

Mujeres en el encuadre: la construcción de fetiches profanos y la atracción de los públicos

Silvana Flores

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas: Buenos Aires, Argentina ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.90450>

Recibido: 11 de julio de 2023 / Aceptado: 15 de septiembre de 2023

Resumen: El objetivo de este artículo es estudiar un ciclo de films mexicanos que acusan una fórmula narrativa basada en la confección de obras artísticas de desnudos femeninos: *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *La ilegítima* (Chano Urueta, 1956) y *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1957). Estos aprovecharon el aligeramiento de los códigos de la censura, y representaron al cuerpo femenino como fetiche profano e instrumento de atracción del público. Realizaremos un análisis narrativo y de la puesta en escena de dichos films, focalizando en las secuencias específicas en las que sus personajes participan de la confección de cuadros y esculturas. Los pondremos en confrontación con sus referencias en otras cinematografías y con sus implicancias estético-narrativas en el enfoque industrialista, destacando las propuestas publicitarias que emplearon para su instalación en el mercado nacional e internacional.

Palabras clave: encuadre; cine mexicano; mujer; desnudo; representación; Calderón

ENG Women in the Frame: the Construction of Profane Fetishes and the Attraction of Publics

ENG Abstract: The objective of this article is to study a group of Mexican films that accuse a narrative formula based in artistic works of female nudes: *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *La ilegítima* (Chano Urueta, 1956) and *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1957). They took advantage of the lightening of the censorship codes and represented the female body as profane fetish and as an instrument of attraction of the public. We will make a narrative and staging analysis of those films, focusing in the specific sequences where their characters participate in the making of paintings or sculptures. We will put them in confront with their references in other cinematographies and with their aesthetic-narrative implications in the industrialist focus, highlighting the publicity proposals used for their installation in the national and international market.

Keywords: frame; Mexican cinema; woman; nude; representation; Calderón

Sumario: 1. Introducción. 2. Pintando a la mujer en el cine: antecedentes en otras latitudes. 3. Representando a la mujer mexicana: del lienzo a lo tangible. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Flores, S. (2024). Mujeres en el encuadre: la construcción de fetiches profanos y la atracción de los públicos, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 24(1), 1-13.

1. Introducción

Desde sus inicios, el cine ha sobresalido como un arte basado en la visualidad, tomando inspiración para la confección de sus cuadros cinematográficos de otras disciplinas artísticas guiadas por aquel mismo principio, como el teatro (asimilable por la inclusión de tramas dramáticas y del movimiento) y la pintura (por el potencial plástico de sus encuadres). Al mismo tiempo, a causa de la popularidad que pronto adquiriría, la cinematografía fue también desde siempre un medio de comunicación y de difusión de hábitos y costumbres, llamando la atención a productores, distribuidores y exhibidores para la atracción de los públicos y el crecimiento de los negocios, llevando al cine a constituirse en una productiva industria. A partir de esa instancia, sus diferentes agentes han trabajado arduamente por combinar ese efecto estético y comercial, y lo han hecho por medio de procedimientos que irán variando de cinematografía en cinematografía y de época en época. Por medio de este artículo, estudiaremos un ciclo de films realizados en México durante los años cincuenta por las firmas productoras de Guillermo Calderón,¹ que hacen un aprovechamiento de este doble potencial, y que en su conjunto acusan una fórmula narrativa recurrente basada en la confección de obras artísticas de desnudos femeninos. Nos centraremos en *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *La ilegítima* (Chano Urueta, 1956) y *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1957), que aprovecharon las posibilidades que abría una etapa de la cinematografía en la que empezaban a suavizarse los estrictos códigos de la censura,² y resultaron una variante de lo que ha sido uno de los hilos conductores en la carrera de Calderón: la representación del cuerpo femenino como fetiche profano³ e instrumento de atracción del público.

Estos títulos están circunscriptos en una transición entre el saliente cine de rumberas, que estos productores supieron explotar durante una década y ya estaba agotando su popularidad para aquel entonces, y el futuro cine de ficheras, lanzado a partir de la segunda mitad de los años setenta, que se corresponde con un período de destape coincidente con lo sucedido en otros países iberoamericanos. Realizaremos un análisis narrativo y de la puesta en escena de dichos films, circunscribiéndonos a las secuencias específicas en las que sus personajes participan de la confección de cuadros o esculturas. Para ello, los pondremos en confrontación con sus referencias en otras cinematografías y con sus implicancias estético-narrativas dentro del cine industrialista mexicano coetáneo, destacando también las propuestas publicitarias empleadas para su instalación en el mercado nacional e internacional.

2. Pintando a la mujer en el cine: antecedentes en otras latitudes

El cine ha sido desde el comienzo un fenómeno interdisciplinario. Aquello se evidencia en su denominación de “séptimo arte” dada por Ricciotto Canudo en las reflexiones de su

¹ Nos referimos puntualmente a Películas Guillermo Calderón y Cinematográfica Calderón, S.A.

² Es importante destacar que desde mitad de los años treinta hasta finales de la década del sesenta, la cinematografía estadounidense se había regido por un código de moralidad y de censura vinculada a la pre-producción, conocido como “código Hays”, por el nombre de su promotor, el productor William H. Hays. Coloquialmente, a este código se lo reconoce como un listado de “*don't's and be careful*” (los ‘no’, y los ‘tengan cuidado’), que tendrían su equivalente en México con los códigos de recomendaciones de la Legión Mexicana de la Decencia, organismo existente entre los años treinta y sesenta. Estos códigos irán perdiendo fuerza con los cambios socioculturales que fueron encaminando al cine a una apertura de esos rígidos reglamentos de censura. Para mayores referencias, ver Rodríguez de Austria (2015) y Ramírez Bonilla (2023).

³ El fetichismo, que desde el psicoanálisis está incluido en el abanico de las perversiones, implica la satisfacción del deseo sexual con base en la fijación en un objeto material al cual se exalta, pues su lógica es hacer presente una ausencia, sacralizando ese objeto ordinario y profano.

antológico *Manifiesto de las Siete Artes*, escrito en 1911 y publicado en 1914, en donde el autor describe al cine como “Cuadros en movimiento” y “Arte Plástico que se desarrolla según las normas del Arte Rítmico”. También se ha manifestado en las experimentaciones de los vanguardistas que buscaron implementar, por ejemplo, las técnicas de los cuadros impresionistas o expresionistas en la pantalla del cine –con el fin de ofrecer movilidad a lo estático o una marcada subjetividad– y en las referencias al mundo artístico insertas como tópico en los films, a modo, por ejemplo, de biografías, o de inclusión de una dirección de arte asociada a determinado estilo expresivo. Este arte, que es también un dispositivo y una industria, no estuvo nunca desligado de otras manifestaciones estéticas, entre ellas las artes plásticas, que son el objeto, en su unión con el cine, sobre el cual aquí discurriremos.

La pintura comparte con el cine su carácter óptico, siendo una referencia para la planificación de las imágenes cinematográficas en aspectos tales como el encuadre, el efecto de perspectiva, el uso del color y el blanco y negro y los efectos de claroscuro, y las angulaciones de la cámara. Las imágenes en movimiento ofrecieron una ilusión de realidad más tangible que la que el arte pictórico –con sus diferentes técnicas y procedimientos– pudiera haber soñado alcanzar. Como establece Jean-Louis Comolli, el cine tiene en común con la pintura “el hecho de que en él todo pasa en una *superficie*, en las dos dimensiones de la pantalla. La tercera dimensión, la impresión de profundidad, la profundidad de campo en sí misma, constituyen la primera y principal articulación del embuste cinematográfico: la superficie vista como profundidad” (2019, p. 27).

El pincel, con sus trazos, no podía ser equiparable al dispositivo tecnológico del cinematógrafo, pero ambos estarán siempre hermanados en el objetivo de la representación, en su juego de presencias y ausencias. Aun así, siguiendo a Pascal Bonitzer (2007), la pintura tiene también sus opciones para la movilidad (ya sea desde el ojo viajante de quien la observa o por la utilización de procedimientos ilusorios que emulen el movimiento); sin embargo, será el cine el que más posibilidades técnicas ofrecerá al respecto. Por otra parte, el plano cinematográfico se diferenciará de lo pictórico en su devenir temporal, aun cuando la imagen parezca estar fija, pero obtendrá un gran número de las especificidades del arte pictórico, por tener también posibilidades plásticas que habilitan la composición de aquellos cuadros móviles. Según Comolli (2019), los encuadres cinematográficos se distinguen de los pictóricos en que no solamente están limitados por lo espacial, sino que tienen el añadido de la duración. Por otra parte, en el cine también existe un movimiento, que se manifiesta por medio de personajes que hablan, gesticulan, manipulan objetos o se trasladan en aquel encuadre, o a través del uso de movimientos de cámara como *travellings* o panorámicas, que revelan un encuadre móvil, al que se le añade el intercambio sintagmático con los otros espacios circunscriptos en los planos anteriores y posteriores. Estas disposiciones nos permitirán deducir las amplias posibilidades de mostración de los cuerpos femeninos en los films aquí analizados, que incluyen representaciones pictóricas confrontadas con la movilidad de su referente (la modelo en cuestión) y del propio encuadre filmico, con las particularidades arriba referidas.

La pintura ha sido introducida en el arte cinematográfico aún más allá de estas disposiciones técnicas. La historia del cine carga en sí misma un sinnúmero de obras que la acercan a lo pictórico, ya sea en la presentación del ambiente artístico en general –como sucede en el film *Los modernos* (*The moderns*, Alan Rudolph, 1988), por citar un caso concreto, en el cual no solamente se encarna a la figura del pintor y el mundo cultural circundante, sino que se tocan temas transversales como la falsificación de obras de arte– o en la transposición de pinturas a encuadres cinematográficos –visible, por ejemplo, en muchas películas dirigidas por Wim Wenders que emulan cuadros de Edward Hopper⁴ y en obras en las cuales son

⁴ La conexión entre estos dos artistas no solo se dio por medio de una composición similar de algunos encuadres cinematográficos en torno al estilo pictórico de Hopper, sino también a través de una instalación cinematográfica realizada por Wenders, *Two or three things I know about Edward Hopper*

introducidos los pintores como parte del universo de personajes, entre los que podemos incluir biografías de pintores afamados o de pintores de ficción constituidos en protagonistas centrales de alguna trama. Pero también el cine ha introducido el acto mismo de pintar, mostrando los lienzos y pinceles, así como a sus modelos (sean estos la naturaleza o, como aquí estudiaremos, modelos vivos, entre los que se encuentran mujeres en diferentes contextos de exhibición), cuyos cuerpos serán sacralizados como objetos profanos en exhibición.

El empleo de modelos femeninos para la confección de cuadros ha sido el tema de numerosos films internacionales, entre los que se destacó el cine de Hollywood, que durante la década del cuarenta desplegó una serie de títulos en donde emerge la enigmática figura de una mujer ejerciendo influencia en la vida de los protagonistas, mayormente masculinos, con base en uno de los principales prototipos del cine negro, la mujer fatal. Uno de ellos es *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944), en el cual un profesor de psicología interpretado por Edward G. Robinson se ve envuelto en una trama criminal al ser cautivado por un retrato emplazado en una vidriera. El cuadro finalmente cobra vida con la aparición de la mujer que sirvió de modelo, llevando al profesor a un sino de fatalidad. Otro referente de esta especie de subgénero pictórico del cine negro es *Laura* (Otto Preminger, 1944). Allí se ofrece una trama policial en la que se busca investigar la muerte de una joven mujer, aquella a la que alude el título, y sobre la cual cierne un atrayente retrato que alimenta la imaginación del detective a cargo. Este acaba enamorándose platónicamente de ella, hasta que nuevamente, como en el caso anterior, el cuadro también cobra vida. *Retrato de Jennie* (*Portrait of Jennie William Dieterle*, 1948) es un tercer film representante de esta tendencia, que establece un juego particular de enigmas y enamoramientos que atraviesan, esta vez, la mente de un pintor necesitado de inspiración. Dicho motivo encuentra un representante previo en el famoso film de Alfred Hitchcock *Rebeca, una mujer inolvidable* (*Rebecca*, 1940), en el cual se cierne la imaginación sobre una mujer muerta plasmada en un enigmático cuadro, pero esta vez ya no para alimentar las fantasías sexuales masculinas, sino para entablar una comparación con la protagonista, torturada por su sentimiento de inferioridad ante la idealizada difunta esposa de su marido.

Estas referencias se remontan también a las siguientes décadas, con el retrato de la joven Carlota Valdés de *Vértigo* (*Vertigo*, 1966), otra película hitchcockiana que promueve esa extraña confrontación entre la imagen inmóvil e idealizada de la mujer del cuadro con la aparición sorpresiva del modelo vivo, que instala una realidad diferente, en el descubrimiento de los artilugios propios de todo proceso de representación. Trasladándonos a América Latina, el film argentino *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, 1956) adelanta un fenómeno similar al observado en *Vértigo* y los otros títulos mencionados, marcando una comparación entre la muerte y la vida, asociada al pensamiento espectral proporcionado por el retrato de la fallecida esposa del protagonista y la materialidad, representada en una joven cabaretera, idéntica en semblante, pero no en carácter y virtudes a dicha mujer idealizada desde el lienzo.

En todos estos títulos, la figura femenina aparece resemantizada con base en la mirada masculina, signada por sus propias disposiciones psicológicas y representada en las relaciones intermediales entre el cine y las artes plásticas. Esto obliga al abordaje del arte dentro del arte, en un acto reflexivo sobre el quehacer artístico, pero también sobre la recepción de la obra, recepción encarnada precisamente en esa contemplación masculina intradiegética que es traspasada a los espectadores de los films. El cuadro pictórico dentro del encuadre cinematográfico resulta entonces ese espacio simbólico en el cual la figura femenina es representada, delineando su identidad en la contemplación (Barrientos-Bueno, 2014), que puede convertirse también en una construcción propiamente dicha, como sucederá en los casos a analizar con el acto de la confección de retratos.

(2020), en relación con una exposición sobre la obra del pintor, en donde se realiza una animación de sus cuadros.

3. Representando a la mujer mexicana: del lienzo a lo tangible

México es una nación con una extensa tradición pictórica, que halló en el siglo del cine algunas manifestaciones notorias, las cuales dieron a luz a pintores de gran pregnancia en el arte latinoamericano moderno, como los reconocidos muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Entre las mujeres destacó Frida Kahlo, célebre también por sus autorretratos. Allí desplegó sus propias vivencias en cuanto al dolor físico y al sufrimiento, pero que despiertan mayormente un imaginario renovado sobre las raíces culturales de México, exaltadas en sus obras a tono con el ideario político-social promulgado por el movimiento muralista a cuyo ambiente estuvo íntimamente ligada. En lo que respecta a la cinematografía mexicana propiamente dicha, el motivo del retrato femenino aparece también de manera recurrente, destacando el caso de un film representativo del período clásico-industrial como *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), con la particularidad de que aquí incluimos también el tópico de la desnudez bajo la égida del idealismo indigenista propiciado por su realizador durante esta etapa. El cuadro que desata la trama está teñido de un halo de misterio con base en la devoción de su pintor por él, tratándose “del desnudo de una india muy hermosa” y suscitando, según dictamina uno de los personajes, el interés del público en el país y en el exterior. La película instala el arquetipo del pintor atormentado por un secreto conservado durante años, asociado a las circunstancias que llevaron a confeccionar dicho cuadro, que forman parte de sus fueros más internos. La vinculación entre el artista y su obra más allá de la manufactura será entonces recurrente en esta serie de films, ligando la representación con la subjetividad de quien la entabla. Ya sea desde la idealización hasta el involucramiento sentimental del artista con la modelo, las películas que aquí analizamos mantienen los siguientes rasgos: a) la mente sublimada del pintor (o escultor, en uno de nuestros casos), quien goza de prestigio entre sus allegados, pero de una tortuosa soledad alimentada por un pasado que desea olvidar o por la incapacidad de concretar sus deseos masculinos; y b) la expectación provocada por el cuerpo femenino representado e idealizado, y su asimilación con el cuerpo carnal, que se contrapone a dicha idealización en torno a características ético-morales adjudicadas a la modelo. De ese modo, la mirada del hombre (ya sea desde la mera contemplación o desde la elaboración del retrato o escultura propiamente dichos) enarbola una suerte de imagen de la identidad femenina construida desde esa masculinidad (Barrientos-Bueno, 2014).

En el período que aquí abordamos, y ajustándonos al ciclo de films lanzado por la productora de los Calderón, encontramos estas características replicadas en tramas que involucran también un retrato femenino. En *El seductor*, este se corresponde con el retrato de una mujer casada que tiene un romance clandestino con Juan Alberto, un pintor que alcanza gran reconocimiento pero que esconde en su pasado una trama criminal en torno a la muerte de su amante por medio del celoso marido. El cuadro está emplazado en la sala de estar de la casa familiar mostrando un halo de idealización, propio del retrato de la esposa abnegada, y es presentado como el causante del conflicto que desata la narración, pues el romance prohibido es originado por el ingreso del pintor con los fines de consagrar la imagen de la mujer. Dicha imagen se constituye en una especie de altar familiar que será luego objeto de devoción para la hija menor (Angélica), coincidentemente una réplica física de su difunta madre, la cual contemplará esa imagen desde una sublimación basada esta vez en la idealización en torno a la figura materna. A la joven se le inculca además el mismo temperamento, coronado con su trabajo en el que posa en traje de baño ante la escandalizada mirada de su anciana nana. Por otro lado, la hija mayor (Raquel) es presentada como testigo del crimen en su niñez y será la encargada de despojar al cuadro de aquel velo sagrado, urdiendo una trama de venganza en la que buscará enamorar al antiguo seductor de su madre. Este personaje será interpretado por Ana Luisa Peluffo, actriz prototípica de las producciones Calderón, que se constituyó en un referente de la apertura a los semidesnudos femeninos en el cine mexicano de la transición del clasicismo a la modernidad. Estos fueron publicitados como desnudos artísticos; de ese modo se alentó

la afluencia de público a las salas con base en las posibilidades de ver piel descubierta bajo la excusa de una inmovilidad y sobriedad asociadas a la pintura.

Esta película tiene una primera escena relacionada con la pose desnuda, correspondiente al encuentro entre el pintor y la hija menor que, aunque con cierta intimidación, modela finalmente para él, aliviada por la perspectiva “profesional” que él asegura tener al pintar. En esta instancia podemos recalcar que el acto artístico aquí perpetrado implica en términos psicoanalíticos un acto de sublimación que desvía los propósitos de la pulsión sexual hacia un aspecto cultural aceptado públicamente (Mejía Coria, 2012). La escena en cuestión realiza en términos audiovisuales esta condición, llegando al punto del desnudo de manera gradual. En primer lugar, la mujer se prepara detrás de un biombo mientras el hombre deambula por el estudio sin posar la mirada en ella, con base en un desinterés que busca contrarrestar la vergüenza de la joven. A continuación, ella sale de su escondite vestida con una prenda que deja traslucir ligeramente sus senos, aunque disimulados por la fuerte iluminación del encuadre. Subida al pedestal desde el cual modelará, se realiza un cruce de miradas que consiste en primeros planos de la joven mirando de reojo al pintor, y denotando su incomodidad, contrastados con la mirada del pintor concentrada exclusivamente en el lienzo. Cuando esta se atreve a desnudarse es el momento en el que las miradas finalmente se entrecruzan, emprendiendo el proceso de la pintura, pero dejando al espectador con la visual de la espalda de la mujer (Imagen 1). En esta instancia, no se trasciende más allá de la sugestión, algo que ya estaba presente en los films de los años cuarenta, como sucediera con el argentino *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), que también presentó un desnudo femenino dorsal –aunque de acuerdo con las crónicas la actriz en cuestión habría estado cubierta con una malla color piel (Kairuz, 2012). El desnudo de Angélica se hará visible posteriormente por medio del boceto, que revela lo que estaba oculto al espectador, y que solo había podido vislumbrar por intermedio de la mirada del pintor. El público tiene entonces acceso a la mujer del lienzo, siendo el referente real una exclusividad del artista.



Imagen 1. Proceso de confección del cuadro en *El seductor* [Fuente: captura]

El film entabla a partir de allí una comparativa entre las dos hermanas: Angélica inspiraría en el pintor únicamente la capacidad de “transportar a la tela la imagen perfecta de la forma”, como el mismo personaje afirma, mientras que al pintar a Raquel se desprenderá de la simple técnica para incorporar el elemento de la pasión. Por eso la película presenta el procedimiento del modelaje y pintura de la hermana mayor desde otra perspectiva. El cuadro en confección de la joven desnuda aparece en primera instancia, mientras que, en un plano general y orientado por la profundidad de campo, se divisa fugazmente el cuerpo desnudo de la modelo. Los acercamientos de la cámara acontecen únicamente para mostrar el rostro en primer plano (Imagen 2). Esta película, junto a las otras de su clase, sintetiza en el empleo de la figura femenina desnuda una estrategia publicitaria para la competencia con la recientemente ingresada televisión, que fue promocionada con la aparición de “desnudos estáticos y estéticos”, explotando los límites de lo permitido en aquel período de la historia del cine. Es importante destacar que

la Legión Mexicana de la Decencia, organismo que estaba autorizado a censurar y clasificar las películas, tuvo diferentes disposiciones a lo largo de su existencia. Conforme a los registros suministrados por Ramírez Bonilla (2023), en 1930 las películas se dividían en tres categorías: las que pueden ser vistas por todos, las que son peligrosas para todos y las que son positivamente malas, que no deben ser vistas y necesitan ser combatidas. Para la década del cincuenta, esa clasificación se dividió en seis categorías: las películas buenas para todos, las películas para mayores y jóvenes, aquellas que son para mayores pero que tienen inconvenientes morales, las que son para mayores pero que poseen serios inconvenientes, y finalmente, las que son prohibidas para la moral cristiana. Así, las disposiciones de la Legión planteaban desde temprano la exhibición de la desnudez o semidesnudez femenina bajo la salvedad de que esta sea esencial para el desarrollo de la trama y realizada discreta y artísticamente (Aviña, 2013). La condición de la mostración del cuerpo desnudo está en estos títulos circunscripta entonces a la inmovilidad del cuerpo femenino (ya sea en el acto de la pose como en la plasmación de la figura en la tela) y a la proclama que los pintores establecen en cuanto a sus fines meramente artísticos, que será continuamente contradicha por la expresión de su libido.



Imagen 2. Confección del cuadro de la persona amada en *El seductor* [Fuente: captura]

En el caso de *La fuerza del deseo*, el motivo del cuadro aparece en los mismos títulos de crédito, graficados sobre la pintura de un paisaje, siendo esto un adelanto de la temática vinculada con el mundo del arte que ofrecerá el film. Aquí encontramos dos personajes que representan la figura del pintor: el prestigioso maestro Durand (un hombre de mediana edad con una ligera discapacidad motriz) y uno de sus discípulos, Ricardo, que obrará el rol del galán del cual se enamorará Silvia, la protagonista femenina. Esta última, también interpretada por Ana Luisa Peluffo, es presentada en la primera secuencia en una situación de desgracia, con un hijo fruto de la relación perdida con el joven pintor y una enfermedad del corazón que la sume en la miseria, lamentándose por “no saber esperar y no haberse portado decentemente”. De ese modo, el film sigue los tópicos melodramáticos sintetizados en las diferentes versiones cinematográficas de la novela *Santa* (Federico Gamboa, 1903),⁵ personaje cuyo cuerpo prostituido es redimido por un cuerpo enfermo y encaminado hacia la muerte. Así sucederá también con Silvia, que luego de mostrarse capaz de descubrirse para Durand, al que seducirá por mera ambición de dinero y posición social, encontrará su castigo en un desenlace desesperanzador para ella, pero de reconciliación para con su entorno.

⁵ La primera de ellas fue dirigida por Luis G. Pereda en 1918, siendo la más célebre la de 1931, bajo la realización de Antonio Moreno. Luego hubo al menos dos versiones más: la de Norman Foster, de 1943, y la de Emilio Gómez Muriel, de 1969.

Como establece Rodríguez de Austria (2015), el otrora Código Hays de Hollywood había prohibido la aparición en los films de todo tipo de temáticas o imágenes que involucraran aspectos tales como las relaciones extramatrimoniales, la lujuria, los bailes que insinuaran sensualidad, y por supuesto, los desnudos, entre otras disposiciones que ofendieran ciertos valores conservadores.⁶ El cine latinoamericano, en términos generales, replicaría en sus películas estos principios, aunque haría también sus excepciones siempre y cuando existiera alguna clase de compensación moral en el devenir del relato, ya sea adhiriendo al lema “el crimen no paga”⁷ o buscando la muerte redentora de la prostituta, que dejaría así una lección a los espectadores al mismo tiempo que supliría los intereses comerciales de elaboración de una trama que prometa mostrar aquello que en realidad será objetado. La dicotomía entre lo correcto y lo inmoral será presentada en los films desde los comienzos del clasicismo, pero llegada la modernidad cinematográfica estos patrones seguirán en pie, aunque dejando la posibilidad de momentáneas excepciones: la piel desnuda empezará a hacer su aparición, aunque marcando todavía esa férrea oposición entre los valores antitéticos del bien y del mal.

La fuerza del deseo invita desde sus afiches publicitarios a ser vista por poseer “los más bellos DESNUDOS ARTÍSTICOS logrados en el cine” (Imagen 3), tomando entonces como ocasión al arte como principal objetivo de los desnudos, y con la condición de presentar un cuerpo inmóvil.⁸ Según Rocío Collado-Alonso, todo cartel cinematográfico busca crear “una composición gráfica llamativa e impactante que genere deseos y necesidades en el espectador. El cartel expone la película, pero también induce a su visionado, por lo que el artista debe utilizar todos aquellos recursos más demandados por el público (acción, violencia, sexo, humor,...)” (2015, pp. 63–64). Por eso, las publicidades ofrecidas por este conjunto de films han puesto en primer plano aquel rasgo distintivo de la exposición de desnudos femeninos, como elemento que de antemano se sabe atractivo para el público. Como refiere J. Alberto Cabañas Osorio, existe una amplia tradición a lo largo del cine que entabla una suerte de relación de mercado en torno a la imagen de la mujer. Según el autor, dicha promoción ha alentado “nuevos significados sobre el consumo del cuerpo desde el cine, pues se incluyen películas sobre las temáticas de prostitutas y cabarets, pero también toda clase de mensajes publicitarios que promueven el consumo de ese cuerpo-mercancía” (2014, p. 287). Así sucede también con este ciclo de mujeres en el cuadro, que suscitaron un impulso comercial habilitado por cierto aligeramiento de las restricciones de la censura.⁹ El afiche cinematográfico, medio de persuasión por excelencia en este período de la historia del cine, resaltarán por lo tanto esta característica para atraer a las audiencias. Tomará en cuenta la expectativa generada por la posibilidad de observar un cuerpo femenino desnudo, luego de años de visionado de films basados en la sugestión, y al mismo tiempo, ofrecerá una conciencia tranquila al anunciar la motivación estética de dichos desnudos, habilitando así esa mirada antes vedada.

⁶ Estas disposiciones, si bien fueron de gran pregnancia en las primeras décadas de implementación del código, todavía subsistían en mayor o menor medida para la época en que el Código Hays se suprimió, en torno a mediados de los años sesenta, para dar lugar a un sistema de calificación de los films por edades (Reseco Bresó, 2019).

⁷ Esta expresión populariza una de las instancias del Código Hays de 1930, que establece que la “ley, humana o natural, no será ridiculizada y la simpatía del público no irá hacia aquellos que la violentan” (en Reseco Bresó, (2019, p. 16).

⁸ Como da a entender Francisco Sánchez (2002), aunque *La fuerza del deseo* suele ser considerado el primer film mexicano comercial en el que se incluye un desnudo femenino, esto no ha sido así expresamente, ya que existen al menos dos películas de los años treinta con copias que incluyen desnudos integrales, como *La mujer del puerto* (Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, 1934) y *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maguard, 1937). Según el autor, la película producida por Guillermo Calderón habría sido tal vez la primera en exhibirse sin cortes en algunas salas comerciales del país.

⁹ Aun así, *La fuerza del deseo*, que es el título más célebre del ciclo, tuvo algunos embates con la censura, incluso la de Estados Unidos, país con el que su productor, Guillermo Calderón, tuvo algunos litigios para lograr finalmente que se exhibiera con desnudos incluidos. Fuente: Carta de Guillermo Calderón a Rafael Calderón, del 2 de mayo de 1960, Archivo “Permanencia Voluntaria”.



Imagen 3. Afiches publicitarios de los films *El seductor* y *La fuerza del deseo*, promocionando desnudos artísticos.

Al igual que en *El seductor*, el cuerpo femenino representado en *La fuerza del deseo* se descubre más en el lienzo que en el referente real; y en este caso, se reduce a planos fragmentados en los cuales se observa la espalda de la modelo o primeros planos que sugieren un torso al descubierto, siendo el desnudo completo visible en la pintura. Hallamos la excepción en una única escena, en la que la actriz muestra efectivamente sus senos, como un contra-efecto de la sugestión hasta entonces realizada. El juego de ocultamientos se refuerza en el acto del modelaje: el personaje no se desvestirá ante el espectador, sino frente al grupo de estudiantes guiado por Durand y al propio pintor, en un juego que circula entre el ojo neutral del creador del cuadro¹⁰ y la fantasía interna que mueve su pincel (Imagen 4). La modelo será una suerte de fetiche profano, una idealización y sacralización que despierta lo libidinal del artista, y que lo hará víctima, en este caso, de la manipulación de la modelo, que responde al perfil culposo de la mujer fatal.



Imagen 4. Confección del cuadro en *La fuerza del deseo* [Fuente: captura]

¹⁰ Destacamos al respecto una línea de diálogo del film, en la cual el maestro Durand, consultado por Silvia respecto a la ética de su trabajo como modelo de desnudos, le conforta diciendo: “Nada es malo cuando se hace con una intención noble”.

La ilegítima repite los mismos motivos temáticos, pero esta vez desde el drama de una historia de amor clandestino, vivida como efecto inevitable del destino que surge nuevamente del acto de pintar. El cuadro confeccionado aparece en los primeros tramos de la narración, haciendo uso del *flashback*, que nos retrotrae al momento en que Mauricio, el pintor, retoca en el lienzo la figura desnuda de Berta, su amante, mostrando abiertamente los pechos mientras sostiene una vasija en su cabeza. Aquella imagen estática es intercalada con un primer plano de la modelo posando, que sugiere el torso desnudo, pero sin mostrar los pechos. Al finalizar la sesión, Berta se dirige inmediatamente al vestidor, esta vez desde un plano americano que la muestra de espaldas, con su brazo al descubierto como único vestigio de aquella desnudez. Ese y otro cuadro de características similares aparecerá luego en una exposición en donde el pintor es elogiado por su trabajo, alcanzando así su repercusión artística. El interés allí es emplazar a Berta frente a las obras, contrastando la desnudez de los lienzos con la cobertura de su vestimenta con la cual se camufla para no ser vista en sociedad, haciéndose de ese modo una inversión: la modelo en exhibición es puesta así en clandestinidad mientras el artista es el que salta a la luz (Imagen 5). En la misma película, otra modelo –específicamente la esposa del pintor– emerge en otro momento de la trama con un desnudo frontal, no solamente plasmado en el lienzo sino también en cuerpo real, en un plano general en el que se la puede apreciar desde la profundidad de campo. La distinción entre ambos cuadros y los momentos respectivos de su confección reside, como en el caso de *El seductor*, en el vínculo entre el pintor y la modelo, respondiendo a la diferencia entre el involucramiento sentimental y la fría técnica, según sea la mujer que tiene frente a sí. De acuerdo con Berger (2005), existen cuadros de desnudos de la tradición europea que ejercen una excepción respecto a la constitución de la modelo desnuda como objeto por parte del ojo que la observa como espectador, y es cuando se trata de cuadros de mujeres amadas: el espectador no tiene allí más rol que el de presenciar la relación entablada por ese estrecho vínculo entre el artista y la figura pintada. Así sucede también con estas películas, en donde esa escopofilia del público, aunque se deleite en las formas de las actrices, se torna en realidad en una mera apariencia, pues se trata de un momento ajeno, observando, especialmente en el desnudo de la amada, el placer de otros.



Imagen 5. El exhibicionismo y la clandestinidad en *La ilegítima* [Fuente: captura]

Si bien también sigue los mismos lineamientos, la exhibición del cuerpo desnudo tiene una variación en *La Diana cazadora*, película que relata el mito de la estatua que adorna un tramo del conocido Paseo de la Reforma en Ciudad de México. En este caso, el artista en cuestión ya no es un pintor, sino un escultor, que busca delinear las formas de su modelo infructuosamente, al estar esta vestida en traje de baño, hasta que tras varias vacilaciones decide sacarse las prendas y posar completamente desnuda. En esta escena en particular, es la escultura la que revela las partes íntimas de la modelo, hasta el momento final, en el que, tras desembarazarse de la intimidación –motivo temático coincidente en todos los films– se muestra en dos etapas el cuerpo desnudo de la actriz: en primer lugar, con planos detalle de sus piernas, para llegar a un plano general con un desnudo total, ya no dorsal, sino de perfil (Imagen 6).



Imagen 6. Revelación del desnudo en *La Diana cazadora*.

La protagonista de estos dos últimos títulos será también Ana Luisa Peluffo, siendo realizados con la intención de perpetrar aquel ciclo programado por su productor, como se resalta en una carta dirigida por Guillermo Calderón a un distribuidor norteamericano al buscar promocionar *La fuerza del deseo* y *La Diana cazadora*: "... deseo informar a usted que tengo otras dos cintas del mismo tipo, o sea con desnudos artísticos, intituladas "EL SEDUCTOR" y "LA ILEGÍTIMA", que desde luego pongo a disposición de usted en caso de interesarse por ellas".¹¹ Podemos deducir de este comentario y de las fechas de lanzamiento tan aproximadas, que la manufactura de estas películas fue planificada con antelación con base en un interés comercial, por la consideración de que aquellos desnudos "artísticos" y "estáticos" podrían tener un alcance no solamente nacional sino también por fuera de las propias fronteras.

Los artistas en estos films estarán siempre en procura de la modelo perfecta: junto con el de *María Candelaria* encuentran en aquella mujer la sublimación de sus deseos, que los hace librarse de la frialdad de la buena técnica para abocarse a una obra de arte cargada de pasión, una pasión que la hace única, aunque imposibilitada casi siempre de ser visibilizada ante sus admiradores. Siguiendo a Laura Mulvey y sus consideraciones sobre la naturaleza escopofílica del cine narrativo, suelen categorizarse los roles en torno a ese "placer de mirar" con base en la dicotomía "activo / masculino y pasivo / femenino" (2001, p. 370), siendo la mujer un mero objeto para la exhibición, cuanto más al ser observada, como en estos casos, sobre un dispositivo hecho para la mirada como es el cuadro pictórico y la escultura. Estos artistas hallan placer no solamente posando sus ojos sobre las modelos, sino también construyendo con su pincel o cincel las líneas que conforman la silueta desnuda, asumiendo un poder creador connotado en su rol de artista. Pero ya sea por la preservación de su intimidad, por los prejuicios sociales o por la culpa ante las desgracias que aquella obra suscitaría, en gran parte de los casos estos artistas la destruirán o no querrán que nadie la vea, con excepción de los espectadores del film, que claro está, fueron los testigos del proceso de su confección, y comparten con el pintor o escultor aquel placer visual que, según la autora, el poder abiertamente *vouyeurista* del cine le otorga.

En las escenas en las que las mujeres sirven de modelo, se presenta un mecanismo propio de la planificación espacio-temporal del cine, en torno a la idea de lo mostrado/ocultado. El encuadre cinematográfico, en su inherente movimiento y temporalidad, nos muestra tanto como nos oculta. Se transforma así en aquella ventana abierta al mundo proclamada por André Bazin (1996) que permite ver aquello que nos es vedado, en este caso por la fugacidad de los planos de las modelos desnudas o la fragmentación de sus cuerpos. En estos films, esa ventana es abierta a la intimidad, haciendo que la pantalla cinematográfica se inserte en la mente del artista a partir de su punto de vista, triangulado por el lienzo o la arcilla con los cuales trabaja. Por lo tanto, el desnudo (ya sea representado en el cuadro o escultura como en el registro analógico, aunque

¹¹ Carta de Guillermo Calderón S. a Harvey Pergament, fechada el 6 de agosto de 1960. Fuente: Archivo "Permanencia Voluntaria".

virtual, de la cámara cinematográfica) se asienta en breves planos que quedan desplazados por otras imágenes (las del mismo artista observando o la de la modelo, pero desde la fragmentación de los primeros planos que sugieren el cuerpo en exhibición). Así lo explica Comolli al asociar el mostrar con el ocultamiento: “Lo visible actual sustituye a otro visible, sepultado debajo del primero y convertido en inactual. Lo que no está allí, tras haber estado, asedia a lo que está” (2019, p. 39). Tal es el juego que ofrece el cine en su narrativa basada en la concatenación de imágenes, generando posibilidades de alusión más amplias que las presentadas por el arte pictórico (cuyo juego de mostrar/ocultar también está presente, pero debe ser resuelto en un solo encuadre).

4. Conclusiones

En tiempos posteriores a los que hemos estudiado, los productores Calderón seguirían explotando esta línea de films por medio del cine de ficheras, en los cuales los cuerpos femeninos en exhibición proliferaron una y otra vez para instalarse en el escenario del cabaret, despojados de su gestión. Será la película *Las modelos* (Víctor Manuel Castro, 1983) un referente tardío en relación con la cuestión del modelaje pictórico, pero en este caso estará despojado del halo enigmático propuesto en los títulos de los cincuenta, ante un género que se define por la explicitación. Los títulos de crédito de aquel film incluyen célebres pinturas de mujeres desnudas o en situaciones vinculadas en mayor o menor medida al acto sexual, en una suerte de recorrido del arte pictórico. Esas mujeres inmóviles, las únicas en el subgénero de las ficheras que se mantienen en dicho estatismo, se encarnarán rápidamente en las reales, con desnudos frontales completos, aunque manteniendo aquella misma inmovilidad propia del modelaje.

Como hemos podido sintetizar, el arte pictórico ha sido una referencia frecuente en la cinematografía mundial, y en la latinoamericana y mexicana en particular, ya sea desde la herencia técnica, con las variaciones propias de un arte del movimiento como el cine, o desde la asimilación de temáticas como el desnudo femenino. El ciclo de films que analizamos buscó mantener una línea de producción basada en la representación de los cuerpos femeninos que los productores Calderón mantuvieron a lo largo de su trayectoria, desde los célebres films de rumberas, elaborados sobre la sugestión del cuerpo danzante, hasta la banalización propiciada por el cine de ficheras y su variante de las sexycomedias –surgida en torno a la misma época– en donde el cuerpo en exhibición alcanza su máxima exteriorización en procura de un efectismo neto.

La figura de la mujer se ha instalado, en este devenir del desarrollo de la cinematografía mexicana, en una suerte de fetiche al que el pintor o escultor y el espectador –como fiel testigo de aquel vínculo del artista con la modelo– veneran y sacralizan en el placer de mirar y de construir al mismo tiempo aquel objeto profano; en una cosificación impulsada por esa figura masculina que comparte la diégesis, pero que es transferida también al espectador (Mulvey, 2001). Esa línea de continuidad, en sus diferentes momentos de emergencia, funcionó como instrumento de atracción del público a las salas cinematográficas, reforzado por la promoción del exhibicionismo antes vedado a través de la estratagema publicitaria del desnudo permitido por causa de su belleza plástica (no tangible) y su estatismo. Traspasa aquí el espacio del cabaret, que había sido hasta entonces el exclusivo recinto de su visibilización –el cabaret donde esos cuerpos eran sugeridos al son de las jocosas músicas tropicales del cine de rumberas– para llegar, en los films que aquí nos ocuparon, al silente espacio del dispositivo pictórico y a la pose inmóvil de su modelo viviente.

5. Bibliografía

- Aviña, R. (2013). La censura del erotismo en el cine, 1937. *Relatos e historia de México*, 63.
- Barrientos-Bueno, M. (2014). Atrapada en el cuadro. Perfilado de la identidad femenina a través del retrato pictórico desde las relaciones cine-pintura en “La migliore oferta” (“La mejor oferta”, Tornatore, 2013). *II International Conference Gender and Communication*. Universidad de Sevilla.
- Bazin, A. (1996). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Berger, J. (2005). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.

- Bonitzer, P. (2007) *Desencuadres. Cine y pintura*. Santiago Arcos Editor.
- Cabañas Osorio, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. Universidad Iberoamericana.
- Canudo, R. *Manifiesto de las siete artes*. <https://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>
- Collado-Alonso, R. (2015). Marketing y publicidad cinematográfica. El cartel de cine español. *Revista Internacional de Investigación en Comunicación aDRResearch ESIC*, 11 (11), 58-77. <https://doi.org/10.7263/adresic-011-04>
- Comolli, J. L. (2019). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Ediciones Manantial.
- Kairuz, M. (2012, 23 de diciembre). Historia de O. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8481-2012-12-23.html>
- Mejía Coria, J. A. (2012). Sexualidad, fetiche y objeto. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 15 (1), 310-326. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/repi/article/view/30944>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Ediciones Akal, S.A.
- Ramírez Bonilla, L. C. (2023). Recristianizar para salvar. La Legión Mexicana de la Decencia como proyecto cultural en el *modus vivendi*. *Signos Históricos*, XXV(49), pp. 122-157. <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/679/737>
- Reseco Bresó, I. (2019). Sexualidad, cine y censura: un estudio sobre la aplicación del Código Hays en la filmografía de Hitchcock. Tesis final de grado. Universitat Politècnica de València.
- Rodríguez de Austria, A. M. (2015). El código de producción de Hollywood (1920-1966): censura, marcos (*frames*) y hegemonía. *Zer*, 20 (39), pp. 177-193. <https://doi.org/10.1387/zer.15533>
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano. 1896-2002*. Casa Juan Pablos.