Las mujeres y sus lugares.

La representación del comedor familiar y del camerino como metáforas del cuerpo en el cine mexicano de la edad de oro

Julia Tuñón

En algún recreo escolar, durante la segunda mitad de los años cincuenta, una niña me explicaba lo maravilloso que sería ser artista y tener un camerino. Me habló de luces, flores y bombones, joyas y regalos diversos diseminados por un espacio en el que ella (la artista) se desvestía y tenía mucha ropa para elegir con cual vestirse. Este recuerdo me obliga a preguntarme por ese lugar simbólico: el camerino de la *vedette* en el cine mexicano. Para destacar su sentido he querido compararlo con otro espacio frecuente y también cargado de simbolismo: el comedor familiar.

Las películas del cine mexicano de la edad de oro (*grosso modo* los años cuarenta) son un territorio nato del imaginario y un medio para su divulgación. Es así porque expresan, en lenguaje fílmico,[1] en imágenes y símbolos, las ideas de quienes lo hacen: los *film-makers*.[2] Las películas mexicanas se hacían con pocos recursos y, en ellas, los prejuicios de la sociedad, el orden de los lugares comunes, circulaba con fluidez. Sus imágenes expresan, entonces, conceptos sociales. ¿Hasta dónde estas cintas retratan o deforman la realidad? Estamos en el mundo de las representaciones.[3] Las películas no nos ofrecen el reflejo de las cosas, sino que existe en ellas un elemento de intervención social. En ellas se representan de manera simbólica las obsesiones de una sociedad determinada y es por eso que tienen una evidente influencia en sus audiencias.

Esto es así especialmente en los filmes de peor calidad, donde las cintas dialogan entre sí, parten de los mismos supuestos. Es la repetición del esquema conocido lo que permite su reconocimiento y su aceptación por parte de las audiencias y lo que garantiza su éxito.

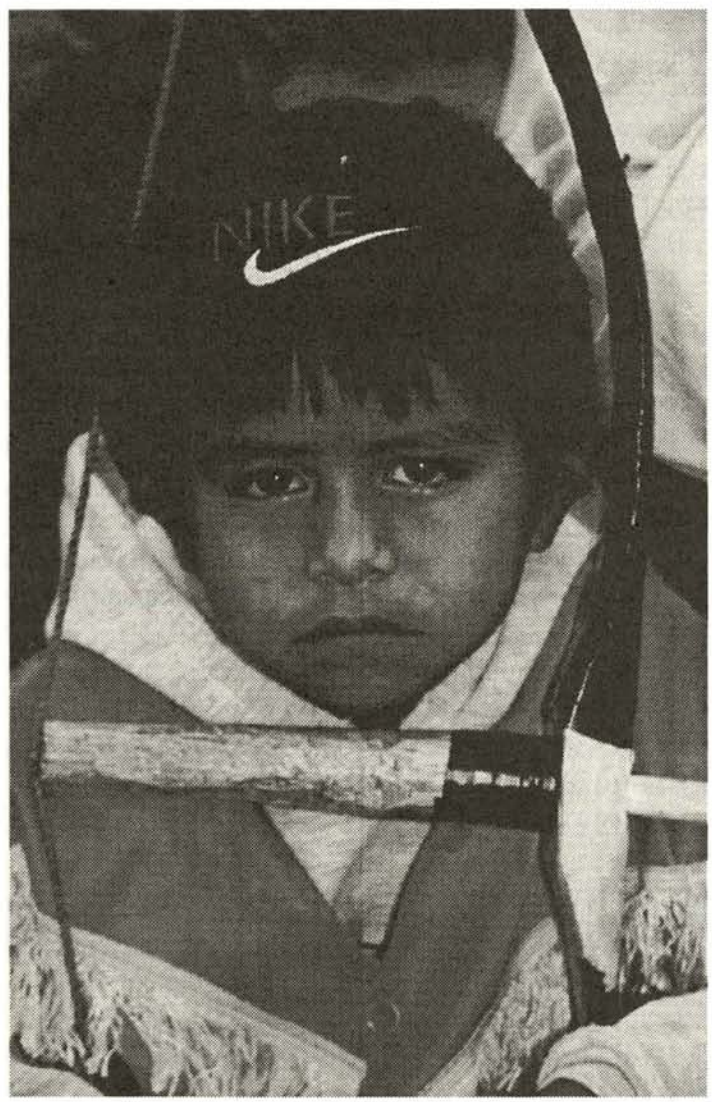
Las representaciones fílmicas son complejas y polisémicas y en ellas se puede observar, mediante ciertas preguntas y con determinada metodología, tanto la ideología dominante cuanto la mentalidad de quienes habitan esa sociedad,[4] tanto la obediencia a las normas dictadas por la moral dominante cuanto las resistencias y transgresiones que los mexicanos de esos años ejercen con su práctica de vida, tanto los valores dominantes cuanto los emergentes y residuales. Las ideas se encarnan en los estereotipos, esos personajes sin complejidad psicológica ni carácter humano, pero también en la representación de los espacios. A las imágenes en celuloide no se les demanda veracidad sino verosimilitud. En ellas entran a mansalva los símbolos y las metáforas. Así las cosas, los territorios de los acciones en donde se desarrollan las tramas no son siempre lugares neutros, sino que, en su decoración y el tipo de objeto que lo define, en las reglas que rigen las conductas y jerarquías, en la relación que mantienen con el espacio exterior, en su función y significación simbólica se expresa, de manera óptima, un discurso.[5]

Dice Maurice Halbwachs que la memoria se apoya en el recuerdo de los espacios para cumplir con su función de recordar,[6] y agrega que "toda memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial"[7] que remite a un sentido de identidad. Así, los lugares son verdaderas señales para orientarnos y ubicarnos y, agrego yo, no sólo en cuanto a espacios, sino también en conceptos y valores. Por eso:

> [...] piensa uno en el mundo que puede reconocerse en estas cosas, como si el estilo del mobiliario, la decoración y arreglo fueran un lenguaje que debe interpretarse.[8]

Las películas han inventado espacios que adquieren tanta o más fuerza que los reales y pasan a formar parte del imaginario de una sociedad (¿y será que también del sentido de la identidad?). El cine conserva en celuloide imágenes de espacios reales e inventados, verdaderos y/o simbólicos. ¡Cuántas veces nos conmovemos al reconocer un edificio o una calle!, pero, además, el mexicano de la edad de oro expresa preocupaciones humanas básicas, por medio de símbolos y/o metáforas fílmicas, estereotipos incluidos, ¿espacios incluidos? Para algunas de sus audiencias muchas veces las películas son el único medio de acceder a una determinada realidad. Seguramente mi amiguita no tenía ningún contacto con un camerino de verdad. ¿Por qué le impresionaba ese espacio y no el escenario?, ¿por qué no su casa o su contraparte, la calle?, ¿por qué no el comedor familiar? Creo que su precoz curiosidad por otros mundos le otorgaba una sabia mirada sobre las películas de rumberas.

Las cintas mexicanas tienen un evidente tono didáctico, que promueve los valores de la ideología dominante, pero —por tratarse de representaciones— dejan filtrar las prácticas de la vida. En este sentido, el tema de la familia es fundamental. Era (y es) un lugar común decir que la familia otorga protección y cobijo, y en el México de los años cuarenta esto parecía un conjuro contra los dolores de la revolución (que estaban todavía muy presentes) y los que procuraba la emigración del campo a la ciudad. El deseo de un resguardo ante la inclemencia de la vida social era explícito y la institución familiar era la encargada de procurarlo.



En las películas, la familia se plantea como una institución natural y eterna para los seres humanos, y se soslaya el hecho de que se trata de una construcción social y cultural. En estos años el "modelo" que señala lo correcto, ideal al que se aspira, es la llamada "familia nuclear". Sin embargo, en la práctica social que podían ejercer la mayor parte de los y las mexicanas no era viable cumplir con las normas propuestas.

En las películas se vislumbran estas contradicciones, aunque la línea más evidente exalta la validez de la familia nuclear. Ésta aparece como un universo seguro, cerrado, completo y aislado, en el que rige el padre, encargado de proteger a sus miembros de los problemas sin tegua que amenazan del exterior. El espacio público y el privado aparecen definidos de una manera imposible de realizarse en esos años, al menos para los sectores populares. La separación entre el mundo y la casa aparece radical y se plantea como requisito indispensable para el buen desarrollo de la prole. El ancho mundo de la ciudad se observa con evidente desconfianza y la única defensa posible consiste en cerrar las puertas y establecer firmemente las normas.

Esta burbuja herméticamente cerrada se finca en el matrimonio y se llama "hogar". Es más que una casa, porque implica intimidad, afecto y seguridad: es un espacio sagrado, pero laico.[9] Al interior los roles están definidos con precisión: padre proveedor y madre nutricia, hijos obedientes. Cada uno de ellos debe contribuir a crear ese núcleo absoluto. Las dos funciones parentales responden a dos arquetipos: el padre deviene estandarte de la legalidad y la cultura y la madre de la naturaleza. Existe una lucha entre estos contendientes que, aunque velada, puede ser feroz. He tratado el tema en otros trabajos.[10]

Con estos antecedentes parece significativo que uno de los espacios más re-

presentados en celuloide sea el comedor. No se trata del ámbito femenino por excelencia, que sería la cocina, el lugar privado y aislado en donde se genera la nutrición, función primordial materna que la obliga a cortar de tajo con el mundo de lo público. No es, por supuesto, la calle, donde el padre gana el sustento. En el comedor confluye lo privado con lo público, el trabajo de ella y el papel de proveedor de él. Representa el sistema familiar, la actividad materna del sustento en el ámbito de seguridad proporcionado por el padre. El comedor puede ser sencillo u ostentoso, pero ocupa un lugar importante en las películas, ligado, por supuesto, al acto de comer. En películas como *Un divorcio* (Gómez Muriel, 1952), *Una familia de tantas* (Galindo, 1948), *La gallina clueca* (De Fuentes, 1941) o *Los hijos de don Venancio* (Pardavé, 1944) vemos que mientras la familia se alimenta se hablan de las cosas que les atañen, se muestran y afianzan las jerarquías y se recapitulan los problemas de la existencia.

¿Qué relación puede existir entre el camerino y el comedor? Uno representa la casa, el hogar, la familia o, más bien, el sueño de ella, la aspiración... El otro es su reverso, pero también es su sustento: remite a los bajos lugares de las costumbres prohibidas, de los vicios y pecados, ésos que el cine mexicano de esos años atisba con evidente placer y que es, claramente, la otra cara de la moneda que necesita la familia para establecer contraste.

Si el cine mexicano de la edad de oro destaca el peso de la familia, particularmente durante el avilacamachismo (1940-1946), el cabaret es un espacio privilegiado durante el alemanismo (1946-1952), y cubre un papel medular en las tramas. Es el espacio donde se desarrolla una vida ambigua, donde las certezas se disuelven, donde los protagonistas (y los espectadores, por identificación) se muestran expectantes ante el número musical de la *vedette*. El cabaret es el mundo de la prostitución y de los negocios sucios. Jorge Ayala Blanco nos introduce al cine de prostitutas con un: "Destapemos la cloaca del cine mexicano".[11]

El cabaret remite a los bajos fondos, al submundo que sostiene con sus desfogues el orden debido de las familias tal cual deben de ser. Protagonistas y mediadoras de esa función son las mujeres, golpeadas, seducidas, explotadas, maltratadas por hampones y cinturitas, mujeres que, no obstante, bailan o cantan con evidente regocijo. Sin embargo, en el cabaret también existen normas que exigen respeto, y la lucha por preservar los códigos de valores en su interior.

El camerino está dentro del cabaret, es parte de él, pero no es la misma cosa. El camerino ocupa en las películas un lugar propio. No es el lugar en donde "la artista" se expresa, baila o canta, no es su mundo público, pero tampoco su ámbito privado. Ellas, muchas veces, tienen su casa como cualquier tierna muchacha del cine mexicano. Ninón Sevilla viste abundantes plumas y escasas sedas mientras baila y un traje de algodón con estampado de lunares mientras Agustín Lara declara que "[Rosa] es una mujercita noble y buena que no merece que le hagan daño" (*Revancha*, Gout, 1948). En *La Venus de fuego* (Salvador, 1948) Luis [Fernando Fernández] observa a Venus [Meche Barba] bailar en la pista del Mocambo, mira embobado sus movimientos y sus guiños, su cuerpo seguro de sí mismo enfundado en un estrecho trajecito brillante con flecos. Al terminar el número la visita en el camerino, todavía deslumbrado. Deciden ser amigos y ella le pide que espere a que se cambie, para lo cual se oculta tras el biombo: la imaginación obviamente no puede detenerse ante el brillante trajecito depositado sobre el mueble, pero la mayor sorpresa es observar la figura que emerge dispuesta al inocente paseo: con su falda amplia de algodón estampado, su bolsa con dibujitos y la sobria y recatada blusa que la hacen aparecer como una empleada de tienda. A no dudar es la encarnación misma de la bondad y expresa las múltiples contradicciones que deben caber en el cuerpo femenino.

Si en la casa familiar de celuloide el espacio de la cocina, el baño y las recámaras no son de acceso a las visitas (salvo, claro está, cuando la trama lo exige, para quienes pagaron su boleto de entrada al cine), el camerino también es de acceso restringido. Ahí la artista se maquilla, viste y desviste, recibe y hace tratos. La casa y el escenario son los ámbitos del extremo, pero en el camerino accedemos a un espacio intermedio, un puente entre los mundos de "la artista" que tiene una evidente carga propia. De ahí sale a la actividad desenfrenada de la rumba y a la admiración anónima de los espectadores o al espacio casi secreto de su casa.

¿Cómo es la representación fílmica de estos camerinos que vemos? ¿Cuáles son sus convenciones? El camerino es una construcción simbólica en celuloide y no hay que pedirle veracidad sino verosimilitud. En este caso la representación ha cobrado tal vigencia que muchos lo imaginamos como nos lo representa el cine.

Pocas veces aparecen los camerinos colectivos que comparten muchas muchachas: privilegio de las películas es que nos lleven con las estrellas más que con las comparsas. El camerino está siempre cerrado. De hecho, la puerta es un acceso-impedimento destacado por la cá-

mara. Con frecuencia, quien toca discretamente con los nudillos —y el espectador se identifica por el juego de cámara con este personaje y se le demanda respeto hacia ese espacio que se avizora sagrado—[12] observa primero el dibujo de la estrella, o el nombre de la diva que en él se resguarda. Toca con delicadeza y presta atención a la respuesta, como hacía Luis en *La Venus de fuego*. La puerta se abre apenas y se cierra pronto. A veces la mucama impide el paso. Si entramos (colados junto con la visita) quedamos en su interior y debemos acatar las jerarquías: quien manda ahí es su dueña. Cuando el villano entra sin tocar la puerta ella protesta: se rompen las jerarquías que organizan un poder y se pierde terreno en esa arena de lucha que es todo santuario.

El camerino no es nunca un espacio abierto: no tiene ventanas. Es, además, un espacio silencioso: cuando la artista sale rumbo al escenario notamos el contraste con los ruidos del teatro, que adentro se oían francamente menguados.

También el tamaño es peculiar: por gracia del cine, cuando la rumbera baila, el lugar del escenario se agiganta hasta cobrar las dimensiones de un *set* de filmación. El camerino, en cambio, es el espacio de la intimidad. Se trata de un cuarto del que nunca se sabe bien a bien si es pequeño o grande: tiene una evidente atmósfera de privacidad que lo reduce en dimensión, pero ¡le caben tantas cosas!

Cabe un tocador con faldas, un espejo con luces dadas, generalmente, por focos pelones, iluminando la imagen que en él se refleja. No hay ventanas, de manera que la luz es siempre artificial, porque el camerino siempre está ocupado de noche. En el tocador hay joyas, generalmente de bisutería, muchos frascos de potingues, perfumes, lápices labiales, cremas, polvos... Casi se puede oler la profusión de cosméticos.



Hay fotografías, ramos de flores recién llegadas, con el recadito que la artista lee con displicencia o expectación. Frecuentemente se fuma en su interior y el humo adquiere formas turbias. Las flores nos podrían marear con su perfume si el cine tuviera olores. Cabe también un biombo, pretexto para el *strip-tease* ciego que nos obsequia a menudo la actriz, evidentemente más perturbador en aquellos años que en los actuales. El biombo sustenta el desorden de la ropa colgada en él. A menudo hay vestidos simplemente tirados en el piso, y eso es toda una definición moral (las buenas muchachas son prolijas). Suele haber una mesa en la que se colocan los obsequios y las flores (siempre hay floreros disponibles), hay un sillón o una *chaise-longue*, donde descansa con una bata de seda entreabierta su habitante, o que usurpa con grosería de impostor el padrote en turno, remitiendo a la lucha por el poder. Suele haber un armario o un rincón velado con una cortina en el que la camarera cuelga la ropa con lentejuelas y plumas regada por todo el espacio.

La mucama es quien recibe los regalos y los recados, es una mujer dócil y fiel a su dueña, que da prudentes consejos, facilita los atuendos y cuida como un ángel guardián a la reina del camerino. Ella, como mujer que es, sabe de su bondad intrínseca... de sus sufrimientos. En *La reina del trópico*, María Antonia [María Antonieta Pons] recibe la ingrata visita del hombre que la había seducido y abandonado en su pueblo: él [Carlos López Moctezuma] ha visto su fotografía en el programa y quiere recuperar la vieja relación. Se presenta en el camerino y no respeta el límite que impone la mucama [Emma Roldán], primer signo de su prepotencia. Cuando quiere propasarse con la mujer, la mucama espía detrás de la puerta y manda llamar a los guardianes del cabaret, ante cuya presencia el villano debe retirarse.

Traición de la memoria: al recordarse el camerino fílmico parece redondo, pero esto es una apreciación absurda porque es un cuarto... ¿será el regodeo del paneo de la cámara el que le otorga curvas a las paredes? ¿Será por estar cerrado? Parece tibio: ella (la artista) llega siempre acalorada del baile a descansar y cuando sale a la calle se pone el abrigo o el saco. Parece abarcarse con la mirada, pero está lleno de recovecos y es común que alguien se esconda. A menudo tiene puertas secretas, pasadizos, túneles. En *La diosa de Tahití*, antes *Los chacales de isla Verde* (Orol, 1952), Paula [Rosa Carmina] tiene un tocador que se recorre para abrir un escondite en la pared: en ella oculta a quienes desea proteger: "Ayudo al que lo necesita sin saber quién es ni lo que ha hecho". En *Sensualidad* (Gout, 1950) el camerino tiene una puerta que comunica con un sucio callejón del mundo exterior. Ahí se esconde "El Rizos" [Rodolfo Acosta] para escuchar la conversación entre Elena [Ninón Sevilla] y el juez Alejandro Luque [Fernando Soler], que ha robado dinero para conseguir el perdón de la mujer. Por el callejón, "El Rizos" sale a la calle para robar al viejo y regresa al camerino para ser visto con la bailarina y construir una futura coartada.

El recurso de los pasos y pasillos interiores sólo lo conocen los iniciados y a menudo es parte medular de la trama. No le quita al camerino su carácter de espacio cerrado, mullido, tibio, absoluto, aislado, oloroso, que se abre con un ritual y que encierra secretos y/o túneles hacia la parte más sórdida y peligrosa del exterior... lugar en el que se ventilan un buen número de confidencias y secretos. Creía que hacía un trabajo sobre el espacio y me encuentro con uno sobre el cuerpo, el espacio material que es todo cuerpo. El camerino aparece como una metáfora[13] del cuerpo femenino, un símbolo del sexo femenino, un lugar al que su dueña y señora impregna de su carácter... Es un espacio que sólo existe por ella, un espacio que ella delimita y marca, al que da su forma. La asociación con un espacio femenino secreto, clandestino y peligroso resulta tentadora. Navegando por esa ruta llegamos a Simone de Beauvoir, que editó en 1949 una pionera obra de reflexión, ya clásica. Esta autora ha hecho notar que la mujer como ente abstracto ha sido definida e identificada por su cuerpo, a pesar de la paradoja del desconocimiento al respecto de las propias mujeres.[14] Esta autora ha escrito que "El cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de la situación que ella ocupa en este mundo"[15] por lo que, ante la pregunta de "¿qué es la mujer? Es muy sencillo, dicen los aficionados a las fórmulas simplistas: es una matriz, un ovario".[16]

En la mentalidad occidental, que organiza su conocimiento desde una perspectiva binaria, durante un largo periodo que tiene mucho de vigente, la mujer se ha asociado al cuerpo (incontrolable y caprichoso) y el hombre a la razón (medida y ¿sensata?) y al elevado espíritu.[17] Cuando ellas pecan lo hacen por naturaleza, por la preeminencia de su cuerpo, mientras que ellos son seducidos. Ante esta situación son innumerables los tabúes que protegen contra las amenazas del sexo femenino. Jean Delumeau plantea que el miedo hacia las mujeres no es solamente hacia la sexualidad, sino también respecto a la menstruación y a la maternidad, y menciona que en la historia existen más de trescientas versiones de la vagina dentada.[18]

Este carácter ha hecho que el cuerpo femenino sea muy atendido, mencionado, exhibido, calificado, sometido a reglas. Es claro que el apego a las normas dictadas por la moda en turno y el concepto de belleza afecta más a las mujeres que a los varones. Las feministas han insistido en la figura de la mujer objeto y las teóricas del cine en la manera en que la escopofilia, es decir, el placer de mirar a otro como objeto, se deposita normalmente en un cuerpo de mujer.[19]

Por la misma situación, en muchos momentos históricos se ha procurado el control de ese cuerpo femenino y su placer. Muchos autores han analizado la manera en que, en occidente, a partir de Freud en 1905 (*Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*) el gozo sexual considerado adecuado para las mujeres debe ubicarse en la vagina, de manera que, con esta teoría, se refuerza su papel en la sexualidad heterosexual y se fomenta la procreación, con la consecuente defensa de la institución familiar. La vagina se carga de líbido, como una manera de adecuarse a la función social. Dice Thomas W. Laqueur que:

> El poder de la cultura se manifiesta [...] en el cuerpo, al que golpea como si estuviera en un yunque hasta darle la forma requerida.[20]

El cine mexicano es un cine hecho por hombres y las convenciones las marca esta mirada, pero las audiencias son, en forma muy importante, femeninas. En realidad, el desconocimiento del cuerpo y los lugares comunes al respecto eran moneda corriente para la sociedad en su conjunto.

En nuestra cultura, las mujeres han sido identificadas con su cuerpo, *son* su cuerpo, pero para las prostitutas es, además, su medio de subsistencia. El camerino se apunta como una extensión simbólica de ese cuerpo, se muestra como un espacio metafórico de lo que se escon-

de. ¿Será por eso que un simple cuarto cerrado resulta tan turbador?

Veamos más características de este espacio. El camerino no es habitado por su dueña, sino usado para su labor pública. No hay nostalgia en él, como puede suscitar en estas películas la casa familiar, pues es claramente un medio para un fin, para recibir visitas y regalos, para maquillarse para el *show* pero, a diferencia del mundo público, en el camerino la mujer es la reina y —aunque con dificultades— ella dicta las normas, rechaza o negocia, tasa el precio y agradece los brillantes de la joya obsequiada, argumenta un dolor de cabeza o esconde la prueba de un crimen... En la jerarquía del camerino la que manda es ella, y ahí ejerce el margen de poder que a la esposa no se le permite. En *Sensualidad*, "El Rizos" lleva ante Elena a un hombre mayor al que le ha prometido obtener que ella acceda a salir con él. Entra sin llamar a la puerta, demostrando su grosería y ella protesta: "¡Podías haber llamado antes de entrar!" Ella se desvestía y la precariedad con la que se cubre ante la inesperada visita hace aún más turbador el rechazo:

> Lo siento, señor, esta noche estoy muy cansada [...], otro día, hoy me siento indispuesta, ¿quieren irse del camerino que debo cambiarme de ropa, ¿por favor?

Los dos hombres habrán de intercambiar a la salida agrios comentarios y "El Rizos" devolver los cien pesos que había recibido como un adelanto: al interior de ese espacio no podían rozar el poder de su dueña.

El camerino no es nunca una cárcel: a pesar de ser cerrado, es mullido y ahí ella (la artista) adquiere fuerza, a pesar del regateo de los villanos, como "El Rizos". Si el comedor familiar era el espacio de la institución familiar, del sometimiento de la naturaleza a la ley y a la cultura, es decir, de la esposa ante el marido, el camerino es el símbolo de la especie zoológica que es la mujer,[21] aquí ella todavía impera, a pesar de la tensión, y en la ambigüedad de los bajos fondos la debilidad de su sexo es su fuerza.

Por eso este espacio parece sagrado: inviolable y refugio de quienes ella decida proteger. Aunque sea un lugar pecaminoso, es el *Sancta-Sanctorum* en que el mundo queda afuera y que es cerrado como una nuez. Dice Halbwachs que: "El creyente que entra a un templo, cementerio u otro lugar consagrado, sabe que ahí recobrará un estado mental que ha experimentado muchas veces",[22] y estos espacios religiosos requieren más que ningún otro del apoyo de objetos devocionales y rituales.[23] ¿Será por eso que el camerino se estereotipa con los biombos, las flores, las luces turbias? Por supuesto no será, como el *Sancta-Sanctorum* el espacio de la virtud, pero sí el del poder, y es claro quién es la sacerdotisa. Los posibles abusos, escenas de celos, botellazos y balazos resultan precisamente desquiciantes porque muestran la lucha por el espacio, en la arena que todavía controla la mujer como un cuerpo, el que aparece como emblema de la especie femenina todavía no sometida a la ley.

El cuerpo de la mujer y su sexo son innombrables en esos años: es el secreto, lo oculto, y es de mal gusto nombrarlo. Se convierte en lo obsceno, literalmente lo que hay que sacar fuera de la escena. No se puede mostrar, pero resulta que tampoco se puede soslayar. El cine construye un espacio que es metáfora del cuerpo de una mujer y que es también un alegato (¿un temor?) a su poder. A pesar de que la imagen femenina de celuloide bandea entre los polos de la prostituta y de la madre, Eva y María, hay un arquetipo del poder femenino que se filtra, sea en forma de devoradora o de muchacha rebelde, es un *lapsus*[24] que da cuenta del enorme poder que se otorga al erotismo femenino.[25] Creo que el camerino simboliza esa fuerza regateada en el terreno de lo explícito, pero que se filtra en metáforas de celuloide.

En el cine, el imaginario se expresa con su propia pasta: en imágenes. En estos dos espacios imaginarios —el camerino y el comedor— se expresan tanto los ideales de su momento como sus contradicciones; los prototipos de la moral social en esos años y la fuerza de la transgresión, el deseo de otros mundos (¿espacios?) posibles. Las películas son más que un depósito de imágenes: expresan la cultura de su momento, de las tensiones que campean entre las ideas de diverso orden y entre éstas y la práctica de vida.

En el camerino, en los olores sugeridos, en la atracción que suscita ese espacio sagrado, se asoma el poder velado y temido que se ha tratado de sustraer a las mujeres de celuloide. ♦

Notas

[1] Constituido por imágenes en movimiento, asociadas al sonido y organizadas por medio de la edición, los encuadres y movimientos de cámara.

[2] El término *film-makers* se refiere al carácter grupal del cine, construido por todos los que intervienen en él, desde el guionista hasta el editor, desde los cargadores hasta el director. Es una mirada que no destaca el peso del director como único autor y me parece una perspectiva de análisis más adecuada para trabajar con un cine barato, como es el mexicano de la edad de oro.

[3] En la representación, las ideas de una sociedad pueden expresarse, escapan de la abstracción para concretarse en imágenes, en este

caso fílmicas, y gracias a ellas tenemos acceso al imaginario de una sociedad. Ver: Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural, entre la práctica y la representación*. Gedisa, Barcelona, 1992, Passim.

[4] Ideología sería entendida aquí como el conjunto de ideas, valores y conceptos que permiten entender el mundo desde las necesidades y perspectiva de los grupos dominantes, pero que debe mediar constantemente con aquellas ideas, creencias, emociones, valores y conceptos que no están sistematizados ni son conscientes y que constituyen las mentalidades de una sociedad. Se trata de un espacio en el que campean ideas de diferente orden y negocian entre ellas.

[5] "Un discurso no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias", en Scott, Joan, "Igualdad *versus* diferencia: los usos de la teoría postestructuralista", en *Debate feminista. Conquistas, reconquistas y desconquistas*, año 3, volumen 5, marzo 1992, pp. 85-104.

[6] Halbwachs, Maurice, "Espacio y memoria colectiva", capítulo IV de *Collective memory*, New York, Harper and Row, 1980. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima-Centro Universitarios de Investigaciones Sociales, volumen III, número 89, Colima, 1990.

[7] Halbwachs, Maurice, *ibid.*, p. 23.

[8] Halbwachs, Maurice, *ibid.*, p. 12.

[9] Entendiendo por sagrado, en sentido figurativo, el ámbito inviolable, digno de veneración.

[10] Ver: Tuñón, Julia, "La silueta de un vacío: imágenes fílmicas de la familia mexicana en los años cuarenta", en *Filmhistoria*, volumen IV, número 2, Barcelona. También: Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. El Colegio de México-IMCINE, México, 1998.

[11] Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Era, México, 1968, p. 128.

[12] Aquí el término "sagrado" no sólo remite a la inviolabilidad y veneración que ese espacio concita, sino también al sentido de asilo, amparo y auxilio que, con el mismo nombre, nombra al espacio de refugio de delincuentes y fugitivos.

[13] La metáfora sustituye una voz literal por otra en sentido figurado y al hacerlo señala una ausencia: aquello que se suple con la figura substituta.

[14] "El sexo femenino [...] es misterioso para la mujer, oculto, atormentado, mucoso y húmedo, sangra cada mes y a veces está manchado de humores y tiene una vida secreta y peligrosa. La mujer no reconoce como suyos los deseos de su sexo, en gran parte porque no se reconoce en él." De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, volumen II, Siglo XX, Buenos Aires, 1981, p. 131.

[15] De Beauvoir, Simone, *ibid.*, p. 60.

[16] De Beauvoir, Simone, *ibid.*, p. 29.

[17] En occidente el cuerpo ha sido un medio para el misticismo y la iluminación religiosa, especialmente para las mujeres. Incluso durante la Edad Media podía representarse a Cristo como una figura de mujer, por su carácter nutricio. Con el tiempo la dicotomía existente entre cuerpo/alma, masculino/femenino se acentuó. Ver: Walker Bynum, Carolyne, "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la baja Edad Media", en Feher, Michel, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Madrid, 1990, volumen I, pp. 163-225. Ver también "El poder de la mujer araña", en Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, El Colegio de México-Fondo de Cultura económica, México, 1994.

[18] Delumeau, Jean. *El miedo y occidente*. Taurus, Madrid, 1989, p. 476.

[19] Este debate es muy complejo e inició hace más de veinte años con un artículo de Laura Mulvey: "Visual pleasure and narrative cinema", en *Screen*, volumen 16, número 3, 1975. Muchos de los trabajos que conforman esta posición aparecen en la compilación de Erens, Patricia, *Issues in feminist film criticism*. Indiana University press, Bloomington e Indianapolis, 1990.

[20] Laqueur, Thomas W., "Amor veneris, vel dulcedo appeleteur", Feher, *op. cit.*, volumen III, p. 103.

[21] Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra...*, *op. cit.*

[22] Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 34.

[23] Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 36.

[24] Para tomar prestada la afortunada expresión de Marc Ferro: "El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Le Goff, Jacques y Pierre Nora, *Hacer la historia*, volumen III, Laia, Barcelona, 1974.

[25] Tuñón, Julia, "Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados (1935-1955)", en *Las raíces de la memoria. América Latina*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1996. También: Tuñón, Julia, *Mujeres de luz..., op. cit.*

