estabilizador”. Durante este periodo la sociedad mexicana se transformó económica, política y socialmente de acuerdo a las condiciones internas y al clima internacional que se mencionó al principio de este capítulo. La industrialización se convirtió en uno de los principales objetivos del Estado mexicano. Para lograr este objetivo fue necesario poner especial atención al

---

<sup>48</sup> Bourdieu, *El sentido práctico*, 2007, p.115.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>50</sup> Buñuel Heras, “La construcción social del cuerpo”, 1995, p.102.

desarrollo económico. Hablando del periodo de 1940 a 1970, “la economía de México creció a una tasa sostenida anual de 6.4% en términos reales y el producto interno bruto per cápita creció 3.2%.”<sup>51</sup> El impacto social de este tipo de intereses se materializó principalmente en el crecimiento de las áreas urbanas, “El país se transformó de una sociedad agraria a una urbana, semi industrial. La proporción de la población que habitaba áreas urbanas creció de 35 a 58%, en tanto la población total crecía de 20 a 49 millones...”<sup>52</sup>

El modelo de Desarrollo Estabilizador comenzó en la Campaña de Adolfo López Mateos y se extendió hasta principios de la década de 1970, periodo en el que se desgastó por el aumento de la deuda externa y la falta de dinero en las arcas nacionales que pudieran seguir sustentando ese tipo de crecimiento. Dentro del proyecto estabilizador se realizó el plan de sustitución de importaciones, el cual sería el motor principal de la industrialización del país y su desarrollo interior, en el que el Estado apoyaría a las empresas nacionales y las protegería de las extranjeras. El principal representante de este plan fue Antonio Ortiz Mena. “Los principales propósitos de este eran: 1) crecer la economía más rápidamente; 2) detener las presiones inflacionarias; 3) elevar el ahorro voluntario; 4) elevar inversión; 5) mejorar la productividad del trabajo y del capital; 6) aumentar los salarios reales; 7) mejorar la participación de los asalariados en el ingreso y, 8) mantener el tipo de cambio.”<sup>53</sup>

El éxito del plan económico fue una de las bases sobre las cuales se mantuvo la estabilidad de los gobiernos en turno durante este periodo. Las bonanzas económicas para el bienestar de la sociedad que fueron acompañadas por la estabilidad económica fueron palpables por medio de los apoyos a los trabajadores y las obras públicas, siguiendo a Cárdenas: “El gobierno continúa invirtiendo fundamentalmente en infraestructura básica, y colocó el énfasis en el petróleo, las carreteras y los servicios sociales de salud y educación.”<sup>54</sup> La inyección de capitales en organismos como el ISSSTE<sup>55</sup>, mantuvieron a la población percibiendo la estabilidad económica en ciertos sectores sociales. Fuera de la rama económica, el impacto social de estas políticas se percibió a

---

<sup>51</sup> Moreno Brid, Jaime Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento en la economía*, 2010, p.132.

<sup>52</sup> Moreno Brid, Jaime Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento en la economía*, 2010, p.132.

<sup>53</sup> Tello Macías, *Estado y desarrollo económico*, 2007, p. 362

<sup>54</sup> Cárdenas, *Política económica*, 1996, p.33

<sup>55</sup> Bizberg, “Auge y decadencia”, 2003, p.320



través de los enfoques como el punto 3, 5, 6 y 7. En este apartado se ahondará especialmente en estos procesos sociales poniendo especial atención a la participación femenina en los mismos.

Dentro de los planes de Ortiz Mena que involucraron cambios directos en la sociedad también se encontraban: promover el empleo e impulsar la educación con la meta de eliminar el analfabetismo en 1970.”<sup>56</sup> Esto implicaba un cambio socio cultural ligado a las nuevas condiciones que se presentaron durante el periodo. Siguiendo a Carlos Monsiváis:

En la órbita del desarrollismo (el progreso como ideología a pausas ‘sin reparto de utilidades’), la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de razones incontrovertibles y de un contexto muy favorable: el auge de las clases medias y el temor a verse identificados con el folclore y de naufragar en esquemas mentales carentes de verdad y prestigio.<sup>57</sup>

La materialización de estos planes se dio de forma paulatina y de manera desigual en el país. El Estado se enfocó en crear condiciones para volver a las ciudades focos de atracción para la población ya que estas fueron el foco principal de desarrollo de la industria. El proceso de movilidad social hacia las ciudades fue producto de las políticas sociales. Estas procuraron una mayor calidad de vida enfocadas en importancia de la salud corporal por medio de la infraestructura, el mejoramiento del sistema de salud lo que disminuyó la mortalidad; así como una mayor oferta de empleo que promovió y fortaleció el crecimiento de las clases medias.<sup>58</sup> Estas políticas sociales “...modificaron la fisonomía de la sociedad; la expansión de los servicios de salud favoreció el crecimiento de la población, y la urbanización fortaleció el proceso de transformación de valores y actitudes sociales.”<sup>59</sup> Esto tenía como objetivo que la población en las zonas urbanas pudieran aumentar su consumo y reactivar el mercado interno fortaleciendo valores relacionados con la adquisición de productos industrializados. Al mismo tiempo la apertura de nuevos espacios y la priorización de ciertos valores tuvieron un proceso de cambio propio en el ámbito cultural percibido a través del cambio de dinámicas entre grupos sociales y hábitos de la vida diaria.

---

<sup>56</sup> Ortiz Mena, *El desarrollo estabilizador, reflexiones sobre una época*, 1998, pp. 70 y 71.

<sup>57</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura*, México, 2010, p.229.

<sup>58</sup> Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra”, 2010, p.665.

<sup>59</sup> Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra”, 2010, p.665.



El lugar perfecto para la modificación de las prácticas y valores del habitus corporal fueron las ciudades. Con el apoyo del Estado en el crecimiento urbano y de las clases medias esta comenzó a delinear su identidad dentro de la dinámica del consumo, la educación y la mayor calidad de vida. El objetivo de la industrialización fortaleció industrias nacionales específicas, “La sustitución de importaciones tuvo lugar en las industrias química y petroquímica, del hule, del plástico, de los fertilizantes, farmacéutica, del jabón, del detergente y de los cosméticos.”<sup>60</sup> El sistema de consumo marcado por la división de género causó que se consolidaran necesidades relacionadas con el cuidado del cuerpo. Los productos como el jabón, detergentes y cosméticos fueron ofrecidos específicamente al público femenino. Así las rutinas de higiene o belleza estrecharon sus lazos con el consumo, delimitando también un cuerpo que se tenía que perfeccionar a través del uso de ciertos productos.

El incremento del nivel de vida en las ciudades fue percibido por medio de los servicios y por la capacidad de consumo de sus ciudadanos. Como lo argumentan Bosch y Moreno Brid:

El incremento en el nivel de vida y el surgimiento de la una clase media se aprecia en una serie de indicadores. Los salarios reales se incrementaron, en promedio, a una tasa de 4.5% anual de 1955 a 1970. De 1960 a 1970 el número de televisiones pasó de 17.5 a 58.5; el de teléfonos aumentó de 14.1 a 29.6, y el de automóviles, de 12.9 a 24.1, por cada mil habitantes en los tres casos. Las casas habitación con gas y electricidad pasaron de 18 a 44% del total en el mismo periodo.<sup>61</sup>

Los cuerpos de las personas en las ciudades cambiaron significativamente las técnicas corporales que tuvieron que implementar en su vida diaria. El uso de las nuevas tecnologías, la incorporación del automóvil o de la televisión a la vida diaria significaba un cambio de rutina dentro y fuera del hogar. El cambio de rutinas y hábitos se percibió en la población que tuvo acceso a la infraestructura y productos de la urbanización industrializadas. Un ejemplo de las nuevas rutinas fue la generalización de los supermercados desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, SUMESA, Comercial Mexicana, Aurrera, Gigante, Superama que facilitaban la rutina de compra de insumos por

---

<sup>60</sup> Kehoe y Felipe Meza, “Crecimiento rápido seguido de estancamiento” abril-junio 2013, p. 251

<sup>61</sup> Bosch y Moreno Brid, “Desarrollo y crecimiento”, 2010p.149



su sistema de anaqueles.<sup>62</sup> En estos lugares no solamente se encontraban insumos alimentarios, la oferta incluía productos de limpieza y de cuidado personal, estrechamente relacionados con el consumo femenino.

El cuerpo femenino mexicano parecía tener que encarnar la modernidad a través del consumo de productos que le permitieran performar su feminidad en la dinámica urbana. En los medios de comunicación impresos como periódicos y revistas se encuentran muchos anuncios sobre cremas como *Cold Cream* o tónicos contra las arrugas que generalmente eran promocionados para su venta en “Fábricas de Francia”. Así mismo se promocionaban dietas para adelgazar, pero al mismo tiempo mantener la salud sin falta de vitaminas como se puede leer en la revista *Claudia* de México: “¿Sabía usted que comiendo más y más, de hecho, puede usted perder peso más rápidamente y no solo eso, sino que también puede incrementar su vitalidad y mejorar su condición física?”<sup>63</sup> En este artículo se hacía la descripción de una dieta probada por médicos de Alemania en la que se debía dejar de lado alimentos altos en grasas y se debían consumir carnes magras por cantidades específicas y frutas y verduras sin discriminación. Como argumenta David Le Bretón:

Para las orientaciones técnicas y científicas de la modernidad, el cuerpo es un bosquejo, un borrador cuyos rendimientos hay que controlar y mejorar. O bien suprimir para que haya una mejor funcionalidad. Cuerpo supernumerario al que el hombre debe la precariedad y al que quiere volver impermeable a la vejez o a la muerte, al sufrimiento o a la enfermedad.<sup>64</sup>

No solamente los enfoques sobre el cuerpo individual cambiaron con la industrialización y la urbanidad. El paisaje y actividades de las ciudades que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX eran muy diferentes a lo que se había procurado anteriormente. La atracción de la novedad de este tipo de urbes se observa a través del incremento poblacional de las mismas. En 1950, “La ciudad de México creció 5.7%, lo cual representó 2.1 millones de nuevos habitantes (33.3% del aumento total de la población urbana) de los cuales 40% eran inmigrantes atraídos por su imparable dinámica económica...”<sup>65</sup>. La gran

---

<sup>62</sup> Pérez Ávila, “Las mujeres en el mundo laboral”, 2016, p.140.

<sup>63</sup> Trotta, “Coma, coma, coma y pierda kilos”, 1965, pp. 66-68.

<sup>64</sup> Le Bretón, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, 2002, pp.248 y 249.

<sup>65</sup> Garza Villareal, *La urbanización en México*, 2003, p.44



conurrencia de las calles, la aglomeración del tráfico de autos y personas comenzaba a formar parte de la rutina de las personas en la ciudad.

De igual forma, el bienestar que trajo consigo la inversión en obras públicas en el país se relacionó con esta forma de urbanización, como lo menciona Soledad Loaeza, “La calidad de los servicios públicos en la ciudad de México era muy superior a la del resto del país.”<sup>66</sup> Las nuevas dinámicas públicas se asociaron a espacios que simbolizaran al México moderno. Específicamente en el centro del país, “Bajo el mandato del regente del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu —de 1952 a 1966—, se realizaron las principales obras de infraestructura, museos, parques y edificios de gobierno de la ciudad.”<sup>67</sup> Los lugares de reunión y de ocio modificaron las rutinas y la convivencia de los cuerpos en espacios públicos. A partir de 1964 comenzaron a aparecer los autocinemas en la ciudad de México, en la colonia del Valle y cd. Satélite.<sup>68</sup> Las formas de disfrutar del tiempo libre se diversificaron e innovaron por medio de las novedades tecnológicas.

La reorganización de los hogares fue algo presente durante este periodo. Las dinámicas familiares tradicionales se modificaron con las necesidades y ritmos de las urbes, en especial con la reconfiguración del ámbito laboral y educativo. De acuerdo con el análisis que realizó Marta Santillán del *VIII Censo General de Población* de 1960, del total de “2 035 293” mujeres ocupadas, “1 094 875” mujeres se registraron en el sector terciario de “Comercio, transportes, servicios, actividades insuficientemente especificadas”.<sup>69</sup> Es decir, más de la mitad de la población económicamente activa femenina trabajan en dicho sector cuyo nicho principal eran las ciudades. El hecho de que las mujeres fueran tomadas en cuenta en el censo quiere decir que eran consideradas como actores activos dentro de la sociedad mexicana que estaba transitando hacia una urbanidad industrial y entraban dentro de los cambios que implicaban la transformación de valores y crecimiento de las clases medias.

La reorganización dentro de los hogares con la proliferación de las mujeres en espacios laborales trajo consigo la modificación de la idea de la

---

<sup>66</sup> Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra”, 2010, p.676.

<sup>67</sup> Canales Gonzales, *La modernidad arquitectónica en México*, Tesis doctoral, 2013, p.92.

<sup>68</sup> Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, 1986, p.481.

<sup>69</sup> Santillán, “Discursos de redomesticación femenina”, 2008, p.109.



familia tradicional. La familia compuesta por un padre proveedor y una esposa que fuera ama de casa fue diversificada con la visibilidad de las mujeres trabajadoras. Estas podían formar parte de una familia en la que ellas fueran las principales proveedoras, en las que eran madres solteras, las que tenían que ayudar con los gastos para cubrir las necesidades básicas y las que generaba el consumo, entre otros ejemplos. El cambio de la moral citadina hacia ese tipo de situaciones no fue fácil. Si analizamos de forma superficial algunas producciones cinematográficas en *La fuerza del Deseo* (1955) nos encontramos con que cuando Silvia (Ana Luisa Peluffo) se convierte en madre soltera no puede conseguir trabajo y se enferma de gravedad dando a entender que en este tipo de discurso ese tipo de maternidad no tenía lugar. En 1961 en *Muchachas que trabajan* se observa cómo es que María (Ofelia Montesco) puede salir adelante como madre soltera trabajando en una tienda comercial.

Los espacios laborales no fueron los únicos en los que proliferó la participación femenina en la vida pública. El bienestar de la población también se logró con la educación superior en la que las mujeres se matriculaban cada vez más. El conocimiento profesional implicaba que la población femenina también podía aspirar a empleos y puestos que requirieran un conocimiento especializado. “En 1960, en ella se concentraban 40% de los estudiantes de secundaria y 65% de los de educación superior. Al inicio de la sexta década del siglo la capital era un polo urbano-industrial, símbolo nacional del poder y de la modernidad.”<sup>70</sup> Este aspecto hizo que las mujeres ocuparan cada vez más espacios en los que anteriormente habían sido excepcionales. De igual forma esto permitió que las mujeres jóvenes pertenecieran en mayor cantidad a los jóvenes que durante ese periodo comenzaban a exigir derechos y una representación en la participación política.

Ante la mirada oficial de Ortiz Mena el enfoque social que tuvieron las políticas del Desarrollo estabilizador permitió reducir tensiones las tensiones sociales.<sup>71</sup> Las tensiones que se percibían fueron generadas por grupos que de alguna u otra forma podían hacer presión social y política, entre los que se encontraban los jóvenes. En este periodo hubo una reorganización social que

---

<sup>70</sup> Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra”, 2010, p.676.

<sup>71</sup> Ortiz Mena, *El desarrollo estabilizador, reflexiones sobre una época*, 1998, pp. 74.

puso sobre el escenario social y político a los jóvenes pertenecientes a la clase media que habían asistido a la universidad y que se educaron dentro de una ciudad a la cual llegaban noticias e ideas de otras partes del mundo. Esto se puede observar ejemplos como el movimiento médico de 1964, que fue el primer movimiento de sectores medios urbanos organizado desde las juventudes. De igual forma a nivel internacional la Guerra de Vietnam y la independencia de Cuba en 1959 acrecentaron las tensiones mundiales que acrecentaban la brecha generacional. Los jóvenes se posicionaban y movilizaban, comenzando a ser un factor importante en el escenario social de la época.<sup>72</sup>

El punto más álgido de estos sectores fue el movimiento estudiantil de Ciudad de México en 1968, cuyo alcance y difusión ha marcado la historiografía del país, aunque los movimientos de este tipo fueron numerosos a lo largo de la Nación<sup>73</sup>. Esta situación no solamente demostraba la extrema violencia con la cual el Estado pretendía *borrar* estas manifestaciones, sino, que demostró su falta de conocimiento y disposición para negociar con los hijos de esta clase media que pretendían ganar más libertad de expresión, organización e injerencia en la sociedad que se estaba construyendo. A pesar de esto, el Estado logró mantener cierta estabilidad e imagen ante la sociedad y el mundo, cabe recordar que incluso en ese mismo año se celebraron los juegos olímpicos en el país.

Fue inevitable que las bonanzas económicas fragmentaran más la sociedad desigual. Así como creció la economía también lo hizo la población y la pobreza. Esto no solamente es perceptible por medio de estadísticas, también se observa muy claramente en la marginación de ciertos individuos en los discursos o en los espacios. La película de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel muestra claramente cómo es que ya desde principios de la década era una situación que iba en aumento y la preocupación que algunos sentían por esta situación. El crecimiento de la brecha entre las clases sociales. Este aspecto de la sociedad fue rara vez representado en el cine nacional del periodo.

La forma en la que se promovía la vida de clase media se volvió un ideal en todos los aspectos. La promoción del cuidado del cuerpo a través del

---

<sup>72</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura Mexicana*, 2010, pp.244-248.

<sup>73</sup> “Entre 1966 y 1968 estudiantes universitarios organizaron huelgas y protestas en Michoacán, Puebla, Nuevo León, Durango y la ciudad de México. Algunos de estos conflictos fueron asfixiados con la intervención del ejército, como ocurrió en Morelia en 1966 y en Hermosillo en 1967” Ver Loaeza, “Modernización autoritaria”, 2010, p. 691

consumo y el cuidado de este por medio de dietas y deporte delimitaba las prácticas corporales que daban identidad a la clase media. Las formas de vestir, de maquillarse, de desplazarse, los espacios a los que acudían y las rutinas que llevaban contribuyeron a la movilización de la población hacia las ciudades con el fin de formar parte de la población beneficiada por las bonanzas económicas del Desarrollo Estabilizador. Sigo a Ana Buñuel en su argumento de este fenómeno refiriéndose al trabajo de Bourdieu:

Concretamente, señala, son las clases altas las que conceden mayor tipo y dinero a la consecución de un «estar en forma», orgánica y estéticamente hablando, puesto que son las más conscientes de su valor simbólico y de intercambio. En este sentido, las clases medias y bajas, en su deseo de emular a las clases más privilegiadas, entrarían en el «mundo» del deporte y de las gimnasias como medio para acceder simbólicamente a las mismas prácticas que las clases altas.<sup>74</sup>

En este periodo se hizo evidente que “La modernización de la sociedad trajo un cambio cultural que quebrantó la relativa unanimidad que había sostenido las referencias revolucionarias.”<sup>75</sup> Ahora los valores que marcaban la identidad de la población que se desarrollaba en las áreas urbanas o en un contexto influenciado por las mismas se identificaba con otros símbolos diferentes a los habían construido una identidad nacional. Con los nuevos grupos sobre el escenario social también se renovaron los temas corporales latentes en la sociedad, “El proyecto modernizador del Estado posrevolucionario promovió la industrialización y, con ella, produjo un estereotipo de la “chica moderna” que, en oposición a la “mujer tradicional”, se había incorporado a la vida laboral y tenía aspiraciones individuales más allá de formar una familia.”<sup>76</sup> A parte de las prácticas relacionadas directamente con el consumo y la clase social, los jóvenes de clase media también dieron pie a las discusiones públicas sobre la sexualidad en las ciudades.

Más allá de una modificación en las prácticas sexuales de los mexicanos este fenómeno se puede observar en la propagación de discursos y elementos simbólicos asociados con el cuerpo. Los discursos en los medios de

---

<sup>74</sup> Buñuel Heras, “La construcción social del cuerpo.”, 1995, p.107.

<sup>75</sup> Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra”, 2010, p.696.

<sup>76</sup> González Romero, “La revolución sexual. Debates” 2021, p. 9.



comunicación sobre los cambios de actitudes en la sexualidad de los jóvenes se comenzaron a propagar en la década de los sesenta. Elementos simbólicos del relajamiento de la moral aparecieron entre las preocupaciones de los mexicanos, siguiendo a Gonzales Romero, “Tanto la minifalda como los métodos anticonceptivos, emblemas de la revolución sexual, fueron protagonistas de discusiones públicas...”<sup>77</sup> El control sobre el aspecto sexual de las mujeres se destaca dentro de las discusiones. La forma desafiante de vestir y el control de la natalidad era algo que se le atribuía al cuerpo femenino.

Las jóvenes de la segunda mitad del siglo XX entraron dentro del grupo juvenil que rompía con los ideales generacionales. A pesar de que no se viviera un cambio sustancial en una población mayoritaria, la preocupación por regular y afrontar estos temas en un principio quedaron en manos de la opinión pública como lo menciona Karina Feletti, en 1966 la píldora anticonceptiva ya era un tema en los medios de comunicación en el que el gobierno no se metía, dejando este tema en manos de una esfera social y cultural.<sup>78</sup> La socialización de la sexualidad y lo íntimo también tiene una relación con el consumo en el campo de la higiene personal, “se promocionaban desodorantes para las toallas sanitarias, que decían prevenir los malos olores’ y resguardar la ‘pulcritud femenina íntima.’”<sup>79</sup> Por un lado, esto permitió la gestación de un relajamiento de la moral sexual y por otro, los discursos moldearon las técnicas corporales enfocadas a la intimidad femenina y a los espacios privados.

La diversificación de los discursos y las prácticas entre las jóvenes En el cine esto también surge de formas simbólicas a través de la resignificación de ciertas actividades. “A finales de 1940, las mujeres, a diferencia de la legendaria Santa, ya no se avergüenzan de sus movimientos ‘libidinosos’ ni toman tan en serio la noción de pecado, que de producirse es ya otro atractivo del temperamento.”<sup>80</sup> Si en el contexto urbano mexicano las mujeres jóvenes bailaban, salían con amigos, trabajaban, estudiaban, usaban minifaldas los discursos no podían mantener una total resistencia ante estas nuevas prácticas.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>78</sup> Feletti, “De ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’”, 2018, p.1364

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 1354.

<sup>80</sup> Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la modernidad*, 2010, p. 334.



La feminidad citadina también comenzaba a encontrar la limitación de su identidad dentro de este tipo de discursos y con ellos se comenzaba a definir una identidad atravesada por la cultura juvenil rebelde. Entre la resistencia y desaprobación no se podía ignorar que los jóvenes con estos ideales comenzaban a ser un sector con crecimiento influyente. Así, “El proyecto modernizador del Estado posrevolucionario promovió la industrialización y, con ella, produjo un estereotipo de la ‘chica moderna’ que, en oposición a la ‘mujer tradicional’, se había incorporado a la vida laboral y tenía aspiraciones individuales más allá de formar una familia.”<sup>81</sup>

Las resistencias ante los cambios que se daban en los espacios específicos de la ciudad conformaron la idea de la ciudad corruptora. Gabriela Pulido menciona que la nota roja transmitió a su vez el efecto de habitar en una gran metrópoli rodeada de peligros y violencia. Daba la idea de que estas historias acontecían por tener como telón de fondo las tensiones de la ciudad moderna.”<sup>82</sup> La ciudad no solamente era percibida como un nicho de oportunidades de ascenso económico y social, ante las tradiciones y la moral conservadora podía representar un peligro latente. La *Gaceta médica de México* tomó parte de estos debates advirtiendo sobre las ciudades incluyendo argumentos médicos y biológicos:

Las costumbres religiosas, hogareñas, lugareñas, sociales, cívicas debidas a la psicología individual y de grupo, se van viendo influidas cada vez más por el ambiente cosmopolita de las grandes ciudades, con sus vicios y tolerancias excesiva, por ejemplo, en lo que se refiere al uso de anticonceptivos como resolución de problemas económicos, demográficos o de prevalencia del placer sobre la biología, y debe abordarse en medios rurales con sumo cuidado.”<sup>83</sup>

Las contradicciones en la sociedad en estos temas también son rastreables en el análisis de medios de comunicación. Mientras algunos reprobaban la forma en que la ciudad, los jóvenes y las mujeres componían su corporalidad, en otros medios se aprobaba. Parecía que el interés por indagar en los espacios privados y explorar las prácticas íntimas estaba aprobada para cierto grupo de personas, sobre todo a los públicos masculinos adultos. En

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>82</sup> Gabriela Pulido Llano, “El espectáculo ‘sicalíptico’”, 2013, p. 52.

<sup>83</sup> *Gaceta Médica de México*, “Higiene mental de las comunidades rurales”, 01/07/1965, p.65



medios como el periódico *El imparcial* se podían leer notas que como: “Costumbres de recámara de las fascinadoras”, en esta se daba la ilusión a los lectores de entrar en espacios íntimos relacionados con técnicas corporales íntimas de estrellas de cine. Se leía: “Algunas estrellas de Hollywood tienen buenos hábitos y algunas tienen malos hábitos; pero TODAS tienen costumbres de recámara...” continúa para informar que Marilyn Monroe duerme sin ropa usando “un poco de Chanel no, 5”; que Jane Russel “... al avanzar las horas cambia a la parte inferior del as pijamas y nada más” [sic]<sup>84</sup>

Los cuerpos en la sociedad encontraron nuevas prácticas que definían la feminidad. Todos los discursos contradictorios convivieron en una misma temporalidad y en un espacio delimitado por el habitus, un espacio ciudadano que brindaba las posibilidades de poder resignificar y explorar nuevas tendencias corporales. La representación de los cuerpos en cine se realizó en este proceso cambiante en el que los discursos y cuerpos se diversificaban. Ante esto el habitus produjo nuevas prácticas, ya que, “El cuerpo existe en la totalidad de sus componentes gracias al efecto conjugado de la educación recibida y de las identificaciones que llevaron al actor a asimilar los comportamientos de su medioambiente.”<sup>85</sup> El habitus corporal femenino creó nuevos símbolos y técnicas del cuerpo de acuerdo con el contexto mexicano dentro del que se produjeron los cuerpos y películas que se analizarán en el corpus.

**1.3. La industria cinematográfica en el México de 1955 a 1969**  
La industria cinematográfica es el medio desde el cual se forman las representaciones de los cuerpos que vemos en pantalla. Es esta quien dirige las brújulas que orientan la representación, por lo que es sumamente necesario su análisis para saber desde donde surgieron las representaciones del cine nacional. En la segunda mitad del siglo XX aún era extraño que hubiera una participación muy activa de las mujeres en el proceso de elaboración de las películas en la industria cinematográfica mexicana. Los casos de mujeres como directoras o productoras eran casos minoritarios, así que es en la actuación en

---

<sup>84</sup> De nuestra oficina en Hollywood, *El imparcial* semanario de política y espectáculos, no. 64, México, D. F., 9 de febrero de 1956, año III, p.12.

<sup>85</sup> Le Bretón, *Sociología del cuerpo*, 2002, p.9.



donde observaremos su participación mayoritariamente, así que entenderemos que las representaciones provenían desde un imaginario masculino.

En gran parte la historiografía sobre cine se remarca que en los cincuenta le cine nacional comenzó una decadencia después de un momento de gran auge. Como lo menciona Ramírez Miranda: “A mediados de los cincuenta, la pérdida de la hegemonía de la producción mexicana cinematográfica limita los ingresos para esa industria que, apenas diez años atrás, se había consolidado como la segunda fuente de divisas.”<sup>86</sup> La percepción de un cine nacional de menor calidad se debió a múltiples factores entre los que se encuentran la competencia internacional después de la Segunda Guerra Mundial, el aumento del costo de producción de las películas, el agotamiento de temas como el melodrama ranchero y la falta de renovación al interior de la industria por el control de los sindicatos.<sup>87</sup>

Los sindicatos del cine nacional tuvieron gran importancia en la forma en la que se realizaron las producciones en la periodización. La industria nacional dependía en su totalidad de la aprobación de los sindicatos cinematográficos, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la Industria de la República Mexicana (STPC). Ambos sindicatos eran la única forma de acceder a los créditos del Banco Nacional Cinematográfico y de acceder a la posibilidad del cine comercial en el país. Ramírez Miranda menciona que “Se llega al absurdo de exigir que un nuevo director, para filmar, perteneciera al sindicato y, para pertenecer a él, debía haber filmado al menos una película. Situación que se repite en las secciones de guion, producción y demás ámbitos cinematográficos.”<sup>88</sup> Los sindicatos eran la única puerta de acceso a la realización de representaciones en la pantalla grande, lo que dificultó la entrada de nuevos realizadores a la industria.

Ante este asunto una acción que destaca es la creación del grupo “Nuevo Cine” en 1961. Este grupo es producto del crecimiento de jóvenes universitarios que se involucran cada vez más en la vida pública nacional. En la publicación de la revista con el mismo nombre exigen la renovación de la industria y la

---

<sup>86</sup> Ramírez Miranda, “Renovarse o morir”, 2018, p.92.

<sup>87</sup> Domínguez Chávez, “Cine mexicano entre 1940-1970”, 2011, p.4.

<sup>88</sup> Ramírez Miranda, “Renovarse o morir”, 2018, p.93.



formalización de la actividad cinematográfica fuera de los sindicatos por medio de la creación de archivos y escuelas.<sup>89</sup> A pesar de la presión la renovación de la industria no fue posible ni en los cincuenta ni en los sesenta. En 1960 “Las películas mexicanas de la época fueron hechas por 67 directores en total, pero sólo 51 de ellos dentro del STPC.”<sup>90</sup> Los esfuerzos por presionar a la industria a innovar dieron algunos frutos como la realización del primer concurso de cine experimental organizado en 1965 del que surgieron representaciones realizadas desde grupos renovados de directores, camarógrafos, guionistas y argumentistas como el caso de Juan Ibáñez quien dirigiría la película *Los caifanes*, ahora ícono del cine nacional. A pesar de esto los ganadores no tuvieron la oportunidad de entrar a la plena exhibición comercial de sus películas.

Parecía que la industria del cine nacional se impermeabilizó de los cambios en el contexto mexicano. La industria cinematográfica del país se encontraba monopolizada por las grandes casas productoras. La red se tejía entre intereses particulares y sindicales que recaía en el presupuesto nacional. El financiamiento del Estado funcionaba como un arma de doble filo ya que, aunque promovía la elaboración de nuevas producciones se convirtió en un modelo de vida para los trabajadores de los sindicatos. El peligro que representó la caída en la recepción del cine mexicano a mediados de los cincuenta terminó por afectar los ingresos percibidos por la industria, lo que pudo haber contribuido más a las innovaciones en las producciones que las presiones externas.

La reducción presupuestal en la industria cinematográfica destacó la necesidad de formular estrategias para recuperar el mercado. Lo primero que se puede percibir es la gran producción de películas, pero con bajo presupuesto. Esto se puede notar a través de la poca producción en las historias y en los escenarios que suelen ser repetitivos e interiores (habitaciones o casas particulares). Esto no significó que la innovación cinematográfica en cuanto a las historias se detuviera en todos los aspectos. Como ya se mencionó anteriormente las producciones dentro de lo que se ha denominado: el periodo de decadencia del cine mexicano fue el cambio de los escenarios dentro de los que se desarrollaban historias clásicas del cine. Se cambiaron los charros por

---

<sup>89</sup> *Ídem.*

<sup>90</sup> García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 1997, p. 228.



los licenciados, las casas campiranas por departamentos y vecindades. La búsqueda de un público que consumiera las películas llevó a la industria a experimentar con el público creciente en las ciudades.

Entre la gama de estudios cinematográficos se resaltarán la intervención de los estudios y laboratorios Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA), Cinematográfica Calderón, Cinematográfica Marte S.A. y Estudios Churubusco-Azteca, ya que son las productoras más destacadas que generaron las películas que pertenecen al presente corpus de análisis de películas. Los Estudios CLASA fueron fundados en 1933 con el apoyo de figuras como Plutarco Elías Calles y Alberto J. Pani. Estos tuvieron un auge muy importante durante la época del cine de oro mexicano, la década de los cuarenta obteniendo un gran respaldo del Banco Nacional Cinematográfico lo que le brinda la facilidad de convertirse en una de las distribuidoras más importantes del cine nacional. Junto con los Estudios Churubusco-Azteca fueron la encarnación del brazo del Banco Nacional Cinematográfico del cuál dependieron de 1960 a 1979.<sup>91</sup> La producción de los estudios Churubusco-Azteca junto con la distribución de CLASA dio productos como *Días de Otoño* (1963). Esto podría explicar la temática nostálgica que causa la vida de Luisa (Pina Pellicer) al migrar del campo a la ciudad anhelando una vida de aspiraciones tradicionales que parece quedar sepultada en el movimiento de las grandes urbes.

La industria cinematográfica no tuvo una Dentro de producciones más audaces nos encontramos con las de la Cinematográfica Calderón. Que comenzaron a mostrar el camino de sus producciones con la película *La Zandunga* (1938) en la que incluyeron una breve escena en la que se muestra a María Luisa Zea desnuda al salir de bañarse del río, la cual fue censurada. Ante el argumento de competir contra la televisión se comenzó a experimentar con desnudos artísticos la pantalla grande.<sup>92</sup> Así se logró estrenar *La fuerza del Deseo* (1955), mostrando el torso desnudo de Ana Luisa Peluffo como parte de una ficción dentro de una escuela de arte, fórmula que retomarían esta productora como parte de su estrategia para la producción de películas.<sup>93</sup> De igual manera nos encontramos con la cinematográfica Marte estuvo vigente por el corto

---

<sup>91</sup> Vázquez, *Los estudios cinematográficos en México*, 2012.

<sup>92</sup> García Riera, *Breve historia del cine*, 1997, p.190.

<sup>93</sup> Mino Gracia, "Crisis, censura y búsquedas", 2019, p. 62.



periodo de 1966 a 1972. La relevancia de esta productora se encuentra en la forma en la que acogió a los cineastas destacados a partir del primer concurso de Cine Experimental de 1965, lo que dio origen a producciones como *Patsy mi amor* (1969), que aparte de ser una adaptación de una obra de Gabriel García Márquez, toca temas mucho más audaces para la moral tradicional.

De igual manera se experimentó con otros géneros como el cine de terror y por medio de la cooperación entre la literatura de la época y el cine. Para finales de los cincuenta es notable la participación de Inés Arredondo o Elena Garro en la elaboración de guiones cinematográficos. Un ejemplo de una producción bastante exitosa en el cine comercial es *Las señoritas Vivanco* (1958), cuya adaptación fue realizada por Josefina Vicens y su guion fue escrito por Garro. Cabe destacar que los personajes femeninos en esta historia destacan por sus características humorísticas. A pesar de estos esfuerzos la industria nacional siguió en crisis y encontró más problemas que soluciones en la década de los sesenta. Bien menciona Riera que “Frente a la andanada de modernidades y erotismo, el melodrama tradicional, moralista y conservador, nada nuevo podía aportar.”<sup>94</sup>

Dentro de estas producciones el papel que desempeñaban las mujeres era un motivo por el cual se debatió en los medios de comunicación. Anterior a la inclusión de los desnudos, las mujeres en el mundo del cabaret en las películas de ambiente urbano eran comunes en la segunda mitad de la década de los cincuenta. “El cine de cabaret narra y representa uno de los principios y mecanismos sociales que asocia a la mujer y sus danzas a la caída en los bajos mundos de la prostitución... La danza queda así vinculada a la desgracia personal de la mujer...”<sup>95</sup> Este tipo de personajes e historias enseñaban una pedagogía en la cual el cuerpo de mujeres bellas era castigado con la enfermedad, la violencia física o la muerte, asociando la belleza inmoral a la desgracia.

La seducción, sensualidad y erotismo se colaba en las pantallas de cine desafiando la moral e identidad de la mujer tradicional. Las cabareteras, su vestuario, maquillaje, peinado y sus técnicas corporales de moverse y bailar se

---

<sup>94</sup> García Riera, *Breve historia del cine*, 1997, p.268.

<sup>95</sup> Cabañas, “La danza en el cine mexicano”, 2021, p.97.



relacionan con “...conductas desviadas de los roles sociales vistos como decentes y morales.”<sup>96</sup> Este tipo de representaciones con enseñanzas morales se mantuvieron en toda la década de los cincuenta dando visibilidad a estrellas como Ninón Sevilla. Generalmente este tipo de personajes se relacionaban a escenarios urbanos en los que la ciudad asechaba las buenas costumbres de las jóvenes. Hablando del cine de 1950. “Dos temas ‘espinosos’, el aborto y el divorcio, merecieron la más definitiva reprobación melodramática.”<sup>97</sup>

El cuidado del alma de los mexicanos fue un tema de gran importancia para los grupos conservadores, el Estado y la iglesia. Cada uno de estos grupos tomó acciones desde su frente para poner un alto a las novedades consideradas inmorales en la sociedad. El alma se cuidaba reglamentando los comportamientos del cuerpo.<sup>98</sup> El estado trató de regular este asunto por medio del decreto de leyes y reglamentos como el siguiente:

El 19 de septiembre de 1941 el gobierno presidido por Manuel Ávila Camacho decretó un reglamento de supervisión cinematográfica. Este reglamento definía las facultades del Estado sobre la exhibición de cintas, que sería a través de Departamento de supervisión cinematográfica adscrito a la Secretaría de Gobernación. En el gobierno de Miguel Alemán, estos artículos se integraron a al capítulo Décimo del Reglamento de la Ley de la industria cinematográfica, publicado en el diario Oficial de la Federación el 6 de agosto de 1951.<sup>99</sup>

Este tipo de reglamentación indicaba que las películas eran revisadas antes de su exhibición. De acuerdo con el Artículo 63 del reglamento de supervisión cinematográfica se debía de solicitar autorización previa enviando las películas completas o los avances.<sup>100</sup> De igual manera Política higienista que comenzó en 1940 en la Ciudad de México a cargo del regente Ernesto Peralta Uruchurtu que ocupó el cargo de 1952 a 1966.<sup>101</sup> Esta dictaba el cierre de lugares como cabarets o bares como forma de saneamiento moral. La resistencia ante las nuevas prácticas corporales de ocio y de sensualidad era palpable por medio de este tipo de normativas.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>97</sup> García Riera, Breve historia del cine, 1997, p.214.

<sup>98</sup> Véase: Pérez Rosales, “Censura y control”, 2011, pp. 79-113.

<sup>99</sup> De la Vega Alfaro, *Cine, política y censura*, 2017, p. 17

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> Pulido Llano, “El espectáculo ‘sicalíptico’ en la ciudad de México”, 2013, p.50.



A pesar de esto la censura que los reglamentos pusieron a la industria se adaptó al clima de crisis en la industria del cine. Como lo menciona Monsiváis, “ya en 1952 o 1954 la censura se vuelve la inmensa desventaja de la industria.”<sup>102</sup> Razón por la cual tenemos el primer desnudo comercial en 1955, mismo año en el que un grupo de jóvenes se manifestó en la plaza de Santo Domingo en el centro de la capital con carteles “denunciando la inmoralidad reinante en México... exigían que la campaña de moralización emprendida en el país se hiciera extensiva a los cines y teatros metropolitanos.”<sup>103</sup> Esto no solamente nos habla de una preocupación de la moral ante las propuestas de la industria nacional cinematográfica, sino que también nos pone en perspectiva sobre la diversidad de grupos de jóvenes que se movilizaron en la época. Las contradicciones convivían en el contexto de transformación de un contexto en el que se evidenciaba más las rupturas

La integración de temas relacionados con la sexualidad femenina nos permite especular sobre los intereses de la industria cinematográfica en mostrar estos aspectos en la pantalla grande. Por un lado, se encuentra la preocupación por la moral en un contexto de grandes cambios y por otro, la aceptación de este tipo de representaciones observada por medio de su permanencia en las temáticas cinematográficas. La convivencia de las contradicciones se escudaba en el anonimato de la obscuridad de las salas de cine. Los desnudos continuaron formando parte del cine comercial mexicano como lo demuestran las cifras de películas para adultos en 1968:

Preocupado y excitado por la boga del erotismo y sus consecuencias, el cine mexicano de la época tendió a la gravedad, ...// Una cifra nos da idea de los extremos a que llegó el cine mexicano, antes pródigo en películas ‘para todo público’: 34 cintas de 1968 fueron destinadas por Cinematográfica a ser exhibidas ‘solo para adultos’ (clasificación C) o ‘sólo para mayores de 21 años’ (clasificación D); eso significaba, sobre todo, que contenía desnudos femeninos.<sup>104</sup>

La continuación de este tipo de representaciones nos habla de un beneficio para la industria cinematográfica en crisis. De la misma forma nos habla

---

<sup>102</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura*, 2010, p.248.

<sup>103</sup> Pérez Rosales, “Censura y control”, 2011, p.84.

<sup>104</sup> García Riera, *Breve historia del cine*, 1997, p.263



de las contradicciones que convivían en el contexto. Tanto los espectadores como las representaciones funcionaron para mantener los cuerpos desnudos en las pantallas. Muvley argumenta: “Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado.”<sup>105</sup> Cabe destacar que tanto los grupos que producían esas representaciones como las que emitían opiniones sobre los ismos en los medios de comunicación la industria estaba compuesta en su mayoría por miradas masculinas.

Ante la mirada pública las opiniones sobre los temas inmorales del cine siguieron a pesar de la inminente aceptación de su consumo. En la sección de opinión editorial del *Imparcial* se podía leer:

La campaña moralizadora de nuestra cinematografía debe llegar de una vez por todas hasta la raíz del mal. La dirección general de cinematografía dependiente de gobernación, se propone vigilar el creciente abuso del nudismo, so pretexto de exposición artística. El ‘peluffismo’ y el ‘kytysmo’, dejarán de ir aumentando, y de la misma manera que el control de la desnudez anatómica se hará con la desnudez intelectual de las tramas, de los argumentos que destilan pornografía y ensalzan la criminalidad, con grave perjuicio para el buen nombre de México, y el retorcimiento de la fisionomía auténtica que nos imprimen nuestras tradiciones, nuestras costumbres y nuestra idiosincrasia.<sup>106</sup>

En esta nota se puede observar que incluso se denominaba a estas faltas relacionándolas con las actrices que representaban estos personajes. Ana Luisa Peluffo y Kitty de Hoyos encarnaron la inmoralidad de los cuerpos desnudos en el cine nacional. Además, recordemos que la proliferación de discursos de ámbito sexual propios del contexto se dio en ámbitos relacionados al consumo o a la planeación familiar que parecieron pasar desapercibidos como temas principales en las representaciones cinematográficas. Fue necesario integrar estas novedades dentro del formato que estableció la industria.

El proceso de urbanización industrializada y crecimiento de clases medias no solamente trajo consigo pugnas sobre los desnudos. La representación de espacios urbanos y nuevos personajes permitió que el público se identificara con

---

<sup>105</sup> Laura Mulvey, “Placer visual”, p. 369

<sup>106</sup> El *Imparcial*, Opinión de los editores. “Campaña de saneamiento cinematográfico”,



los personajes en la pantalla. A pesar eso, parecía que las vecindades de los años cincuenta se encontraban desfazadas del contexto.<sup>107</sup> Fue necesario la innovación dentro del mismo argumento urbano para encajar con la identidad de la población de carne y hueso. Ante esta necesidad de la industria de dejar de lado el desfase del cine con el contexto mexicano de los sesenta se permitieron dosis de innovación en el discurso hegemónico. Para esto fue necesario integrar personajes con un habitus corporal juvenil.

A pesar de que el desnudo puede sonar escabroso dentro de los parámetros morales la juventud parecía igual de peligrosa. Los jóvenes mexicanos no solamente representaban un grupo con creciente importancia, sino también un grupo potencia de consumidores para la industria cinematográfica. Como ya se mencionó, en ese momento la población juvenil estaba adquiriendo gran importancia en los campos político, social y cultural. Además, representaban gran parte del consumo de las actividades de ocio en las ciudades y no se podían dejar de lado en las nuevas temáticas. La forma de integrar al nuevo público no dejó de lado las moralinas del cine. Riera argumenta que, aunque “El melodrama languidecía, pero no por ello cejaba en sus empeños moralistas. Al contrario: lo asustaban la llegada por vía norteamericana de nuevas modas en el comportamiento, el atuendo y la música de una ominosa juventud ‘rebelde’ y los comienzos de un uso generalizado de los anticonceptivos femeninos”<sup>108</sup>

Así la inclusión de los temas relacionados con la juventud también recibió embates por parte de la censura en el cine Otro problema causado por la censura fue la negativa ante producciones extranjeras que iban en contra del discurso hegemónico tradicional.

La censura prohibió la exhibición en México de las películas norteamericanas con el cantante Elvis Presley y de la inglesa *A Hard Day's Night* con los famosísimos Beatles, para prevenir escándalos juveniles en las salas... Se intentó así, con el auxilio del llamado *go go* (término francés, aclimatado en México, que designaba un espíritu y ambiente promovidos por la música de moda en los sesenta), atraer a un amplio público juvenil de clase media.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Quiroz Rothe, “Del patio de vecindad a la urbe”, Bitácora arquitectura, 2018, p.063

<sup>108</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine*, 1998, p. 213.

<sup>109</sup> García Riera, *Breve historia del cine*, 1997, p.246.



La dosificación y mexicanización de estos discursos fue algo característico de la época. Aunque no se permitió la exhibición de *A Hard Day's Night* no faltaron las escenas de bandas juveniles realizando una presentación o la representación de lugares en los que los jóvenes iban a bailar o divertirse. Parecía que la industria nacional se preocupaba por representar estos discursos en sus propios términos más que por la esencia del mismo. Ante esto es relevante seguir a Monsiváis cuando dice: “El cine preside las informaciones: así viven los mexicanos, así se visten según su posición social, así se oyen, así se expresan, así se mueven, así intercambian voces, gestos, respuestas violentas o quejumbrosas. El Ser-Humano-Hecho-en-México se apega a lo propuesto en la pantalla...”<sup>110</sup>

La introducción de la innovación por medio de los términos de la industria fue una estrategia de resignificación ante el público creciente. Para finales de los sesenta nos encontramos que incluso en las instituciones encargadas de la moral se habían integrado nuevos discursos al discurso hegemónico. “La Dirección de Cinematografía, a cargo de Mario Moya Palencia, hizo más permisiva la censura. Como en los Estados Unidos y en algunos países europeos, admitió desde 1968 la muestra de desnudos (femeninos) y el empleo de ‘palabrotas’ en el cine.”<sup>111</sup> La forma de supervivencia de la industria fue un importante motor para la innovación dentro de la misma. Esta se puede entender como una época de gestación para lo que sucede en la década de los setenta.

Convivían la representación de un habitus corporal elaborado desde una mirada masculina con prácticas generadas en un contexto de cambio que de una forma u otra dan cuenta de la injerencia femenina sobre los discursos hegemónicos. La necesidad de la conformación de una identidad femenina que no podía quedar rezagada ante las prácticas que se vivían en el contexto. Una necesidad nacida no tanto de la voluntad del cambio dentro de la industria sino de necesidades económicas y presiones inminentes al medio cinematográfico. Así a pesar de que “... la industria del cine fracasa en sus técnicas de recaptura: ..., las ‘audacias morales’ (desnudos estatuarios, situaciones levemente escabrosas).”<sup>112</sup> Estos intentos nos brindan un campo de trabajo en el que

---

<sup>110</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura*, 2010, p.308.

<sup>111</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine*, 1998, p. 256.

<sup>112</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura*, 2010, p. 347.



observaremos las permanencias y transformaciones de las prácticas de un cambiante habitus corporal.

## 2. La construcción de la identidad corporal femenina.

La forma en que construimos la idea de nuestros cuerpos se ve influenciada por el contexto en el que vivimos. La economía, la moral, la sociedad e incluso la política influyen en la forma en que lo tratamos y lo vivimos en sociedad. Una de las de las propuestas de Judith Butler que me ha quedado más arraigada durante la realización de la presente investigación es que: como individuos adaptamos y performamos nuestro cuerpo para poder cumplir con la expectativa de identidad de género impuestas por la sociedad.<sup>113</sup> La performatividad de los cuerpos en el cine consiste en la reproducción de estilos corporales que pretenden naturalizar el discurso identitario de género hegemónico. De la misma manera, existen dentro de estas performances distintas formas que le damos al cuerpo para poder cumplir los roles que decidimos construir dentro de la sociedad con distintos grupos y en distintos espacios.

En el caso del cuerpo representado en el cine, estos roles son guiados por un discurso que está previamente escrito. En el proceso creativo de la realización del cine se piensa en cuerpos específicos que puedan interpretar de la forma más cercana a los cuerpos que se imaginan con el guion previamente escrito. El cine como espectáculo masivo se alimenta de la aceptación que tiene en el público y el público consume los productos fílmicos que más le parezcan entretenidos. Para este objetivo es necesario que los espectadores se sienten identificados con los cuerpos y las historias representadas por medio del cine. En esta relación se tiene una doble retroalimentación, que va de la sociedad al cine y viceversa. Es por esa razón que podemos hablar de estereotipos fílmicos que de alguna manera se encuentran presentes en la conformación de nuestras identidades de género.

Durante la periodicidad abordada en el presente trabajo, 1955 a 1970, el cine se convirtió en una de las actividades recreativas más socorridas y al alcance de gran parte de la población. La urbanidad había hecho crecer la presencia de recintos en donde se proyectaban las películas, que iban desde

---

<sup>113</sup> Al ser un constructo cultural nosotros performamos nuestro cuerpo de acuerdo con la situación y el contexto que estemos viviendo. La sustancia ontológica existe, sin embargo, lo dotamos de características culturales para poder convivir dentro de la sociedad. Véase: Judith Butler, *Género en disputa*, 2007.

teatros hasta cines ambulantes que recorrían el país. Para el caso de la vida citadina, el cine nacional comenzó a virar su enfoque hacia escenarios que se relacionaban con la misma. Si tomamos al cine desde una perspectiva semiótica, se abre la posibilidad de ver cómo todos los elementos que lo componen se vuelven legibles como códigos que al mismo tiempo producen discursos. A través de estos discursos semióticos puede haber una interpretación por medio del análisis de los significados que componen la imagen cinematográfica, tomando en cuenta elementos como el enfoque de la cámara, los diferentes objetos que componen la escena, la construcción visual de cada personaje, etcétera. Así, se pueden analizar los valores que se le agregaron al cuerpo femenino en la periodicidad analizada, dentro de la conformación de identidades urbanas que se comenzaron a formar.

Las representaciones cinematográficas del cuerpo femenino que se presentaron a partir de 1955 incorporaron nuevos elementos de la vida cotidiana citadina dentro de sus discursos. La representación del cuerpo femenino adquirió elementos que conformaban la identidad femenina que pretendían ser representativas de la segunda mitad del siglo XX.<sup>114</sup> Desde la época de oro del cine mexicano, los estereotipos representados en el cine pasaron a ocupar otros espacios por medio de la presencia de los medios en las vidas del *Star System* mexicano. Así mismo los cuerpos comenzaron a presentarse en espacios nuevos y con nuevos roles. La industria cinematográfica comenzó a construir cuerpos femeninos que mostraban características eróticas y sensuales, relacionadas con la desnudez y la tensión que esta ponía en la trama de las películas.

El cine planteó la sensualidad de la identidad de la mujer un rasgo de su identidad. Dentro del contexto del inicio de la revolución sexual en occidente, uno de los temas recurrentes fue la corporeización de las ideas de liberación sexual femenina en discurso cinematográfico hegemónico mexicano.<sup>115</sup> Elemento que se puede observar en el discurso propuesto por Mabel Moraña, en el que plantea que: “El cuerpo va inscribiéndose en la historia en relación directa con los

---

<sup>114</sup> Identidad de género entendida como una consecuencia del sexo e instituida por leyes culturales dentro de las cuales el cine toma atributos para construir a sus personajes. La relación entre sexo, género, práctica sexual y deseo. Enmascara un discurso hegemónico masculino. Deseo heterosexual. Véase: Judith Butler, “Sujetos de sexo género y deseo”, *El Género en disputa*, 1990, pp. 45-85.

<sup>115</sup> Por corporeizar entiendo la materialización de discursos por medio de prácticas y técnicas corporales.

cambios que se registran en las convenciones sociales, las costumbres y las formas de vida”<sup>116</sup>, entenderemos que fue necesario que el discurso cinematográfico se adaptara a las necesidades del público que quería atraer. Así la industria cinematográfica comenzó a representar el cuerpo dentro de los nuevos estándares sociales.

Las mujeres formaban parte importante de la población que se movía en las ciudades y que consumían el entretenimiento cinematográfico. Sus cuerpos comenzaron a inundar lugares en los que antes se encontraban de manera excepcional como oficinas, aulas de universidades, conducir autos, entre otros. Así es que fue necesario incluir estas nuevas vivencias dentro del discurso cinematográfico, por medio de las cuales se iba a ir moldeando la identidad corporal idealizada que permanecería en las grandes pantallas. Los cuerpos representan pulsiones y deseos de las personas que los imaginan. Por un lado, el cuerpo femenino se representó como un objeto de consumo y por otro representaba al grupo de mujeres que se consolidó en las ciudades en la temporalidad en la que se contextualizan los filmes analizados.

En este capítulo se pretende analizar los aspectos del cuerpo que se fueron incorporando al cine a lo largo de este periodo. La temporalidad es significativa para este aspecto, ya que, en el contexto social de las mujeres se pueden percibir cambios en la concepción de la identidad femenina. Parecía que el cine quisiera encaminar la identidad de las mujeres hacia un camino moral; el público esperaba ver sus deseos prohibidos en la pantalla; y las mujeres querían una mayor libertad en torno a su cuerpo. Se estaba conformando y construyendo. Gracias a estas necesidades contrapuestas se fueron incorporando elementos del contexto femenino, también se incorporaron los deseos construidos desde el discurso heteronormado hegemónico. Las películas analizadas en el corpus de este proyecto nos brindan un panorama amplio sobre el cuál se pueden analizar las representaciones corporales construidas desde esta perspectiva cultural.

En el primer apartado se explorarán los usos y significados del cuerpo desnudo en algunas películas de 1955 a 1969. Se partirá desde el análisis de la película *La fuerza del deseo* (1955). Esta película se promocionó como la primera película en la cual se mostraba un desnudo a un público amplio del cine

---

<sup>116</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p. 21.



mexicano. A partir de esto, se historizará la concepción del desnudo y la forma en las cuales este aparece y se significa como parte de la identidad femenina hasta 1969. En el segundo apartado se analizarán las prácticas corporales más comunes que se perciben en el corpus de películas analizadas que van delimitando los espacios y actividades femeninas dentro del discurso ciudadano. El tercer apartado tratará de la forma en la cual el cuerpo femenino es significado como un dispositivo de seducción. La seducción ha formado parte de las representaciones femeninas desde periodos anteriores, pero será interesante analizar cómo se adaptó este discurso identitario dentro del discurso clasemediero ciudadano.<sup>117</sup>

## 2.1. El cuerpo desnudo

La desnudez fue un concepto que se fue definiendo a través de los cuerpos y su significado frente a los valores sociales. El desnudo fue apareciendo para un público amplio que cada vez aceptaba más la intromisión de desnudos en las pantallas sin desmayarse en el acto, lo que llevó a los realizadores de los filmes a ir añadiendo cada vez más características al mismo y a darle más espacios. Al mismo tiempo, los desnudos fueron significándose con los cambios temáticos en el cine. Los cuerpos urbanos fueron enmarcando la definición y el significado de los desnudos dentro de los espacios clasemedieros, fuera de los cabarets.

En 1955 la película *La fuerza del deseo*, fue promocionada como la primera película que prometía un desnudo en la pantalla grande. El primer desnudo representado en el cine mexicano comercial, que implicaba que un público más amplio pudiera pasar las barreras que se habían impuesto en las décadas pasadas con las películas pornográficas, las censuras y los preceptos morales. Esta película representó la apertura del cine nacional a mostrar otra cara de la identidad femenina al público. En primer lugar, debemos de partir de la idea de que el desnudo que se presentó en esta película fue posicionado en un espacio diferente a como se habían presentado los cuerpos femeninos desnudos anteriormente, una escuela de pintura.

---

<sup>117</sup> Véase: Gabriela Pulido Llano, "El espectáculo 'sicalíptico' en la ciudad de México, 1940-1950", en Rodolfo Palma Rojo, Et. al., *Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, 2013. // Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México, 1998.



La escuela de pintura, lugar que acogió la representación de ese primer desnudo, se presenta como un lugar consagrado por la actividad de enseñar y aprender. El cuerpo desnudo es un instrumento más destinado a este fin. Como apunta Emilio García Riera, pareciera que durante esta época el desnudo estuviera cobijado bajo el pretexto de la inmovilidad, de ser un desnudo aceptado por ser representado como un desnudo artístico. La inmovilidad y solemnidad en el rostro y cuerpo de las actrices hacía parecer como si el desnudo de ese momento fuera casi un acto solemne, en espacios especializados, en los cuales el cuerpo era observado con fines intelectuales para reproducir belleza.

Existen dos versiones de esta película, una que censura el torso desnudo de *Silvia* y otra en donde este sí se muestra. El análisis de esta escena lo comencé a realizar con la censurada que fue la versión que se encuentra más al alcance en distintas plataformas digitales. La versión sin censura fue subida a la plataforma digital YouTube el 24 de diciembre del 2023. Esto llama la atención en cuestión a que incluso en el tiempo dedicado a esta investigación (2022-2024) se priorizara y difundiera más una versión sobre la otra. Es importante aclarar que no se conoce qué versión llegó al público mexicano o si en algún momento se mostraron las dos versiones de la película. Esta vertiente abre otra posibilidad de analizar e interpretar el desnudo en el cine comercial mexicano.

La elaboración de esta película se realizó en los estudios y laboratorios de Cinematográfica Latina Americana, S.A. (CLASA). Estos estudios cinematográficos se encontraban relacionados con el gobierno por medio de acuerdos económicos en los cuales se brindaba apoyo a la producción de ciertos filmes a cambio de alinearse a los reglamentos propuestos por el gobierno, entre ellos la cuestión de la censura.<sup>118</sup> En estos momentos la industria del cine mexicano estaba tratando de recuperar la presencia que había obtenido en años anteriores con los éxitos de melodrama ranchero realizado por el *star system*. Esta película es producto de un contexto de experimentación en donde el Estado financió que se experimentara con nuevos temas, con el cuerpo desnudo como objeto de consumo.

En la versión sin censura el desnudo que se muestra en la pantalla se plantea como producto de una acción accidental. Los fines artísticos en la misma

---

<sup>118</sup> Véase apartado 1.3.



ya se plantean desde el principio, pero el desnudo se da dentro de un momento privado. Este momento se define así, ya que, Silvia se muestra sola en la habitación que estaba destinada a que los y las modelos de la clase de arte pudieran cambiarse y prepararse para modelar. El desnudo que se presenta en la película son los pechos desnudos de Silvia mientras se está cambiando. Si esta versión se llegó a exhibir fue aprobada por el estado ya que “..., la Ley planteaba que cualquier película que llegara a exhibirse en el país debía contar con una autorización previamente concedida...”<sup>119</sup>



Figura 1. Fotogramas pertenecientes a *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88minutos.

La toma del desnudo está realizada para que el público sienta que de alguna forma pudieron hacer una intromisión en la privacidad de Silvia. En el relato cinematográfico ella se encuentra de perfil a la puerta y a Arturo, pero de frente al público. Son solo unos segundos en los cuales es perceptible que Arturo puede ver los pechos desnudos de Silvia y la acción seguida es ella cubriéndose. Es interesante contrastar cómo el mensaje de un desnudo privado es mal visto, pero en un desnudo artístico la situación es totalmente distinta. La reproducción de este tipo de imágenes también tiene a entrar en la dinámica de naturalizar la forma en que se deberían de ver partes del cuerpo femenino que antes no se mostraban de forma amplia.

<sup>119</sup> Roberto Ramírez Flores, “Ley federal cinematográfica”, 2016, p.10.

La mirada de Arturo ante esta escena se enfoca en los ojos de Silvia a pesar de estar frente a su figura semi desnuda. Silvia se cohibe después de un momento de encontrarse con Arturo de frente y procede a taparse los pechos. Las acciones de Silvia se pueden traducir a que, aunque se muestra sorprendida, igual deja que Arturo la mire unos segundos. A pesar de esto Arturo mantiene la mirada en los ojos de Silvia (Figura 1) y en el portafolio que es el objeto por el cuál entró en la habitación. Arturo parece sorprendido a causa de la misma sorpresa de Silvia, pero también se muestra tranquilo ante la situación. Fuera de las características gestuales de cada personaje se puede percibir cómo se va conformando una tensión por el torso desnudo de Silvia. Los pechos expuestos son lo que se consideraba un desnudo en esta película.

La tensión en la escena llega a su cenit cuando Silvia se despoja de sus ropas para dar paso al cuerpo que posará frente a una o más personas con fines artísticos. La primera vez que se hace presente el desnudo en la versión censurada de la película, se crea una tensión cinematográfica muy clara. En la escena (Figura 2) se ve entrar a Silvia al salón con la bata que esconde su desnudez, se escuchan sus pasos recorriendo el camino hasta el centro del salón y se enfoca su cabeza y hombros para dar paso a la acción de quitarse la bata (Figura 3). Las escenas de desnudos siempre son en compañía de un personaje masculino que la observa, el cuerpo femenino se desnuda ante los hombres y se hace evidente que la cámara quiere que los espectadores se den cuenta de esta mirada en la composición de las escenas. En una escena anterior se muestra que hay algunas mujeres tomando la clase, pero no se enfocan mirando a Silvia.



Figura 2. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.



Figura 3. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

La cámara está enfocada desde una perspectiva en la cual prioriza la mirada masculina al cuerpo femenino. El discurso cinematográfico gira sobre la

tensión que se conforma con el cuerpo desnudo, la mirada de los alumnos, del profesor y la mirada del espectador. El orden de construcción visual de la sensualidad del cuerpo femenino queda muy claro en la construcción de las escenas, como lo argumenta Laura Mulvey: “La tendencia cinematográfica imperante codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante.”<sup>120</sup> El cuerpo desnudo es mirado y construido desde la mirada masculina, incluso, la única pintura que se muestra es la que realiza Ricardo. Las miradas que atraviesan este desnudo están planeadas para ser totalmente masculinas. La planeación de la escena a cargo del director, productor, director de escenas, dejan en evidencia que la mayor parte del desnudo fue planeado desde la mirada masculina. Incluso la cámara prioriza la mirada masculina poniendo en primer o segundo plano a los hombres que están observando a Silvia.

En este caso, el desnudo es tratado desde un discurso ciudadano en donde las mujeres se mueven en espacios académicos y artísticos poniendo su cuerpo como límite de participación, es decir, su presencia en distintos espacios y su interacción con los personajes se basa en su belleza corporal y en cómo pueden utilizar su cuerpo para actuar dentro de los mismos. El que Silvia encontrara una forma de sustentar su vida económicamente a través de la exposición de su cuerpo desde el centro de una habitación rodeada, en su mayoría por hombres que la observan y la dibujan, nos habla de la cabida que se les daba a los cuerpos femeninos dentro de este tipo de ámbitos. Al mismo tiempo esto contrasta con el espacio que ocupan las coestrellas masculinas dentro del discurso cinematográfico, que son las que incitan la actividad del cuerpo femenino por medio de la mirada o del deseo.

Desde el cartel promocional comenzamos a ver la conformación de la promesa que representa la principal atracción de la película: el cuerpo desnudo. Hablo de una promesa, ya que se puede observar a una mujer con un cuerpo cubierto con una manta semitransparente que deja entrever la forma de sus pechos firmes, su cintura pequeña y caderas prominentes, dejando volar la imaginación de los espectadores. Esta representación se asemeja incluso a la forma en que las culturas romanas y griegas representaban escenas en mármol

---

<sup>120</sup> Mulvey, “Placer visual y cine”, 1973, p.366.



con cuerpos femeninos cubiertos por mantas, pero con la certeza de que debajo de estas mantas se encontraba el desnudo.



Figura 4. Cartel promocional de *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.



Figura 5. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

Al mismo tiempo el cuerpo desnudo no es observado de forma directa sino a través de una pintura (Figura 5). Primero sabemos que es observado por los alumnos de la clase, después por el profesor y finalmente el público lo observa por medio de una pintura. La promesa siempre estuvo ahí pero el desnudo no puede ser observado desde un primer plano, “Cuerpo y mundo existen para ser vistos; el cuerpo es al mismo tiempo el lugar de la mirada que descubre ese mundo y el objeto que existe para ser mirado.”<sup>121</sup> La promesa siempre estuvo ahí pero el desnudo no puede ser observado desde un primer plano, “Cuerpo y mundo existen para ser vistos; el cuerpo es al mismo tiempo el lugar de la mirada que descubre ese mundo y el objeto que existe para ser mirado.”<sup>122</sup>

El apellido de “Artístico” con el cual se promociona el desnudo en el cartel también es importante para observar la forma en la que esta representación se fue introduciendo en el cine comercial. A pesar de que el significado del cuerpo desnudo quiera revelar un cuerpo que se muestra sin tapujos, el significante parecido tanto en forma como en discurso (artístico) nos da luz sobre la conformación de la idea aceptable de desnudo dentro de un público amplio, una promesa inmóvil, realizada para ser observada como en un museo. En este periodo, las representaciones de los cuerpos desnudos no se hacían para ser tocadas por las mismas actrices o por otras personas, se realizaban para ser observadas y admiradas. Esta forma de introducir el desnudo al cine comercial mexicano anunciado masivamente fue el camino que se siguió para poder tener

<sup>121</sup> Mabel Moraña, *Pensar le cuerpo*, 2021, p.119

<sup>122</sup> Mabel Moraña, *Pensar le cuerpo*, 2021, p.119

cierta aceptación pública dentro del discurso moral que trató de no generar tanto escándalo.

El cuerpo femenino, era un elemento más de la indumentaria artística por medio del cual se justificaba el deseo masculino. La diferencia de los desnudos en el vestidor y en el salón de clases alimenta la idea de la ilusión del espectador de mirar hacia la privacidad.<sup>123</sup> A pesar de que el desnudo de *Silvia* parece estar naturalizado en el ambiente de la clase de pintura, el encuentro accidental entre *Silvia* y *Arturo* en un espacio privado desata una tensión de deseo sexual en la que se desarrolla todo el argumento de la película. Parece que a partir de ese encuentro la mirada de Arturo en el espacio de clases, desprende el deseo que se activó en el encuentro accidental. Esto es tan notorio que es ahí cuando *Silvia* se da cuenta que puede aprovechar el interés que tiene *Arturo* sobre ella.

Sin embargo, esta caracterización del cuerpo femenino no le quitó a Silvia el poder, que le atribuyó el cine de la época, para utilizar esa belleza corporal para hacer posible sus malvados fines característicos de una *femme fatale* clásica del cine mexicano<sup>124</sup>. Desde la perspectiva de los personajes masculinos, Silvia existía por su belleza. La relación con Ricardo la conserva ya que él piensa que es una mujer muy bella, razón por la cual él cae una y otra vez en las mentiras de Silvia. Por su parte, Arturo se comienza a fijar en Silvia por su hermosura, que conoce a través de los desnudos artísticos que ella realiza en su clase, ya que a pesar de no haber intercambiado más que unas frases con ella, la invita a modelar en su casa después de dos sesiones de clases.

A pesar de esto, el significado de la mujer fatal que se desnuda dejándose llevar por los mares de una nueva vida urbana en donde las mujeres no tenían cabida, no dejó de pasar su factura por la moralidad mexicana que finalmente termina por tomar consecuencias hacia *Silvia*. Desde un principio el personaje se construye como fatal en elementos como la desnudez o el interés por el dinero de *Arturo*, pero no se encumbra como tal hasta el momento en el que quiere estar con *Arturo* y *Ricardo* al mismo tiempo. Esta, al ser una mujer fatal, termina con una enfermedad y un hijo de *Arturo*. La falta de cuidado de su virtud como mujer llevó a que terminara sufriendo sola por su enfermedad y sin merecer ser

---

<sup>123</sup> Mulvey, "Placer visual y cine", 1973, p.369.

<sup>124</sup> Véase Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, 1998.



madre, lo que se puede observar en la escena en donde *Arturo* se lleva a su hijo por voluntad de *Silvia*.<sup>125</sup> Se puede decir que este tipo de personajes femeninos, interiorizaban su deber ser, que se podía leer en sus cuerpos por medio de sus expresiones faciales. El pecado de *Silvia* fue se agravó con su falta hacia la familia nuclear tradicional que pudo haber tenido con Arturo, recordemos que ella muere cuando rechaza la propuesta de Arturo para tener una familia junto con él y su hijo.

El desnudo concebido en *La fuerza del deseo*, fuera del cabaret, fue ocupando más espacios dentro del discurso cinematográfico. Los torsos desnudos o mujeres con poca ropa fueron un elemento que se incorporó al cine de la época. El uso de la ropa pegada y corta como los shorts y las ombligueras se hicieron cada vez más presentes en las escenas en donde las mujeres mostraban sus habilidades corporales por medio de rituales en los que ahondaremos en el último apartado de este capítulo. La “promesa” del desnudo fue cada vez con menos ropas y mostrando más partes del cuerpo. El discurso del cine rondó primero por las clásicas moralinas, por medio de las cuales quedaba remarcado que la belleza corporal podía llegar a ser peligrosa, pero que finalmente era parte necesaria de la feminidad, así como de la forma en la que se consumía el cuerpo femenino en los medios de comunicación.

---

<sup>125</sup> Para ver las sinopsis de las películas y sus fichas técnicas, véase anexo 2.





Figura 6. Fotogramas pertenecientes a *Locura pasional*, Tulio Demichelli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

En la película *Locura pasional* (1956), la belleza de *Mabel* (Silvia Pinal) es utilizada para dar una lección sobre cómo la misma belleza puede llevar a la locura a un hombre. Las escenas donde la imaginación de su esposo pone a *Mabel* en situaciones comprometedoras con *Luis* se muestran en el discurso visual de la película, Mientras que son inexistentes escenas que muestran la inocencia de *Mabel*. De la misma forma, el cuerpo desnudo es relacionado con faltas a la moral evidenciadas en el discurso al inicio de la película, ya que, los créditos son acompañados por notas periodísticas sobre los desnudos, la pornografía y las campañas en contra de estos, como se muestra en los fotogramas siguientes.

En esta película es perceptible que los desnudos causan un debate en cuanto a la moral de la sociedad. Por un lado, ya son parte de la comercialización de productos y del consumo comercial de la época. Por otro lado, hay un conflicto moral con el deber ser de las mujeres que no permite que este consumo sea correcto. Mabel Moraña escribe que, “Según Baudrillard, el cuerpo de la mujer es abstraído, funcionalizado; más que un cuerpo es una forma en la que se sublima el deseo. En este sentido, el cuerpo es objeto, mercancía”<sup>126</sup>, es decir,

<sup>126</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p.166.

que el cuerpo se hace para ser observado por los espectadores a forma de espectáculo que se consume. En las figuras superiores aparecen dibujos de cuerpos desnudos que formaban parte de la publicidad de ciertos productos como jabones o cremas, la comercialización de ciertos objetos se comienza a relacionar con la venta de productos que ostentan ese tipo de cuerpos.<sup>127</sup>

El cuerpo desnudo se fue representando como parte de la vida cotidiana dentro de los argumentos cinematográficos. La tensión que se coloca en la trama de estas películas muchas veces involucra este cuerpo erotizado que se muestra con poca ropa o en espacios que generalmente son privados, como la habitación, el baño o el cambiador, en los cuales ahondaremos a lo largo de la investigación. La tensión de los cuerpos con poca ropa se va diluyendo dentro de la identidad citadina y deja de ser parte de las moralinas cinematográficas que cabían dentro de las mujeres fatales. Estas situaciones se muestran como parte de la vida cotidiana en donde las mujeres se representan con una actitud familiarizada ante los nuevos cánones corporales.

En 1957 se estrena la película *Préstame tu cuerpo*, que desde el título promete darle al cuerpo un lugar principal en la trama. En esta película el cuerpo de *Leonor* (Silvia Pinal) toma mucha importancia, ya que, unos tiburones se lo comen en un accidente en el mar. Su ángel de la guarda debe reparar el error y le muestra varios cuerpos de mujeres que están a punto de morir. *Leonor* escoge el cuerpo con características que le gustan y que “le hagan la vida más fácil”<sup>128</sup>. En las escenas cuando *Leonor* hace la elección de su cuerpo se mencionan explícitamente la importancia de estas características ya que, su cuerpo original tenía bondades estéticas y físicas que la hacían ser quien era por medio de actividades como el teatro, el canto y el baile. Las características físicas como la belleza también destacan en la elección del cuerpo, describiendo un cuerpo curvilíneo, joven y con la capacidad de moverse. *Leonor* hace la elección de su cuerpo sin importarle otras características de la persona como su forma de ser,

---

<sup>127</sup> En anuncios publicitarios de la época se puede observar cómo es que a imagen de las mujeres sirve para captar la mirada y la atención de los consumidores de ciertos productos. Dentro de esta publicidad no solamente se encontraban productos de belleza sino todo tipo de ventas como electrodomésticos, medicamentos, refrescos e incluso inmuebles. La representación del cuerpo femenino se enlaza profundamente con la venta y el consumo.

<sup>128</sup> En la película el personaje de *Leonor* dice que tener un cuerpo bello le va a facilitar la vida, ya que ella era actriz y bailarina.

su ocupación o su vida personal. Así es como Leonor termina tomando el cuerpo de una científica casada.

La ambivalencia en el discurso sobre el cuerpo se puede percibir en la película por medio de la idea repetitiva sobre la pureza. *Leonor* se niega a realizar la convivencia y las actividades maritales ya que en su cuerpo anterior no estaba casada (Figura 7). A pesar de eso, queda implícito que la persona cuyo cuerpo había tomado prestado, había pasado por experiencias distintas e íntimas con su esposo. Así es como el cuerpo puede quedar purificado a través del discurso y las acciones sin importar las circunstancias. De la misma manera, es evidente que a través de la apariencia de su cuerpo es como pone tensión en las escenas. En la figura 8 se puede observar cómo es que la cámara da atención especial a sus piernas gruesas y tersas mientras son observadas con deseo por dos hombres, lo que jerarquiza el deseo de unas partes del cuerpo sobre otras.



Figura 7, *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.



Figura 8, *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.

El desnudo no es explícitamente un atractivo que se le haya impuesto a esta película, pero la ruptura que presenta ante este sí lo es. En primer lugar, el personaje de Leonor apropia como suyo el uso de un cuerpo bello. La forma de escogerlo y de usarlo al momento de decidir sobre el mismo en cuanto a lo que quiere hacer con los hombres o no es una característica que anteriormente no se encontraba en este tipo de personajes. En segundo lugar, el uso del baile con poca ropa y remarcando su figura no la convierte en una mujer fatal, ya que los personajes masculinos, más que criticarla, adulan su gran talento. En tercer lugar, ella reconoce que una de las habilidades de las mujeres es el *Sex appeal*. Por último, es ella quien decide cuando besar o tener intimidad con su marido.

A lo largo de la película hay escenas que ponen en evidencia que el discurso del cuerpo femenino “desnudo” adquiría elementos que le daban nuevos significados. En la figura 9 se retrata la escena en la que por primera vez que Leonor prueba su nuevo cuerpo por medio del baile. La vestimenta que utiliza rompe con lo que la científica está acostumbrada a utilizar y deja deslumbrados a los músicos y a los tres hombres con los que su personaje convive. Ella sabe que el cuerpo es el medio por el cuál puede tomar un papel activo en la vida cotidiana e incluso laboral, ya que, posteriormente sigue con su carrera en el teatro y la danza. Por su parte, en la de la derecha, despierta después de haber perdido el control sobre sí misma por exceso de bebida alcohólica. Le sorprende descubrirse en ropa interior después de haber convivido a solas con su esposo. La sorpresa no se debe a encontrarse semidesnuda, sino que se debe a que ella lo había mantenido lejos físicamente porque ella decidiría si podía acercarse o no. El elemento del alcohol fue lo que la llevó a perder el control consciente de su cuerpo y a dudar sobre su actividad sexual de la noche anterior.

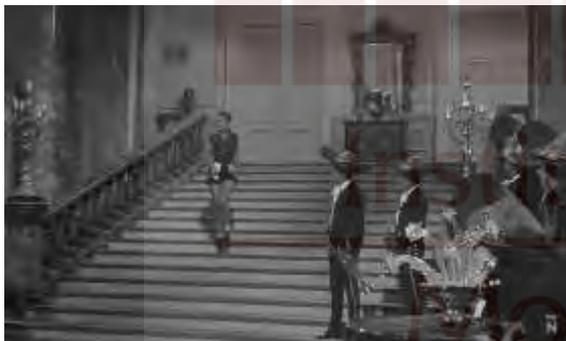


Figura 9. *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.



Figura 10. *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.

El desnudo femenino en las películas fue un tema que prevaleció y se hizo parte de la representación del cuerpo femenino. Parece que mientras avanzaron los años, la que antes eran promesas de desnudos se incorporaron al cuerpo femenino como parte de su identidad, como una resignificación del habitus corporal. El desnudo ya no fue algo lejano y desconocido, al parecer se acopló al discurso cinematográfico nacional como parte de la identidad femenina. Cada vez se hicieron más presentes las actuaciones en donde la ropa pequeña y pegada denotaba el atractivo de las actrices. Al parecer, el discurso del cine estaba adaptando nuevas perspectivas para construir el discurso sobre el cuerpo de la mujer citadina, elementos que provenían desde el contexto en que el cine

era producido, como bien dice Mabel Moraña “Nada es fijo en el cuerpo, ni igual, ni definitivo, ni propio ni ajeno, ni por ahora ni para siempre. Todo es temporal y cambiante, superfluo y efímero, definitivo y negociable.”<sup>129</sup>

El discurso hegemónico cinematográfico negoció con las características que le daban la fatalidad a la mujer para empezar a construir una representación en donde la agencia corporal femenina que utiliza la sensualidad para navegar en el mundo era bien vista. Para finales de la década de 1960 los desnudos femeninos en el cine comercial se hacían cada vez más audaces. En ese momento había películas cuyo atractivo principal seguía siendo el anunciar cuerpos desnudos, pero incluso en las películas donde no se anunciaban, lo que en 1955 se concibió como desnudo, era un performance común para los personajes femeninos de clase media. Las representaciones de mujeres con escotes o bikinis en lugares urbanos pertenecientes a la clase media eran comunes. Incluso, el discurso se empeñó en retratar lugares que permitían avistar la privacidad de los personajes como las habitaciones o los baños. Las escenas de mujeres bañándose detrás de una puerta empañada o en toalla eran cada vez más comunes como parte de la vida cotidiana retratada en el cine.



Figura 11. *Despedida de soltera*, Julián Soler, Filmica México S.A., México, 1966, 90 minutos.



Figura 12. *Estrategia matrimonio*, Alberto Gout, México, CLASA-MOHME, Inc., 1966, 118 minutos.

La figura 11 pertenece a la película *Despedida de soltera* (1966), en esta escena las amigas están platicando sobre la luna de miel de su primera amiga casada por la curiosidad que les causa la primera experiencia sexual que vivió su amiga. Es la única escena de la película en la cual se muestran los cuerpos de este grupo de mujeres en bikini. La tensión se pone sobre la historia de la amiga, pero se enmarca en estos cuerpos jóvenes semidesnudos que interactúan entre ellos. En figura 12 vemos al personaje principal dentro de la regadera semicubierta por lo opaco del vidrio que la cubre. A pesar de que no

<sup>129</sup> Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p.13.

sea anunciado como un desnudo es muy parecido al cuadro del desnudo que se promocionó en *La fuerza del deseo*. De igual manera, hay una tensión al saber que la mujer está desnuda del otro lado del vidrio.

Los cuerpos que se muestran en este tipo de escenas marcan una ruptura en la construcción visual e imaginativa del cuerpo femenino. La identidad corporal a partir de la visualidad toma un papel importante en cómo las mujeres lucen al vestir esas prendas, ya que, al mismo tiempo que va redefiniendo la identidad femenina de la clase media también hay una estandarización sobre la imagen de los cuerpos femeninos. En la mayoría de las escenas de este tipo las mujeres muestran un cuerpo delgado y curvilíneo, así “‘La desviación es creada por la sociedad’, es decir, los parámetros que componen la ‘normalidad’ son creados socialmente”<sup>130</sup>. Incluso la personalidad de cada personaje enmarca cuánto va a mostrar el cuerpo, mientras más intelectual o recatada sea el personaje femenino, más tapada estará. También, mientras más consciente de su belleza sea el personaje más mostrará su cuerpo.

*Damiana y los hombres* (1967) es una película que muestra la construcción de la sensualidad del cuerpo a partir de la erotización de este. *Damiana* (Mercedes Carreño) parece ir explorando su cuerpo a partir de las distintas situaciones que se le presentan en la historia. A través de estas encontramos presentes varias escenas en donde hay distintas representaciones de la imagen del cuerpo desnudo que se habían construido hasta esta época. *Damiana* aparece en ropa interior, en la bañera, vestida solamente con una camisa larga, posando desnuda de espaldas en una fotografía y desnuda de espaldas en una pintura. Parece que hace un recorrido por todos los tipos de desnudo que se habían representado en el cine mexicano comercial.

La relajación en cuanto a la representación de los cuerpos femeninos se puede relacionar con que la película fue producida a finales de la década de los sesenta. En este momento las representaciones que empezaron en 1955 parecían haberse acoplado al discurso del cine mexicano. Los cuerpos femeninos erotizados se convirtieron en una forma de recuperar la industria cinematográfica. Como se mencionó anteriormente, las películas eran analizadas conforme a la ley Federal Cinematográfica de 1949 que pretendía

---

<sup>130</sup> Becker, *Outsiders*, 2009, p. 28

proteger la moral del público por medio del control de las producciones. En la figura 14 tenemos a *Damiana* con un camisón que deja ver su cuerpo cubierto por ropa interior, que en comparación con *La fuerza del deseo* (1955) parece haberse naturalizado. De la misma manera se muestran otros cuerpos femeninos como en la figura 15 que muestra una vida sexual activa de *Nancy* (Lucía Guilmáin) con *Alfredo* (Enrique Rocha).



Figura 13. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 14. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 15. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 16. Poster promocional de la película *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

Cabe mencionar que el argumento de la película fue escrito por Mercedes Carreño, actriz que le da vida a *Damiana*. Esta apertura hacia la participación de una mujer en la producción de una película se puede haber dado gracias a que Lorenzo Zacani, dueño de la productora de la película, era esposo de Mercedes Carreño. La experiencia individual de Carreño como mujer se pudo plasmar en la construcción del personaje de *Damiana*. Esto es interesante ya que, su personaje parece mostrar que disfruta la exploración de distintas sensaciones por medio de las acciones por las cuales se construyó el cuerpo erotizado de las mujeres durante el periodo. *Damiana* se relaciona con los hombres por medio de su sensualidad fue un gran atractivo de la película que incluso se refleja en el cartel promocional (Figura 16) en el que se le ve semi desnuda con la boca entreabierta, situaciones visuales que despiertan el deseo como promesas a poder ver más.

Las formas en la cual se representa el cuerpo de *Damiana* también se diversificaron con el contexto histórico. *Damiana* es grabada, fotografiada y pintada, los distintos medios en los cuales se representó el cuerpo en la película también hablan de la fascinación que causaba retratar el cuerpo femenino. La forma de selección de este tipo de cuerpos se hace evidente con el mismo discurso de las películas que destacan la belleza como una característica de las mujeres que se plasman en las representaciones, “Desde finales del siglo XV en los talleres se acumulan retratos de mujeres seleccionadas no tanto por su prestigio o por su estatus social, sino por su belleza.”<sup>131</sup>



Figura 17. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

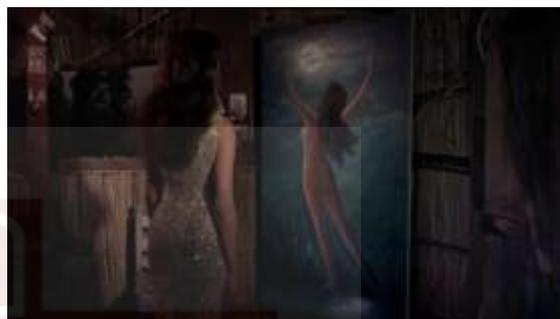


Figura 18. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

La comparación de las pinturas que aparecen en *Damiana y los hombres* (1967) y en *La fuerza del deseo* (1955) muestran una clara diferenciación tanto en la concepción del desnudo como de la percepción del cuerpo femenino. Ambos retratos fueron realizados por hombres que estaban enamorados de cada una respectivamente. En el fotograma de *La fuerza del deseo* (Figura 17), *Ricardo*, pinta a *Silvia* ya que está en una clase de pintura. Él la observa directamente y de ahí es que proviene en retrato donde *Silvia* se muestra inmóvil, una imagen congelada con una expresión facial ausente y seria. Esta gestualidad da a entender que *Ricardo* la quiso plasmar así y que esta era una forma aceptable de un desnudo explícito.

En el caso de *Damiana y los hombres* (Figura 18), *Damiana* observa de espaldas la forma en que *Román* (Jaime Fernández) la retrató desnuda, de espaldas hacia la luna. La pintura demuestra movilidad que se percibe en la forma de los brazos y el cabello de la pintura. El fondo de la pintura también revela que *Román* pensó en las cosas que le gustaban a *Damiana* al momento de retratarla, ya que, a lo largo de la película se plasma cómo es que ella tenía

<sup>131</sup> Gerge Vigarello, *Historia de la belleza*, 2005, p.18.

un lazo con la naturaleza de Xochimilco de donde es originaria. El cuerpo totalmente desnudo de *Damiana* es una representación de la imaginación de *Román*, ya que ella nunca se muestra totalmente desnuda en la película. A pesar de estar desnuda en la pintura no se le representa con rasgos marcados como la línea de los glúteos o los senos. Además, la cámara se esfuerza en mostrar cómo es que *Damiana* se mira a ella misma desde la ternura y tristeza por la muerte de *Román*.

La caracterización de *Damiana* tiene la peculiaridad de parecer que ella elige disfrutar las experiencias que le gustan y dejarse llevar por las mismas. La expresión facial de *Damiana* en las escenas en donde experimenta sensaciones nuevas como besos o caricias denotan un disfrute de las sensaciones que experimentaba al estar con los hombres. A pesar de no ser un cuerpo con actividad como el masculino, se puede observar que también se deleita en esos momentos. La película hace muchos guiños hacia la exploración del cuerpo desnudo desde una mira erótica y una mayor libertad sexual. Este disfrute e inocencia que demarcan al personaje se vuelve parte de su atractivo para los personajes masculinos. También el hecho de que *Damiana* sea una belleza diferente a las que se acostumbraban a ver en las ciudades conforma una característica importante del atractivo de su cuerpo, de su ser.

*Damiana* es un personaje que representa a una mujer que explora al mundo por medio de sus experiencias corporales. Esto se hace posible gracias a que su belleza desencadena el interés de la mirada masculina para retratar la “belleza mexicana”, *Damiana* es la indita bonita.<sup>132</sup> Para ella la mayoría de las experiencias que le brinda el trabajo como modelo y la exploración de la vida citadina son emocionantes y gratificantes a excepción de una escena en donde el desnudo forma parte del malestar de *Damiana*. En la escena presentada en los fotogramas siguientes, es invitada a una fiesta de jóvenes citadinos de clase media, en la cual, bailan, beben y platican. El momento de mayor tensión de la escena comienza cuando la dinámica de la fiesta es que todos se quiten la ropa por diversión. *Damiana* reacciona de forma adversa sin saber muy bien qué está pasando.

---

<sup>132</sup> La denominación de “indita” se tomó de los mismos diálogos de la película. Es nombrada de esta forma ya que el personaje procede de Xochimilco, en donde se dedicaba a vender flores. Son varias las escenas en donde el personaje es denominado así por su origen y su belleza.



Figura 19. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 20. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 21. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 22. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

En la figura 19 podemos observar el acercamiento al rostro de *Damiana*, un rostro lleno de preocupación y asombro ante lo que estaba presenciando. Antes de tomar esta expresión parecía que se encontraba asombrada por lo que estaba presenciando, era una observadora externa ante el acto de desnudarse y bailar. Posteriormente *Nancy* sugiere que entre todos despojen de sus ropas a *Damiana* (Figura 20). *Nancy* es un personaje que representa a una mujer citadina de clase media que se relaciona con el mundo de las artes y el modelaje, en la película se muestra celosa de la atención que se le da a *Damiana* y por eso decide llevarla a la fiesta, para asustarla. Sigue el cuadro en donde la llevan cargando al sofá en donde le quitarán la ropa entre todos para finalmente cargarla mientras *Damiana* parece estar en una especie de trance causado por la impotencia de estar siendo desnudada a manos de tantos hombres.

*Damiana* fue despojada de la ropa en contra de su voluntad lo que al mismo tiempo le dio acceso a la identificación con el grupo de jóvenes de clase media entre los que se encontraba en ese momento. Es la única escena en la cual la protagonista se representa asustada e incómoda por el hecho de explorar el mundo citadino por medio de su cuerpo, aunque esto no conlleva a que el personaje genere alguna resistencia activa ante el momento que está viviendo. La pasividad de *Damiana* durante el trance se puede interpretar como una forma

de defensa ante la impactante situación que estaba aconteciendo. Su extrañeza ante esta práctica común para los demás jóvenes se da en un contexto en donde hay más de una persona envuelta en la acción, lo que marca una diferencia entre las mujeres de la fiesta que se desnudan por diversión ante un grupo y la inocencia puesta en el personaje de *Damiana* al ser forzada a este tipo de prácticas. Desde la actualidad esa escena podría sugerir la representación de un abuso, ya que hay elementos como el trance en el que entra Damiana, sus expresiones faciales y sobre todo su negación, que permiten percibir que no estaba de acuerdo con lo que sucedía.

Para 1969 encontramos que algunas escenas que involucraban desnudos en el cine comercial giraban en torno a las experiencias sexuales de los personajes. En la representación de las mujeres que exploraban esta parte de la vida privada, otra vez hay un cuerpo inerte. En la película *Patsy mi amor: La entrega de una adolescente* (1969) *Patsy* (Ofelia Medina) y sus amigas representan a un grupo de mujeres jóvenes de clase media que viven en la Ciudad de México, tienen autos y sus peinados, maquillaje y ropa aluden a la moda americana de la época. Todas ellas experimentan una vida llena de emociones y se centra sobre todo en espacios de recreación como museos, bares y casas en las que se realizan fiestas. *Patsy* es presentada como una joven que se desenvuelve con facilidad en su contexto, ya que es estudiosa, bonita y tiene una buena solvencia económica. El motor de la trama es la elección que hace *Patsy* para el amor. Ella es muy popular entre los muchachos por sus características, pero decide hacerle caso a un hombre casado mucho mayor que ella.

Los desnudos que se representan en esta película tienen que ver con la exploración de la vida sexual activa que tienen los personajes. El atractivo principal del título de la película es la entrega que ella hace hacia este amor, la entrega de su primera relación sexual. En la escena de la entrega, la *escena gancho* de la película, *Patsy* permanece echada boca arriba, inerte. No hay alguna reacción por su parte en el primer encuentro sexual más que abrir levemente los ojos con la mirada perdida hacia arriba. El personaje masculino es el que explora, el que besa y siente, *Patsy* está quieta y callada, esperando a que él sepa qué hacer con su placer y su cuerpo. De nuevo hay una erotización

del cuerpo realizada por la acción y aprobación de la mirada masculina, en donde el cuerpo femenino es explorado.

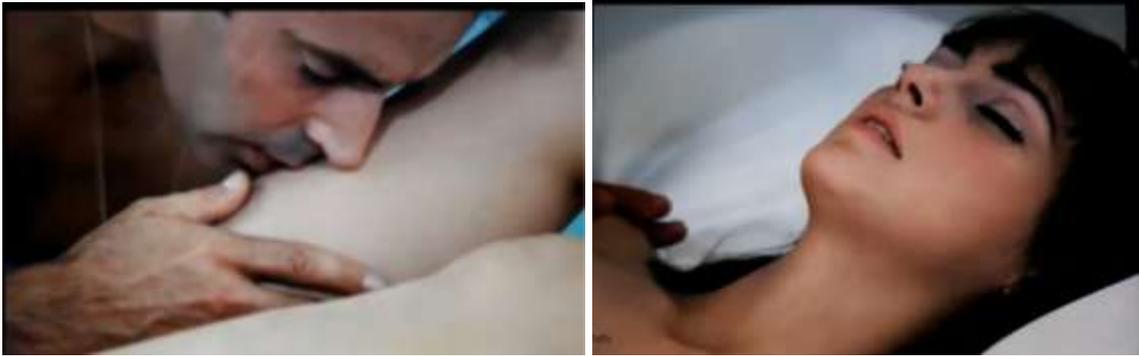


Figura 23. Fotogramas pertenecientes a *Patsy mi amor* (*La entrega de una adolescente*), Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 99 minutos.

En esta escena la cámara prioriza la forma en que el hombre seduce a *Patsy*, cómo recorre su cuerpo y disfruta de besar su cuerpo. Cabe destacar que esta es la única escena en donde la película retrata la intimidad de los personajes en el ámbito sexual, a pesar de que en otras escenas de la película se sugiere que hay intimidad en lo sexual, la escena más explícita es esta. Lo anterior le da una gran importancia a mostrar la primera vez que *Patsy* tiene relaciones sexuales, lo que simbólicamente nos lleva a la importancia de la virtud femenina en la sociedad mexicana y lo interesante que puede ser para los espectadores poder presenciar una experiencia de este tipo por medio de una película. A pesar de que no se muestra de forma explícita el cuerpo o la actividad sexual las escenas incitan a la imaginación a complementar las partes que se omiten.

El desnudo fue una de las formas por medio de las cuales se constituyó el actuar del cuerpo de la mujer en las películas, aunque no fue la única. La apropiación de este sentido de sensualidad se adhirió cada vez más al discurso cinematográfico por medio del uso del cuerpo como parte elemental del cortejo entre hombres y mujeres, así como parte del atractivo principal de productos fílmicos de ámbito comercial como un producto de consumo para los espectadores. Los cuerpos que se representaban en estas películas cumplían con características estéticas que les permitía poder ejercer dentro de la historia un papel principal que finalmente se reproducían y socializaban para formar parte representativa del cuerpo femenino idealizado por el cine.

## 2.2. Prácticas corporales

Las *prácticas corporales* son las acciones por medio de las cuales el cuerpo se relaciona con el espacio y con el resto de la sociedad que forman parte de la identidad de un grupo.<sup>133</sup> Marcelle Mauss construyó la categoría de *técnicas corporales* dentro de la cual caben elementos como características fisiológicas, movimientos, formas de caminar, entre otras<sup>134</sup>. Estas técnicas son un análisis y clasificación muy fino de movimientos corporales que permiten tejer una red de similitudes que identifican a cierto grupo de personas, “El punto de partida de Mauss fueron sus principios de clasificación, los cuales se definían según las siguientes divisiones: el sexo, la edad, el rendimiento y las formas de transmisión”.<sup>135</sup> El análisis de este tipo de aspectos es relevante para la investigación ya que permitirá vislumbrar qué prácticas se comenzaban a delinear dentro de los estereotipos fílmicos que se presentaban en las películas analizadas.

Partiendo de la idea de que la cultura construye la corporeidad, podemos pasar al análisis de las prácticas corporales como producto de su contexto histórico. El sistema de pensamiento que se encuentra presente en la sociedad se materializa por medio de estas prácticas que definen las formas de actuar y relacionarnos con nuestro entorno. Sobre esto, Elsa Muñiz dice: “Las prácticas ‘Son formas de actuar que dominan la naturaleza, construyen entornos sociales, transforman el medio a partir del hacer cotidiano’. Dentro de un entorno en donde los individuos son formados socialmente.”<sup>136</sup> Es decir, que las prácticas nos hablan del entorno en donde los individuos se desarrollan, de su historia, mientras las mismas van construyendo y significando el entorno mismo.

El análisis de este tipo de prácticas en las representaciones femeninas de los cuerpos en el cine puede guiarnos hacia la reflexión sobre los mecanismos de repetición como dispositivos que reproducen la identidad.<sup>137</sup> Al mismo tiempo, este tipo de construcciones en los medios de comunicación masiva proponen la naturalización de cuerpos y prácticas corporales que terminan por definir los

---

<sup>133</sup> Mauss, “Técnicas corporales”, 1936, pp.337-356.

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> Elsa Muñiz, “introducción”, Elsa Muñiz, *Prácticas corporales*, 2014 p.14.

<sup>136</sup> *Idem.*, p.26.

<sup>137</sup> Judith Butler, *Genero en disputa*, 2007, p. 66.

cuerpos o acciones normales<sup>138</sup>. Este mecanismo puede resultar en la construcción de estereotipos que plantean un deber ser dentro de la sociedad y plantean formas de actuar, lucir y relacionarse que son aceptadas, reproducidas y esperadas dentro de la sociedad que las produce y performa.

Las prácticas corporales que analizaré en este apartado se enmarcarán en las acciones corporales que se realizan en función de mantener un cuerpo erótico dentro de los parámetros cinematográficos y las prácticas que se incorporaron con la vida citadina. En primer lugar, analizaré las prácticas gimnásticas, poniendo especial atención en el baile; en segundo lugar, se encontrarán las prácticas de belleza; finalmente, ahondaré en las prácticas que construyeron y reforzaron la identidad femenina citadina en el cine. Estas prácticas se van a significar como prácticas exclusivamente femeninas que eran necesarias para cumplir con la estética de los estereotipos y formaban que parte de la personalidad de cada personaje. Al mismo tiempo, estas prácticas se entenderán como formas en las que los personajes femeninos se relacionaban con los espacios y personas alrededor de las mismas.

Todo el conjunto de estas prácticas, que tenían como motor principal el cuerpo, marcó el deber ser de la mujer dentro del mundo cinematográfico que era presentado a los espectadores, lo que también se relaciona con lo que deberían de hacer las mujeres para poder verse y comportarse de forma atractiva ante los ojos de la sociedad moderna. Como lo menciona Laura Muvley, para la industria cinematográfica era importante crear una imagen erótica de la mujer:

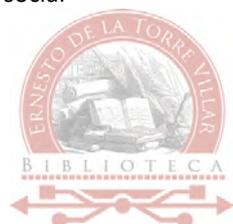
Tradicionalmente la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra en el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla.<sup>139</sup>

Así como se diversificó la representación de los cuerpos, se diversificaron las prácticas que estos realizaban. Se mostraban los cuerpos en distintos escenarios, públicos y privados, que permiten vislumbrar las distintas actividades de estos. Por medio del cine se representaron espacios urbanos como

---

<sup>138</sup> Con esta normalidad me refiero a los discursos que pretenden homogeneizar el pensamiento social presentando cuerpos con ciertos rasgos que definen al “yo” y al “otro”.

<sup>139</sup> Laura Muvley, “Placer audiovisual”, 1973, p. 371.



departamentos, casas, oficinas, lugares de diversión en donde las mujeres participaban por medio de ciertas prácticas corporales. La exploración del ámbito privado dentro de la rutina de vida urbana será uno de los escenarios interesantes para el análisis de estas prácticas. Estas se enfocaron en reforzar el sistema heteronormativo de identidad de género. Las mujeres representadas adoptan prácticas que se relacionaban con las mujeres representadas tradicionalmente por el cine mexicano, pero también se diversifica esta representación añadiendo y resignificando características por medio de la historia de cada personaje.

El desarrollo de hábitos para el cuidado de este cuerpo específico se muestra a lo largo de la periodización en las películas. El cuidar el cuerpo femenino por medio de una serie de ejercicios físicos se volvió cada vez más presente en estos filmes. De la misma manera, la representación y el hincapié en el cuidado del cuerpo creó una serie de estereotipos sobre el mismo cuerpo y las actividades y espacios que estaban hechos para que el cuerpo femenino se cuidara de forma adecuada. Para la industria cinematográfica era importante representar cuerpos atractivos, aunque estos no estuvieran en un ambiente nocturno o cabaretero. Las mujeres que se representaron en el contexto de urbanidad también utilizaron el baile como una práctica común de lo femenino, lo que representa una continuidad en el discurso cinematográfico. Este tipo de práctica ha estado presente casi en toda la historia del cine y en todos los géneros de éste.

En la época de oro del cine mexicano el baile se observó, sobre todo, en escenas del cine de cabaret en las cuales los cuerpos de las cabareteras se convertían en un espectáculo realizado en poca ropa que enmarcaba el cuerpo femenino, mientras ellas se movían al ritmo de la samba o el mambo. La actividad del cuerpo por medio del baile se convirtió en símbolo de la sensualidad del cuerpo femenino, por medio del cual el cuerpo era un ente activo que hacía suyo los escenarios, las miradas y la atención de los espectadores que presenciaban el espectáculo. Este tipo de prácticas significaban cuerpos que se movían en escenarios inmorales y que incluso terminaban con un castigo por su falta a la moral. Con la herencia de estas prácticas, a partir de 1955, nos encontramos con nuevas temáticas en las que el cuerpo femenino también tomó

el baile como bandera de la sensualidad y erotismo femeninos, pero ¿de qué manera esta práctica se adaptó al nuevo discurso ciudadano clasemediero?

Como se mencionó en el apartado anterior, una de las características de las películas que se están analizando es que el cuerpo femenino se representaba en distintos espacios a los que habitualmente se habían destinado a las mujeres. Los espacios de la vida de clase media citadina incluyeron espacios donde los cuerpos se ejercitaban trayendo consigo un nuevo discurso sobre la salud física y la belleza. Los cuerpos femeninos atractivos tendían a realizar actividades físicas que les permitieran lucir sensuales y delicados a la vez. En la película *Préstame tu cuerpo* (1958) se comienza a hacer evidente este cuidado físico del cuerpo y su relación con el papel de poder que juega la mujer dentro de la sociedad. Al cambiar de cuerpo, una de las cosas que Leonor pide es que sea un cuerpo que se adapte a sus necesidades:

*Leonor y su ángel de la guarda se encuentran dentro de un cuarto amplio que representa el cielo. Se plantan frente a una proyección con voz en off que remite a un celestial, el encargado de juzgar al ángel de la guarda por su trabajo con Leonor. Es este personaje el que determina que Leonor debe conseguir otro cuerpo y con quien se desenvuelve el diálogo de la escena.*

—**Leonor:** ¿Qué es eso de meterme a mí en un cuerpo cualquiera? Eso podría traerme dificultades. Perdón, pero usted trate de entenderme, yo estaba pues más o menos bien constituida, mi cuerpo me era utilísimo y yo era cantante.

—**Voz en off:** No perderás tu voz.

—**Leonor:** Pero sí los contratos. Una mujer con cuerpo feo tiene que cantar muy bien y entonces yo qué hago... para defenderme cantando necesito un cuerpo de primera, lo que se dice de primera, que lo que se vea esté bien, aunque lo que cante se escuche mal.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Tulio Demicheli, *Préstame tu cuerpo*, México, Estudios Churubusco- Azteca, min. 12:54 a min. 13:36.



Así, ella termina por escoger un cuerpo como el que pidió, un cuerpo estético que le permita ser mirada y aprobada por los demás. Dentro de las prácticas que podemos destacar en este pasaje se incluyen las que conforman el cuerpo espectáculo, que refiere a un cuerpo bello con la motivación de poder realizar otra práctica: el trabajo. Este es uno de los casos más explícitos en donde se hace evidente que para poder convivir de forma sencilla en el mundo citadino moderno, era necesario tener un cuerpo estético. Esto nos lleva a la danza y el canto, dos prácticas femeninas que eran representadas con frecuencia en el cine mexicano y que se convirtieron en una práctica de los cuerpos bellos.



Figura 24. *Préstame tu cuerpo*, Tulio Demicheli, México, Estudios Churubusco- Azteca, 1958, 78 minutos.



Figura 25. *Préstame tu cuerpo*, Tulio Demicheli, México, Estudios Churubusco- Azteca, 1958, 78 minutos.



Figura 26. *Locura pasional*, Tulio Demicheli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.



Figura 27. *Locura pasional*, Tulio Demicheli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

En los fotogramas anteriores se aprecia cómo es que este tipo de prácticas priorizaba la imagen femenina sobre la de otros personajes en dichas escenas. El cuerpo femenino aparece en una posición central en las escenas. Una posición que se hace central ante la presencia de los hombres. Ambas películas son de la segunda mitad de la década de los cincuenta y utilizan como uno de sus argumentos el baile como trabajo para la construcción de los personajes femeninos. Ya sea un escenario, un centro nocturno o la estancia de una casa, la práctica del baile y el canto hacía que el cuerpo expresara su máximo atractivo. El cuerpo se convertía en un elemento deslumbrante al

alcance de la vista, pero inalcanzable al tacto. Este tipo de prácticas se definieron como femeninas al convertirse en el medio por el cual los cuerpos demostraban su valía.

En los fotogramas pertenecientes a *Préstame tu cuerpo*, la posición de la cámara enfoca a *Leonor* dándole una perspectiva altiva, prioriza la centralidad que tiene en la escena. En la misma escena también se resalta la forma en que los personajes varones observan a *Leonor* al realizar su entrada y su baile. La cámara muestra como *Leonor* es observada al realizar este tipo de práctica corporal. Así mismo, en otras escenas en las que ella es el centro de atención, se representa sobre un escenario ejecutando obras de teatro y cantando. Este tipo de escenas siguen la perspectiva que prioriza la mirada de los espectadores sobre la forma en la que ella se mueve y actúa. Es importante mencionar que es en este momento de la película cuando ella transforma su cuerpo por medio de su vestimenta y prácticas dancísticas. Encarna los saberes que había acumulado en su cuerpo anterior para evaluar el atractivo del cuerpo de la científica. El diálogo no solamente nos lleva a afirmar que el cuerpo que escoge *Leonor* es un cuerpo bien constituido, sino que este le hará la vida laboral más fácil.

De la misma forma en *Locura pasional* (1956), las prácticas del baile y el canto son crucial en la historia. Es por medio de éstas que *Mabel* es atractiva para los espectadores que la ven actuar sobre el escenario. Así como *Leonor*, *Mabel* trabaja dando espectáculos en donde es el centro de atención por su belleza, y en segundo lugar por su canto y baile. Esta práctica se convierte en la manzana de la discordia a lo largo de la película, ya que *Carlos* (su esposo) la cela mucho cuando ella decide seguir trabajando en esto para poder pagarle la carrera a su hermana. La belleza de *Mabel* y su voluntad para seguir trabajando en el medio del espectáculo son lo que mueven la historia de la película hasta llegar al fatídico final de *Mabel*. Por un lado, en la película se muestra que el contexto social de descarrilamiento moral<sup>141</sup> causa que el cuerpo de la mujer fuera utilizado para la satisfacción sexual, y por el otro, se muestra que las

---

<sup>141</sup> Véase apartado 2.1. El cuerpo desnudo.



prácticas corporales que convierten al cuerpo en un espectáculo sensualizado son atractivas para los hombres.



Figura 28. *Préstame tu cuerpo*, Tulio Demicheli, México, Estudios Churubusco- Azteca, 1958, 78 minutos.



Figura 29. *Locura pasional*, Tulio Demicheli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

La herencia del cine mexicano tradicional siguió presente en los cuerpos que realizaban dichas prácticas. El baile como práctica gimnástica no sólo significó que pudiera ser observado como espectáculo o ser símbolo de belleza. En los fotogramas anteriores se revela la continuidad del castigo hacia las mujeres que realizaban este tipo de prácticas al permitirse usar su belleza como medio de beneficio personal. En estos se puede observar que, en la década de los cincuenta, los cuerpos transgresores aún eran castigados con la muerte. En el primer fotograma, la bailarina, que trabajaba en el mismo lugar en el que *Leonor* lo hacía antes de cambiar de cuerpo, es asesinada frente al público que presencia su espectáculo, así como frente al público que se encuentra dentro de la sala cinematográfica. En el momento en que su rostro demuestra terror ante lo que está a punto de suceder, su cuerpo se encuentra en total control de fuerza y flexibilidad en una posición de *passe* bastante bien ejecutado para la situación que está viviendo (Figura 28). La perfectibilidad del cuerpo femenino debía permanecer en cualquier situación, lo que nos habla de un adiestramiento corporal necesario para representar la feminidad en los medios de entretenimiento.

En la figura 29 el fotograma representa la escena en que *Mabel* es asesinada por su esposo a causa de los celos. Unos segundos antes, ella lo estaba besando para demostrarle que lo amaba y que no lo estaba engañando, como él se lo imaginaba. El motor principal de la película y la principal situación que pone en tensión la trama es la belleza de Mabel. Cabe resaltar que, en este caso, el deseo de seguir laborando en el medio del espectáculo es la causa de su muerte. La moraleja que resulta de esto es: tener demasiada belleza y utilizarla para trabajar tampoco es bueno para las mujeres. En comparación con

la película *Préstame tu cuerpo*, en la cual Leonor también laboraba como bailarina, se puede decir que de 1956 a 1958, el discurso sobre el cuerpo danzando se comenzaba a resignificar como una actividad femenina aceptada, ya que, en el caso de Leonor, todo termina bien. Leonor retoma su labor como bailarina, apoyada por su esposo y con la aprobación de todos los personajes masculinos que la rodean.

El baile como práctica femenina se siguió representando en la década de los sesenta, pero se incluyeron otros tipos de danza que permitieron resignificar esta práctica. Ya en la película *Préstame tu cuerpo*, Leonor protagoniza una escena realizando ejercicios matinales para mantener la belleza de su cuerpo (Figura 28). Esta belleza se relaciona con la danza, ya que los ejercicios físicos son el medio por el cual el cuerpo se convierte en un espectáculo de buen ver, pero es hasta la década los sesenta que el baile se consagra como una actividad física que moldea un cuerpo esbelto. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta se podía hablar del discurso de un cuerpo funcional, algo más enfocado a la salud. Pero incluso ese discurso era escaso en comparación a la presencia de este en la década de los sesenta. En este sentido es interesante mencionar que las escenas en que los personajes femeninos comen son casi inexistentes, lo que marca la prioridad del binomio ejercicio-estética para el caso de los cuerpos femeninos.



Figura 30. *Préstame tu cuerpo*, Tulio Demicheli, México, Estudios Churubusco- Azteca, 1958, 78 minutos.

Este tipo de prácticas corporales no solamente eran parte de la construcción de la identidad femenina en cuestión de estética y erotismo, también se terminaron relacionando con prácticas que marcaban una diferencia entre clases sociales. Para finales de la década de los sesenta era evidente la relación entre el *ballet* y la clase media citadina. En palabras de Mabel Moraña,

“El cuerpo es capital simbólico, en términos de Bourdieu, porque significa, entre otras cosas, estatus social, al tiempo que es capital, en sentido estricto, en el cual se invierte para extraer de él la ganancia del reconocimiento y el prestigio social”.<sup>142</sup> Es así como nos encontramos con personajes como Damiana y Patsy que incorporan el *ballet* y la danza contemporánea como prácticas que las definen como pertenecientes a cierta clase social.



Figura 31. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 32. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94

En la figura 31 se encuentra representada Damiana en el estudio de danza al que comienza a asistir como parte de su contrato como modelo. Dentro del argumento de la película, Damiana destaca por su belleza como modelo para representar a la belleza mexicana, razón por la cual deciden contratarla en una compañía de modelos y pagarle por su trabajo. Para poder encajar con el tipo de modelos que la compañía acostumbraba a contratar, comienza a adquirir ciertos hábitos de la vida ciudadana. De la misma manera, *Damiana* cambia su forma de vestir, sus peinados y sus actividades cotidianas para adaptarse a la vida en la ciudad de México. Al momento de contratarla queda claro que una de las cláusulas para poder mantener su belleza y así su trabajo, será por medio de prácticas físicas:

*Damiana y su abuelo están en la oficina de Don Jorge con el motivo de firmar el contrato de Damiana como modelo. El abuelo se muestra preocupado por dejar a su nieta y Damiana lo anima diciéndole que van a aganar más dinero. Don Jorge se dirige al abuelo para explicarle lo que conlleva el contrato de Damiana.*

**—Don Jorge al abuelo de Damiana:** “Señor, queremos cuidarla...Pero quiero decir profesionalmente, cuidarla en todo en su trabajo. Cultivar su belleza con ejercicios de plástica, dinámicas, ejercicios físicos para el cultivo de su cuerpo, natación también...”<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p. 166.

<sup>143</sup> Julio Bracho, *Damiana y los hombres*, min. 24:26 a min. 24:57.

Es interesante tomar en cuenta que este tipo de explicaciones sobre el manejo del cuerpo eran importantes para los hombres que interactuaban en la escena. Además, este tipo de prácticas fueron importantes para que Damiana se insertara en la vida citadina de clase media que comenzó a vivir cuando empezó a trabajar como modelo. En las ciudades que se retrataban en las películas analizadas, la clase media se podía definir por medio de actividades, vestido, prácticas o incluso la forma en la que trataban su cuerpo, “El cuerpo en su «puesta en escena» actual funciona según las leyes de la economía política del signo: el individuo debe tomarse a sí mismo como objeto, como «el más bello de los objetos», para que pueda instituirse un proceso económico de rentabilidad.”<sup>144</sup>

Las prácticas corporales gimnásticas que se representaban en el cine estaban marcadas por el género que las realizaba. Los cuerpos femeninos representados en el cine que entraba dentro de la concepción de la belleza construida en el medio tenían un lugar central, lo que los hacía receptores de las miradas. Dentro de un contexto donde la clase media urbana crecía, se incorporaron estas nuevas prácticas en las cuales cabía invertir el tiempo y el dinero para poder incidir en el cuerpo que se quería tener. Fuera de la ficción cinematográfica encontramos razones variadas para que las personas incidan en su individualidad a través de las prácticas gimnásticas pero la trama de las películas queda clara que el objetivo de estas es para mantener la belleza del cuerpo o por sentido de pertenencia a cierta clase social.

Dentro del contexto mexicano de industrialización y consumismo el cuerpo se fue convirtiendo en un objeto de consumo. Esto conlleva a invertir en su conservación y forma, lo que explicaría la importancia de este tipo de actividades y su relación con la clase social. Las clases con mayor poder adquisitivo se convertirían en las que más tiempo tendrían de realizar este tipo de prácticas. Como se puede observar en las películas, tanto *Damiana* como *Patsy* realizaban danzas clásicas porque tenían el tiempo y los recursos para hacerlo, como menciona Ana Buñuel Heras, “El carácter mercantilista de la sociedad actual, donde el cuerpo pasa a «cotizarse» como un objeto de consumo

---

<sup>144</sup> Ana Buñuel Heras, “construcción social del cuerpo”, 1995, p.102.



más lleva a los individuos a «invertir», tiempo y dinero, en apariencia y estado de salud.”<sup>145</sup>

De la misma manera esta relación entre el *ballet*, la ciudad y la clase media prevalecen en la película *Patsy mi amor*. En esta película se muestra desde el principio que Patsy practicaba *ballet* desde pequeña e incluso en su adolescencia, incluso años después lo seguía practicando con su grupo de amigas (Figura 30). Este tipo de prácticas en donde convivía con personas que pertenecían a su grupo cercano, termina por demostrar cierta pertenencia a un sector económico de la sociedad. También cabe mencionar que, en estas películas, el *ballet*, práctica dancística, se consideraba práctica corporal femenina por medio de la cual se llegaba a cultivar el cuerpo y la mente de las mujeres que entraban dentro de cierto canon estético.

El caso de *La mujer murciélago* rompe con las prácticas deportivas habituales dentro de la identidad femenina construida por el cine. Esta superheroína, protagonista de la película, se caracteriza por tener un cuerpo estético y fuerte, además se presenta como una mujer perspicaz e inteligente. A lo largo de la película la mujer murciélago muestra su astucia y fuerza en cuanto se pone la máscara de murciélago. De igual manera, tiene una personalidad similar cuando se quita la máscara, pero en esos momentos resalta la belleza de su rostro y los personajes masculinos se encargan de hacérselo saber por medio de sus halagos. Este personaje demuestra sus habilidades físicas por medio de actividades como la natación y la lucha libre (Figura 33). Cabe mencionar que Maura Monti quien le dio vida a la Mujer Murciélago, escogió no tener dobles con excepción a las escenas de lucha libre por lo complicado de los movimientos.<sup>146</sup> Es decir, el cuerpo de la heroína en realidad no pertenece a alguien que practica lucha libre.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>146</sup> Gutierrez, “Maura Monti”, 2021.



Figura 33. *La mujer murciélago*, René Cardona, México, Cinematográfica Calderón S.A., 1968, 80 minutos.



Figura 34. *La mujer murciélago*, René Cardona, México, Cinematográfica Calderón S.A., 1968, 80 minutos.

La identidad de la mujer murciélago se ocultaba por medio de la máscara que cubría su rostro, pero su cuerpo se encontraba casi descubierto a la hora de salvar al mundo. Pareciera que la forma de los cuerpos, al considerarse genérica, no era importante en la conformación de la identidad individual, ya que no había diferencias entre un cuerpo u otro. A pesar de que ésta representa al cuerpo de una heroína, también es erotizado por medio de la carencia de ropa para hacerse atractiva ante la mirada masculina. El cuerpo de las mujeres es un cuerpo público que se utiliza para atraer a las masas al consumo de las películas.<sup>147</sup> En la figura 34 se observa como ella es el único personaje que utiliza escasa ropa para ganar centralidad y que, a pesar de tener el rostro cubierto, está maquillada para lucir bella.

De la misma manera, en el fotograma se puede observar una priorización de comunicación entre el criminólogo y los otros personajes masculinos, aunque sea la mujer murciélago a la que llamaron para salvar la situación. Parecía que, a pesar de tener otras características como la inteligencia o la fuerza, el elemento de un cuerpo estético y bien constituido era la forma de ganar centralidad. Al respecto de la combinación del cuerpo estético y el rostro perfecto, Mabel Moraña argumenta:

Con el incremento de la publicidad, la divulgación del uso del maquillaje y la combinación del ideal hollywoodense con el deportivo (por ejemplo, Esther Williams), la exhibición del cuerpo llevado al máximo de sus posibilidades estéticas y de su adiestramiento físico modifica sustancialmente los imaginarios

<sup>147</sup> J. Alberto Cabañas, *Mujer nocturna*, 2014, p. 29.

colectivos, creando horizontes de representación y consumo que convergen en lo corporal como objeto de deseo.<sup>148</sup>

A pesar de esto una de las peculiaridades que acompañan la representación de esta heroína, es que, al momento de convivir con otras mujeres lo hace de manera horizontal. Sus características como superheroína hacen que despierte admiración de otras mujeres, ante la cual ella se muestra agradecida y recíproca. Cabe recalcar que las únicas escenas en donde se puede apreciar este tipo de relación son en donde ella está practicando lucha libre. Esto no solo relaciona la lucha libre con el cuidado y la estética corporal, sino también con la fuerza que la mujer murciélago necesita para ser una superheroína, lo que lo relaciona con el bienestar individual y colectivo.

El arreglo personal como práctica cotidiana está presente directa e indirectamente en todas las películas. Las prácticas de arreglo como ritual íntimo para poder cumplir con las expectativas que se tienen con la identidad femenina. Al mismo tiempo, este tipo de maquillaje y peinados representan la forma de encarnar la modernidad en el contexto mexicano. No solamente se trataba de llevar al país a la modernización por medio de políticas económicas y políticas, sino de que la clase media se viera como esa población moderna que se unía al mundo capitalista del siglo XX. Bajo cualquier circunstancia está presente de forma indirecta con el maquillaje, el cabello y la ropa que las mujeres tienden a la perfección estética.

De manera explícita podemos encontrar diálogos como el de la película *Préstame tu cuerpo*, cuando *Leonor* le dice a *Marcela* (el ama de llaves) la importancia de las prácticas de belleza como el maquillaje, dentro de su arreglo personal y cotidiano. La escena se desenvuelve en el cuarto de la Dra. Regina, que ahora es de Leonor, gracias a que la segunda ha tomado el cuerpo de la primera. Leonor se encuentra en el piso con la cabeza apoyada en el suelo y el cuerpo levantado de manera vertical, ya que está realizando ejercicios matinales.

—**Leonor:** Bueno Marcela, ¿dónde metió mis cremas que no las encuentro? Sí, *Cold Cream*, polvo ocre, lápiz negro para las cejas, ah no, ahora es café y lápiz rojo para los labios.

—**Marcela:** ¡¿Pero la señora se va a pintar los labios?!

---

<sup>148</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p. 136.



—**Leonor:** Pues claro. ¿Que usted nunca se los pinta?

—**Marcela:** Jamás

—**Leonor:** Con razón... Oiga Marcela qué no tengo más que esos trajes de señor que hay ahí.

—**Marcela:** No, no señora.

—**Leonor:** Que aburrida soy, eh.

La práctica del arreglo personal en los personajes femeninos ya era muy popular en el cine antes de 1955. La ruptura de esta época es que se puede comenzar a percibir una conexión entre ese arreglo personal con productos de belleza cuyo objetivo era cooptar al público femenino para que consumieran sus productos para alcanzar el ideal de belleza que se representaba en las pantallas de cine. Es importante destacar que Leonor menciona una marca de crema facial que le pide a *Marcela*, la cual la va a ayudar en su objetivo de mantener la belleza que tanto le va a ayudar a tener una vida fácil. Este aspecto también se relaciona con la construcción de estereotipos filmicos que se atan al consumo, “La producción y el consumo de la belleza, la salud, la flexibilidad, la estilización corporal, etc. constituyen uno de los pilares del capitalismo contemporáneo y de la formación de subjetividades, tanto femeninas como masculinas.”<sup>149</sup>

Las prácticas corporales materializaban cuerpos que se presentaban como normativos y bellos, construyendo cuerpos idealizados que quedaban en los imaginarios de la población que consumía ese tipo de cine. Estas prácticas se relacionan con la reproducción de una identidad de género que generaba expectativas sobre las mujeres de carne y hueso. La identidad sexual de las mujeres representadas en estas películas está construida desde el discurso heteronormativo hegemónico. Su cuerpo y forma de expresar su sensualidad se enfoca en reproducir cuerpos que mantienen el modelo que el contexto histórico brinda como posibilidades. En este caso las representaciones comenzaban a adquirir elementos propios de la urbanidad y crecimiento de la clase media. El cine también definió prácticas corporales que pertenecían a aquellas mujeres urbanas que se movían en el contexto.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 166.

La retroalimentación del cine con el contexto histórico se puede observar con ejemplos de la adopción de discursos como la apertura laboral hacia las mujeres y la expresión de su sensualidad con nuevos significados a los que tradicionalmente se tenían. Así, al discurso de la identidad sexual se le fue incorporando el elemento laboral. La práctica laboral se convirtió en un elemento común para los personajes femeninos, haciéndose cada vez más natural conforme se iba acabando la década de los sesenta. El trabajo femenino se convirtió en una práctica común dentro de la vida ciudadana. En las películas que se han mencionado hasta ahora, todas las protagonistas tenían una actividad laboral que era parte de su identidad como mujeres. En todas ellas, sus labores tenían que ver su apariencia corporal, pero también se realizaron películas en que las mujeres se relacionaban con otras características, además de las estéticas.



Figura 35. *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.



Figura 36. *Días de otoño*, Ignacio López Tarso, México, CLASA, 1963, 92 minutos.

En los fotogramas anteriores se representan grupos de mujeres en películas diferentes que trabajan en espacios femeninos, gracias a la presencia de las mujeres en ellos. El fotograma de la figura 35 se representa a un grupo de mujeres que trabajan en un centro comercial, ellas son las que atienden a los comensales y alrededor de quienes se desenvuelven los eventos principales de la película. El título, *Muchachas que trabajan* (1961), revela que el hecho de que ese grupo de mujeres trabaje es relevante para el argumento de la película. Este elemento adquiere importancia, ya que el centro comercial es el lugar común y el trabajo es la actividad que comparten este grupo de mujeres, que tienen vidas y problemas distintos.

A pesar de la promesa del título, la película se esfuerza en llevar la historia hacia el romance entre una de las chicas con un piloto de carreras. El ambiente laboral se muestra como espacio de socialización, más que como un medio de sostén económico para los personajes femeninos, con la excepción de *Patsy*, que toma el empleo como una forma de regresar a la honradez después de tratar

de robar por necesidad. El centro comercial se convierte en el lugar en el espacio de acción en el cual se desenvuelven todos los problemas que tejen las principales tensiones de la historia. En el centro comercial se cometen robos, hay un asesinato, se tejen amistades, amoríos prohibidos, entre otras cosas. Es decir, se convierte en un espacio de socialización femenino.

Patsy es la excepción a la representación de mujeres que realizan prácticas laborales relacionadas con la identidad femenina. Pero ella encarna el cuerpo de las mujeres de clase media alta citadina que se dedicaban a estudiar y salir con sus amigos. Las prácticas cotidianas en la vida de *Patsy* y su grupo de amigos eran salir a bailar, leer, pintar e ir a museos. Lo que define a Patsy con una identidad femenina es la entrega que se anuncia en el título de la película, haciendo referencia a la entrega de su primera relación sexual. Desde la perspectiva de las prácticas corporales, parte de la identidad femenina era definida por el deseo heterosexual de entregarse a un hombre, “Ser un hombre es tener sexo con una mujer, mientras la sexualidad femenina ha sido tradicionalmente definida como subordinada o reactiva a los impulsos sexuales del hombre.”<sup>150</sup>

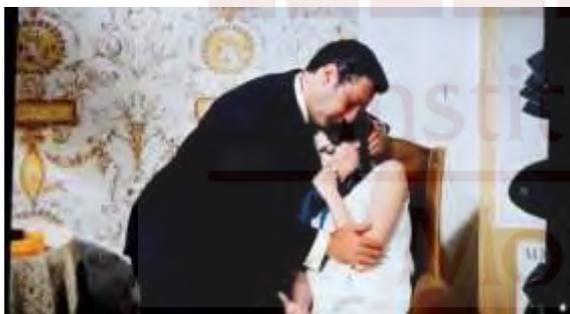


Figura 37. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94

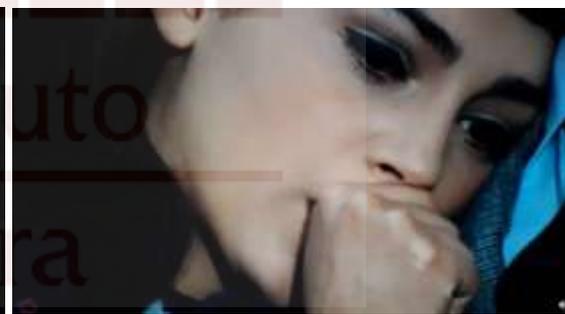


Figura 38. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94

Otra acción a la que se le brinda atención dentro de la construcción de la identidad de Patsy es el chuparse el dedo ante situaciones emocionales complicadas. Sus acciones demuestran no un tránsito, sino un limbo entre la etapa adulta y la niñez, es decir, la adolescencia. A lo largo de la película, esta acción se encuentra cobijada por el acompañamiento de su padre a manera de protección y consuelo. Esta acción también se encuentra dentro de las prácticas que pretenden construir personajes femeninos infantilizados. Esto no es aislado en esta película, ya que las características de la infantilización también se

<sup>150</sup> Jeffrey Weeks, “La construcción”, *Sexualidades en México*, 1998, p. 202.

pueden encontrar en la forma en la cual los personajes femeninos deben de ser dirigidos por los masculinos durante los argumentos cinematográficos, así como el cuidado que se les da a los mismos quitándoles la agencialidad de decidir sobre su persona.

### 2.3. Sobre cómo el cuerpo seduce.

Cuerpos femeninos desposeídos de sí mismos y abiertos a los sueños de posesión presentes en la cultura sexual dominante, cuerpos exhibidos, obligados a ser bellos, objeto de contemplación, pasión, deseo y dominación.

Ortega, “Nuevos itinerarios corporales”, Dossiers Feministes, 2016, p.114.

La seducción se ha definido desde la religión y la moral, y se ha enmarcado con los significados culturales. Baudrillard ha hecho un análisis de ritos y signos ligados a la seducción, en el cual abarca otros aspectos como el género, el poder y la diversidad cultural, entre otros.<sup>151</sup> Hablando de seducción corporal, ésta se ha ligado con el deseo que despierta en el receptor, por eso es que “Seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder.”<sup>152</sup> Siguiendo esta propuesta, entenderé como seducción las formas por medio de las cuales se despierta el deseo en otra persona por medio del cuerpo, el cual se convierte en objeto de deseo para quien lo consume. Para el fin de la investigación, se analizará la seducción practicada por los personajes femeninos.

Denominaremos *seducción activa* a los rituales en los que los personajes despierten e incitan el deseo en sujetos con los que estén interactuando. En este tipo de seducción, el personaje parece ser consciente del atractivo que causa su imagen corporal y utiliza su cuerpo por medio de prácticas que acrecientan el deseo de los otros sobre el mismo. Por otro lado, denominaremos *seducción pasiva* al tipo de seducción en donde los personajes no tengan la intención en despertar el deseo en los demás personajes. Este tipo de seducción lo realizan personajes que son clasificados como bellos y con cuerpos estéticos, además de tener características del deber ser que las vuelva atractivas sin tener

---

<sup>151</sup> Baudrillard, *De la seducción*, 1981.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.10



intenciones de serlo. En ambos casos el deseo de la mujer es un deseo pasivo. Convertirse en objeto de deseo conlleva a cumplir el deseo de ser deseada. Se construye el deseo desde la mirada masculina, y para la mirada masculina. En el caso de las representaciones cinematográficas, la seducción femenina y el cuerpo se entrelazan en un vínculo que en este tipo de cine es indestructible. Parece que mucha de la agencialidad que tienen las mujeres en las películas es gracias a su apariencia física o atributos corporales que desencadenan el accionar de los personajes que estén presentes durante los rituales de seducción. Si pensamos en las características de un melodrama clásico, nos encontramos con personajes que detonan la historia a partir de la injerencia que tienen sus características corporales. Por lo anterior, me refiero a que la participación de las mujeres se detona a causa de su belleza o falta de esta, de sus faltas al deber ser o sus aciertos en el mismo, entre otras cosas. De la misma forma, los personajes masculinos interactúan con los femeninos a partir de su deseo por ellas, o de emociones desencadenadas a partir del mismo deseo, como venganza, celos o amor.

Los momentos en los cuales las mujeres gobiernan la escena es porque su identidad corporal toma centralidad. La seducción se convierte en la forma por medio de la cual los cuerpos femeninos interactúan con su entorno. Esta seducción se vuelve inherente a la voluntad de los personajes, como si ésta se naturalizara como parte del cuerpo femenino normalizado. La seducción femenina se lleva a cabo en el tipo de películas analizadas en el presente trabajo, aunque los personajes no tengan voluntad de hacerlo; las mujeres que no bailan o no coquetean tienen atributos estéticos que enamoran a los personajes masculinos, y que incluso causan envidia a los demás personajes femeninos. Desde una perspectiva contemporánea, planteamientos cinematográficos en los cuales los cuerpos femeninos estéticos causan la envidia de los demás personajes femeninos, puede llevar a naturalizar las relaciones de competencia entre las mujeres de carne y hueso.

En la década de los cincuenta, la representación del cuerpo femenino era utilizado como arma bajo el modelo de aplicación de la seducción activa. En los momentos en los cuales los personajes femeninos ejercen la seducción activa,

se rompen los binomios masculinidad-actividad, feminidad-pasividad.<sup>153</sup> El cuerpo se convierte en el centro de la escena, la cámara centra su foco en los cuerpos moviéndose, y en su gestualidad para dejar ver las características que despiertan el deseo en el público. Estos personajes demuestran ser conscientes del poder que les brinda tener un cuerpo estético, y generalmente lo usan para obtener beneficios personales como dinero, trabajo y/o reconocimiento social. Al estar conscientes de esto, parece que convierten a los personajes masculinos en la presa su mismo deseo.

En los fotogramas siguientes observamos escenas de *La fuerza del deseo* (1955), en los cuales Silvia es consciente de su atractivo físico y del deseo que despierta en los demás. En el fotograma de la izquierda está planeando su vestimenta para ver al profesor de pintura que le despertó interés, gracias a su riqueza y estatus. La cámara se posa en las dos mujeres, pero la de la derecha centra su atención en Silvia; se pretende que todos los ojos se centren en ella. Silvia, por su parte, muestra atención sobre su cuerpo, recorriéndolo con sus manos para enmarcar su figura, que planea vestir con ropas para conquistar al hombre que le interesa. Es decir que la escena está planeada para que los espectadores admiren el cuerpo de Silvia.



Figura 39. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.



Figura 40. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

En la figura 40 pasa algo muy similar. Ya se sabe que hay una tensión entre *Arturo*, el profesor de pintura, y *Silvia*, ya que ella es modelo en su clase de desnudos. Silvia sonríe de forma confiada y dulce sabiendo que tiene posibilidades de despertar el deseo del profesor por ella. Al fondo se ve a *Laura* (Rosario Granados), que mira con un rostro acomplejado la escena entre Arturo y Silvia. Este fotograma permite mirar con más claridad las características de una mujer que ejerce una seducción activa. Silvia utiliza un escote con forma de

<sup>153</sup> Bourdieu, *Dominación masculina*, 1998, pp. 20 y 28.

“V” para remarcar sus pechos, los cuales son la promoción más importante de la película (Véase apartado 2.1). *Laura* está enamorada de *Arturo*, ella es una mujer que cumple con las características del deber ser femenino, pero a pesar de eso, sus buenas intenciones se ven eclipsadas al lado de la belleza de *Silvia*. El mayor momento de tensión durante la película es generado por las reacciones que *Silvia* causa por medio de la seducción.

Otra manera común en la que podemos encontrar la seducción activa es por medio de las escenas del baile. La permisividad de los bailes dentro del medio cinematográfico se fue diversificando a lo largo del periodo. En este espectáculo corporal, las sensaciones se transmiten a través del movimiento del cuerpo, el rostro, las miradas y los enfoques de la cámara. Los personajes femeninos que materializan este tipo de escenas son conscientes de su belleza y por lo tanto de su capacidad de convertir su cuerpo en un espectáculo que sea el centro de atención. La seducción que se promueve a través del baile se fue resignificando junto con las prácticas corporales. Como ya analizamos en el apartado anterior, el baile, a finales de la década de los sesenta, se relacionó con la clase social, pero también se convirtió en una actividad por medio de la cual las mujeres podían influir en los personajes que las rodeaban.

El deseo que se despierta sobre los cuerpos que realizan este tipo de seducción se puede clasificar dependiendo del personaje que lo presencie. Por un lado, tenemos a mujeres que se encuentran admiradas por estas cualidades, generalmente concluye en sentimientos de envidia o desconfianza. Por otro lado, encontramos personajes masculinos en los cuales despierta un deseo por conquistar y estar con estas mujeres, es más enfocado a un deseo sexual. En estos rituales de seducción no debemos olvidar que el deseo se levanta dentro y fuera de la ficción, ya que, estos personajes están contruidos para presentarse en una pantalla frente a espectadores en los cuales despierten ciertas reacciones. Ante el tema de la triple observación de los cuerpos representados en pantalla, *Laura Muvley* menciona:

“Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es manifestante una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el intérprete.”<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> *Laura Muvley*, “Placer visual”, p. 369



La seducción del cuerpo femenino se inscribe en la línea de un sistema heterosexual hegemónico ya que se construye desde el punto de vista masculino. Las mujeres se convierten en objeto de deseo que desea ser reconocida por los hombres con los que interactúa. Al mismo tiempo, la relación de envidia o desconfianza entre las mujeres que se representa en la pantalla alimenta uno de los discursos más fuertes, en donde las mujeres pelean por ser el centro de atención de la mirada masculina. Así la relación desigual entre personajes femeninos es alimentada por la percepción de belleza que se tiene en cada una de ellas, lo que se refuerza con el encuadramiento de la cámara en las partes que son consideradas como más bellas: el rostro o las piernas.

El baile como ritual de seducción activa ya estaba presente en años anteriores a 1955. Lo que se puede observar en esta temporalidad es la resignificación de este tipo de práctica corporal. En un principio nos encontramos con que el baile era una forma de sexualizar los cuerpos que generalmente llevaba a que los mismos fueran objeto de violencia, este tipo de representaciones.<sup>155</sup> A pesar de esto, las representaciones se diversificaron y comenzaron a dejar de lado el castigo para que este tipo de seducción pasara a formar parte de una personalidad atractiva y vibrante que no necesariamente era sinónimo de mujer fatal. Al parecer era un ritual que se convirtió en una parte fundamental de la seducción, lo que hacía que las mujeres de la pantalla fueran atractivas para los personajes masculinos.

El baile se convirtió en una forma de poner en evidencia sus cualidades estéticas. Esto se puede observar de acuerdo con el tipo de vestuario que utilizan y la forma en que se relacionan con otros personajes. Este tipo de representaciones femeninas performaban el baile con ropas que dejaban ver su figura. El lugar en donde se presentaban se convertía en un escenario en donde la cámara priorizaba su cuerpo en movimiento. Este tipo de rituales tendían a combinarse con el canto y con movimientos que involucraban todo el cuerpo, movían los brazos, hombros, caderas y piernas mientras cantaban. La cámara enfocaba todo el cuerpo, ya que, este tipo de rituales involucraban indiscriminadamente todas las partes del cuerpo.

---

<sup>155</sup> Véase apartado 2.2.



Figura 41. *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.

Los cuerpos se colocan de forma que se sean el centro de atención visual para el público. Se hace evidente que, dentro de la ficción cinematográfica, también son el centro de atención. La mirada de los personajes masculinos detona que haya una doble mirada hacia los cuerpos, una mirada que envuelve aprobación y placer por lo que los cuerpos performan. El espacio pasa a convertirse en un escenario en donde los personajes femeninos inciden en los demás por medio de su atractivo físico y lo maximizan demostrando estas cualidades específicamente corporales que hacen que lo que se considera belleza termine siendo su mayor bien como mujeres. Al mismo tiempo, este tipo de secuencias añaden cualidades al *deber ser* femenino de la época.

Los discursos que se mantienen en los diálogos definen cuáles son las características que debería de tener una mujer sexualmente deseable. Este es el caso de *Préstame tu cuerpo*:

*El Doctor y el esposo de la doctora Regina (cuerpo en el que ahora habita el espíritu de Leonor) deciden poner una grabación de un discurso pronunciado por la Dra. Regina, pensando que esto le va a ayudar a recuperar la memoria. Mientras el discurso comienza, Leonor, va bajando las escaleras hacia la estancia para mostrarles su nueva ropa y realizar un número de baile.*

—**Voz de la Dra. Regina:** Señoras congresistas: La discriminación que viene sufriendo la mujer desde siglos por parte del hombre no ha terminado aún de forma definitiva. La influencia del macho, llamémosle así en su sentido biológico ha sido pernicioso. El hombre animal impulsivo cede más a sus instintos que a su razonamiento. Es necesario, urgente, someterlo a nuestra voluntad y para dominarlo usemos las armas que les fueron concedidas a la mujer: instinto, firmeza y voluntad

—**Leonor:** ¿Y del *sex appeal* qué?

—**Voz de la Dra. Regina:** Moralidad, rectitud y amor. Un amor desprovisto de pasiones de excesos y de locura

—**Leonor:** Ay apaguen eso ¿Quién es esa vieja tan loca?

—**X**: ¿No la reconoces?

—**Leonor**: No, pero apuesto que debe ser vieja flaca y fea<sup>156</sup>

Este tipo de diálogos proseguido por los fotogramas anteriores da a entender que Leonor es una persona que tiene “el *sex appeal*”, lo que demuestra con la escena del baile. Se marca la diferencia entre una mujer a la que categorizan como “loca, vieja, flaca y fea” y una que sí es atractiva y no tiene ninguna de las características que Leonor deplora en la crítica hacia el discurso de Regina. Este tipo de discursos visuales, envuelven una crítica hacia las mujeres que tienen ideas como las que se mencionan en el discurso de Regina. Por un lado, se encuentra el rechazo demostrado hacia las mujeres que tratan temas como la discriminación hacia las mujeres dentro del discurso patriarcal; por otro lado, se rechazan algunos valores tradicionales como la “moralidad, rectitud y amor”, priorizando la pasión como parte importante de la feminidad de la época.

La prevalencia de esta práctica corporal como parte de la seducción activa es evidente. En películas de finales de los sesenta seguía presente la práctica de la danza, sin embargo, poco a poco se fueron incorporando nuevos discursos a la misma<sup>157</sup>. Discursos en los cuales también tuvieron cabida personajes femeninos que exploraban su propio atractivo por medio de este o actividad recreativa corporal que formaba de la identidad de los jóvenes del momento. Este tipo de personajes se relacionan directamente con un contexto de urbanidad y juventud. El tipo de baile relacionado con los jóvenes una especie de *twist* que se incorporó a la identidad representada en las películas que generalmente era representado por un grupo de jóvenes, denotando que era algo colectivo.<sup>158</sup> Así mismo se representaron personajes femeninos que se denominaban como bellos y estéticos dentro de los discursos fílmicos que realizaban este tipo de bailes como en el caso de Patsy en *Patsy mi amor* (1969). La imagen corporal de Patsy representa una ruptura total de los valores y la mujer tradicionales.

En la secuencia anterior se representa a una adolescente en un México a finales de los años sesenta. Los televisores dentro de las casas de la familia acomodada de Patsy concuerdan con el contexto histórico de la época. Patsy es una mujer que se viste, se peina y maquilla a la forma estadounidense. Es común

---

<sup>156</sup> *Préstame tu cuerpo*, min. 36:30 a min. 37:32

<sup>157</sup> Véase apartado 2.2.

<sup>158</sup> Véase Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, 1987.



observar ese tipo de moda en las películas y fotografías provenientes de E.U.A. en los años sesenta. Patsy encarna una ruptura clara con los valores tradicionales. Nuevas formas de la identidad mexicana. Durante la narrativa fílmica, Patsy es presentada como una mujer inherentemente bella, todos los personajes masculinos con los que interactúa están a su disposición. Ella escoge con quién salir o quién no, qué hace, cómo y cuándo. Lo anterior es posible gracias a que ella es consciente de su belleza y atributos.

Dentro de la caracterización de este personaje ya está incorporado el baile como parte de la vida cotidiana, como una actividad recreativa de los jóvenes. Este tipo de prácticas está ligado a Patsy como parte de la personalidad que la hace atractiva ante la mirada masculina. El baile en sí no parece un ritual de seducción, pero es parte de una personalidad seductora que es consciente de la misma. El tipo de seducción activa presente en *Patsy* se puede notar más cuando se pone en contraste personajes como su mamá, que es una mujer que encarna la tradición y los viejos valores, los cuales reprueban muchas actividades y actitudes de los jóvenes, como “sus relaciones extrañas y lecturas atrevidas”.<sup>159</sup>

A finales de los sesenta también encontramos personajes como el de Damiana, de *Damiana y los hombres* (1967), que al igual que Patsy, se hace evidente que entran dentro de la clasificación de belleza de la película. A pesar de que pareciera que Damiana no es consciente de que puede causar acciones masculinas con su belleza, es representada como un personaje que encarna el deseo sexual. La gestualidad expresada por el personaje revela el disfrute que siente Damiana al realizar ciertas acciones. Una de las escenas que más llama la atención, y de la cual se tomó el fotograma para el cartel promocional en la película, es la escena de danza solitaria.

---

<sup>159</sup> Mamá de Patsy a Patsy, Patsy mi amor (La entrega de una adolescente), Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, min 27.



Esta escena, dentro de la ficción cinematográfica, demuestra una seducción activa de Damiana hacia ella misma. Baila para sentir su cuerpo y explorar las habilidades que le brindaron las clases de danza que había tomado. Parece que en esta escena ella es consciente de su belleza, de su cuerpo y lo quiere explorar y disfrutar. Cabe mencionar que, dentro de la escena, existe una tensión al mostrar la posibilidad de que el personaje masculino con el que vive entre el departamento mientras ella baila casi en ropa interior. Existe una doble mirada en esta escena, está la mirada de Damiana hacia sí misma y la inminente mirada del público, es decir, Damiana se seduce a sí misma y al público a través del baile.



Figura 42. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

La escena tiene elementos como el vestuario, los movimientos y la tensión de la mirada masculina que hacen que Damiana se convierta en una seductora inocente. El vestuario deja entrever partes del cuerpo que se quieren priorizar para la mirada del público. Estas partes se priorizan ante la mirada porque nos hablan de una orientación en la mirada de la cámara en este tipo de rituales de seducción, “La mirada manifiesta una orientación... Esto limita la belleza a esferas circunscriptas del cuerpo. Sobre todo, se impone un criterio, el de lo que queda al descubierto y lo que queda oculto.”<sup>160</sup> Siguiendo a Vigarello, lo que queda al descubierto totalmente, las piernas, la cara y parte de los brazos, son partes que buscan la mirada directa pero también la blusa transparente es una morada borrosa a lo prohibido. Volvemos a tener la promesa de un cuerpo desnudo como el que se dio en *La fuerza del deseo* (1955), pero con un cuerpo móvil, que baila, mira para seducir a la cámara, al público y ella misma.

Los personajes femeninos del cine mexicano no solamente se construyeron a partir de este tipo de seducción. Había personajes que

<sup>160</sup> Georges Vigarello, *Historia de la belleza*, p.20

demostraban ser deseables y atractivos a pesar de no tomar ventaja de su belleza o no hacer rituales dancísticos para seducir. Pasamos a la seducción pasiva, que caracteriza la construcción de la personalidad de muchos personajes femeninos. En la trama de las películas, los personajes femeninos que cumplen con características propias de la feminidad tradicional<sup>161</sup> se vuelven atractivas para los personajes masculinos. Este tipo de seducción tiene el apellido de “pasiva” porque en la ficción cinematográfica los personajes femeninos parecen no tener intenciones al ejercerla. Saliendo de la ficción no se puede dejar de lado que esta construcción es intencionada y que el atractivo hacia esta personalidad tradicional es un elemento que se elabora con una intención.

La corporeización de la personalidad que seduce de forma pasiva es palpable en los atuendos, los gestos, el maquillaje y las prácticas corporales. Es común encontrar este tipo de personajes cuando en el filme se quiere hacer contraste con otro tipo de mujeres como mujeres fatales. Hacia 1955 en el caso de *La fuerza del deseo* encontramos el personaje de Laura (Silvia Granados) cuya construcción es una continuidad de la encarnación de los valores tradicionales mexicanos. En la película Laura se representa como una mujer que ama de verdad a Arturo (maestro de pintura). Ese amor verdadero se demuestra a través de acciones como escucharlo, conocerlo, tenerle paciencia y estar atenta a las necesidades sentimentales de Arturo. Finalmente, el amor de Laura es el que termina salvando a Arturo después de dejar a Silvia.

Las películas que tenían personajes que encarnaba a la mujer tradicional seguían siendo parte del repertorio de películas mexicanas. No solamente participaban como contraparte de una mujer que rompía las reglas de la moral mexicana. En la película *Días de otoño* (1966), Luisa (Pina Pellicer) encarna el papel de una mujer que deja el campo para irse a la ciudad, en donde comienza a trabajar en una pastelería. Luisa es una mujer trabajadora y soñadora que tiene la ilusión de casarse y tener hijos, que al ser plantada en el altar crea una fantasía en donde ella vive todos sus sueños. Luisa demuestra ser una mujer a la que le gusta estar en su casa viviendo en las fantasías que crea y performa. A pesar de estar envuelta en una dinámica citadina parece resistirse a la influencia de la

---

<sup>161</sup> Pasividad, paciencia, dulzura, actitudes maternas, moralmente correctas, etc.



urbanidad al rechazar las salidas con sus compañeras de trabajo e incluso mantener su forma de vestirse, maquillarse y vestirse durante toda la trama.

En varias ocasiones se le ve a *Luisa* soñando y viviendo en una fantasía y en los momentos en los que regresa a la realidad es una mujer paciente, sonriente, amable y muy buena para la repostería. En la película ella no parece tener la intención de atraer a ningún hombre por medio de despertar el deseo en ellos. Su jefe, Albino (Ignacio López Tarso) se siente atraído por ella por las cualidades que tiene. A pesar de que Albino parece estar rodeado de otras mujeres que visten a la moda urbana él prefiere prestar especial atención a Luisa. Este tipo de características entran dentro de una seducción pasiva, ya que, aunque dentro de la ficción cinematográfica parezca que no son intencionadas, el personaje está creado para mostrar que ese tipo de características son deseables y hacen atractivas a las mujeres.



Figura 43. *Días de otoño*, Ignacio López Tarso, México, CLASA, 1963, 92 minutos.



Figura 44 *Días de otoño*, Ignacio López Tarso, México, CLASA, 1963, 92 minutos.

Las escenas en las que *Luisa* se convierte en una mujer atractiva están construidas para que se note que es percibida por *Albino*, del cual depende que se perciba así a Luisa. En la figura 43 Luisa se encuentra conviviendo con los hijos de Albino mientras él es un espectador de la escena, se le ve de fondo presenciando como ella es amable y maternal con los niños. Posteriormente, en la figura 44, la cámara pasa a enfocar la cara de *Albino* para mostrar cómo su gestualidad denota ternura al presenciar esa escena. Este tipo de acercamientos y miradas de la cámara invitan al espectador a tener cierta empatía con el personaje que expresa las emociones, ya que parece que los sitúa en sus ojos y les muestra en primer plano la emoción con la cuál reacciona el personaje.

En muchas escenas de la película se muestra cómo *Luisa* demuestra sus aptitudes de cuidadora o de madre. Estas contrastan con la personalidad de sus compañeras que se puede percibir en las actividades que realizan, las metas

que tienen, en sus prácticas corporales y en sus fenotipos corporales. Parece que esta diferencia que se hace visible entre Luisa y sus compañeras está generada por la forma en que cada una ve la vida. Sus compañeras encarnan a las mujeres ciudadinas que trabajan y salen juntas a divertirse sin tener una pareja fija, como lo mencionan en los diálogos de la película. Las diferencias entre ellas se corporeizan en la diferencia de sus vestuarios en las cuales Luisa utiliza su uniforme, vestidos con colores planos y su vestido de novia, mientras ellas utilizan vestidos que enmarcan sus cinturas, con telas de distintos patrones que recuerdan a la moda estadounidense, así como sus peinados (Figura 45).

A pesar de las diferencias de las mujeres ellas llegan a coincidir cuando Luisa se casa y parece que las demás empatizan con ella por el deseo que les despierta la ilusión de tener una vida tradicional. El deseo que despierta *Luisa* en estas mujeres no es envidia, sino añoranza por su vida. Para este momento se puede percibir que hay una relación horizontal entre los personajes femeninos. La amistad que se desarrolla a partir de la empatía que tienen las mujeres por la vida que Luisa demuestra tener hace que creen un fuerte vínculo que se puede percibir sobre todo en su relación con *Alicia* (Adriana Roel), que se encuentra sentada de perfil en el fotograma de la figura 46. *Alicia* es la amiga que la acompaña en todas las situaciones difíciles que *Luisa* pasa en su vida ficticia como ir al ginecólogo, cuidar a su bebé o prepararse para su boda.



Figura 45. *Días de otoño*, Ignacio López Tarso, México, CLASA, 1963, 92 minutos.



Figura 46. *Días de otoño*, Ignacio López Tarso, México, CLASA, 1963, 92 minutos.

La construcción de los personajes femeninos que realizan una seducción pasiva nos muestra cómo es que la inocencia se relaciona con la seducción. La inocencia en el actuar de los personajes como *Luisa* o incluso *Damiana*, forma parte de este tipo de seducción, ya que las mujeres tienen actitudes que parecen inherentes a su sexo que son atractivas para los personajes masculinos y que incluso da pie a que ellos las guíen o les enseñen nuevas experiencias. Estas

características tampoco permanecieron estáticas a lo largo del periodo, ya que, haciendo la comparación de estos dos personajes, el personaje de Luisa no se representa en situaciones donde explore su sexualidad como *Damiana*. Parece que la inocencia tradicional se comenzaba a hacer a un lado frente a una inocencia que despertara un deseo activo, lo que también se relaciona con el contexto de la ciudad que se representa en cada película.

Las preferencias del público y la adaptabilidad del cine incluyen y desechan características y personajes para prevalecer como industria. Mabel Moraña plantea en cuestión al cuerpo que, “La sociedad y la cultura lo regulan desde la concepción, e incluso antes, al definir las normas de la sexualidad y la reproducción; lo adiestran y lo educan; lo controlan y lo reprimen; lo administran y lo desechan cuando se lo considera un surplus que no vale el espacio que ocupa.”<sup>162</sup> Así que las características de la seducción pasiva iban transformando, desplazando a un cuerpo sobre el otro dependiendo del contexto y las preferencias del público al que se proponía llegar.

Por medio de la reproducción de este tipo de personalidad corporal en los personajes se pueden reproducir estereotipos. En la construcción de los personajes femeninos se puede apreciar que se inclinan hacia uno u otro tipo de seducción y que muchas veces eso las define en su totalidad. La seducción activa se hace presente por medio de la materialización de la sensualidad, La pasiva es parte de la personalidad del personaje, algo más imperceptible ante los ojos de los espectadores. Hay una convivencia entre las seducciones, aunque hay ciertos personajes en los cuales se puede encontrar la predominancia entre una u otra. No es necesario que los personajes entren todo el tiempo en alguno de estos dos, pueden cambiar de uno a otro dependiendo de la situación a la cual se enfrenten o de los otros personajes con los que interactúan.

### 3. Corporeizando la urbanidad.

Las prácticas y los discursos ratifican la condición de clase y sexo de los sujetos y en efecto, al ser producto de las sociedades, dichas prácticas reiteran también la creencia en los sistemas que los catalogan y encasillan.

---

<sup>162</sup> Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo*, p.11



Durante la segunda mitad del siglo XX la sociedad mexicana comenzó un proceso de transformación gracias a las bonanzas económicas del Desarrollo Estabilizador. Esta se reestructuró con la prioridad del desarrollo de una industria nacional interna.<sup>163</sup> El impacto de la transformación de la urbanidad en la sociedad se percibió, en palabras de Moreno Brid y Jaime Bosch: a través de “El rápido incremento de los salarios reales, el desarrollo de una clase media y la relativa expansión del sector formal de la economía ...”<sup>164</sup> Las bonanzas económicas que hicieron crecer a la clase media crearon un mercado de consumo para los productos nacionales que la industria producía. De la misma manera se comenzó a delimitar el modo de vida de esta nueva clase que tenía el poder adquisitivo para adquirir productos que excedieran la primera necesidad, habitar lugares exclusivos y plantear una vida cotidiana desde sus posibilidades económicas. En este sentido la clase media urbana se caracterizó por integrar estos nuevos bienes de consumo a su cotidianidad.

La industria y el crecimiento económico tuvieron como consecuencia la expansión del trabajo femenino en el sector de servicios.<sup>165</sup> Esto se contraponía a algunos valores sociales en los que se había cimentado la identidad y los roles de género anteriormente. Las prácticas y valores a los que se ligaron las clases medias fueron un tema recurrente en el cine y en otros medios de comunicación. Gabriela Pulido, hablando de los años cincuenta, menciona que “Las constantes referencias al comportamiento de mujeres y hombres y sus relaciones con el cuerpo, ya fuera mostrando u ocultando, deja ver las tensiones en una sociedad que enfrentó cambios vertiginosos, atribuidos a la modernidad, en el terreno de los valores morales.”<sup>166</sup> También se hizo evidente la ruptura de valores como el matrimonio: “Desde los años cincuenta, la extensión del divorcio había comenzado a verse como una amenaza a ese sistema de valores que marcaban una pertenencia social y se vinculaban con los principios de la moral católica.”<sup>167</sup> En consecuencia, el horizonte aspiracional de la población cambió. Las nuevas ambiciones nacionales que pusieron como prioridad ciertas actividades

---

<sup>163</sup> Véase apartado 1.2. “El habitus corporal en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo XX”

<sup>164</sup> Ortiz Mena, *El desarrollo estabilizador, reflexiones sobre una época*, 1998, p. 155

<sup>165</sup> Santillán, “Discursos de redomesticación femenina”, 2008, p.109.

<sup>166</sup> Pulido, “El espectáculo ‘sicalíptico’”, 2013, p. 64.

<sup>167</sup> Felitti, “De ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’”, 2018, p. 1357.

económicas causó que ideales y valores se reforzaran, modificaran o desaparecieran.

La industria cinematográfica a finales de los cincuenta se relaciona con este contexto social específico. El cambio en el cine se percibe, sobre todo, por el cambio de escenarios y personajes que se representaban, así como en la configuración del performance corporal para personajes femeninos que se relacionaban con el contexto histórico. Jorge Ayala Blanco habla de un periodo de transición del cine rural hacia las temáticas urbanas del siglo XX en donde remarca la inclusión de nuevos personajes que antes no se encontraban en el ámbito rural. También señala tres líneas directrices para la sustentación sobre las cintas ambientadas en la ciudad de los años cuarenta y cincuenta: 1) Las películas sobre la ciudad actuaban por reducción. Es decir, el barrio podría ser un sucedáneo del pueblo. 2) La ciudad siempre fue vista con recelo. Según la sabiduría popular, la gran urbe es enemiga de la vida pacífica y lenta; es hipócrita y corruptora. 3) En las películas de ciudad se consiguió excusar la lucha de clases. ... Induce que ello obedece a que un sector de la población transita en Cadillac y otro a pie, ...<sup>168</sup>

Retomando el concepto de *habitus*, el cambio de la representación de los cuerpos femeninos y la inclusión de nuevos personajes en el cine respondió al cambio de la estructura del contexto.<sup>169</sup> Siguiendo a Aquiles Chihu Amparán: “El *habitus* es un sistema de disposiciones que no son elegidas por los actores, sino que se les imponen a sí mismos como necesarias. Es un conjunto de esquemas generados por la historia, y como producto de ésta produce las prácticas individuales y colectivas.”<sup>170</sup> Es decir, las modificaciones y continuidades que hubo en los personajes correspondían a la construcción y reproducción del marco cultural del contexto, lo que hizo posible la existencia de las películas. Dentro del *habitus* los cuerpos son moldeados y reproducidos dentro de un contexto que coincide con su reproducción. El análisis de las representaciones femeninas dentro del medio urbano que se desarrolló en el periodo nos permitirá observar la forma en la cual el contexto socio cultural dialogaba con las representaciones cinematográficas.

---

<sup>168</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, pp.105-107.

<sup>169</sup> El concepto de *habitus* se retoma desde lo que plateó Pierre Bourdieu. Véase apartado 1.1.

<sup>170</sup> Chihu Amparán, “Los marcos de la experiencia”, 2018, p.111.



Tomando en cuenta el contexto de urbanización se realizará un análisis en el cual se perciba la relación entre las representaciones del cuerpo femenino con el contexto de la época. Para este objetivo interesa analizar las representaciones partiendo desde los valores que se le atribuían a la clase media en el México urbano, enfocándonos en la forma en la que las mujeres y sus cuerpos se relacionaron con este cambio. Posteriormente analizaremos la relación de estas mujeres con la cultura material surgida a partir de las bonanzas económicas del Desarrollo Estabilizador. Finalmente hablaremos de los espacios que ocupaban estas mujeres en las ciudades ligado al aumento en su participación en este proceso. Por medio de este orden se pretende entender la caracterización de las representaciones de los cuerpos femeninos dentro de dinámicas y espacios específicos de la segunda mitad del siglo XX mexicano.

### 3.1. Los cuerpos femeninos de las clases medias

El análisis se realizará ligado al contexto de la relación entre el aumento de la clase media causado por la elevación de los salarios reales y la forma en la que el discurso cinematográfico adaptó esto a los cuerpos femeninos, todo en dentro de la idea de modernidad. La forma en la que se representan mayoritariamente las mujeres pertenecientes a este sector dentro del corpus es mediante su incorporación al sector laboral, aunque no es la única. Es importante aclarar que el conflicto de clases sociales es un tema que cruza todos los apartados que componen el presente escrito. A pesar de que en las películas que se encuentran dentro del corpus no se haga alusión directa a un tema de clases sociales, este se encuentra presente en el tipo de vida e incluso en los problemas que generan la trama.

Siguiendo el análisis de Lilia Esthela Bayardo: "... de una manera general, podríamos decir que las clases medias son aquellas que por su nivel de consumo, educación y costumbres se distinguen de los estratos sociales bajos, aunque tampoco pertenezcan a las clases más ricas."<sup>171</sup> En las películas analizadas encontramos distintas representaciones de mujeres que entraban dentro de esta gama amplia de clases medias a lo largo del periodo. Dentro del contexto cinematográfico se ha observado que directores como Emilio Fernández y Julio Bracho trataron de hacer un cine que fuera más atractivo para

---

<sup>171</sup>Bayardo, *Historia del consumo moderno*, 2013, p. 155.



la clase media “mejor preparada y con altas aspiraciones culturales.”<sup>172</sup> La vestimenta, el modo de vida, los intereses, actividades y, sobre todo, la posibilidad de adquisición de ciertos bienes guiará la clasificación de estos personajes dentro de la gama de clase media.

El discurso cinematográfico respondió a la circulación de los productos industrializados relacionados con la belleza del cuerpo y la clase social. Los cuerpos que se mostraban en el cine comercial tenían el fin de ser consumidos, se representaban como jóvenes y delgados. Todas las protagonistas de las películas analizadas en la investigación cumplen con estas características. Aunque en las películas no se mostrara explícitamente el uso de estos productos, era raro encontrarnos con cuerpos que rompieran con el estereotipo de cuerpos promovidos en los medios de comunicación, además de que los personajes femeninos estaban perfectamente maquillados y vestidos.

La adquisición de artículos enfocados en la belleza corporal y el estatus se diversificó en el periodo de estudio. En el corpus de películas analizado hay personaje que pueden acceder a experiencias de clase media por medio de su trabajo y personajes que en cierto momento o toda la película disfrutaban una vida de clase media alta o burguesa. Emilio García Riera menciona que “Los melodramas más significativos de la época fueron, sin embargo, los referidos a la familia de clase media y al tema del ascenso social.” *La fuerza del Deseo* (1955) es la única película del corpus que demuestra el deseo por el ascenso social como una moralina ligada al consumo de productos y a la fatalidad femenina.



Figura 47. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

La historia funciona como una enseñanza de la forma incorrecta de ascender socialmente ya que *Silvia* utiliza su belleza como medio para llegar a un estilo de vida que le permitiría más comodidades materiales. En esta película se plantea la idea de que el trabajo femenino en las ciudades no permitía tener mucha soltura económica o al menos no la que Silvia quería tener. Aunque

---

<sup>172</sup> De la Vega Alfaro, *Cine, política y censura*, 2017, p.22.

trabaja como modelo en la escuela de arte su departamento no parece ser más que un espacio en el que caben una cama, un closet y una pequeña mesa. Su deseo por una mejor vida la lleva a relacionarse con *Arturo* (Armando Calvo) y cuando lo logra se nota su asombro por su nueva casa, los perfumes, joyas y vestidos que *Arturo* le regala. El cambio de vestimenta es algo que se destaca en el momento que ella se encuentra con *Arturo*, “Las prendas funcionaban no sólo como parte de una tecnología de lo sexi, eran también signos de distinción social.”<sup>173</sup> Su ascenso social en las ciudades se facilita por medio de su relación con un hombre que puede proveerle la ropa, accesorios e incluso el olor de una clase alta. La adquisición de estos productos que adornan el cuerpo denota la capacidad económica de poder cubrir productos que quedaban fuera de las necesidades básicas.

Desde un principio la situación socio económica de Silvia es presentada como la motivación de la trama de la película. Su interés en mejorar su posición económica desata las acciones que tejen la historia. En los fotogramas anteriores se muestra la expresión de felicidad de *Silvia* al encontrarse con ropa y accesorios que le abren las puertas a un habitus corporal diferente. Silvia expresa que esto es parte de su objetivo mediante diálogos como: “Pronto podré comprarme lo que quiera, traigo entre manos un asunto que me va a sacar de pobre.” En el argumento de la película *Silvia* es delineada como un personaje que no solamente es diferente en cuestión económica a *Arturo*, sino que hay una diferencia cultural que la hace pertenecer a otra clase. En la escena *Arturo* se encuentra notablemente ansioso en el salón de clases a causa de que Silvia se ausenta de su trabajo como modelo por unos días sin avisar. En la escena *Arturo* está en la clase a la expectativa de la llegada de *Silvia* sin resultado. Tiene un dialogo interno mientras eso sucede alrededor.

—**Arturo (en sus pensamientos)**: “Han posado ante mi modelos más bellas y perfectas y nunca sentí por ellas lo que yo siento por Silvia. Es vulgar en sus maneras, inculta... Dios mío que me pasa ¿Por qué me estoy enamorando?”

*Silvia* es concebida por *Arturo* como alguien vulgar e inculta a pesar de eso su uso de la belleza le vale para poderse acercar a *Arturo*. En la película no se muestra que Arturo tenga otros parámetros para calificar a *Silvia* así más que

---

<sup>173</sup> Feletti, “De ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’”, 2018, p. 1362.



sus interacciones en la escuela y en su casa cuando ella es modelo de pintura, es decir, que él la califica así por su manera de percibir la forma de su cuerpo y en la que se viste, se arregla, posa, camina y las pocas palabras que intercambian. La principal diferencia que se hace notable en la película es en el tipo de ropa que *Silvia* usa antes y después de estar con *Arturo*, como lo nota *Doña Remedios* (Fanny Schiller) cuando le dice: Trajes importados, brillantes finos ¿Qué más quieres? (Fotograma 48). En este tipo de diálogos se percibe que, en la jerarquía de una buena vida, las cosas materiales que se podían conseguir eran lo más relevante.



Figura 48. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

El tipo de ropa que vestían los cuerpos se presentaba como un parámetro por medio del cual se posicionaban dentro de alguna clase social. La forma de vestir de *Silvia* en el fotograma anterior demuestra también una transición corporal de una clase media baja a una alta o burguesa. Los accesorios como los guantes, sombrero y aretes son algo que acompañan este performance, así como los abrigos de pieles. En su interacción con Doña Remedios se observa la forma en la cual ella resalta la importancia de su vestimenta al señalarla con sus manos y su mirada. Siguiendo a Mabel Moraña en su interpretación de Bourdieu:

El cuerpo es capital simbólico, en términos de Bourdieu, porque significa, entre otras cosas, estatus social, al tiempo que es capital, en sentido estricto, en el cual se invierte para extraer de él la ganancia del reconocimiento y el prestigio social. En torno a él se despliegan relaciones de poder que lo potencian y promueven en distintos registros, a través de una inmensa industria al servicio de su promoción como mercancía: moda, peinado, maquillajes, etc.<sup>174</sup>

<sup>174</sup> Moraña, *Pensar el cuerpo*, 2021, p.166.

Dentro de las formas de ascenso social perceptible por estos elementos también tenemos la película de *Damiana y los hombres* (1967). En esta *Damiana* migra de Xochimilco a la ciudad por su trabajo de modelo que le permitirá tener una mejor calidad de vida. Ambas usan la belleza de su cuerpo para mejorar sus condiciones económicas. Una de las principales diferencias entre las historias es que a *Silvia* se le caracteriza como ambiciosa, pasa de trabajar a depender de Arturo; y a *Damiana* como inocente, pasa de trabajar vendiendo flores en las calles (primer fotograma) a trabajar siendo modelo y tener una vida económicamente holgada. A diferencia de *Silvia*, el ascenso social de *Damiana* es motivado por el deseo de ayudar a su abuelo (segundo fotograma) y aunque el medio para llegar a este también es su cuerpo, no necesita relacionarse sentimental o sexualmente con algún hombre. Cabe aclarar que el ascenso que tienen ambas no es a la misma clase social que *Silvia* ya que *Damiana* sigue activa en el mundo laboral con su trabajo de modelo.



Figura 49. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

A pesar de que el argumento en cuestión de ascenso social cambia se puede observar la permanencia de la necesidad de un cambio corporal visual. El cambio más evidente es, de nuevo, la forma de vestir con abrigos largos y accesorios como guantes o collares (tercer fotograma). Los vestidos que utilizaba antes enmarcaban una figura con más soltura por el corte suelto de la cintura para abajo, incluso los colores pasan de una variedad en el mismo vestido a ser de un solo color. También se observa como los vestidos pueden cambiarse por pantalones en las ciudades. El cuerpo de *Damiana* tomó otra perspectiva en la ciudad, se volvió un objeto de primer orden con el cambio de prácticas corporales en donde importaba ejercitarlo para mantenerlo bello.<sup>175</sup>

El proceso por el cual pasa *Damiana* es un ejemplo de la adaptación de un cuerpo rural a un habitus corporal urbano. Gracias a su trabajo de modelo el cambio económico atravesó su cuerpo por medio del cambio en sus prácticas

<sup>175</sup> Para las prácticas corporales véase apartado 2.2.

corporales, tuvo la posibilidad de poder ejercitarse, vestirse de forma distinta y explorar su sensualidad relacionándose con los jóvenes de clase media. Su libertad también se observa a través de su facilidad de desplazamiento por la ciudad. Cuando siente que no quiere seguir con su vida en la ciudad se regresa, ya que a lo largo de la película se desplaza de la ciudad a Xochimilco y se queda ahí unos días, regresando a sus viejos hábitos e incluso a su antigua forma de vestir. Siguiendo a Le Bretón, “El cuerpo ya no es un destino al que uno se abandona sino un objeto que se moldea al gusto”<sup>176</sup>. Los cuerpos performan el habitus por medio de sus vestimentas, maquillajes, peinados y prácticas para denotar su pertenencia a cierta clase social.

En películas como *Préstame tu cuerpo* (1956) la representación de los cuerpos según su clase social se encuentra diluida entre la comedia de la película. A pesar de esto, se observa que al hacer el cambio de cuerpo de *Leonor* (Silvia Pinal) al de *Regina* hay una adaptación del cuerpo de acuerdo con la clase social a la que ahora pertenece. El principal cambio en el cuerpo de *Leonor* es el color del cabello, que en un principio era oscuro y después es rubio. Pasó de una clase media trabajadora a una clase media alta o burguesa en la que incluso tiene una trabajadora doméstica. Además, con el cambio *Leonor* puede hacer realidad su sueño de hacer un espectáculo en donde sea la protagonista. Gracias al dinero que su marido le da puede contratar libretistas, modistas y escritores. *Leonor* pasa a tener un poder adquisitivo mayor pero no realiza otras actividades ni se viste de una manera distinta a cuando su cuerpo era el de una vedette. La forma en la que la clase se relaciona con la corporalidad es denotada por el fácil acceso que ahora tiene hacia artículos como prendas, accesorios o lugares para bailar.

En esta película se reafirma la idea del cuerpo como contenedor del alma y al mismo tiempo se muestra la importancia de su apariencia. La forma en la que el cuerpo se ve es la forma en la cual se percibe dentro de la sociedad, pero también importa el poder adquisitivo que se tenga para su clasificación. Siguiendo el argumento de las películas de décadas anteriores, el que *Leonor* fuera una bailarina estando casada podría resultar en un escenario fatídico y de castigo, pero no es así. Este modelo de mujer se alejaba del papel tradicional de

---

<sup>176</sup> Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 1990, p.156



madre y esposa dedicada al hogar abnegada y se acercaba a una emancipación sexual dentro de una clase social con mayor poder adquisitivo. Feletti dice: “Este prototipo de ‘mujer moderna’ estaba definido por su acceso a un determinado tipo de bienes más que por sus acciones en la vida cotidiana.”<sup>177</sup> Esta situación hace que objetos de consumo como la ropa y accesorios formaran parte de la caracterización de las clases sociales que se representaban.



Figura 50. Fotogramas pertenecientes a *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.

La situación de *Leonor* también demuestra la forma en la cual el cine estaba representando el cambio en los cuerpos femeninos y las mujeres. El hecho de que *Leonor* no fuera castigada a pesar de dedicarse al baile tiene que ver con la forma que el habitus moldea el género. La *doctora Regina* estaba transgrediendo de una forma más profunda las relaciones de género. En la historia de la película *Regina* era una doctora que se estaba dedicando a un proyecto de maternidad artificial, en el cual no se necesitara a los hombres en la reproducción humana, ella representaba una mujer que utilizaba las bonanzas económicas y los avances tecnológicos para replantear completamente las relaciones entre los sexos. *Leonor* considera esto un disparate y se enfoca en transformar su vida en la que tenía siendo una vedette, olvidando por completo el experimento. Era preferible utilizar sus recursos económicos para reafirmar la forma de feminidad que cabía dentro de los discursos del México moderno del siglo XX.

Las mujeres que formaban parte de la clase media trabajadora son personajes recurrentes en estas películas, a diferencia de las que parecen no tener un trabajo formal. A veces demostraban que el trabajo femenino estaba ligado al objetivo de cubrir necesidades como la escuela, la familia o la búsqueda

<sup>177</sup> Feletti, “De ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’”, 2018, p. 1384.

de un poco de independencia, pero siempre se encontraba ligado a la posibilidad de acceso a distintos objetos de consumo y el mejoramiento de la calidad de vida. El acceso que les facilitaba los salarios de ese momento les permitía convivir con objetos relacionados a la industrialización y a las nuevas formas de vivir en las urbes. El cambio económico reconfiguró las prioridades en la vida cotidiana, aunado a esto, “La urbanización y la expansión del comercio, la banca, la educación y la burocracia promovieron el crecimiento de las clases medias y su influencia en las costumbres, los comportamientos y los valores sociales, porque estaban simbólicamente asociadas con el progreso.”<sup>178</sup>

En el argumento de *Locura pasional* (1958), *Mabel* (Silvia Pinal) trabaja en el teatro y no deja de hacerlo a pesar de que su nuevo esposo se lo pide. Mabel dice querer seguir trabajando para poder ayudar a su hermana a terminar su licenciatura, pero cuando su hermana se gradúa ella sigue trabajando por gusto ya que no tiene verdadera necesidad de seguir laborando, según el argumento fílmico. Al final el que ella siga con esto es el motor principal para que su marido se convierta en su asesino. El trabajo le permite tener independencia en sus relaciones interpersonales y en la organización de sus tiempos, lo que enciende los celos de su marido. Esta situación habla de un rechazo hacia las mujeres en la vida laboral, especialmente en los trabajos en los que el cuerpo es el principal medio para obtener ingresos. El trabajo de vedette conllevaba a poner al cuerpo como objeto de deseo para el público. Dentro de los celos de *Arturo*, *Mabel* era un objeto de deseo constante para su compañero de trabajo, un objeto que no era vigilado constantemente por él, lo que podía conllevar a que su compañero concretara su deseo sobre el cuerpo de *Mabel*.

Otro caso de rechazo a la vida laboral e independencia económica por medio del cuerpo como objeto de deseo lo encontramos en *Damiana y los hombres*. En esta película el trabajo de modelo es despreciado por *Román* (Jaime Fernández), quien parece mostrarse molesto cuando *Damiana* demuestra tener más recursos económicos que él o mostrarle su estilo de vida en la ciudad. El trasfondo de su enojo se puede leer por medio del hecho de que el modelaje convierte el cuerpo de *Damiana* en un objeto público de deseo. Ya

---

<sup>178</sup> Loaiza, “Modernización autoritaria”, 2010, p.685.



no es él exclusivamente quien disfruta de su belleza, sino que se exhibe en los medios de comunicación para ser mirado, disfrutado y deseado.

Otro aspecto en el que se muestra la molestia de *Román* es cuando se le desubica de su papel de hombre proveedor ante el trabajo de Damiana. La muestra más clara de esto es cuando *Román* se encuentra vendiendo sus cuadros en la ciudad y Damiana manda a otro hombre a comprarle un cuadro a ante lo que él se muestra muy feliz. Cuando *Damiana* le dice que ella se lo compró como sorpresa él le dice que no puede aceptar su dinero a lo que ella le contesta que a ella no debe regalarle nada. Después *Román* la observa irse al auto de *Alfredo* (Enrique Rocha) con una cara de desconcierto por lo que acababa de pasar, que a lo largo de la película se convertiría en una expresión de molestia. El trabajo de pintor no cubría sus necesidades ni las de su familia lo que marcaba una brecha de clase entre él y *Damiana*, además de que lo desplazaba de su rol tradicional de género. Los trabajos que envolvían la exposición de la belleza corporal no siempre eran bien vistos por las masculinidades en el cine comercial mexicano.



Figura 51. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

La representación del incremento de los salarios reales que se vivió durante la época parece haberse incorporado a los personajes que estamos analizando. El alcance de la capacidad económica de las mujeres en las películas se extendía. Recordemos que en el caso de *La fuerza del Deseo* (1955), *Silvia* no puede acceder a artículos de primera necesidad ni a un buen salario si no está con un hombre, lo que le imposibilita tener acceso a elementos como medicinas, comida o rentar un lugar con cocina. En comparación a *Días de otoño* (1963) en la que Luisa (Pina Pellicer) a pesar de sus carencias económicas tiene acceso a poder pagar artículos superfluos como un departamento para ella sola, comprar su vestido de novia, lencería, puede ir a hacerse fotos vestida de novia, tiene seguro médico, entre otras cosas, gracias a su esfuerzo trabajando en la pastelería.



Figura 52. Fotogramas pertenecientes a *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, 1963.

El aumento de los salarios reales permitía no solamente poder acceder al consumo de productos que adornaran el cuerpo, sino también a la posibilidad de que las mujeres pudieran tener una vida más cómoda, independiente y saludable en las ciudades.<sup>179</sup> La representación de las mujeres que gracias a la vida laboral mejoraban su calidad de vida ya no se reducía a cubrir necesidades básicas como alimentación y vestido, sino que se agregaban más cosas que se mostraban al alcance de las clases medias trabajadoras. Además, el alcance de estas metas y la superación de estas a pesar de las situaciones en las que se representaba el personaje formaba parte de la idea de que el esfuerzo en el ámbito laboral.

La adquisición constante de artículos de belleza y de accesorios que se representan en las películas dan cuenta de la delimitación del habitus corporal de las clases medias. En *Muchachas que trabajan* podemos percibir que en el discurso cinematográfico ya se acoplan trabajos del sector de servicios, además de que tres de los personajes trabajan por el deber de cumplir con una necesidad específica. En el primer fotograma observamos a *María* que demuestra la actividad de los robos en las grandes tiendas comerciales y al mismo tiempo visibiliza la brecha de clases sociales que se tenía en las ciudades con la necesidad de robar para poder mantener a su hijo. El éxito de *María* forma parte de la aspiración a buscar un trabajo para que la calidad de vida mejore. En el segundo está *Cora* cuya necesidad es apoyar con su manutención en su casa para apoyar a sus padres y para realizar su sueño de ser cantante. En tercer lugar, *Tere* (Angélica María) encarna a la mujer que debe trabajar para cubrir sus estudios. Las necesidades básicas ya no solamente se tratan de tener con qué vestirse para cubrirse, donde vivir o comer. Se extendían a necesidades

<sup>179</sup> El tema de la salud se relaciona con las prácticas corporales deportivas que se analizan en el capítulo 2 de la presente investigación.

relacionadas con el consumo y la educación que al mismo tiempo eran sinónimo de un deseo de ascenso social.



Figura 53. Fotogramas pertenecientes a *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.

Una situación común de los tres personajes es que *Don Raymundo* las quiere persuadir para que trabajen en una especie de casa de citas, bajo el argumento de que obtendrían dinero más fácilmente debido a su belleza. Ellas lo rechazan e incluso se molestan. El rechazo de las chicas a este trabajo marca una diferencia con la forma en la que anteriormente se relacionaba el trabajo, el cuerpo y la belleza. Karina Feletti menciona con relación a películas como *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1956)<sup>180</sup>: “Las posibilidades de ‘caer’ en estos engaños se relacionaban con nuevas circunstancias concretas: la incorporación de jóvenes de clase media al mercado de trabajo y las transformaciones en el sistema de citas”<sup>181</sup> *Don Raymundo* trataba de reducir la capacidad de estas mujeres a su belleza, de reducir su interacción con la ciudad a la forma en la que era percibido su cuerpo. La percepción de un cuerpo bello ya no era la única forma de las mujeres para habitar las ciudades o de acceder a experiencias y al habitus corporal de las clases medias.

En las representaciones, la burguesía y las clases medias comienzan a tocar sus límites por medio de la expresión de valores y experiencias compartidas. Carlos Monsiváis menciona que “Al mismo tiempo, en la burguesía y las clases medias se afirma un proceso donde el sexo fuera de la norma (su mención y su indagación semipoliciaca) ya no es deleznable a los ojos de Dios sino lo destellante a la hora del ascenso social o de las compensaciones por las tensiones de la sociedad de masas o por simple gusto.”<sup>182</sup> Los cuerpos que pudieron haber sido transgresores en una época anterior se comenzaron a acoplar al discurso de la nueva feminidad urbana. Una bailarina, actriz o cantante ya no era sinónimo del mal encarnado en una mujer o una devoradora. Parece

<sup>180</sup> Emilio Gómez Muriel, *¿Con quién andan nuestras hijas?*, Producciones Corsa S.A., México, 1956, 95 min.

<sup>181</sup> Feletti, “De ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’”, 2018, p.1358.

<sup>182</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura*, 2010, p. 251.

que algunas representaciones de los cuerpos van de la sobrevivencia a la liberación cuando ya no son castigados con la desgracia, la enfermedad o la muerte.

Para finales de los sesenta la adaptación del discurso cinematográfico a la libertad moral del contexto permitió ligar estas representaciones a una mayor libertad corporal en las urbes. Recordemos que estas representaciones también se encontraban moldeadas desde discursos que tendieron a naturalizar un deber ser femenino. Temas escabrosos e inmorales para la sociedad de mediados de los cincuenta se resignificaron para finales de los años sesenta. Las películas del corpus muestran a mujeres con mucha más soltura en mostrar su cuerpo en traje de baño o ropa interior, así como en actividades como el baile a manera de espectáculo o de ocio que se desarrollaron en las ciudades. Gabriela Pulido menciona que la modernidad no solamente se relaciona con las cuestiones relacionadas con el milagro mexicano, sino que también remite a la permisividad que parecían tener los habitantes en un entorno urbano.<sup>183</sup>

Las clases altas las encontramos en el corpus por medio de dos representaciones. La primera, en *La mujer murciélago* (1968) y en *Patsy mi amor. La entrega de una adolescente* (1969). Estos personajes se desenvuelven dentro de un contexto económico que no se transforma como parte de la trama de la película y aunque es perceptible que tienen mayor poder adquisitivo, su habitus corporal era alcanzable por medio de la imitación de sus firmas de vestir y maquillarse. Su clase social les da la posibilidad de experimentar y realizar actividades que no serían posibles sin la libertad que les brinda su estabilidad económica. *La mujer murciélago* es un ejemplo de película en la que el personaje es la mexicanización de un superhéroe estadounidense, en este caso *Batgirl*, creada en 1961 en las tiras cómicas, lo que evidencia la influencia de otros cines en el país. Aquí su situación económica es establecida desde el inicio de la película por el agente especial Mario Robles (Héctor Godoy).

*En la escena entra Mario a la oficina del inspector encargado de la investigación del caso de los luchadores asesinados para revisar las posibles soluciones. Es él quien contacta a la mujer murciélago para que coopere con ellos. El inspector pregunta quien es la mujer murciélago.*

---

<sup>183</sup> Pulido Llano, "El espectáculo 'sicalíptico' ", 2013, p. 45.



—**Mario:** Es difícil describirla con palabras. Ella es una hermosa mujer inmensamente rica que vive en la capital. Su fortuna la ha puesto al servicio de la justicia, luchando incansablemente en contra del mal; dotada de unas cualidades poco comunes, en corto tiempo logró dominar todos los deportes. [Pausa de dos minutos con música y tomas de la mujer murciélago demostrando sus habilidades en los deportes] Y bajo una máscara y el apodo de la mujer murciélago se convirtió en una extraordinaria luchadora y esa es a grandes rasgos la mujer murciélago.



Figura 54. Fotogramas pertenecientes a *La mujer murciélago*, René Cardona, México, Cinematográfica Calderón S.A., 1968, 80 minutos.

La descripción de su situación económica está ligada a su asentamiento en la capital. El diálogo pertenece a la escena de los dos fotogramas superiores en el que la forma de vestir los cuerpos vuelve a ser el sello de pertenencia a un sector poblacional con buenas condiciones económicas. Ella porta un vestido blanco largo con accesorios como guantes, aretes y un abrigo de piel que la cámara se interesa en mostrar por medio de un acercamiento. La insistencia de relacionar la vestimenta elegante con la clase media alta o burguesía naturalizaba valores con los que se identificaba a estos grupos en las representaciones que al mismo tiempo alentaban el consumo de prendas que permitirían lucir como esas clases sociales.

Al parecer la despreocupación por su situación económica es lo que la lleva a explorar otras habilidades y convertirse en una super heroína. Las cualidades poco comunes que se mencionan están seguidas por los fotogramas inferiores, en los que se le observa haciendo uso del manejo de armas en diferentes situaciones, lo cual era extraordinario para una mujer. En el caso de *Patsy mi amor* (1969) el motivo de la trama no está relacionado directamente con su posición económica. A pesar de eso, es su pertenencia a la clase alta es lo que le permite desenvolverse en los espacios y experiencias en las que se

desarrolla la trama. Durante toda la película se hace referencia visual a elementos simbólicos relacionados con los valores de esa clase.

En la secuencia inicial se hace un recorrido de la vida de Patsy con fotografías que van desde su nacimiento hasta el momento en el que se desarrolla la trama. En las imágenes se observa que ha crecido en un contexto en el cual ha tenido acceso a vacaciones en la playa, juguetes y clases de danza; en su juventud las imágenes revelan que tiene acceso a ropa de moda, hacer compras y la presencia de libros que son un elemento simbólico de la educación y cultura de las clases medias. Resalta la profesionalización de actividades en la inclusión de un fotograma en el que se muestra su credencial de estudiante de la Academia de la Danza Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes situado en el Distrito Federal, un símbolo del desarrollo urbano nacional del siglo XX.

En la primera imagen de la figura 55 se relaciona con la educación universitaria y con la profesionalización de la danza. La credencial de Patsy demuestra la importancia de la educación a este nivel, además de formar parte de las expectativas para las mujeres. Recordemos que también en *Muchachas que trabajan* (1961), *Tere* (Angélica María) se esfuerza trabajando para cubrir sus estudios universitarios; estas representaciones muestran que estos valores se convirtieron un elemento deseable que se tenía que alcanzar por medio de esfuerzos. Alef Pérez Ávila menciona que, durante la segunda mitad del siglo XX en la Ciudad de México, "...las universidades pasaron a jugar un lugar fundamental en los cambios de mentalidad de los jóvenes, donde las muchachas aprendieron a tener sueños de libertad similares a los de sus compañeros varones"<sup>184</sup> Lo que observamos en la película de Patsy es que el hecho de que las mujeres estudiaran la universidad estaba naturalizado, al mismo tiempo que el que Patsy esté cursando una carrera artística y no una ingeniería nos habla de los prejuicios que había sobre las carreras "para mujeres".

---

<sup>184</sup> Alef Pérez Ávila, "Las mujeres en el mundo laboral", *HistoriAgenda*, Vol. 3, no. 33, 2016, p.141



En la segunda imagen Patsy está comprando zapatos, es el consumo ligado a las mujeres de las clases medias y altas como forma de pasar el tiempo en las ciudades. En el tercero se observa que la cámara enfoca un libro de Luis Buñuel, que denota el tipo de ideas que podían circular entre los jóvenes como Patsy y sus amigos. Al analizar el círculo social con el que se rodea Patsy hace evidente que las experiencias culturales se relacionan directamente con la clase social. En las salidas con sus amigos se observa que asisten a diferentes lugares de la ciudad y es evidente que se transportan en automóvil. La posibilidad de tener un automóvil es lo que hace posible el encuentro de *Patsy* con *Ricardo* (Julio Alemán), el hombre casado con el que mantiene una relación amorosa. Sus amigos comparten espacios de estudio y de ocio y junto con ello a libertad de poder desplazarse, comprar ropa, libros, ir a museos, cafés y restaurantes.



Figura 55. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

La interpretación que hace Ofelia Medina performando el cuerpo de *Patsy* la realiza para ser percibido como un cuerpo ideal y atractivo. Las formas de mirar a la cámara, las escenas en las que lee, en las que baila, los distintos vestuarios que utiliza, más el hecho de que en la trama de la película se le observa ser deseada por varios personajes masculinos hace que esto sea evidente. Los cuerpos de mujeres jóvenes que se maquillaban como parte de su vida diaria y la vestimenta de *Patsy* y de sus amigas deja de lado las prendas y modas que evidenciaban la cintura estrecha y las piernas anchas, lo que anteriormente formaban parte del atractivo de estos personajes. Se comenzaba a poner de moda los vestidos y faldas se utilizaban arriba de la rodilla, la *minifalda* que, así como en todo el mundo fue objeto de disputa moral también en México como se puede observar en los periódicos de la época:

Pero no es que seamos anacrónicas, por el contrario, hay necesidad que la mujer vista a la moda, pero no de una moda ridícula, sino elegante, decente y digna. // ¿Cómo queremos ser respetadas por los varones si usamos minifalda, si la llevamos [Sic] demasiado ceñida, ¿o el escote demasiado pronunciado? ...<sup>185</sup>

<sup>185</sup> KLE, "Personalidad", El informador, Guadalajara, 17/10/1965, p.16 C.

La vestimenta no solamente revelaba la pertenencia de una clase social u otra, sino también la adaptación a la vida citadina dentro de un habitus corporal. Las ideas de belleza acompañadas de una remarcada pertenencia a cierta clase social y grupo de edad que hacían que estos cuerpos fueran deseables. La inclusión de esta vestimenta en los personajes creados dentro del discurso del cine nacional comercial revela la necesidad de incorporación de elementos del contexto necesarios en el cine para la concordancia con el público joven. Los diálogos que acompañan las imágenes también nos dicen mucho sobre la incorporación de estos elementos a finales de los sesenta:



Figura 56. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

*Un grupo de jóvenes se encuentran reunidos en una casa bailando al ritmo de una canción de Rock. Fredy (Julián Pastor) se emociona porque Patsy (Ofelia Medina) se encuentra en la fiesta después de un largo viaje. Fredy deja de lado a la chica con la que está para ir a saludar efusivamente a Patsy.*

—**Fredy**: Oye te ves como de película francesa

—**Patsy**: ¿De corto o de largo metraje?

—**Fredy**: Pues no sé, pero de ocho milímetros.

En este contexto el cine francés estaba marcado por la tendencia que se denominó *La Nouvelle Vague*. Este tipo de cine surgido en Francia en 1959 rompió con las reglas del cine comercial, eran filmes que pretendían romper con la tradición, realizado por cineastas jóvenes.<sup>186</sup> Que *Fredy* se refiriera al físico de *Patsy* como parte de una película francesa de 8 milímetros remite a pensar que es un cuerpo que es representado dentro de las tendencias de la juventud internacional, es un cuerpo que rompe con lo tradicional y marca un sentido de

<sup>186</sup> Obiña, “La suspensión de sentido”, *AISTHESIS*, 2021, pp. 404-406.

pertenencia a la juventud renovadora de los años sesenta. Esto se reafirma a lo largo de la película en la que el elemento de la “permisividad” del que habla Gabriela Pulido acompaña a esta joven de clase media alta.

Aparte de la libertad económica que tiene *Patsy* también se pone en la mesa la libertad de explorar su sexualidad. En esta película las prácticas corporales transgresoras como el baile, los besos y las relaciones sexuales ocupan varias escenas, relacionando a este tipo de jóvenes con esas prácticas que seguían siendo percibidas por una parte de la población como disruptivas. En el caso del baile hay un contraste entre la aceptación de la danza clásica y el rechazo al baile *a go go* que se transmite en la televisión. En la película, la principal opositora a este tipo de baile es la madre de Patsy lo que demuestra el choque generacional entre lo tradicional y lo moderno. Tanto *Patsy* como otros personajes femeninos jóvenes eran representados de esta forma, lo que se puede deber a la concordancia con discursos que flotaban entre la población joven en el contexto con relación a la liberación sexual que se terminaría de consolidar en los setenta.



Figura 57. *Patsy mi amor* (*La entrega de una adolescente*), Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

La exploración de este tipo de escenas en el cine comercial abría la posibilidad de observar la forma en la que se debían de comportar y ver los cuerpos antes, durante y después de tener relaciones sexuales. Debajo de los vestidos rectos y un poco holgados que desdibujaba la figura debía de haber un cuerpo delgado con los músculos firmes, pero no grandes. Sin decirlo también se incorpora el tema de la liberación sexual femenina, ya que Patsy es quien decide con quien quiere compartir esa experiencia y a diferencia de *La fuerza del Deseo* (1955) la maternidad sin matrimonio o la enfermedad no representan un castigo para Patsy o Lisa (Leticia Robles) quien termina casándose con su novio.

El contexto de una creciente población joven que habitaban en las ciudades laborando y estudiando, tenían cada vez más injerencia en la sociedad

formaron una gran parte del público consumidor del cine.<sup>187</sup> El estilo de vida que estos jóvenes demuestran llevar en la película tenía implicaciones que no son representadas en las escenas. Para poder asistir a ese tipo de fiestas era necesario encontrarse dentro de círculos específicos que tuvieran un espacio para las mismas. Para costear fiestas que implicaran bebidas alcohólicas, aparatos de sonido y otras cosas se debía de tener una solvencia económica fuerte, lo que al parecer los jóvenes conseguían por pertenecer a familias bien acomodadas ya que en el argumento fílmico estos jóvenes se encontraban estudiando y ninguno tenía un trabajo.

La representación de las clases medias, altas o burguesas también nos brinda la posibilidad de ver con mayor claridad la convivencia de cuerpos de distintas clases sociales. A lo largo del corpus hay personajes exclusivamente femeninos que se dedican al trabajo doméstico y que solo aparecen en compañía de la clase burguesa o de la clase media alta. Las mujeres que realizan este trabajo nunca son las protagonistas. En 1955 con *La fuerza del Deseo* el cuerpo de la trabajadora doméstica es un símbolo del cuidado de la moral. *Juana* (Prudencia Grifell) es encargada de cuidar la casa de *Arturo*. En la escena *Arturo* y *Juana* se encuentran en el comedor esperando a *Silvia* para la comida. *Juana* pregunta si puede servir y *Arturo* le dice que espere a la señora. *Juana* se molesta.

—**Juana:** Estoy en esta casa desde antes que nacieras, sino por respeto a mí, por respeto a estas paredes no debiste obligarme a servir a esa mujer

—**Arturo:** Sirviéndole a ella me sirves a mí.

—**Juana:** No, estoy siendo tu cómplice y no lo aguanto más. Cuando un hombre está como tu es inútil que le digan nada. No ves más que por los ojos de ella. Te han echado de la academia y ni vergüenza te da. Te ciegan los malos pensamientos, estás poseído del demonio de la carne ¿Cómo no quieres que se me parta el alma al verte?

—**Arturo:** La solución es bien fácil... yo no te retengo a la fuerza.

—**Juana:** Ah, eso quisieras tú, que me fuera para que ni siquiera el verme te remordiera la conciencia. Me encerraré en mi cuarto y no saldré hasta

---

<sup>187</sup> Véase apartado 1.2.

que esa mujer se vaya, así cuando te engañe, cuando tengas ganas de llorar no tendrás que caminar mucho cuando quieras alguien que te consuele.

La presencia de *Juana*, el cuerpo de *Juana* era la encarnación de la moralidad en la casa. encargarse de las labores domésticas también se le posee un papel de madre. *Juana* una señora mayor que generalmente usa vestidos largos con cuello alto, de color obscuro, además, cocina, limpia y acomoda. Cuando aparece en escena advierte por medio de sus miradas, gestos y diálogos el peligro que representa *Silvia* para *Arturo*. *Silvia* la trata con desdén y sin el respeto que le da *Arturo*. La protagonista tiene un cuerpo joven, peligroso y desafiante frente a la imagen de la maternidad moralizante y portadora del bien.



Figura 58. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

En *Patsy mi amor* (1969) la relación entre el trabajo doméstico y la moral desaparece. La trabajadora doméstica de la casa de *Patsy* es una mujer joven llamada *Pioquinta* (Martha Zabaleta). Ella sabe de sus aventuras con sus amigos y pretendientes y hasta parece mostrarse emocionada ante lo que está viviendo. *Pioquinta* parece estar encargada de facilitar cualquier tarea a *Patsy* y sus padres; toma los recados del teléfono, sirve la comida, atiende a los padres para que no se muevan de su lugar, entre otras cosas. El cuerpo de *Pioquinta* ya no es un recordatorio de la moral, ahora parece representar una herramienta para facilitar la vida de otras personas. Incluso su vestimenta de uniforme de vestido arroba de la rodilla va a la moda de las minifaldas de la época. En la trama tampoco se profundiza en el personaje más allá de su papel de empleada doméstica.



Figura 59. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

En estas representaciones las clases sociales convivían sin problematizar elementos como la desigualdad de oportunidades o de los salarios. Inclusive mostraban complicidad, obediencia y conformidad con su situación. Los problemas entre la brecha de clases que para este momento había crecido en el contexto no se mostraba de forma explícita en las películas. Aunque sí se representaban no había una verdadera problematización en el tema del acceso a ciertos recursos o el esfuerzo económico que una u otra clase tenía que hacer para poder acceder a las mismas experiencias o incluso al mismo habitus corporal. Uno de los filmes que representa una excepción a esto es *Los caifanes* (1968)<sup>188</sup>, en la que se muestra de forma sutil la problemática a través de la diferencia entre las formas de vida, de vestir, hablar y de lugares frecuentados entre los caifanes y Paloma y su novio.

El análisis de los cuerpos que proliferaron en este tipo de cintas nos permite observar cómo se fueron estrechando valores como el consumo de ropa y accesorios de moda; la educación universitaria o el esfuerzo laboral como elementos importantes para la construcción de un ideal de mujer naturalizado por medio del cine. Dentro de los valores “El cuerpo se convierte en una propiedad de primer orden, objeto (o más bien sujeto) de todas las atenciones, de todos los cuidados, de todas las inversiones...”<sup>189</sup>. Hay que esforzarse por poder acceder a la forma en la que se ven las clases medias en la ciudad, a las experiencias que se espera tener en la ciudad.

La forma de representar a la clase media a través de su relación con el consumo dio como resultado representaciones en las que el acceder a un trabajo

<sup>188</sup> Esta película, dirigida por Juan Ibáñez, no fue incluida en el corpus de análisis por ser parte de la clasificación de cine experimental que presentaba propuestas innovadoras a causa de la presión por la renovación del cine mexicano.

<sup>189</sup> Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 2002, p.160

no solamente representaba una forma de sustento, sino también de poder a acceder a toda clase de objetos propios de la industrialización, “Lo que en otro tiempo había sido un lujo se convirtió en un indicador de bienestar habitual, por lo menos en los países ricos: neveras, lavadoras, teléfonos.”<sup>190</sup> La población clasemediera era representada como un estrato que dedicaba tiempo y dinero a obtener objetos materiales que enmarcaran su estilo de vida y estatus a través del adorno de sus cuerpos y la inclusión de objetos en vida cotidiana.<sup>191</sup>

Las necesidades de esta clase se encontraban ligadas a un corpus corporal que vestía ropa que se compraba en centros comerciales, andaba en auto, leía libros. El cine extendió la idea de un habitus corporal de las mujeres que habitaban en las ciudades. Gracias a las distintas representaciones de mujeres vemos cruces de estilos de vida y experiencias que crean una imagen deseable y aparentemente accesible a través del esfuerzo o la belleza. Las prácticas derivadas del habitus que las mujeres urbanas iban a seguir para presentarse en cada espacio conllevaba al consumo de distintos tipos de ropa, maquillaje y peinado que se les ofertaba en el mercado, como abrigos, accesorios para cuerpos delgados y jóvenes que habitaban liberalmente la ciudad, un habitus corporal en donde el cuerpo se convierte en un símbolo de estatus social.

Las distintas gamas de representaciones de mujeres que podían acceder a una vida o experiencias clasemedieras nos enseñan la porosidad de las mismas clases. Las ideas propagadas por el cine comercial de la época enseñan que, por medio de la perseverancia en los ideales clasemedieros, el arreglo personal y el consumo se triunfa en la vida citadina omitiendo las situaciones de desigualdad existentes en el contexto histórico. Las representaciones muestran que las mujeres pasaron de sobrevivir en las ciudades por medio de su belleza corporal a ganar espacios en los que la habilidad para la danza, la perseverancia en los estudios universitarios o el trabajo en el sector de servicios les permitiera el acceso a experiencias ligadas a la urbanidad industrializada de forma más liberal.

---

<sup>190</sup> Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 1998, p.267.

<sup>191</sup> Vigarello, *Historia de la belleza*, 2005, pp.188 y 189.



### 3.2. Cultura material: Instrumentos de urbanidad del Desarrollo Estabilizador.

La urbanidad que se alcanzó durante el periodo del Desarrollo Estabilizador se dio de manera paulatina. La forma en la cual encontraremos los elementos de urbanidad en el cine mexicano está estrechamente relacionada con la cultura material, entendida como los objetos producidos en el marco de la industrialización. Esto se puede ligar a la creciente importancia que se le dio al consumo durante esa época. El crecimiento urbano y el funcionamiento de los planes para modernizar el país se midió a través de porcentajes que incluyeron distintos instrumentos inscritos en la materialidad. Los indicadores por medio de los cuales se medía el nivel de vida se basaban en la capacidad que tenían los salarios reales de obtener los objetos producidos por las innovaciones tecnológicas.

El crecimiento en el porcentaje de cada elemento simbolizaba un aumento en la calidad de vida y al mismo tiempo, un acercamiento hacia la urbanidad del siglo XX. En las películas analizadas en este corpus se perciben visualmente instrumentos materiales que pertenecen a esta serie de indicadores. Además, dentro de las bonanzas del Desarrollo estabilizador comenzaron a crecer los objetos que se afianzaron dentro del consumo diario de las familias mexicanas. Los objetos relacionados a este consumo son analizados en la tesis Doctoral de Lilia Esthela Bayardo, en donde llama al periodo 1953 a 1970 “Consolidación del consumo moderno en México”<sup>192</sup>. En este estudio se analiza el consumo de diferentes elementos por parte de la clase media urbana de la Ciudad de México a través de encuestas realizadas por la Dirección General de estadística de la Secretaría de Economía:

En general, las encuestas nos ofrecieron información en cuanto a alimentación, vestido, habitación, gastos en educación, cultura, esparcimiento, transporte, combustibles e iluminación y conforme fueron pasando los años, los listados se fueron haciendo más grandes al incorporar electrodomésticos, plumas fuente, gasto en tintorería y un sinnúmero de productos que en las encuestas iniciales no fueron tomados en cuenta.<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Lilia Esthela Bayardo, *Historia del consumo moderno*, México, El colegio de México, 2013, p.6.

<sup>193</sup> Lilia Esthela Bayardo, *Historia del consumo moderno*, México, El colegio de México, 2013, p. 8 y 9.

Aparte de los elementos ya mencionados, Bayardo menciona objetos de aseo y belleza corporal y consumo para cubrir necesidades básicas como el vestido, las casas y los accesorios para el hogar.<sup>194</sup> A partir de este estudio interesa observar la aparición y relación de los personajes principales con estos instrumentos. Primero se observan en elementos aislados que no nos permiten identificar de forma clara si se trata de un ambiente urbano o de una especie de tintes hacia un ambiente urbano. Para el análisis de los objetos se va a prestar especial atención a objetos cuya presencia se repita en las películas del corpus., tomando en cuenta que el para la utilización y naturalización de los mismos era necesario desarrollar técnicas corporales para su incorporación a la vida cotidiana.



Figura 60. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.

No se puede ignorar el hecho de que antes de 1955 ya se producían películas que representaban la vida en las ciudades, pero como lo explica Héctor Quiroz, en su texto sobre el paso de la representación de las vecindades y el barrio como lo más representativo del cine urbano de los cuarenta a una urbe llena de rascacielos, hay una transición escénica del cine urbano en esta época<sup>195</sup>. Esta transición se compone por escenarios en donde algunos elementos de la materialidad indican que el espacio en donde se desarrolla la historia cuenta con elementos que apuntan hacia la urbanidad industrializada pero no es una gran urbe como las que se encuentran representadas a finales de los años sesenta. Así como en las estadísticas se fueron agregando objetos, también sucede en las películas.

<sup>194</sup> Ibid., p.8.

<sup>195</sup> Véase Héctor Quiroz Rothe, "Del patio de vecindad a la urbe implacable. La ciudad de México en películas de formato coral.", *Bitácora arquitectura*, núm. 40, julio noviembre 2018, pp.058-067.

*La fuerza del deseo* (1955) es una película en la que la temática rural queda desdibujada por medio de elementos como la vestimenta, las actividades que realizan y los personajes que representa. Pero se podría decir que no se incluye dentro de la temática urbana por la falta de elementos que caracterizan a la urbanidad industrializada que se procuró en el siglo XX, como los grandes rascacielos, autopistas, centros comerciales, entre otros. Elementos como cableado en el escenario del primer fotograma evidenciaba que el sistema de luz eléctrica ya existía en el lugar en donde se desarrolla la película. De la misma manera hay banquetas para que los peatones circulen como sinónimo de que hay tránsito de algún tipo de medio de transporte podrían ser autos, carretas, autobuses o caballos. Los teléfonos particulares que se observan son manejados específicamente por mujeres para comunicar asuntos relacionados con los amoríos de *Silvia*. Estos objetos, ligados a los avances tecnológicos e industriales no son suficientes para enmarcar la película dentro de las urbes del siglo XX, pero sí nos brindan un panorama en el que las mujeres se relacionan de forma casi periférica con estas tecnologías.

En el caso de esta película los objetos con los que se relacionan las mujeres son muy pocos. En las escenas solamente encontramos teléfonos privados manejados por dos mujeres adultas para comunicar situaciones que ocurrían con los personajes masculinos. La variedad de objetos materiales que pertenecen a *Silvia* como ropa, maquillaje, accesorios o perfumes, se acaban cuando ella se aleja de *Arturo*, ya que no puede adquirirlos por ella misma. Un aspecto relevante dentro de los objetos materiales son los fotogramas que representan los avances tecnológicos como la radiografía del último fotograma. Esta escena está seguida por el momento en donde operan a *Arturo* para que pueda recuperar la movilidad de la pierna que lo mantenía con un bastón durante toda la película. No se dan muchos detalles visualmente o en el diálogo que revelen más de la cirugía, pero queda claro que se puede llevar a cabo gracias a un equipo especializado de materiales y médicos. Este tipo de elementos evidencian cómo la cultura material y el acceso a ciertos beneficios por medio de la capacidad adquisitiva eran atravesados por la clase social. Además, revela la brecha económica entre hombres y mujeres, ya que, *Silvia* también se encontraba enferma, pero ella termina muriendo por falta de tratamiento.

Los avances tecnológicos expresados a través de objetos *científicos* también se perciben en *Préstame tu cuerpo* (1958). En esta película aparecen más elementos que van delineando la urbanidad, pero la mayor parte de la película se sigue grabando en un espacio interior con elementos que apuntan hacia una urbanidad en transición. En esta película las escenas siguen siendo en espacios interiores, pero con más elementos que evidencian que no se trata de un ambiente rural, como en el caso del primer fotograma. En la escena, la *doctora Regina* (Silvia Pinal) se encuentra realizando una serie de experimentos antes de que alguno tenga un percance y explote para casi causarle la muerte que aprovechará *Mabel* (Silvia Pinal) para tomar su cuerpo. Los avances tecnológicos o espacios dedicados a la ciencia se atribuyen a lugares en los que existiera una infraestructura adecuada, además de una mano de obra calificada para su uso, es decir, a las ciudades. Al mismo tiempo, es raro que las mujeres desarrollen las técnicas corporales para el manejo de las tecnologías productoras de novedad, más bien se definen como consumidoras.



Figura 61. Fotogramas pertenecientes a *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.

Los elementos materiales con los que se relaciona *Mabel* en esta película están marcados por el cambio en su forma de vida a partir de la posesión del cuerpo de la *doctora Regina* por su espíritu. Pasa de estar familiarizada con materiales de laboratorio, experimentos y grabadoras para sus discursos sobre la opresión masculina, a manejar un auto hasta el centro comercial para renovar el guardarropa que ahora se le hace anticuado y feo como se muestra en el último fotograma. Además, parece despreciar todo lo que la hacía referencia al mundo científico, hasta sus lentes los cuales utiliza en unas pocas escenas y después aparece sin ellos. Este tipo de discurso hace que las mujeres tiendan a relacionarse con objetos que abonen al cuerpo perfectible, perfeccionando su apariencia física por medio del arreglo personal más allá de aprovechar otro tipo de actividades que pudo haber traído la industrialización al país.

En *Locura Pasional* (1956) hay más elementos que se relacionan con la ciudad, aunque no necesariamente con la materialidad con la que convive *Mabel*. Para esto hay que destacar que se hace una toma exterior del edificio de la biblioteca central de la UNAM que nos sitúa en Ciudad de México. Así, ya situados totalmente en una urbe se da por entendido que los objetos en los espacios interiores están relacionados con un espacio urbano. En esta película *Mabel* se vincula de forma casi inexistente con los elementos con los que se contabiliza la urbanidad del desarrollo estabilizador. A pesar de esto, el escenario nos muestra una composición urbana por medio de la disposición de espacios y la existencia de elevadores, decenas de cámaras fotográficas e incluso televisiones.

Este tipo de objetos simbolizaban el estilo de vida deseable para las clases medias. Si nos enfocamos en las televisiones, el censo nacional de población de 1960, en el rubro de vivienda: del total de viviendas en 1960, solamente el 0.41% contaban con televisión dentro de la vivienda. El 41.7% de las cuales se encontraban en el entonces Distrito Federal. Seguido por Baja California con el 12.3% y por Jalisco con el 5.3%.<sup>196</sup> El hecho de que existiera una televisión en la casa, no solo delata la capacidad adquisitiva en la vida familiar de Mabel, también remite a las actividades dentro de la cotidianidad a la que se trataba de relacionar a esta población. En la película se da a entender que la persona que más aportaba económicamente en la casa era Mabel, es decir, su trabajo le podía dar una calidad de vida de clase media a ella, a su mamá y su hermana.



Figura 62. *Locura pasional*, Tulio Demichelli, Estudios Churubusco-Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

<sup>196</sup> INEGI, *VIII Censo general de población 1960, "Vivienda"*, México, Secretaría de Industria y comercio. Dirección General de estadística, 8 de junio de 1960.

El manejo de objetos modernos denotaba la pertenencia a la urbanidad y a la clase a la que se pertenecía. En el segundo fotograma de la figura X se observa a *Mabel* peinada con dos trenzas y vestida con un traje que se entiende como “típico mexicano”. Esta escena representa una obra de teatro en donde se evidencian de forma exagerada elementos materiales ligados a la urbanidad, ya que actúa como una mujer que migra del campo a la ciudad. Al ser la representación de una obra de teatro algo cómica, exagera su reacción ante objetos como semáforos, autos e incluso hombres que la quieren impresionar con estos objetos. También se percibe cierta naturalización de procesos migratorios del campo a la ciudad por medio de la representación de esta escena. De la misma manera, se hace evidente la forma de identificación de un habitus corporal rural a uno urbano que se diferencian principalmente por medio de la ropa y el peinado.



Figura 63. Fotogramas pertenecientes a *Locura pasional*, Tulio Demichelli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

Vale la pena fijarnos en la relación que se muestra con las cámaras fotográficas y los cuerpos femeninos. Las fotos también ilustran un contraste con las representaciones artísticas mencionadas en el capítulo anterior en la forma de retratar a las mujeres. Estas representaciones tienen que ver con la belleza del cuerpo, pero también con una característica intelectual admirable por la cual merecen ser retratadas. En *Locura pasional* (1956) podemos inferir que estas fotografías se utilizarían para un artículo de prensa. Los fotógrafos retratan a *Mabel* después de su actuación en el teatro, a ella la retratan por ser el espectáculo de la obra, a su compañero por escribirla. El hecho de ser retratada con su compañero de trabajo de teatro reafirma de forma visual el distanciamiento que sentía su esposo con ella y su mundo laboral. Recordemos

que este argumento forma parte de la explicación sobre su asesinato a manos de su esposo.

A pesar de que los fines con los que las mujeres eran retratadas fueron distintos, las fotografías convergían en el tipo de cuerpo que era retratado. En la figura 64 se muestra a *Luisa* (Pina Pellicer, de la película *Días de otoño* (1963)) siendo retratada vestida de novia en un estudio fotográfico. Ella es quien pide ser fotografiada para mostrar imágenes de su boda a sus amigas, además pide que se agregue la imagen del que se supone sería su marido por medio de un trucaje. A pesar de que estaba pasando por un momento emocionalmente complicado en su vida, se le observa bien arreglada y forzando un gesto de felicidad ante la cámara. Finalmente, la fotografía es una ilusión, un deseo de una vida que no existe pero que es lo que se mostrará a las personas, una ilusión.



Figura 64. *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, CLASA, 1963, 92 minutos.

Para 1967 en *Damiana y los hombres*, *Damiana* llega a la ciudad por medio de la relación que tiene con la cámara, es una modelo que sale en revistas y televisión. Durante toda la película la cámara es manejada por *Alfredo* (Enrique Rocha), reafirmando la relación entre la visión masculina con las representaciones femeninas. Por su parte *Damiana*, posa para la cámara, se viste, maquilla y arregla para que la fotografíen. Dependiendo del lugar en el que posa tiene una vestimenta específica. En el primer fotograma se promueven las artesanías como objeto de consumo, para esto la visten con un quexquemilt que va acorde a objetos como la vasija o la pintura del fondo. El cuerpo se convierte en parte de la indumentaria publicitaria para el consumo. En la ciudad utiliza vestidos, zapatos de tacón, bolsos y accesorios. Así mismo se aprecia en el último fotograma, que las fotos las revisan dos personajes masculinos junto con *Damiana* a través de un proyector. Las mujeres están hechas para ser retratadas, los hombres para retratarlas.



Figura 65. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

En la última imagen de la figura 65 se hace evidente el uso de distintos productos de maquillaje que se utilizaban en el arreglo para posar ante las cámaras y formar parte del mundo del modelaje en la ciudad. En primer plano se encuentra *Nancy* maquillándose, simulando el estilo de Salvador Dalí con su característico bigote, mientras en el fondo una mujer maquilla y peina a *Damiana* siguiendo instrucciones de *Alfredo*. *Nancy* domina las técnicas corporales que se requieren para maquillarse ella misma ya que no solamente lo hace sola, sino que experimenta con los estilos surrealistas de la pintura en su maquillaje por ser parte de su oficio como artista. Por otro lado, *Damiana* no ha tenido la suficiente cercanía con estos objetos, lo que hace que ni siquiera se le escuche emitir una opinión sobre su maquillaje y peinado, aunque su expresión sea de sorpresa y desaprobación, es un tercero quien tiene que dirigir el proceso y resultado.

Ana Buñuel escribe: "... las imágenes transmitidas por los medios de comunicación refuerzan un estilo de vida donde el cuidado del cuerpo (no sólo ejercicio físico, sino la cosmética, el vestido...) tiene un lugar central." <sup>197</sup> La belleza, el consumo y el cuerpo comenzaban a formar un trinomio inseparable que permanece hasta nuestros días. Los elementos pertenecientes a este trinomio de relacionan estrechamente con la feminidad, lo que se percibe por medio de su constante relación en distintas representaciones audiovisuales y técnicas de mercadotecnia. Esto se observaba a través de otros medios de

<sup>197</sup> Buñuel Heras, "La construcción social del cuerpo", 1995, p. 102

comunicación como en la revista femenina *Claudia de México*, una de las principales revistas para mujeres vigente en la década de los sesenta en la cual se ligaba la belleza distintos tipos de ropa y maquillaje de moda.<sup>198</sup>

La relación de *Damiana* con la ropa y el maquillaje nos aporta información sobre el tipo de objetos que se relacionan con la belleza en la ciudad. Este tipo de productos fueron comunes para definir la feminidad en esta época, “La sexualización de la mujer moderna se imbrica con el consumo de productos que acompañaban y sostenían su performance, ...”<sup>199</sup> Recordemos que en la película la clasifican como “indita bonita”, lo que implica el reconocimiento de la necesidad de integración de la población indígena al discurso de la modernidad. La inclusión de una belleza como la de Damiana implica el reconocimiento del pasado indígena para cimentar un discurso de identidad mexicana. A pesar de esto, la forma en la cual se adapta a la ciudad también da cuenta de la forma en la cual su cuerpo se adaptó al discurso hegemónico por medio de su vestimenta y prácticas corporales. Esta forma de significación del cuerpo de Damiana se relaciona con la reconfiguración de los ideales en la población, así como lo menciona Carlos Monsiváis:

¿A quién le conmoviera aceptar al charro o a la china poblana como símbolos y metas permanentes? A este desistimiento de las clases medias (su rechazo a lo ‘pintoresco’) lo configuran instancias diversas: la americanización arrasadora del país y de gran parte del mundo/ el agotamiento de los estímulos surgidos en el redescubrimiento de la nación de la primera mitad del siglo XX/ el desdén ante la oposición política como garantía de prestigio moral/ el deterioro del manejo burocrático de los mitos artísticos y culturales de la Revolución mexicana<sup>200</sup>

Las fotografías que retrataban a las mujeres en las películas también se presentan con el fin de resguardar memorias, además de ser un artificio que habla de la vida de la protagonista. En el inicio de *Patsy mi amor* (1969), aparecen una serie de fotogramas que van retratando su vida desde su infancia. A diferencia de *Días de otoño*, se nota, por la cantidad de imágenes y los fondos que las acompañan, se realizan fuera del estudio fotográfico. Por un lado, esto nos indica una mayor facilidad de acceso a dispositivos fotográficos. Por otro

---

<sup>198</sup> *Claudia*, Núm. 0, julio de 1965.

<sup>199</sup> Feletti, “De ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’”, 2018, p. 1362.

<sup>200</sup> Monsiváis, *Historia mínima de la cultura*, 2010, p.229



lado, es una evidencia de en una época de evidente desigual de la riqueza que no permitía que todos tuvieran acceso a productos como cámaras fotográficas. Esta serie de imágenes es un ejemplo de la vida idealizada de la clase alta que conformaba los nuevos ideales de vida de la población mexicana, como lo menciona Monsiváis.

Estos fotogramas no solamente nos hablan de la incorporación de objetos a un estilo de vida de un a clase social alta, sino que también sirven para retratar



Figura 66. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

las prácticas corporales que practicaban las mujeres pertenecientes a la misma. El estilo de vida *Patsy* está repleto de actividades recreativas como las caminatas, la celebración de la navidad y el baile, que se relaciona con las formas de cuidar el cuerpo (como se mencionó en el capítulo anterior). La línea del tiempo fotográfica muestra que también hay un habitus corporal que te relaciona con la clase social en la infancia y la adolescencia. El habitus de *Patsy* está enmarcado en el uso constante de vestidos, moños y un cuerpo delgado, moldeado por la danza, es decir, por una disciplina corporal dictada por la urbanidad.

A finales de los sesenta también nos encontramos con la televisión como un objeto común por medio del cual se representaba a las mujeres. Las dos representaciones que nos encontramos en las películas analizadas son de cuerpos que invitan al consumo de elementos como música o cierto tipo de belleza. Siguiendo las estadísticas del censo sobre las viviendas con televisión, la mayor parte de los hogares con televisión en los sesenta se encontraban en el Distrito Federal lo que significa que para las mujeres la oportunidad de aparecer en la televisión era algo característico de las grandes urbes y de encajar

un estereotipo corporal difundido como la idea de belleza por los medios de comunicación.<sup>201</sup>



Figura 67. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.



Figura 68. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

En la escena en la que Damiana ve la tele, se muestra que se está observando a ella misma en uno de sus trabajos de modelaje a través del programa que se está transmitiendo. Este tipo de representación revela que los ideales de belleza ahora también ingresaban a las casas por medio de la televisión. Esto evidencia que, dentro del contexto, es decir, el acceso a la televisión también se hacía más cercana la idea de un bombardeo de información relacionado con los ideales de belleza del cuerpo. En la historia de *Patsy* ella sale bailando en la televisión y sus padres la observan. Las familias más acomodadas ya habían establecido rutinas en donde la televisión era parte de su cotidianidad. Idea de descansar el cuerpo y también de observar otras formas de vida, lo que naturalizaba la observación de estereotipos de belleza corporal en el día a día.

Para los sesenta los objetos que se le atribuían al desarrollo urbano iban acompañados de actividades que existían gracias a las necesidades y oportunidades de las urbes. En *Muchachas que trabajan* (1961) se da una relación entre las protagonistas y los objetos que pertenecen a una sociedad ligada a prácticas de consumo. El lugar de trabajo de los personajes es un centro comercial en donde se desarrolla la mayor parte de la historia. Cabe destacar que la mayoría de puestos dedicados a la atención de los clientes están ocupados por mujeres. *Lidia* (Ariadna Welter), que observamos al centro del segundo fotograma siguiente, es la que está encargada del área de atención, es

<sup>201</sup> INEGI, *VIII Censo general de población 1960, "Vivienda"*, México, Secretaría de Industria y comercio. Dirección General de estadística, 8 de junio de 1960.

la jefa de las chicas que trabajan en los distintos departamentos. De igual manera vemos objetos relacionados con la jornada del trabajo como los timbres y relojes.



Figura 69. Fotogramas pertenecientes a *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.

La materialidad que rodea a cada una de las protagonistas delata de cierta forma su historia. *María* (Ofelia Montesco) intenta robar joyas en la tienda departamental debido a que, tiene necesidad económica debido a su condición de madre soltera. Finalmente, le dan trabajo en la tienda gracias requiere un ingreso económico constante para mantenerse a ella y a su hijo. Gracias al apoyo que hay entre las protagonistas, le dan trabajo a María en la misma tienda. En una de las escenas finales se retrata a ella con su hijo frente a un árbol de navidad y un tren de juguete con sus vías, esto representa que al final el trabajo le ayudó con la solvencia económica y que hasta pudo acceder a la compra de objetos como adornos o juguetes, transmitiendo la idea de que acceder a una oportunidad de trabajo, le permitió tener una solvencia económica que incluye la posibilidad de dar a su hijo un regalo, antes inaccesible.

La idea del acceso al trabajo como oportunidad para acceder a objetos suntuarios o lúdicos se refuerza con argumentos como los que nos encontramos en *Damiana y los hombres* (1967) en la que ella lleva a su abuelo a una tienda de juguetes y le compra un tren de juguete ya que ella tenía la solvencia económica para hacerlo con su trabajo de modelo. En general el tiempo para jugar, recrearse, los momentos lúdicos, es decir, no productivos, se reservan para las clases acomodadas. Pero la posibilidad de poseer un juguete como un tren implicaba un estatus social. Es decir, no todos los miembros tenían que abocarse a conseguir las necesidades básicas, sino que la solvencia económica les daba la libertad de relacionarse con otro tipo de objetos que producen nuevas prácticas.



Figura 70. Fotogramas pertenecientes a *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.



Figura 71. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

La relación con los objetos materiales y los personajes forma parte de la construcción de cada personaje. En la tienda las mujeres se relacionan con los objetos que se encuentran dentro del trabajo, pero fuera del horario de trabajo se delinea su individualidad dependiendo de ciertas actividades. Tere (Angélica María) se dedica a estudiar la universidad y parece que en cualquier ocasión que se presente, fuera del trabajo, carga sus libros todo el tiempo, a diferencia de sus amigos que también son sus compañeros de escuela, acentuando en ella un carácter que en sus compañeros no se enfatiza. De igual forma Cora (Rosita Arenas) tiende a relacionarse con objetos como micrófonos, grabadoras o tocadiscos. Cora trabaja en la tienda departamental, pero tiene el sueño de ser una artista, así que aprovecha las noches para quedarse a grabar discos que después usará para promocionar su trabajo.



Figura 72. Fotogramas pertenecientes a *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.

Parece que su relación constante con estos objetos en la mayoría de las escenas las definiera de forma unidimensional y estereotipada, pero ayuda a profundizar en la vida de cada una de las protagonistas. Además, no es tan obvia la relación entre objeto-historia-personaje en el caso de *Lidia* (Ariadne Welter). Observamos que es la jefa por la diferencia en la actitud, el espacio de trabajo e incluso la ropa que viste. El objeto que pone en tensión su historia es un auto. Este auto fue un obsequio de un hombre comprometido con el cuál ella salía. A causa del compromiso del hombre, ella no puede hacer pública su relación y por lo tanto no puede decir que le regaló el auto. Su exnovio descubre su secreto por medio del robo de su auto y la amenaza con decirle a sus padres su secreto si no regresa con él. El problema del auto demuestra que con un salario como el de jefa de una tienda departamental Lidia no podría costear un auto por sí misma. Es decir, aunque tuviera las técnicas corporales suficientes para manejar un auto en la ciudad, su situación económica no le permitía incorporar este a su cotidianidad por sí misma.



Figura 73. Fotogramas pertenecientes a *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.

Los objetos relacionados con la feminidad tradicional no quedaron atrás. En *Días de otoño* (1963) se observa una relación entre la fuerza de trabajo femenina y la cocina. Así como en este filme se muestra a través de los objetos la diversidad de las mujeres cada una con problemas y dilemas, con sueños y

con formas particulares para resolverlos, en *Días de otoño* (1963) se observa una relación entre la fuerza de trabajo femenina y la cocina. *Luisa* (Pina Pellicer) llega desde Ciudad Juárez a Ciudad de México. A pesar de encontrarse recomendada para trabajar en la pastelería, parece ya saber la forma en la cual se utilizan los utensilios para trabajar dentro de una pastelería como la que se muestra en los fotogramas. Esta cuenta con grandes hornos de gas, refrigeradores y grandes batidoras eléctricas (Figura 74). Es la primera vez dentro el corpus de películas analizadas que se muestran herramientas de trabajo semi industriales parecidas a los electrodomésticos atribuidos a la feminidad en contexto.

La relación con estos instrumentos se da gracias a la innovación dentro del espacio laboral, a pesar de su aparición en los encuadres en ninguna escena se muestra a las mujeres haciendo uso estos, son más un elemento de utilería que simboliza la expansión industrial del México moderno. La inclusión de electrodomésticos es un ambiente lejos de la producción masa no es algo que se observe en las películas del corpus, lo que se puede deber a que estos eran una excepción lujosa dentro del contexto de los hogares mexicanos.<sup>202</sup> En los años siguientes nos encontramos con la representación de una cocina tradicional en *Damiana y los hombres* (Figura 75) en la que contrasta la existencia de aparatos eléctricos con las cazuelas y leña para cocinar, lo que relaciona ciertos objetos con la ruralidad y otros con la urbanidad. Estas escenas son las únicas en las que se relaciona a las mujeres con la cocina dentro del corpus analizado.



Figura 74. Fotogramas pertenecientes a *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, 1963.

<sup>202</sup> Bayardo, *Historia del consumo moderno*, 2013, p. 10.



Figura 75. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

A diferencia de los objetos relacionados con la cocina, los medios de transporte atraviesan de forma transversal el corpus de las películas. Un objeto con el que se puede realizar un desarrollo vertical es el automóvil. Aparece desde mediados de los cincuenta hasta finales de los sesenta. El automóvil no solamente se relaciona con un avance en el ámbito tecnológico, también requiere caminos adecuados para transitarlos, una población que supera manejarlos y que además pudiera costearlos. Los tres primeros fotogramas pertenecen a la década de los cincuenta. Dentro de estos nos encontramos con mujeres que están siendo acompañadas por hombres; dos como copiloto y una como conductora (Figura 76).



Figura 76. *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco-Azteca S.A., 1958, 78 minutos.



Figura 77. *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, 1963.



Figura 78. *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.

Comenzamos en 1958 con *Leonor* en el cuerpo de la *Doctora Regina*, conduciendo un auto. El auto es de su esposo y va acompañada por un personaje masculino que la ayuda a cargar las compras. Así mismo, el segundo fotograma nos muestra a *Luisa* como copiloto de *Albino* (Ignacio López Tarso). En la escena se dirigen a hacer compras de navidad antes de que el prometido de *Luisa* pase por ella para celebrar juntos. Por último, está *Cora* (Rosita Arenas) en el auto de *Raymundo* (Luis Manuel Pelayo). En esta escena él le acaba de prestar dinero para evitar que la desalojen a ella y a sus padres de su casa y como pago la está llevando con engaños a un lugar en donde emplean a las jóvenes para ser acompañantes de los hombres que asisten ahí. Estas

representaciones demuestran la forma en la que las técnicas corporales eran divididas por géneros, las mujeres por si solas no eran capaces de desarrollar técnicas como el manejo de autos o incluso la movilidad libre dentro de las grandes urbes, era necesario el acompañamiento masculino.

Para la década de los sesenta se nos presentan tres mujeres como conductoras. Vale la pena detenernos a hacer un análisis más profundo en representaciones que parecen establecer una mayor relación con el automóvil. *La mujer murciélago* (Maura Montti) maneja por las calles de acapulco huyendo de los ayudantes del villano de la película. En segundo lugar, tenemos a *Damiana*, que se encuentra experimentando su primera experiencia al volante acompañada por *Alfredo* quien le está enseñando a conducir y además tiene interés en ella por el deseo que le despierta su belleza al fotografiarla. Por último, está *Patsy* quien al conducir un auto choca con la familia del hombre de la que será su amante en toda la película.

En la película de *Damiana y los hombres* (1967) y *Patsy mi amor* (1969) chocan el auto cuando ellas están al volante. En estos casos, ambas están acompañadas por hombres que, al parecer, las acompañan y las cuidan. También cabe mencionar que en ambos casos el choque da pie a una situación previa a una interacción personal. Al igual que con los instrumentos de laboratorio, parece que una mujer que performa como se espera del género femenino, no opera de forma exitosa con los objetos la tecnología que requieren un mayor conocimiento para su uso. Además, el descuido con el que manejan pone el escenario perfecto para que un hombre les enseñe y asista en su acoplamiento con los objetos de la urbanidad industrializada. A pesar de esto, el intento de las protagonistas por adquirir este tipo de técnicas corporales implica un cambio en la condición de género, ya que antes las mujeres no manejaban; un mayor poder adquisitivo y libertad económica; y una mayor destreza para habitar la ciudad de una forma más libre.

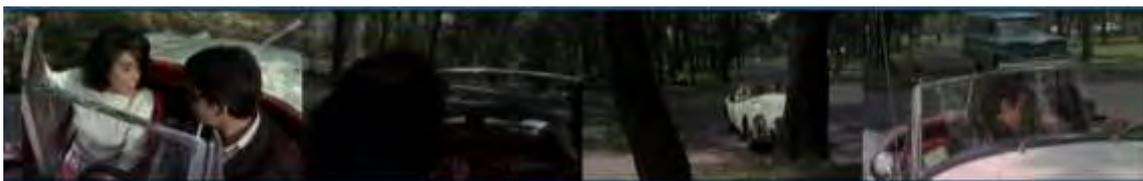


Figura 79. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

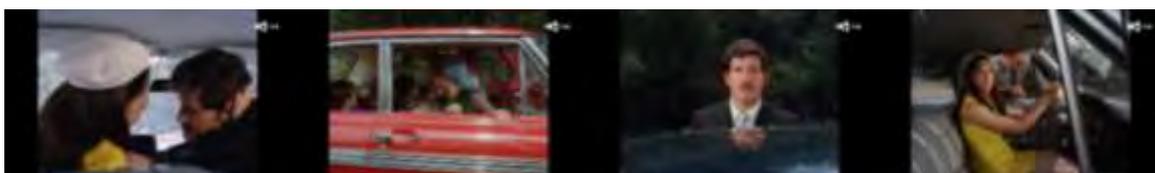


Figura 80. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

El único caso totalmente exitoso en la relación de las mujeres con el automóvil es el de la *Mujer murciélago*. El auto que conduce es propio, además demuestra un manejo excepcional del auto llevándolo por caminos con curvas y siendo perseguida, como se muestra en la película. En la escena se muestra como una experta conductora y se le puede atribuir esta relación con el auto a su imagen de mujer heroína. En la escena en donde maneja su auto se hacen acercamientos a la forma en la que maneja, totalmente concentrada en la situación. También se hacen enfoques hacia la carretera, por lo que se puede percibir la dificultad del camino en las condiciones en las que se encuentra la heroína.

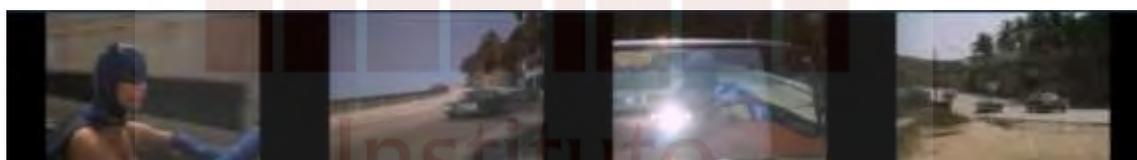


Figura 81. Fotogramas pertenecientes a *La mujer murciélago*, Alfredo Salazar, México, 1968.

En *Patsy mi amor* encontramos otra secuencia que nos muestra otro caso exitoso en la relación entre el automóvil con las mujeres. La mejor amiga de *Patsy*, *Lisa* (Leticia Robles) conduce su auto para llevar a su grupo de amigos a lugares de diversión e incluso va por *Patsy* a su casa o a la escuela. Gracias a la posibilidad de *Luisa* de llevar a todo el grupo a distintos lados de la ciudad parece que pueden realizar distintas actividades. El auto es propiedad de *Lisa* lo que le da libertad de movimiento por la ciudad y cierta independencia en comparación con las otras representaciones. La técnica corporal de conducir un auto se encuentra naturalizada en el personaje de *Lisa*, lo que se conecta con que según *Patsy* ella es más grande y madura, lo que hace que conducir se conecte metafóricamente con la determinación de saber a dónde va en la vida. Incluso al final *Luisa* se termina casando con el novio con que estuvo en toda la película, lo que reafirma su personalidad decidida.



Figura 82. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

En el corpus se evidencia que las mujeres transitaban las ciudades gracias a la presencia de los hombres. *Patsy* y *Damiana*, que son las protagonistas, necesitan ser guiadas para poder usar un producto al que tienen acceso por su posición económica. Sin embargo, en un principio, la libertad con la que transitaban la ciudad se limitaba a terceros que las acompañaban y guiaban. El personaje de Patsy nos narra una historia de transición, a partir de su primer amor, su primera experiencia sexual, su duelo y todo lo que implica, es un personaje que adquiere experiencia en el filme. La única escena en donde se muestra la interacción entre una mujer con el transporte público es en *Días de otoño* (1963) y este, al igual que en los autos, es el preámbulo para una interacción con un hombre. En esta escena se muestra que sus técnicas corporales se adaptaron a la ciudad al subir a un camión atestado de gente en medio de una avenida, pero se le cae un zapato y es ahí donde el hombre que supuestamente se casará con ella entra en la historia.



Figura 83. *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, 1963.

No solamente se observa la inclusión de nuevas tecnologías dentro de los filmes, también su realización. Así como la luz llegaba a las casas en las ciudades, el color llegó al cine. Que una película se produjera en este formato también se puede tomar en cuenta para el desarrollo que estaba teniendo la industria mexicana en la cinematografía, “¡En México se filmará a colores!” decía

un encabezado de la revista Hispanoamericano en 1953.”<sup>203</sup> Las producciones a color no comenzaron a ser comunes en el país hasta la década de los sesenta, lo que significaba que los objetos materiales con los que se realizaba el cine nacional se industrializaban cada vez más. Además, nos muestra de forma explícita que la mayoría de las protagonistas con excepción de *Damiana* tienen la tez blanca. Dentro de los objetos materiales con los que se realizaban las películas también destacan tomas acuáticas y aéreas que aparecían en las películas, que más allá que el paisaje, se enfocó en grabar cuerpos femeninos. (Figura 85)



Figura 84. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.



Figura 85. *La mujer murciélago*, Alfredo Salazar, México, 1968, min.

A partir de la relación entre los objetos y las mujeres se puede concluir que también en las representaciones había una división de género en cuanto a la materialidad. La tecnología proveniente del desarrollo industrial como cámaras, autos o matraces de laboratorio están fuera del espectro femenino que se muestra en el cine. Por otro lado, la ropa, el maquillaje y los accesorios que adornan los cuerpos se representan como indiscutiblemente femeninos por la frecuencia de su uso y la familiaridad que los personajes parecen tener con ellos. Las mujeres que se analizan en el corpus tienen cuerpos y técnicas corporales que entran en un modelo idílico de vida femenina en las ciudades ya que de alguna forma u otra estas terminan relacionándose con objetos y experiencias de una vida que no alcanzó para toda la población mexicana como lo menciona Soledad Loaeza:

Las ventajas de la vida moderna estaban reservadas a las clases altas y medias, que tenían teléfono, radio y televisión en casa. Pocas familias tenían automóvil —había apenas más de dos millones de vehículos particulares en el país—, la

<sup>203</sup> Jesse Lerner, “Cinechrome. Cine y color en México”, Exposición de la cineteca Nacional de México, 19 al 23 de febrero de 2024. Consultado en línea, disponible en: <https://museopalaciodebellasartes.inba.gob.mx/cinechrome/#:~:text=En%20M%C3%A9xico%2C%20el%20cine%20en,copias%20en%20blanco%20y%20negro.>

mayoría de los mexicanos iba a pie; en el campo se utilizaban los medios tradicionales, y en las ciudades un transporte público muy deficiente. En 1970 todavía eran muchos los hogares que carecían de drenaje; menos de la mitad de los mexicanos disponía de agua entubada en su vivienda, y millones de amas de casa cocinaban con leña o carbón.<sup>204</sup>

A través del análisis de los objetos que se relacionan con la construcción de las protagonistas también podemos observar la vinculación de las mujeres con el desarrollo urbano del siglo XX. A las mujeres se le destinó un papel ligado a la belleza de los cuerpos en la urbanidad más allá de una relación con la productividad económica. Su enlace con la materialidad se relaciona mayormente con el consumo como los accesorios, el maquillaje o los vestidos. A pesar de eso, las tramas revelan que se integraron a nuevos lugares con nuevas prácticas corporales en las que se relacionan necesariamente con objetos como teléfonos, cajas registradoras y autos. La incorporación de estos a la vida cotidiana podía conllevar a la diferencia entre la independencia, la manipulación y el peligro, como en el caso del automóvil. A través de la familiarización con los objetos también observamos la diversificación de espacios laborales femeninos dentro del Desarrollo Estabilizador.

### 3.3. Cuerpos y espacios

El crecimiento de las ciudades como consecuencia del crecimiento económico también es una de las narrativas visuales constantes en el corpus de películas. Todas las películas del corpus entran dentro de la temática de cine urbano por el hecho de estar ubicadas dentro de un entorno urbano. Los escenarios en los que se desarrollan las películas son: El Distrito Federal y Acapulco, lo que se hace evidente por medio de las tomas a edificios, lugares emblemáticos o por medio de las menciones de estas en los diálogos. Al poner en una línea del tiempo las tomas de las ciudades se puede observar la forma en la que se fueron modificando para convertirse en grandes urbes modernas. A lo largo del periodo analizado, las mujeres fueron modificando su relación con la ciudad a medida que las mismas iban cambiando. La construcción de rascacielos o la resignificación de edificios antiguos que ahora albergaban instituciones de la

---

<sup>204</sup> Loaiza, "Modernización autoritaria", 2010, p.685.



nación moderna eran un discurso visual del contexto del México moderno que se quería construir:

En 1954 Salvador Novo se admiraba de los cambios que habían convertido a su México 'quieto y aburrido' en una 'metrópoli tan ebullente, tan internacional'. Se construyeron los primeros rascacielos, edificios cúbicos y multitudinarios como los multifamiliares presidente Alemán (15 edificios para 1 000 familias)— en la colonia del Valle, y Presidente Juárez en la colonia Roma. Se entubaron los ríos Churubusco y Mixcoac para evitar las tremendas inundaciones que sufría la ciudad cada año en la temporada de lluvias. En noviembre de 1952 el presidente Alemán inauguró la Ciudad Universitaria, en el sur de la ciudad, y en mayo de 1954, aun cuando había terminado su mandato, el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la ciudad de México. En 1957 el presidente Ruiz Cortines cortó el listón del viaducto Miguel Alemán y de la avenida Manuel Ávila Camacho que conectaba Ciudad Satélite con el Distrito Federal. En 1961 se inauguró el primer tramo del Anillo Periférico; en 1964 el Museo de Antropología; el año siguiente la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco y en ella la Plaza de las Tres Culturas, y en junio de 1967 comenzaron los trabajos de la primera línea del Metro.<sup>205</sup>

La idea del progreso hacia el México moderno se expresó a través de la inversión en este tipo de obras públicas. El paisaje del México de los cincuenta se transformó notablemente durante las dos décadas siguientes a causa de este tipo de obras. Así como la arquitectura simbolizaba el progreso también fue sinónimo de las nuevas necesidades de la población que habitaba en las ciudades. La expansión del sistema de transporte público o la construcción de unidades habitacionales evidenciaba el incremento poblacional de esos años, ya sea por el aumento de la calidad de vida o por las migraciones.

Los espacios que se representan en las películas se pueden clasificar en el público, el privado y el íntimo. El público es un espacio que se define por medio la convivencia de los cuerpos, son espacios en los que converge la colectividad para distintos fines sociales y las actividades realizadas son generalmente aceptadas por la moral. El espacio privado es en donde se realizan actividades en donde convergen los cuerpos para habitar que se encuentran dentro de los hogares: la cocina, el comedor, la sala, entre otras. El espacio íntimo se va a diferenciar del privado por medio de las prácticas corporales que se realicen. Las

---

<sup>205</sup> Soledad Loaeza, "Modernización autoritaria a la sombra", 2010, pp. 675 y 676.



actividades realizadas en el espacio íntimo se pueden relacionar con la higiene personal o la actividad sexual. Cabe mencionar que estos espacios son meras representaciones, ya que en realidad la intimidad o la privacidad se desdibuja ante la cámara y la mirada de los espectadores.

En las películas del corpus se muestran los tres tipos de espacios. En este apartado se analizará la relación de los cuerpos femeninos con los espacios públicos, ya que estos son los que más se relacionaron con el discurso de urbanización del México moderno del siglo XX. Además, como lo menciona Héctor Quiroz: “El cine registró de diversas maneras la transformación de la modesta capital mexicana en una metrópoli inabarcable.”<sup>206</sup> El tiempo que se le dedica a mostrar espacios urbanos entre escenas se fue agrandando a medida que pasaban los años. La contextualización visual de los símbolos ciudadanos se va afinando a lo largo de la época con el uso de escenarios como grandes edificios que se construyeron en la década de los sesenta, “De forma recurrente incluyen vistas de la avenida Juárez y del Paseo de la Reforma, cuyo perfil con rascacielos, anuncios luminosos e intenso tránsito vehicular eran símbolos indudables de la modernidad urbana.”<sup>207</sup>

La Ciudad de México que se representa en 1955 cambió notablemente en las representaciones de los sesenta. Esta pasa a ser representada por escenas en donde se observan calles sin pavimentar y algunas líneas de luz a mostrar estacionamientos en lugares comerciales (Figura x), establecimientos comerciales como el *Centro Satélite* (figura X) y finalmente un paisaje lleno de autopistas y rascacielos (Figura X). La ciudad se fue llenando de infraestructura que correspondían a una gran urbe llena de oportunidades para gente de todo el país y el mundo. Por un lado, eso nos muestra el cambio en el paisaje urbano, por el otro, los intereses en los discursos urbanos visuales que le interesaban al cine nacional.

---

<sup>206</sup> Quiroz Rothe, “Del patio de vecindad a la urbe implacable”, *Bitácora Arquitectura*, núm. 40, 2018, p.063.

<sup>207</sup> *Idem.*



## Fotogramas que se retrata Ciudad de México:



Figura 86. *La fuerza del deseo*, Miguel M. Delgado, México, CLASA, 1955, 88 minutos.



Figura 87. *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, 1963, min.



Figura 88. *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.



Figura 89. *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

Con los fotogramas que se observan de Acapulco pasa algo similar. En 1956 se sabe que el paisaje que se encuentra en el fotograma retrata a Acapulco por el acercamiento que hace la cámara a la carta en la que al final se puede leer: "Acapulco Gro." El paisaje que se muestra junto a la carta pertenece a una playa que no se muestra concurrida, sin grandes construcciones a diferencia del Acapulco de 1968 (figura X) en donde se muestra una ciudad con grandes edificios, autos y hoteles para recibir a los turistas. La planeación de Acapulco como una ciudad turística comenzó en el gobierno de Miguel Alemán en el que se hicieron grandes obras de infraestructura y hotelería para atraer el turismo, pero no fue hasta los sesenta que el proyecto se consolidó.<sup>208</sup>

## Fotogramas en los que se retrata Acapulco:

<sup>208</sup> Valenzuela, "La construcción del espacio turístico", *Anales de geografía*, vol. 30, núm. 1, 2010, pp.174-178.



Figura 90. Fotogramas pertenecientes a *Locura pasional*, Tulio Demichelli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

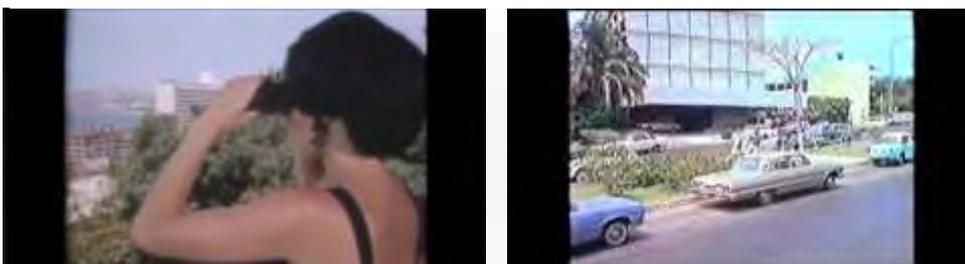


Figura 91. Fotogramas pertenecientes a *La mujer murciélago*, Alfredo Salazar, México, 1968.

Los lugares que definen visualmente la urbanidad están repletos de cuerpos que los significan y esa es la relación que aquí nos compete. Así como cambiaron las ciudades cambió la forma en la que los cuerpos se relacionaban con las mismas. Las prácticas corporales se adaptan a los espacios laborales, de ocio o académicos que se iban representando en las películas. Los cuerpos representaban escenas en las cuales se movían dentro del transporte público, cruzaban avenidas, veían la televisión e iban a los centros comerciales, incluso se representan escenas que dan un vistazo hacia la rutina dentro del espacio privado, explicando de manera visual el dominio y construcción de las técnicas corporales necesarias para habitar dentro de los espacios urbanos. El espacio y los cuerpos se relacionan para darle un significado a ambos, “El cuerpo es el punto neurálgico en el que convergen los estímulos de lo real, el campo de la imaginación y las interacciones sociales.”<sup>209</sup>

En las décadas anteriores el cine nacional había construido un discurso en el cual los cuerpos femeninos eran asechados por el peligro innato de las ciudades. Retomando a Jorge Ayala Blanco en su definición del cine urbano de los cuarenta se ve con recelo por su característica corruptora que generalmente termina con moralinas que incluyen el castigo, la enfermedad o la muerte.<sup>210</sup> La ciudad no era un lugar habitable para las mujeres que buscaban cierta

<sup>209</sup> Mabel Moraña, *Pensar le cuerpo*, pp. 148 y 149.

<sup>210</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, pp.105-107.

independencia. Los lugares que solían representarse se enmarcaban como lugares de peligro para las mujeres solas o fuera de la moral tradicional. La relación se modificó en respuesta a un contexto en el que se expandían las grandes urbes y en el cual el Estado se encumbró como el centro del desarrollo para promover el progreso.<sup>211</sup> De igual manera las modificaciones concuerdan con el cambio en el contexto social femenino, en el que las mujeres trabajaban, estudiaban y migraban a las urbes.

Los espacios públicos que encontraron un nuevo significado a partir de la inclusión de los cuerpos femeninos tuvieron rupturas y continuidades. La continuidad principal se encuentra en la representación de ciertos espacios como centros de diversión nocturnos o espacios académicos que se diversificaron y resignificaron a lo largo del corpus de películas que se analizó. En la década de los cincuenta los centros de diversión nocturna se limitaban a representar un ambiente en el que las mujeres protagonistas participaban en los escenarios. Es una constante encontrar representadas a las mujeres en estos lugares como parte del espectáculo que se les ofrecía a los asistentes. Más que consumidoras de la diversión o el ocio, eran ellas mismas las que representaban el objeto de consumo.



Figura 92. Fotogramas pertenecientes a *Préstame tu cuerpo*, Miguel M. Delgado, México, Estudios Churubusco- Azteca S.A., 1958, 78 minutos.

---

<sup>211</sup> El proyecto de urbanización que se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo XX fue una de las prioridades políticas para la nación. El crecimiento de las grandes ciudades y la industrialización del país se fue dando paulatinamente con apoyo del gobierno federal. Soledad Loaeza argumenta que “En ese cuarto de siglo asumieron la Presidencia de la República Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Todos ellos gobernaron, salvo ajustes contextuales y variaciones de énfasis y de estilo, convencidos de que al Estado correspondía un papel central en la promoción del desarrollo y en la organización de la sociedad y de la política, y que la ampliación de su autoridad era una clave de progreso.” Véase: Soledad Loaeza, *Modernización autoritaria*, 2010, p.655.



Figura 93. Fotogramas pertenecientes a *Locura pasional*, Tulio Demichelli, Estudios Churubusco- Azteca s.a., México, 1956, 87 minutos.

A pesar de que en el segundo fotograma de la figura 92 se puede apreciar que hay mujeres en el público, la cámara enfoca en el centro de la escena al cuerpo de *Leonor* bailando. De igual manera en *Locura Pasional* con *Mabel* las tomas de la cámara se enfocan en evidenciar la visualidad hacia los cuerpos bailando, siendo observados. Este tipo de espacios nocturnos eran utilizados para pasar los ratos libres, pero también eran percibidos como espacios donde los vicios abundaban, convirtiéndolos en sinónimo de peligro para la buena moral y sobre todo para las mujeres, quienes debían seguir y cuidar la buena moral según la tradición de valores. Esta percepción se puede apreciar en planes como los que realizó Ernesto P. Uruchurtu, regente de la ciudad de México entre 1952 y 1966:

Desde fechas tempranas de su administración, Uruchurtu emprendió su “cruzada moralizadora” en varios frentes. La aplicación estricta y punitiva de reglamentos vigentes para los teatros de revista, las carpas y los centros nocturnos; el retiro de la “propaganda pornográfica” en los carteles que estaban a la vista del público, la expulsión de las “mujeres de la vida galante”, la clausura de los hoteles de paso por los rumbos de Corregidora y Anillo de Circunvalación, y la instrucción para que las funciones matinales de los cines proyectaran películas aptas para la infancia.

Por un lado, la connotación negativa e inmoral que se le daba a estos lugares en el contexto hizo que muchas veces en el cine nacional diera moralinas a través de los castigos corporales hacia las mujeres como la enfermedad, la muerte o el asesinato. Por otro lado, la centralidad de los cuerpos de bailarinas con poca ropa rodeadas de bebidas alcohólicas, y de personas que las percibieran como parte del consumo del lugar, hacía que el peligro para los abusos sobre el cuerpo y la moral femenina aumentara. Relacionando estos lugares con un asecho constante para la integridad de las mujeres. Ante este

tipo de representaciones el espacio femenino en los centros nocturnos era los escenarios más que los establecimientos, ligados a una visión peligrosa.

La continuidad de representación de este tipo de espacios en las películas indica su permanente existencia en el contexto. La forma de apropiación de estos por parte de las mujeres se puede percibir en la resignificación de su connotación negativa. En las películas de los sesenta que se analizaron encontramos que tanto los espacios como el espectáculo corporal se han transformado. Entre las mujeres protagonistas que se suben a escenarios como parte de un espectáculo público encontramos a Cora (Rosita Arenas) en *Muchachas que trabajan* (1961) (Figura 94).

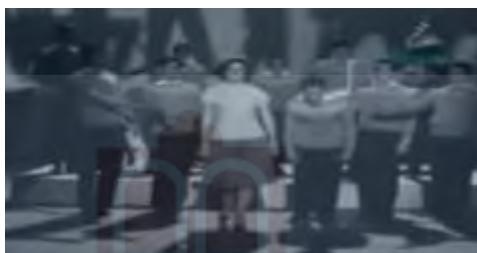


Figura 94. *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.

Cora tiene el sueño de subir a los escenarios. Más allá de que a partir de su belleza o la forma de cuerpo pueda brindar un espectáculo, quiere mostrar una habilidad: el canto. Ella entrena cantando por las noches y perfecciona su canto para ser reconocida por su destreza en el mismo. El escenario para ella es una forma de mostrar una capacidad que ha perfeccionado y construido a partir del esfuerzo. En un principio parece que los escenarios siguen siendo parte de ambientes peligrosos, lo que se observa a través del diálogo que sostiene con un hombre que parece que la contratará:

*Cora se encuentra hablando con el contratista de teatro Armando Mendoza, ya que la recomendaron para trabajar ahí. De fondo hay bailarinas en el escenario.*

—**Armando:** No le digo que hacen falta caras nuevas, cuerpos bien formados, así como el de usted.

—**Cora:** Si quiere le traigo un disco que tengo grabado para que lo escuche.

—**Armando:** No hace falta, no. ¿A ver qué piernas tiene?, ¡levántese la falda!

—**Cora:** ¡Señor yo canto con la garganta, no con las piernas!

—**Armando:** Bueno, es que con esa carita y ese cuerpecito pues no hace falta la voz ¿no? Yo te podría escuchar particularmente en mi casa. Puedes triunfar.

En el diálogo se hace alusión a la forma de existir en los espectáculos públicos que se había formado en años anteriores en el que el cuerpo femenino era al principal objeto de consumo. Sin embargo, el personaje de Cora resignifica el escenario por medio de su participación cantando y bailando. Estas prácticas corporales ya no son relacionadas a mujeres fatales en la que sus cuerpos serán el principal espectáculo, sino a el acompañamiento de una banda de rock and roll de moda sin necesidad de bailar de forma sensual o llevar poca ropa. Los cuerpos de mujeres jóvenes llenaban los escenarios bailando y cantando, se apropiaba de los discursos y marcaban una diferencia con la generación anterior a través de sus prácticas corporales y uso de espacios. También se resignifica el hecho de que sus amigas apoyan la materialización de su sueño lo que hace que la realización de este sea “el final feliz” de la historia de Cora, no el inicio funesto de una enseñanza moral.

Otra forma de resignificación de estos espacios lo encontramos con una escena de *Damiana y los hombres* (1967) en la que *Damiana* va a cenar con *Don Jorge* (Roberto Cañedo). El ambiente es nocturno y en el lugar también venden bebidas alcohólicas que *Damiana* prueba por primera vez lo que parece disfrutar mostrando una expresión bastante animada. Durante la cena, se desarrolla un espectáculo de una bailarina de danzas polinesias con el vestuario que se observa en la figura 95. *Damiana* se muestra impactada y complacida como parte del público observa el espectáculo como acompañante de un personaje masculino. Aunque ella no acudió al lugar para ver el espectáculo, lo disfruta. Así los espacios de diversión nocturna incluían a las mujeres como acompañantes de los principales consumidores de estos espectáculos.



Figura 95. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

El escenario era un espacio laboral para las mujeres que participaban en el espectáculo. El espacio laboral femenino en las películas analizadas pertenecientes a la década de los cincuenta era posible gracias a la apariencia y destrezas del cuerpo. Los espacios laborales que se representaban eran en este tipo de espacios de diversión nocturna como bares o cabarets, incluso en *La fuerza del deseo* (1955) Silvia (Ana Luisa Peluffo) consigue su trabajo gracias a su belleza y parecía que para las personas que la rodeaban no existía de otra forma más que por su apariencia física, que se evidencia en diálogos como el siguiente:

—**Arturo:** Habla. Cuénteme algo de su vida

—**Silvia:** Vine a México hace tres años. Trabajé en una tienda, quebró. Me hablaron de este trabajo me probaron y... vivo sola en un cuarto muy chico, tengo pocos amigos, me gusta estar sola. A veces los hombres se acercan a hablarme, pero, yo soy muy desconfiada. // ¿No me oye verdad?... Digo ¡Que no me escucha!

—**Arturo:** ¿Como? Ah sí, oía su voz, pero no sé qué decía

Por medio de este tipo de historias y diálogos se percibe que el mundo laboral femenino en las ciudades es sumamente complicado y desesperanzador. La representación de los espacios laborales ciudadanos se diversificó a causa del contexto de urbanización. Como se mencionó anteriormente, el consumo dio lugar a nuevas necesidades poblacionales, entre las que se encontraba la existencia de lugares dedicados al mismo en las ciudades que habitaban, como el caso del centro comercial en *Muchachas que trabajan* (1961). De igual manera el aumento demográfico hizo posibles la existencia y por lo tanto, la representación de lugares como la pastelería en la que trabaja Luisa en *Días de otoño* (1963), que requiere de más mano de obra que un negocio chico o familiar. Estos elementos abonaban a la resignificación de las ciudades como un espacio con oportunidades para la población femenina.



Figura 96. *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.



Figura 97. Fotogramas pertenecientes a *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, 1963.

En ambas películas las mujeres trabajan en el sector de servicios. En *Muchachas que trabajan* las actividades laborales de las protagonistas consiste en atender a las personas que van a comprar al centro comercial. Así mismo, en *Días de Otoño* las empleadas son las encargadas de realizar los pasteles, decorarlos y atender a los clientes. Los cuerpos que vemos en las pantallas pertenecen a mujeres jóvenes, se puede observar que a pesar de ser dos películas distintas el estilo del cabello corto y los uniformes que enmarcan una figura con cinturas estrechas son similares. El auge de los cuerpos jóvenes que llenaban la pantalla del cine tiene que ver con el contexto nacional e internacional, Eric Hobsbawm menciona: “Los ejecutivos de más de cuarenta años que perdían su empleo encontraban tantas dificultades como los trabajadores manuales y administrativos para encontrar un nuevo trabajo.”

Los espacios urbanos eran ocupados por jóvenes cuyos cuerpos les pudieran permitir adaptarse al ritmo acelerado de las ciudades. En el caso de las mujeres se puede notar que en las representaciones se les hace lucir más jóvenes aun que los hombres, incluso hay momentos en los diálogos en los que los personajes masculinos alaban la juventud de los femeninos. El segundo fotograma de *Días de otoño* se centra en mostrar que dentro de las actividades laborales en los que convergían las mujeres también se tenían espacios y momentos exclusivamente femeninos en los que parecía que la cámara, la moral y el pudor eran excusados por la convivencia femenina. Además, se observa el

uso de ropa como los brasieres o corsés que se utilizaban como ropa interior para marcar la figura.

La historia de *Días de otoño* (1963) trata un tema común en el contexto mexicano de ese entonces: la migración de los pueblos a las urbes en busca de oportunidades. En este proceso los personajes demostraban como era su transición a la vida citadina. Había cambios en su forma de vestir, relacionarse, rutinas, formas de sentir y de pensar. La representación de *Luisa* en espacios públicos como la panadería, los parques y el transporte público contrastaba con su representación en sus espacios privados. Al exterior el cuerpo de Luisa parecía haberse acoplado a las rutinas urbanas de la vida diaria. Se vestía como sus compañeras, tenía un trabajo, sabía cómo utilizar el transporte público, conocía lugares públicos familiares para ir a pasear e ir a citas, pero su mente se aferraba a otras ideas.

*Luisa* encarna la dificultad de la transición social a una vida citadina. Representa lo duro que es dejar atrás valores, creencias, esperanzas, formas de vida que cambian cuando las personas migran. La dificultad que ella enfrenta se materializa en distintas características del personaje. Se hace notable la diferencia de ella con las otras mujeres que trabajan en la pastelería en donde ella labora, incluso rechaza las invitaciones de sus compañeras para “ir al cine a ver una película de amor”<sup>212</sup>. A lo largo de la película ella expresa que quiere casarse y tener una familia, a diferencia de sus compañeras que tienen otros intereses como salir a divertirse. Aunque Luisa parece adaptarse a los ritmos citadinos con demasiada gente, transportes públicos y centros comerciales, la tensión que genera la transición llega su punto más álgido cuando la dejan abandonada en el altar.

Aunque sus prácticas corporales, vestimenta y rutinas se adaptaron al habitus citadino, esto no es más que un performance falso que Luisa utiliza para poder sobre llevar su vida en la ciudad, lo que se representa en las escenas en las cuales finge su situación de vida. Para lograr esto tuvo que adoptar las técnicas corporales de una joven casada, embarazada y una madre que vive en la ciudad, lo que requería ir al ginecólogo, mudarse de departamento, hacerse

---

<sup>212</sup> Diálogo entre Luisa (Pina Pellicer) y Alicia (Adriana Roel), min. 10:20 a min. 10:31. *Días de otoño*, Roberto Gavaldón, México, Estudios Churubusco, 1963, 95 min.



retratos dibujados en el parque, entre otras cosas. Esta relación también encarna la tensión entre la tradición y la modernidad urbana, ya que, aunque ellas parecían tener deseos y expectativas de vida alejadas de la tradición aún apoyan a *Luisa*.

Este tipo de migración es un tema que también se encuentra presente en *Damiana y los hombres* (1967). Como se ha mencionado anteriormente ella también se apega al habitus citadino por medio de sus vestimentas y actividades. La manera en la que ella significa los espacios con su cuerpo demuestra una idealización de pasar del campo a la ciudad. En su trabajo de modelo se le muestra posando frente a obras públicas y espacios emblemáticos. Sus formas naturales de posar hacen imaginar la forma orgánica y rápida a la que se adaptó a la ciudad, dando la idea de que para poder realizar una migración exitosa y fácil solo hace falta la belleza y sonreír a la cámara. Además, la representación frente a edificios, parques y complejos de viviendas familiares hacen que Damiana pertenezca a la ciudad y pase a simbolizar el progreso de esta.



Figura 98. Fotogramas pertenecientes a *Damiana y los hombres*, Julio Bracho, México, Uranio Films, 1967, 95 minutos.

La transición de *Damiana* estuvo guiada por el fotógrafo que la contrató. A diferencia de *Luisa*, *Damiana* parece encontrarse con una transición mucho más amable. Dentro del argumento cinematográfico vemos que *Damiana* no solamente cambia sus prácticas corporales, sino también su estilo de ropa en su vida cotidiana. Visualmente, este cambio es la forma en la que ella puede habitar estos espacios citadinos. De igual manera se ve que al ser percibida como una mujer bella puede convivir con otros jóvenes que la invitan a acoplarse cada vez más a un habitus urbano en donde la apariencia era de suma importancia, en palabras de David Le Bretón: “El propio cuerpo, el mejor socio y el más cercano, el delegado con mejor desempeño, aquel según el cual nos juzgan.”<sup>213</sup> El discurso de la importancia de la apariencia del cuerpo se refuerza en los espacios exclusivamente dedicados a las prácticas corporales que moldeaban el cuerpo como se menciona en el apartado 2.3.

<sup>213</sup> David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 2002, p.155.

Otro espacio en el que hay una irrupción femenina es el espacio académico. La inclusión de la representación de estos espacios es algo común en el corpus comienza a aparecer sigilosamente a finales de los cincuenta. En la década de los sesenta se observa con mayor claridad la participación de las mujeres a un nivel de educación universitaria. El valor de la educación universitaria en las representaciones cinematográficas también aumentó con la construcción de infraestructura necesaria para la misma. Carlos Monsiváis menciona la importancia de estos espacios relacionados a valores urbanos modernos de los cincuenta y sesenta cuando dice:

[...] la noción de campus remite con fuerza al nuevo tótem, la modernidad al tambor batiente... La juventud es ya, de acuerdo con los criterios de consumo o de la renovación, la etapa gozosa desprovista de los antiguos deberes de formalidad y a la espera de la madurez que comienza con el título profesional.<sup>214</sup>



Figura 99. Fotogramas pertenecientes a *Locura Pasional*, Tulio Demichelli, México, 1956.



Figura 100. *Muchachas que trabajan*, Fernando Cortés, México, Diana Films, 1961, 75 minutos.



Figura 101. *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

El orden de los fotogramas nos muestra cómo es que las mujeres se representaban cada vez más en estos espacios. En los fotogramas pertenecientes a *Locura pasional* (1958) observamos la escena en la que la hermana de *Mabel* se gradúa de la universidad. Es una escena que ocupa muy poco tiempo de la película lo que provoca que no haya mayor profundidad en la construcción de la historia de su hermana, es una breve mención y alusión a la

<sup>214</sup> Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la modernidad*, 2010, p.358.

vida académica femenina por medio de la inclusión de la escena en el que se muestra Ciudad Universitaria. Después vemos a *Tere* (Angélica María) en una cafetería ubicada dentro de la Universidad. Está sentada, rodeada de sus amigos y compañeros, en ambos casos la presencia de una mujer en esos ámbitos se muestra como algo excepcional. Cabe mencionar que el fotograma está sucedido por una escena en la que sus amigos se pelean con otro grupo de muchachos por defender a *Tere*, lo que da a entender que hay una dependencia hacia sus amigos.

Por último, nos encontramos con *Patsy* en una clase de literatura. En la escena se puede observar que hay más mujeres que asisten a la clase. La postura de sus cuerpos es relajada, en un ambiente en el que se sienten seguras, incluso sin que alguien más las cuide como en el caso anterior. Esta representación es totalmente distinta a la que nos encontramos en un principio en donde la vida académica formaba parte de unos cuantos minutos en las películas. La vida de *Patsy* es una vida universitaria: los amigos con los que se junta, las actividades que realiza y los lugares a los que asiste.

En las escenas, *Patsy* visita museos, centros nocturnos de música y baile, fiestas y lugares residenciales. Más allá de mostrar la gran urbe que era la Ciudad de México a finales de los sesenta como un elemento visual, ella habita esos espacios. Estos tienen la particularidad de significarse como espacios para jóvenes por los cueros que lo habitan y las actividades que se llevan a cabo en los mismos (citas románticas, bailes, conciertos). Tanto *Patsy* como *Lisa*, su mejor amiga, son dos mujeres jóvenes y bien parecidas que dedican su tiempo libre a explorar las partes de la ciudad relacionadas con una clase social pudiente. El atractivo de *Patsy* en la película también se construye por los lugares a los que asiste en donde generalmente se le muestra en citas románticas.



Figura 102. *Patsy mi amor* (*La entrega de una adolescente*), Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos

En esta película se muestra una cara de la ciudad en la que proliferaron las zonas residenciales, ligando esto directamente con la clase social de los

personajes. La protagonista vive en Coyoacán, lo que indica que pertenece a un estrato alto de la sociedad, además la casa es muy grande con jardín y fuentes. Los cuerpos de *Patsy* y *Alicia* se encuentran llenos de parámetros de belleza, a prácticas corporales, formas de arreglarse y vestirse que el cine relacionó con este tipo de clases sociales. A lo largo de la película *Patsy* utiliza aproximadamente 21 cambios de ropa que pide a su papá en sus viajes por el mundo, entre los que se encuentran vestidos de corte recto arriba de la rodilla, minifaldas y trajes tipo sastre que utiliza para asistir al cine, los museos, la escuela, los bares y fiestas, todos lugares públicos. Siguiendo el argumento de Soledad Loaeza sobre la arquitectura del México moderno también “contribuyeron al aspecto de ciudad moderna de la capital, al igual que colonias de clase media como Narvarte, Del Valle y Satélite.”<sup>215</sup>



Figura 103. *Patsy mi amor* (*La entrega de una adolescente*), Manuel Michel, México, Cinematográfica Marte, 1969, 94 minutos.

En el apartado anterior se mencionó que este grupo de jóvenes tenían la oportunidad de desplazarse por la ciudad gracias al automóvil. A pesar de que este tipo de personajes, prácticas y lugares se habían ganado un lugar en las representaciones del cine nacional no significó una resignificación total de los mismos. En periódicos de la época se mostraba la preocupación por las libertades y experiencias que ofrecía la ciudad con la proliferación de prácticas y lugares que rompían con la moral tradicional. En la edición del primero de julio de 1965 de *La Gaceta Médica de México* se puede leer:

Las costumbres religiosas, hogareñas, lugareñas, sociales, cívicas debidas a la psicología individual y de grupo, se van viendo influidas cada vez más por el ambiente cosmopolita de las grandes ciudades, con sus vicios y tolerancias excesiva, por ejemplo, en lo que se refiere al uso de anticonceptivos como

<sup>215</sup> Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de”, 2010, p.676.

resolución de problemas económicos, demográficos o de prevalencia del placer sobre la biología, y debe abordarse en medios rurales con sumo cuidado.<sup>216</sup>

Al parecer las ciudades ahora podían ser percibidas como un peligro para los espacios rurales. La inclusión de espacios en donde tenían lugar las prácticas que antes parecían disruptivas o inmorales demostraba que en las ciudades estas habían sido aceptadas, al mismo tiempo este tipo de fuentes nos muestra que fuera de las representaciones había opiniones y significados heterogéneos y hasta contradictorios de las ciudades.

Para finalizar, el caso de Acapulco es una ciudad que se representa como un lugar para vacacionar. Como se mencionó al principio del apartado, Acapulco fue una ciudad que se construyó para el turismo nacional e internacional. Esto nos lleva a pensar que los cuerpos que nos encontramos representados en Acapulco responden al tiempo libre dejando de lado los uniformes, lo que implicaba que solo las personas con ingresos suficientes podían concurrir esos espacios como parte del tiempo libre. La mayoría de los cuerpos femeninos que son representados aquí se muestran en traje de baño. Aunque es en la película de *La Mujer Murciélago* (1968) en donde se muestran más cuerpos aparte del de la protagonista disfrutando de las vacaciones. Los trajes de baño de dos piezas dejaban ver los cuerpos delgados y jóvenes de las mujeres que asistían a la playa. Incluso el cuerpo de la *Mujer Murciélago* es representado como un cuerpo delgado a pesar de sus músculos.

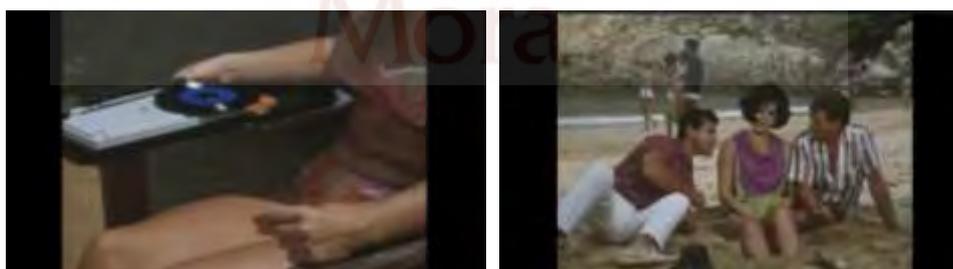


Figura 104. Fotogramas pertenecientes a *La mujer murciélago*, Alfredo Salazar, México, 1968.

Dentro de la historia de esta heroína encontramos escenas en las que hasta ella se da un espacio para el descanso. La playa se significa como un lugar en el que a pesar de que convivieran hombres con mujeres se podía mostrar el cuerpo con trajes de baño de dos piezas. Esto hace una diferencia con otros espacios como el caso de las mujeres que practican lucha libre cuyos vestuarios

<sup>216</sup> *Gaceta Médica de México*, "Higiene mental de las comunidades rurales", 01/07/1965, p.65

de prácticas cubrían prácticamente todo su cuerpo en contraste con el de los hombres. (Figura 106). La libertad de las mujeres de mostrar su cuerpo se basaba en encontrar el lugar correcto y en la medida en la que entraran dentro de los estereotipos corporales, dentro del “deber ser” corporal.



Figura 106. *La mujer murciélago*, Alfredo Salazar, México, 1968, min.

La inclusión de escenas en espacios abiertos brinda la oportunidad de poder conjugar los cuerpos con los discursos de urbanidad de la época. Recordemos que en el contexto el progreso conllevaba a la construcción de distintas obras públicas como avenidas, acueductos, rascacielos o edificios multifamiliares. Las temáticas en las películas sobre temas laborales o de migración también demuestran un punto de convergencia con el contexto histórico que se estaba viviendo. Así la resignificación de espacios a partir de la inclusión de los cuerpos femeninos fue necesario en el cine nacional. Los espacios no son lugares que existan por sí mismos, son los cuerpos los que los significan.

El cine urbano analizado demuestra que los cuerpos femeninos que formaban parte de la dinámica citadina debían adquirir cierto habitus que generalmente es perceptible por medio de la apariencia física. Para poder tener un lugar en las urbes las mujeres debían verse, vestirse y maquillarse como lo dictaba la moda de ese entonces. También la diversidad de espacios de ocio, los dedicados a las prácticas deportivas, los espacios laborales o incluso la misma distribución urbana, hacía que los cuerpos femeninos que habitaban las ciudades desarrollaran nuevas habilidades y actividades que les permitieran hacer de la ciudad un lugar habitable. De la misma manera, el cine moldeaba las prácticas corporales que se consideraban adecuadas para cada espacio y momento, reafirmando como mecanismo reproductor del habitus corporal.

No cabe duda de que a lo largo del corpus la relación entre los cuerpos femeninos y la ciudad se va modificando. La forma de representar los espacios,

los cuerpos y las prácticas corporales da cuenta de la convivencia de las contradicciones entre los discursos de la época y el contexto. Por un lado, tenemos una ciudad que crece bajo un discurso de progreso y moral estricta<sup>217</sup> y, por otro lado, la existencia de los cuerpos que significaron los espacios ciudadanos creó rupturas dentro de este discurso. La representación del centro y no de la periferia crea la ilusión de la ciudad como un espacio de oportunidades, en el que no se muestran las contradicciones existentes del discurso del “progreso”.

## Conclusiones

A lo largo del siglo XX la representación del cuerpo femenino sirvió como bastión para representar simbólicamente la modernidad en la que el país quería entrar. Se peinaba, vestía y actuaba conforme a las nuevas tendencias que las aspiraciones nacionales ponían sobre la mesa. A pesar de la modernización industrializada del siglo XX, México parecía querer conservar su esencia tradicional en cuestiones como la familia o los roles de género. Marta Santillán menciona que incluso hubo un movimiento de “redomesticación femenina”<sup>218</sup> ante la apertura del país y a los nuevos órdenes globales que incluían el acercamiento cultural a otros países, en especial a Estados Unidos. Las iniciativas de sujetar a las mujeres a un papel tradicional fueron insuficientes como se demostró con los cambios en las representaciones femeninas en el cine. Las prácticas corporales, los cuerpos protagonistas y la jerarquía de belleza entre las partes del cuerpo se fueron modificando conforme al ritmo del contexto. La tradición y la ruptura en la feminidad conviven hasta hoy en día, lo que no tuvo marcha atrás fue la forma de representar los cuerpos.

El corpus de películas escogido para la investigación muestra propuestas para un cine dedicado a un público amplio. Los cuerpos femeninos propuestos por este formato de películas demuestran la naturalización de cuerpos correspondientes a la idea de belleza de la época que finalmente se convirtieron en estereotipos. Al hacer una línea del tiempo se puede observar que incluso las actrices seleccionadas para cada papel tienen fenotipos parecidos: labios

---

<sup>217</sup> Véase Perló Cohen Manuel, Uruchurtu. El Rente de Hierro, Tomo 1, Orígenes y primera regencia, México, UNAM, 2023.

<sup>218</sup> Véase, Marta Santillán, “Discursos de redomesticación femenina”, 2008, pp.



gruesos, ojos grandes, cuerpos delgados con una cintura marcada y tes blanca. Hay que tomar en cuenta que las películas fueron realizadas por distintos directores y a pesar de eso, los cuerpos que encarnaban la belleza eran similares e incluso se observa la constancia en la selección de actrices como Silvia Pinal.

A pesar de la constancia en la forma de los cuerpos, la forma de estilizarlos y significarlos cambió a lo largo de la temporalidad. En primer lugar, salta a la vista que en el cine no había cabida para cuerpos que estuvieran fuera del canon de belleza de la época. Por medio del análisis de esta repetición el cine demuestra los acuerdos colectivos que construyen el canon de belleza de la época. Los cambios parecen ser sutiles de finales de los cincuenta, pero a finales de los sesenta, en las películas de *Damiana y los hombres* y *Patsy mi amor* se muestra un cambio en función de la construcción de la cultura juvenil y la contracultura. El cine se manifiesta como un producto cultural que denotaba la tensión en el contexto social, principalmente la ruptura generacional entre los jóvenes ciudadanos clase medieros y las generaciones anteriores, que terminará por expresarse en su totalidad en los años setenta, conformando otro canon de belleza.

La forma en la que *Damiana* y *Patsy* exploran la vida desde su juventud y cómo su cuerpo ocupa el espacio es una característica que denota ruptura. Aunque ambas siguen manteniendo el canon en cuanto a la delgadez de su cuerpo, su vestimenta cambia, luciendo más holgada que en películas anteriores. Esta relación ejemplifica la forma en la que el cine actúa como un producto cultural que incidirá en el público como consumidor. El cine nacional fungió como un mecanismo por medio del cual se naturalizaba un fenotipo específico de cuerpos que correspondía con las demandas de actualización de la población joven. En estos años la representación del cuerpo femenino siguió siendo parte del atractivo principal de las películas. Sin embargo, las características relacionadas con la moral tradicional se fueron dejando de lado con el proceso de priorizar los cuerpos jóvenes como respuesta a la ruptura generacional del proceso de contracultura. Las tres últimas películas del corpus que pertenecen a la década de los sesenta (1967, 1968 y 1969) ilustran la forma en la que en el marco de la contracultura las mujeres exploraban y experimentaban, eran capaces de tomar decisiones y de aprehender el mundo por medio de sus experiencias corporales.



En las representaciones los cuerpos femeninos que habitaban las ciudades pasaron de la supervivencia a la subsistencia. A finales de los cincuenta se percibe muy claramente que las mujeres tenían finales fatídicos en las ciudades, sus trabajos eran mal remunerados y se enfocaban en mostrar el cuerpo como un espectáculo que finalmente las llevaban al sufrimiento o la muerte. A finales de los sesenta las protagonistas se apropiaron de la ciudad encarnando la modernidad a través de sus técnicas corporales y su habitus corporal, es decir habitaban y subsistían en la ciudad, no solo económicamente, sino en la vida cotidiana. Las representaciones mostraban que incluso su forma de desplazarse era más independiente, además de que se diversifican las actividades de ocio y laborales que se muestran en el cine, a pesar de que en el contexto de las mujeres de a pie no fuera de esta manera.

Las representaciones llevan a pensar en un cuerpo perfectible que incorporó los productos de la industrialización por medio de los accesorios para el cuerpo. La forma de incorporar el cuerpo femenino al discurso de modernización urbana y tecnológica consistió en seguir reproduciendo los discursos de consumo de productos de belleza como cremas, perfumes y maquillaje para el rostro y de ropa de moda para el cuerpo. Los cuerpos femeninos se iban apropiando de espacios públicos en los que antes eran excepcionales en el contexto citadino. Las representaciones cinematográficas no solamente conllevaron al establecimiento de un cuerpo perfectible, también naturalizaron las técnicas y prácticas corporales correctas e incorrectas dentro del contexto de modernización urbana.

El corpus escogido para el análisis de los cuerpos tiene la característica de mostrar películas que fueron ampliamente distribuidas y validadas por los organismos reguladores de la industria cinematográfica nacional. Los premios Ariel y Diosas de plata en el rubro de la actuación femenina nos demuestran que de alguna forma estos cuerpos estaban avalados y reconocidos por grupo sociales enfocados a la crítica del cine. A pesar de esto, la similitud entre las características físicas del cuerpo de las actrices lleva a pensar que más allá de valorar la actuación se valoraba un estereotipo corporal femenino. La principal dificultad en el manejo de este tipo de corpus es la amplitud de análisis que se requiere para poder hablar de cuerpos naturalizados, lo que pone un límite en la posibilidad de enunciación de cuerpos como una generalidad en el cine nacional.

A pesar de que la mayoría de las películas pertenecen al mismo género, muchas de las producciones de la época reprodujeron el modelo corporal que se observa en la investigación.

La forma de hacer cohesionar el corpus de películas representó una de las principales dificultades para poder tejer la investigación. Fuera del género cinematográfico, los directores o incluso las actrices que construyen la producción nos encontramos con tres esferas del cine que coexistían en ese momento: a) Las producciones tradicionales, que reprodujeron modelos cinematográficos en los cuerpos quedaban encajonados dentro de la feminidad tradicional adaptada a las ciudades; b) las producciones que a pesar de representar modelos que podían caber dentro de la feminidad rompían con el paradigma por las técnicas corporales excepcionales femeninas como en el caso de *La mujer murciélago*; c) Una producción más intelectual concretada a finales de la década de los sesenta en la que cabían representaciones que tenían que ver con la forma en la que los cuerpos jóvenes se relacionaban con la contracultura, una feminidad que resignificó a la mujer buena y mala por medio de . A pesar de la dificultad fue ilustrativo encontrar que dentro del cine comercial analizado desde la corporalidad femenina se realizó un cambio de paradigma y se realizaron nuevas propuestas, al contrario de lo que se ha dicho del cine comercial de “churros”.

El concepto de habitus fue un parámetro que permitió analizar las ideas transversalmente en el tiempo, el contexto y los géneros de películas. Las representaciones de los cuerpos femeninos seguían siendo construidas desde un discurso hegemónicamente masculino. Las primeras miradas a la sensualidad de los cuerpos semidesnudos se dieron a partir de la mirada masculina, Las compañías productoras del país seguían estando bajo el control de los sindicatos en los que los realizadores eran en su mayoría hombres. Dentro del corpus la única película en la que tuvo una mención formal dentro de la realización de la película es Mercedes Carreño en *Damiana y los hombres* (1967). Las representaciones respondían a un imaginario masculino que provenía de su percepción de la realidad del contexto. Así los desnudos enfocados en el torso que mostraba senos pequeños y firmes son resultado del deseo y perspectiva masculina sobre las partes deseables de los cuerpos femeninos.

De la misma manera, la situación de la industria cinematográfica fue determinante para la experimentación de las representaciones audaces de los cuerpos femeninos. A pesar de que la industria pareció entrar un periodo de conformismo con la forma en la que el Banco Nacional Cinematográfico la financiaba hubo modificaciones en la forma de representar los cuerpos femeninos generados principalmente de dos cuestiones. La primera corresponde a la cualidad del cine como medio de comunicación masiva y su relación con el público en la que el producto responde a las necesidades representativas de este. La segunda responde a la presión de los jóvenes de clase media que pedían la renovación del cine nacional. Los desnudos, la expresión de la sensualidad y la seducción fueron prácticas que los cuerpos adoptaron como parte de esta experimentación.

Los temas retomados por el cine fueron consecuencia de la proliferación de discursos corporales del contexto. A través del cine nacional se buscó un lugar en el discurso hegemónico de representación de la cotidianidad de las ideas y actividades de la población joven que gestó una ruptura generacional. El crecimiento de las ciudades causó que las mujeres se integraran al proceso de urbanización como agentes importantes en la economía del sector terciario. Oficialmente se les empezó a reconocer con acciones como el derecho a la plena ciudadanía en 1955 y su presencia estadística en los censos como parte importante del sector económicamente activo. También espacios académicos y artísticos ya habían abierto sus puertas para la participación femenina. Esa actividad en el contexto citadino fue lo que llevó a la forma de representar a las mujeres en el cine, lo que hace que esta época funcione como una época transitoria entre las representaciones tradicionales de la mujer buena y la mujer mala y la gama de mujeres que existían en las ciudades, dentro de las que cupo la resignificación de prácticas corporales como la danza y la expresión de la sensualidad.

La representación de la actividad de los cuerpos femeninos se tuvo que resignificar, pues fue imposible ignorar que en el contexto social las mujeres trabajaban, estudiaban, existían en el ambiente público. A pesar de la apertura a la representación de cuerpos semidesnudos o la resignificación de ciertas prácticas corporales el discurso hegemónicamente masculino dio como consecuencia que la representación de desnudos, la moda y los estereotipos

corporales fuera realizada desde un imaginario masculino. Los discursos corporales que se encontraron en boga durante la época tuvieron que ver con las formas de expresión de los jóvenes de clase media que se habían educado dentro de los parámetros del mundo moderno planteado en el siglo XX. En las representaciones las actividades femeninas en la vida pública, en lugares de ocio y en la vida nocturna pasaron de brindar un discurso expresamente moralizante y desesperanzador a un discurso aun moral, pero acoplado estos aspectos a la cotidianidad de las mujeres lugares comunes, expresiones juveniles e incluso de la identidad femenina más que como un sinónimo de peligro.

La construcción del canon del cuerpo femenino en esta época se materializó a través de la repetición continua de cuerpos con características similares. Silvia Pinal es un ejemplo de la naturalización de la belleza y el deseo a través de un cuerpo femenino. La constante aparición de esta actriz en el cine de la época no solamente se debía a su habilidad en la pantalla, también fue debido a que su físico cumplía con el estereotipo femenino que se quiso reproducir. Al mismo tiempo, los cuerpos que construyeron el ideal femenino de la época fueron ligados con prácticas y técnicas corporales que correspondían con el deber ser de una mujer en la ciudad. La mujer podía per también debía estudiar, hacer ejercicio, realizar un ritual de arreglo personal, vestir a la moda, sonreír constantemente y seducir de acuerdo a los deseos masculinos.

La representación de la sensualidad y los cuerpos sexualmente activos expresaban deseos de la hegemonía masculina. La definición visual de los cuerpos bellos y sensuales se realizó desde la mirada de directores y productores que delimitaron y reprodujeron un modelo corporal que cabe dentro de las características de un cine voyerista, reprobando las acciones de las mujeres, pero al mismo tiempo fomentando la forma correcta de usar el cuerpo femenino con fines seductores. El rostro delgado, los labios carnosos, las pestañas tupidas de los ojos, las piernas largas y la cintura estrecha que se mantuvo como ideal de belleza en la mayor parte de la periodización demuestra que se siguió un modelo específico de cuerpo para definir la belleza que de cierta manera era inalcanzable para las espectadoras ya que en el discurso cinematográfico las actrices eran maquilladas, vestidas e incluso mostradas desde ángulos que realzaran la idea de belleza de la época.

Las prácticas corporales realizan los personajes forman parte de la pedagogía para moldear los cuerpos. El baile, el ejercicio y el ritual de arreglo corporal formaba parte de la cotidianidad de los personajes femeninos. Finalmente, esto forma parte de la reproducción de conductas y discursos corporales que disciplinaban los cuerpos por medio de rituales estéticos que enmarcan los cuerpos como un espectáculo. Las formas de seducción en función a los deseos masculinos como una constante en las películas muestran que los cuerpos femeninos eran supeditados a la percepción de belleza que se tuviera de los mismos. En todas las películas encontramos personajes masculinos interesados y atraídos por la belleza corporal de las mujeres, lo que muchas veces es el engrane principal que mueve el argumento cinematográfico.

Tomando en cuenta los aspectos pertenecientes a la forma en la que se resignificó la identidad corporal femenina en la segunda mitad del siglo XX podemos decir que: el cuerpo femenino en el cine era un espectáculo de belleza un cuerpo que se moldeaba por intereses externos. El cuerpo público, para ser visto y percibido por los demás. La identidad femenina del México moderno del siglo XX integró la expresión del cuerpo sexuado por medio de semidesnudos y prácticas corporales que se dedicaban a la constante perpetuación de la belleza del cuerpo femenino. Estas actividades y modelos corporales adaptaron actividades como el baile y la exposición del cuerpo por medio de prendas como el bikini o los escotes como un aspecto cotidiano dentro de la identidad corporal femenina en las representaciones cinematográficas a lo largo de la periodización. A pesar de que estas representaciones fueran realizadas por directores con distintas carreras e intereses artísticos seguía siendo una perspectiva masculina que tenía la posibilidad de exhibirse de forma comercial gracias a una industria que también pertenecía a ese tipo de hegemonía.

El cambio en el cine urbano es otra de las características que se resaltan en el contexto. Los escenarios de campo y vecindad cambiaron hacia escenarios de grandes urbes. Dentro del proceso de urbanización de la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, nos encontramos con el proyecto de desarrollo de la infraestructura urbana industrializada y comercial con la Ciudad de México. Por otro lado, encontramos el desarrollo urbano en función del turismo de clase media. Los espacios no son en sí mismos, requieren de cuerpos que los habiten y encarnen por medio de su fenotipo y técnicas corporales su significado. El

cuerpo no solamente se puede leer en la forma en la que es percibido o en la forma en la que se relaciona con otros cuerpos. Es importante relacionarlo con el entorno que habita y los objetos que lo rodean.

El aumento y priorización de la clase media conllevó a que el cine nacional mostrara la forma en la que esta se corporeizaba. Ya entrados los años sesenta se percibe de forma clara la tendencia a representar los cuerpos clasemedios de las jóvenes. Los cuerpos femeninos representados en escenarios como grandes avenidas, departamentos y centros nocturnos de diversión revelan por medio de sus técnicas la forma en la que se adaptaron a la urbanización. De la misma manera, demuestran las prácticas comunes que realizaban esos cuerpos como ir al supermercado, ver la tele, tomar el transporte público, manejar y sobre todo de incorporar los accesorios de perfeccionamiento del cuerpo como parte de su vida cotidiana como forma de materializar el contexto a través de los cuerpos.

Las películas demuestran que la clase social es un elemento relevante en la construcción de su discurso. Así uno de los hechos más relevantes para la representación del cuerpo clasemediero en el cine nacional fue el incremento de la sociedad de consumo. La relación de los cuerpos por con la materialidad a través del dominio de las técnicas corporales situaba a los personajes en la ciudad y dentro de una clase social específica. Los tiempos de ocio, el horario laboral e incluso el tipo de transporte que utilizan las mujeres en las películas se expresan a través de técnicas corporales propias de su entorno y clase social. Estas actividades disciplinaban a los cuerpos dentro de las posibilidades urbanas, es decir, se relacionaban con la presencia de super mercados, grandes avenidas o departamentos.

Los productos de industrializados conllevan a la producción masiva de artículos destinados al consumo femenino relacionados con el cuerpo. En las películas analizadas se trata al cuerpo como carta de presentación para los espectadores, lo que lo afianzó como objeto de consumo, lo que terminó por delinear la forma en la que las mismas ligaron el cuerpo femenino al proceso de industrialización. La dificultad mostrada ante el uso de objetos industrializados como los automóviles y las cámaras y la facilidad con la que se integran las dietas, ejercicios, maquillaje y la ropa estrecho la idea del cuerpo femenino como objeto de belleza. El cuerpo femenino siguió siendo un cuerpo perfectible con los

objetos de la industrialización que se respaldaban en discursos de belleza, salud e higiene.

Los cuerpos que se analizaron en el corpus siguen una estética similar en cuanto a su fenotipo. Sin duda el cine es un dispositivo reproductor del habitus, por medio del cual se naturalizan ciertas características físicas asociadas a la belleza. Por medio de las representaciones se puede percibir el cambio en la moda y en las partes que se priorizan en los cuerpos femeninos. Tomando en cuenta que las representaciones en el cine se significan por medio de los rasgos más destacados y distintivos de los objetos en la realidad, la periodización estudiada nos muestra la modificación en la pedagogía dictada por el contexto reprodujo prácticas que supeditaban a los cuerpos a horarios laborales, a portar uniformes, a interiorizar disciplinas y técnicas corporales propias del transporte público, los autos y los productos de consumo masivo.

A lo largo de la investigación surgieron nuevos cuestionamientos que valdría la pena abordar en un futuro. Temas como la cultura material, la relación entre el cuerpo y el espacio urbano, la construcción de la identidad femenina en la transición hacia el México moderno, el trastocamiento de las masculinidades y feminidades tradicionales, son temas en los cuales valdría la pena ahondar. Aunque en este periodo los procesos no se consolidaron, sí podemos encontrar la forma en la que estos procesos se gestaron. Una de las principales características de la época analizada es la transición del ambiente urbano de vecindad a las grandes metrópolis que predominaron y se proliferaron a finales del siglo XX y siglo XXI.

La época escogida para el análisis demuestra la forma en la que los discursos se adaptaban a un cine nacional en un camino que se encontraba entre el desgaste y la renovación. Vale la pena reconsiderar el análisis de lo que se ha denominado “la época de decadencia del cine mexicano” ya que abre la posibilidad de indagar sobre las tensiones y los puentes que se construyeron entre el cine de oro y la época de la estatalización del cine nacional. Este estudio de la representación de los cuerpos femeninos en el cine nos permitió observar que el cuerpo como objeto de la historia responde a estímulos del contexto y de la industria que los produce.

Así mismo, se puede observar la forma en la que el cuerpo femenino se resignifica tomando en cuenta los discursos sociales y acoplándolos al discurso

hegemónico por medio de la naturalización de prácticas y técnicas corporales. La constante forma en la que los cuerpos femeninos son disciplinados en el cine mexicano por medio de las enseñanzas morales es una muestra de la estructura social generada por el habitus. Las ideas generadas a partir de la relación del cuerpo con la belleza, los desnudos y los espacios ciudadanos siguen siendo un campo abierto para la exploración de historiadores en el futuro.



## Bibliografía

### Fuentes hemerográficas

*Gaceta Médica de México*, México.

*Cuadernos americanos (1942-1947)*, México.

*Claudia de México*, México.

### Bibliografía consultada

Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981.

Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

Buñuel Heras, Ana, "La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte", *Reis*, no. 68, Madrid, 1995, pp. 97-117.

Buttler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

- "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, 1990, pp.270-282

Cabañas Osorio, J.Alberto, *La mujer nocturna del cine mexicano: representaciones y narrativas corporales, 1931-1954*, México, Universidad Iberoamericana, 2014.

- "La danza en el cine mexicano: una narrativa histórica, plástica y significativa en el cine de cabareteras y rumberas (1946- 1954)", *Revista Iberoamericana de comunicación*, núm., 41, 2021, pp. 87-116.

Canales Gonzales, Ana Fernanda, "La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos", Tesis doctoral, Universidad politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 2005.

Chihu Amparán, Aquiles, "Los marcos de la experiencia", *Sociológica*, Vol. 33. Núm. 93, enero-abril, México, UAM Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 2018, pp. 87-117.

De los Reyes Aurelio, et al., *80 años de cine en México*, México, UNAM-Difusión Cultural, 1977.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2017.

Felitti, Karina, "De 'mujer moderna' a la 'mujer liberada'. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977)", *HMex*, LXVII: 3, 2018, pp.1345-1393.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*, 25ª ed., Siglo XXI editores, Ciudad de México, 1998.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, México, Mapa, Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACULTA, 1998.

- Garza Villareal, Gustavo, *La urbanización en México en el siglo XX*, El colegio de México, México, 2003.
- Hobsbawm Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- J. Kehoe, Timothy y Felipe Meza, "Crecimiento rápido seguido de estancamiento: México (1950-2010), El trimestre económico, Vol. LXXX (2), núm. 318, abril-junio de 2013, pp. 237-280.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Loeza, Soledad, "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968", Erik Velásquez García, Et. Al., *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp.653-697.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra a en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, 1998.
- Santillán, Marta, "Discursos de redomesticación femenina durante los procesos modernizadores en México, 1946-1958", *Historia y Grafía*, núm. 31, 2008, México, pp. 103-132.
- Scott, Johan, "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en *Género e Historia*, México, Fondo de Cultura Económica/UNAM, 2008, pp.48-77
- Mauss, Marcel, "Técnicas y movimientos corporales", en *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1936, pp. 337-356.
- Maza Pesqueira, Adriana, Lucrecia Infante Vargas y Martha Santillán Esqueda, *De liberales a liberadas: pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753-1975)*, México, Nueva Alianza, 2015.
- Monsiváis Carlos, "Control y condón. La revolución sexual mexicana", *Nueva sociedad*, no.109 septiembre- octubre, México, 1990, PP. 99-105.
- *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- Moraña, Mabel, *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*, Barcelona, Herber editorial, 2021.
- Moreno Brid Juan Carlos, Jaime Ros Bosch, *Desarrollo y crecimiento en la economía mexicana. Una perspectiva histórica*, México, FCE, 2010.
- Mulvey, Laura, "Placer visual y cine narrativo", *Screen*, no.16, Wisconsin, Universidad de Wisconsin, 1973, pp. 6-18
- Muñiz Elsa (coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género*, México, La Cifra Editorial, 2014.
- Ortega Sánchez, Isabel, "Nuevos itinerarios corporales de seducción. La estética del control genital", *Dossiers Feministes. Salir del camino creación y seducciones feministas*, Universidad Jaima I, no. 18, 2016, pp. 139-150.
- Ortiz Mena, Antonio, *El desarrollo estabilizador, reflexiones sobre una época*, 1998.



- Pérez Ávila, Alef, "Las mujeres en el mundo laboral mexicano (1950-2000)", *HistoriAgenda*, Vol. 3 no. 33, 2016, pp.138-145.
- Perló Cohen Manuel, *Uruchurtu. El Rente de Hierro*, Tomo 1, Orígenes y primera regencia, México, UNAM, 2023.
- Porter, Roy, "Historia del cuerpo", en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.
- Pulido Llano, Gabriela, "El espectáculo 'sicalíptico' en la ciudad de México, 1940-1950", en Rodolfo Palma Rojo, Et. al., *Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Quiroz Rothe, Héctor, "Del patio de vecindad a la urbe implacable. La ciudad de México en películas de formato coral.", *Bitácora arquitectura*, núm. 40, julio noviembre 2018, pp.058-067.
- Ramírez Miranda Francisco Javier, "Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México", *Cine Documental*, no. 18, México, 2018, pp. 90-116.
- Turner, Bryan, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Varela Hernandez, Sergio, "Habitus: una revisión fotográfica de lo corporal en Pierre Bordieu", *IBEROFORUM Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*. Año IV, No 7. Enero-junio 2009, pp. 94-107. Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México.
- Vázquez Mantecón Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM, 2012.
- Vigarello Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM/UNESCO, 1987.

## Anexos.

### Anexo 1. Películas del corpus.

<b>Película</b>	<b>Año de aparición</b>	<b>Director</b>	<b>Actriz</b>	<b>Criterio de selección</b>
<i>La fuerza del deseo</i>	1955	Miguel M. Delgado	Ana Luisa Peluffo	Aparición de torso desnudo
<i>Locura pasional</i>	1957	Tulio Demicheli	Silvia Pinal	Ariel a mejor actuación femenina
<i>Préstame tu cuerpo</i>	1958	Tulio Demicheli	Silvia Pinal	Rompimiento en temas corporales importantes como la mención del sex appeal
<i>Días de Otoño</i>	1963	Roberto Gavaldón	Pina Pellicer	Discurso sobre maternidad
<i>Damiana y los hombres</i>	1967	Julio Bracho	Mercedes Carreño	Éxito en cartelera y difusión en la prensa
<i>La mujer murciélago</i>	1968	René Cardona	Maura Montti	Cuerpo de una mujer heroína. Vigencia en nuestro presente.
<i>Patsy mi amor</i>	1969	Manuel Michel	Ofelia Medina	Manejo excepcional de temas corporales

Instituto  
Mora

## Anexo 2. Fichas técnicas de las películas.



**Título:** La Fuerza del deseo

**Año:** 1955

**Duración:** 1h 28min.

**Dirección:** Miguel M. Delgado

**Actrices:** Ana Luisa Peluffo, Rosario Granados

**Argumentación:** Rafael García Travesi

**Casa Productora:** Estudios y

Laboratorios C.L.A.S.A.

**Sinopsis:** *Silvia* es una joven que trabaja como modelo para clases de arte en una universidad de la ciudad. Al inicio se encuentra muy enamorada de Ricardo, un joven estudiante con el que tiene una relación. *Silvia* (Ana Luisa Peluffo) comienza a trabajar como modelo de desnudos en la clase de *Ricardo* (Abel Salazar), que tiene a un maestro (Armando Calvo) muy talentoso y admirado. *Silvia* nota que el maestro se siente atraído por ella y decide seducirlo para poder tener una vida llena de lujos, vestidos, ropa y perfumes, a costa de lo que siente por *Ricardo*. Al lograrlo se arrepiente, ya que no es feliz y decide tratar de recuperar su relación con *Ricardo*, a lo que él responde con una negativa ya que le tiene mucho respeto a su maestro. El maestro descubre a *Silvia* y ella queda abandonada por ambos hombres. *Silvia* queda embarazada del maestro y tiempo después enferma gravemente, a lo que decide pedir la ayuda de Ricardo para que el maestro se lleve al niño. El maestro se lleva a su hijo mientras está comprometido con una mujer que lo ama (Rosario Granados) y *Silvia* muere después de que se lleven a su hijo frente a *Ricardo*.



**Título: Locura Pasional**

Año: 1956

Duración: 1h 27min

Dirección: Tulio Demicheli

Actriz: Silvia Pinal

Argumentación: Tulio Demicheli

Casa Productora: Estudios  
Churubusco-Azteca S.A.

Sinopsis: Mabel (Silvia Pinal), es una actriz muy guapa y talentosa que atrae la atención de Carlos (Alberto Morales) que se decide a cortejarla hasta casarse con ella con la complicidad de su tío y la de la mamá de Mabel. Después de casarse, Mabel desea seguir trabajando, siendo actriz, ya que ella es la principal proveedora de dinero para sus hermanos, así que llega a un acuerdo con Carlos, ya que él quiere que ya no trabaje. El acuerdo sería que Mabel seguiría trabajando hasta que su hermana se graduara. En el lapso donde Mabel sigue trabajando ensaya con su amigo y colega Luis (César del campo). Carlos se pone extremadamente celoso de la relación de Luis y Mabel, ante lo cual comente actos como engañar a Mabel, golpearla o imaginar mil escenarios que nunca se muestran como una realidad, por los celos. Después de creer que Mabel lo engañaba con Luis, Carlos decide matar a Mabel para acabar con sus pensamientos llenos de celos.



**Título: Préstame tu cuerpo**

Año: 1958

Duración: 1h 18min

Dirección: Tulio Demicheli

Actriz principal: Silvia Pinal

Argumentación: Alfredo Varela

Casa productora: Productora México S de R.L.

Estudios y laboratorios: Churubusco-Azteca

Sinopsis: Leonor (Silvia Pinal) es una vedette talentosa que muere en un accidente en el mar. Al ser llevada al cielo conoce a su ángel de la guarda (Prudencia Grifell) y ambas se enteran de que la muerte fue un error. Ante el error le deben de encontrar un nuevo cuerpo a Leonor ya que el suyo fue comido por los tiburones, para poder vivir el tiempo que le correspondía. Leonor toma el cuerpo de una doctora casada de clase alta que es muy diferente a ella en sus ideales y carácter. Las personas a su alrededor piensan que la científica tiene amnesia, sin saber que en realidad el alma de Leonor estaba dentro de ella. Leonor va tomando poco a poco injerencia sobre su nuevo cuerpo por medio del baile y la forma en que se relaciona con los hombres que la rodean. Finalmente termina feliz con su nueva vida y su matrimonio.



Azteca

**Título: Muchachas que trabajan**

Año: 1961

Duración: 1h 32min

Dirección: Fernando Cortés

Actrices principales:

Argumentación: Julio Alejandro y Emilio Carballido

Casa productora: CLASA Film Mundiales

Estudios y laboratorios: Churubusco-

Sinopsis: Lidia (Ariadne Welter), Cora (Rosita Arenas), María (Ofelia Montesco y Tere (Angélica María) son mujeres que trabajan en Centro Satélite, una tienda departamental ubicada en Ciudad Satélite. Cada una de ellas trabaja para cubrir distintas necesidades. En la trama enfrentan distintos problemas propios de la ciudad y su punto de convergencia es el espacio laboral en la tienda. Lidia es la jefa de departamento y tiene una aventura con un hombre casado que le causará un lío con sus padres. Cora trabaja para cumplir su sueño de ser cantante. María entra a trabajar para poder mantener a su hijo como madre soltera mientras apoya a Cora en su sueño, lo que lleva a que las dos estén involucradas en un asesinato que se lleva a cabo en la tienda. Finalmente, Tere trabaja para poder solventar sus estudios universitarios mientras tiene un romance por medio de correspondencia con un joven anónimo. Estas jóvenes tendrán que encontrar las soluciones a las situaciones que se les presentan.



**Título:** Días de otoño

**Año:** 1963

**Duración:** 1h 32min

**Dirección:** Roberto Gavaldón

**Actriz principal:** Pina Pellicer

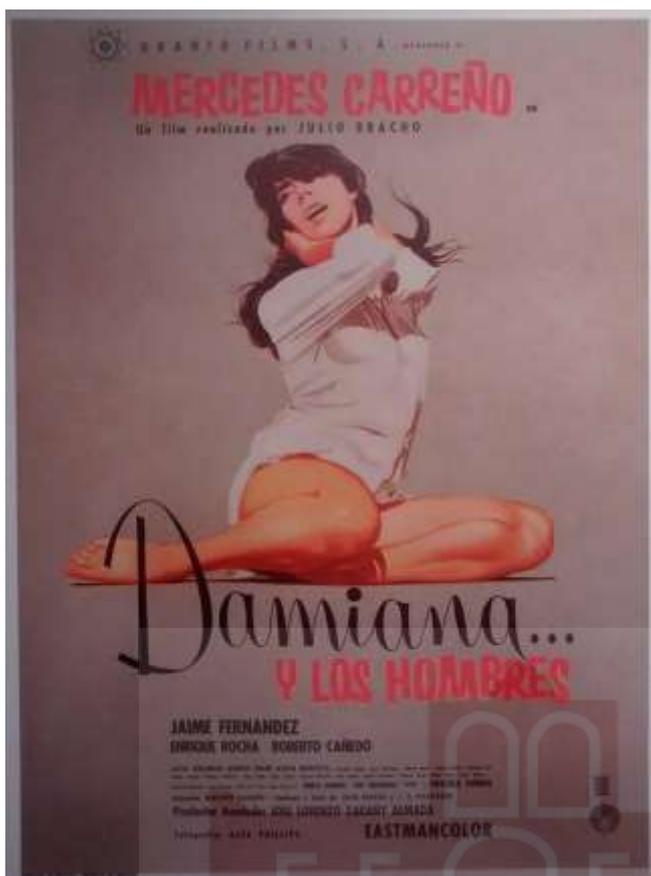
**Argumentación:** Julio Alejandro y Emilio Carballido

**Basada en el cuento** *Frustration* **de** Bruno Trabén

**Casa productora:** CLASA Film Mundiales

**Estudios y laboratorios:** Churubusco-Azteca

**Sinopsis:** *Luisa* (Pina Pellicer) es una joven pueblerina que llega a trabajar a una pastelería de la ciudad después de la muerte de su tía. En un principio Luisa es muy reservada con su vida privada y en la relación con sus compañeras, con las que no sale o platica de su vida personal a diferencia de ellas. Don Albino (Ignacio López Tarso), el dueño de la pastelería que es viudo y con dos hijos, comienza a tener atenciones con Luisa después de ver la actitud maternal que Luisa demuestra con sus hijos. Don Albino comienza a cortejar a Luisa, pero ella le informa a él y sus compañeras que se casará en las próximas semanas con Carlos, un chofer que había conocido en la ciudad. Carlos la deja plantada en el altar y Luisa descubre que era un hombre casado. A partir de eso, Luisa comienza a vivir en una fantasía que se crea donde sí se casó con Carlos y hasta finge un embarazo y la muerte de su marido. Don Albino se da cuenta de sus actitudes extrañas y le propone que se case con él al pensar que su marido la trató mal a lo que Luisa se niega. La fantasía termina cuando Luisa se deshace de las cosas de su bebé ficticio y decide comenzar algo nuevo. El final a eso “nuevo” es un final abierto a la imaginación de los espectadores.



**Título: Damiana y los hombres**

**Año: 1967**

**Duración: 1h 35min**

**Dirección: Julio Bracho**

**Actriz principal: Mercedes Carreño**

**Argumentación: Mercedes Carreño**

**Casa productora: Uranio Films S.A.**

**Estudios y laboratorios: Churubusco-Azteca**

**Sinopsis:** Damiana (Mercedes Carreño) es una joven que vive en Xochimilco con su abuelo y la familia de Román (Jaime Fernández), con los que creció desde pequeña. Damiana se dedicaba a vender flores, hasta que un fotógrafo (Enrique Rocha) la graba para un documental y la fotografía para uno de sus proyectos. El jefe del medio donde se difunden los documentales y las fotos de revistas ve en Damiana a la “indita” más bella que ha visto y la contrata para que sea la cara del “Arte Popular”. Damiana acepta el trabajo para darle una buena ida a su abuelo y cambio se muda a la ciudad a casa del fotógrafo y su esposa (Lucía Guilman), una actriz y modelo de arte moderno y experimental. En su estancia en la ciudad, Damiana se deja llevar por sus emociones para aprender de la vida de los jóvenes, el amor, la sensualidad y el modo de vida que se lleva ahí, lo que la lleva a alejarse de su forma de vida en Xochimilco. Damiana es cortejada por el fotógrafo y el jefe de fotografía que la llevan a explorar el mundo de los amores ciudadanos, aunque en realidad ella está enamorada de Román. Finalmente, Damiana es coronada como modelo del año mientras Román muere de forma inexplicable.



**Título: La mujer murciélago**

Año: 1968

Duración: 1h 20min.

Dirección: René Cardona

Actriz principal: Maura Monti

Casa productora: CLASA Film  
Mundiales

Estudios y laboratorios: Churubusco-  
Azteca

Sinopsis: En la ciudad de Acapulco comienza a haber una serie de asesinatos de luchadores de lucha libre. Ante la imposibilidad de llegar a la solución de los asesinatos, el departamento de investigación decide llamar a La Mujer Murciélago, una super heroína practicante de la lucha libre. La mujer Murciélago logra averiguar que el responsable de todo es un científico que quiere crear un monstruo con las habilidades de los luchadores que ha asesinado para acabar con las personas. La heroína demuestra sus habilidades físicas como el nado en mar abierto, el buceo y la lucha libre a lo largo de toda la película. En la vida cotidiana es una mujer de clase alta que ha dedicado sus recursos a convertirse en una heroína que finalmente logra resolver los crímenes no sin antes enfrentarse a un grupo de hombres malvados, un monstruo con habilidades de pez y al malvado científico que se encuentra tras los asesinatos.



**Título:** Patsy mi amor

**Año:** 1969

**Duración:** 1h 34min

**Dirección:** Manuel Michel

**Actriz principal:** Ofelia Medina

**Vestuarista:** Ofelia Medina

**Argumentación:** Gabriel García Márquez

**Casa productora:**  
Cinematográfica Marte

**Sinopsis:** Patsy (Ofelia Medina) es una joven “de familia” y de clase media. En plena juventud se muestra como explora diferentes experiencias con su grupo de amigos y con sus distintos pretendientes. Su padre la apoya en sus decisiones, ya que piensa que es parte de aprender y madurar, su madre le reprocha con argumentos sobre la moralidad y la familia. A pesar de esto Patsy sigue con su vida como la lleva y conoce a uno de sus pretendientes secretos, un hombre casado (Julio Alemán) del cual se enamora perdidamente. Con él, experimenta sentimientos y experiencias que no había decidido hacer con nadie. Durante este amorío, Patsy sufre mucho la espera de que él la llame y la situación, de que él esté casado y no deje a su esposa. Al final él decide terminar la relación, a lo que Patsy responde con mucha depresión y llanto. Para salir de esa situación Patsy regresa a salir con sus amigos, pero se le nota aun la tristeza, así que decide acudir a su papá para poder encontrar consolación paternal y volver a encontrar la felicidad en su vida.