



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SÁN NICOLÁS DE HIDALGO**
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS**



Las otras inapropiadas: representaciones femeninas en
el cine de ficheras (1974-1988)

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN HISTORIA,
CON OPCIÓN EN HISTORIA DE AMÉRICA

PRESENTA:

Lic. Claudia Martínez Aguilar

DIRECTORA:

Dra. Lisette Griselda Rivera Reynaldos

Morelia, Michoacán, México

Noviembre, 2025

**Ciencia y
Tecnología**

Secretaría de Ciencia, Humanidades,
Tecnología e Innovación



*Esta investigación fue realizada gracias
al apoyo de la Secretaría de Ciencia,
Humanidades, Tecnología e Innovación*

RESUMEN

Esta investigación analiza las representaciones femeninas en el cine de ficheras (1974-1988), construidas como alteridades erotizadas bajo la lógica patriarcal de la mirada masculina y la política sexual dominante. Desde esta perspectiva, las mujeres del cabaret se configuran como alteridad frente al varón y frente a las “buenas” mujeres. el estudio parte de las ficheras en *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974), exhibidas como cuerpos hegemónicos y accesibles; continúa con las vedettes en *Burlesque* (René Cardona, 1980), retratadas como cuerpos, igualmente normativos, espectacularizados y desprendidos de su cualidad artística; y concluye con la revisión de las diez cintas de “La Corcholata” (1974-1988), personaje de prostituta y borracha que encarna lo cómico-grotesco: un cuerpo abyecto definido desde el humor patriarcal.

Palabras clave: Alteridades erotizadas, cine de ficheras, vedettes, mirada masculina y cómico-grotesco

ABSTRACT

This research analyzes the representations of women in *fichera* films (1974-1988), eroticized alterities under the patriarchal logic of the male gaze and dominant sexual politics. From this viewpoint, cabaret women are framed as alterity in opposition to both men and “respectable” women. The study starts with the *ficheras* in *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974) in which they are exhibited as hegemonic and accessible bodies; it then reviews the *vedettes* in *Burlesque* (René Cardona, 1980), portrayed as women with conventional bodies whose artistic merit is overshadowed by their spectacularization; and it concludes with a review of the ten films featuring “La Corcholata” (1974-1988), portrayed as an alcoholic prostitute character who embodies the comic-grotesque: a body rendered abject by the gaze of patriarchal humor.

Key words: Eroticized alterities, fichera films, *showgirls*, male gaze, comic-grotesque.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia: Margarita Aguilar, Álvaro Martínez y Aranzazú Martínez. Su amor incondicional y su apoyo constante han sido el motor de esta aventura.

De igual manera, a Adrián Cupul, por su incomparable compañía y sostén durante todo este proceso.

Esta tesis no habría podido concluir sin la dirección y el apoyo de mi asesora, la Dra. Lisette Rivera. Su valiosa guía y atenta lectura fueron indispensables.

Manifiesto mi reconocimiento a la Dra. Martha Santillán, cuya perspectiva crítica y hospitalidad académica resultaron cruciales para el desarrollo de esta investigación.

Mi sincero aprecio y agradecimiento a mis sinodales, la Dra. Gloria Lara, la Dra. María del Rosario Rodríguez, la Dra. Guadalupe Carbajal y la Dra. Tania Ruiz, cuyos comentarios a lo largo de esta jornada, enriquecieron esta investigación.

Hago extensiva mi gratitud al Dr. Martín González, al Dr. Israel Rodríguez y a la Dra. Olivia Cosentino por sus certeras observaciones y correcciones.

Finalmente, mi reconocimiento al personal de la Cineteca Nacional, de la Dirección General Radio, Televisión y Cinematografía, de la Hemeroteca Nacional de México, de la Hemeroteca-Filmoteca UNAM y de la Hemeroteca Filmoteca de México.

Gracias a mis compañeros y compañeras de la maestría, por hacer de esta experiencia, una de las más bellas de mi vida.

Un reconocimiento especial a Inés Solorio, a Azaelea Valentín, a Nora Ángel, a Noemi Kumpmann, a Fanny García, a Carol Domínguez, a Lupita Rodríguez, a Selma Rangel, a Diana Bucio y a Judith Jiménez. Su amistad ha sido una constante fuente de motivación.

Agradezco también a mis fieles compañeros de desvelos: Romina, Dakota, Osiel, Sharon, Malibu y Teodoro.

Índice

Introducción	1
Marco teórico	3
Objetivos	9
Justificación	9
Hipótesis	10
Estado de la cuestión	10
Fuentes y estructura de la tesis	10
1. Destape, mercantilización y cosificación en las representaciones de las ficheras del cine mexicano. Un análisis de <i>Bellas de noche</i> (1974)	17
1.1 La revolución sexual y las nuevas visualidades sexuadas del cine mexicano	17
1.2 El cine de ficheras	31
1.3 Un análisis de las representaciones de las ficheras en <i>Bellas de noche</i> (1974)	47
1.4 Reflexiones capitulares	81
2. Las estrellas salen cuando el sol se oculta: Las vedettes en la película <i>Burlesque</i> (1980)	84
2.1 Las rumberas en el cine mexicano	85
2.2 La vida nocturna capitalina y los espectáculos en <i>Burlesque</i> (1980)	95
2.3 La representación de las vedettes en <i>Burlesque</i> (1980)	119
2.4 Reflexiones capitulares	133
3. “La Corcholata” en el cine de ficheras	136
3.1 La comicidad en el cine mexicano y la irrupción de Carmen Salinas	137
3.2 “La Corcholata” y la cultura popular urbana	147
3.3 Una fichera cómica-grotesca: “La Corcholata” como representación de género en el cine de ficheras	163
3.4 Reflexiones capitulares:	175
Reflexiones finales	177
Siglas y acrónimos	183
Archivos históricos	183
Referencias	184
Fuentes documentales	184
Hemerografía	184
Bibliografía	188
Filmografía	199
Páginas web	200

Índice de figuras, fotogramas e ilustraciones.

Figura

Figura 1. Ficha técnica de <i>Bellas de noche</i>	50
Figura 2. Algunas películas producidas entre 1977-1981.....	97

Fotogramas

Fotograma 1. Carmen y el Bronco se ven por primera vez e interactúan en el cabaret.	60
Fotograma 2. Escena íntima entre Carmen y Germán en el dormitorio.	63
Fotograma 3. María Teresa, “la Matraca” y Don Atenógenes reconciliándose tras la clausura del cabaret.	68
Fotograma 4. El Bronco cargando a “la negra” mientras charla con Carmen.	70
Fotograma 5. “La Muñeca” siendo besada por su cliente don Pepe.	73
Fotograma 6. “La Muñeca” y su cliente don Pepe en una mesa del cabaret.....	74
Fotograma 7. Cora y “La Muñeca” en conflicto por “El Vaselina”.	77
Fotograma 8. “La Muñeca” desnuda en su habitación tras su encuentro sexual con “El Vaselinas”.	80
Fotograma 9. Cora, desnuda, camino a recibir a “El Vaselinas” en su habitación.....	80
Fotograma 10. “El Vaselinas” y “La Muñeca” durmiendo tras su encuentro sexual.	81
Fotograma 11. María Antonieta Pons como María Antonia en <i>La reina del trópico</i> (1945).	90
Fotograma 12. Amalia Aguilar como Luciérnaga en <i>Dicen que soy un mujeriego</i> (1948).	91
Fotograma 13. Ninón Sevilla como Elena Tejero en <i>Llévame en tus brazos</i> (1952).	91
Fotograma 14. Rosa Carmina como Malena en <i>La segunda mujer</i> (1953).	92
Fotograma 15. “Tongolele” en <i>Han matado a Tongolele</i> (1948)	94
Fotograma 16. Christian en escena.....	109
Fotograma 17. Vedette Mink en su primer número.	109
Fotograma 18. Kristal ejecutando su primera presentación.....	110
Fotograma 19. Princesa Lea como vedette en <i>Burlesque</i>	111
Fotograma 20. Norma Lee y Paco Francisco en <i>Burlesque</i>	113
Fotograma 21. Mink y su compañera ex fichera en el camerino.	124
Fotograma 22. Christian entrega el dinero y la boleta de empeño a don Pepe.	127
Fotograma 23. Cliente toca a la “Sexy loca”.	129
Fotograma 24. Mink con el licenciado Robledo y su secretario.	130
Fotograma 25. “La Corcholata” y el abuelo en <i>La pulquería</i> (1980).....	151
Fotograma 26. “La Corcholata” en la comisaría” <i>Las ficheras</i> (1976).....	154
Fotograma 27. La corcholata sacada del “Piruli” por Ismael y Fabián en <i>Bellas de noche I</i> (1974).....	161
Fotograma 28. “La Corcholata” y “Tlacoyo” en <i>La pulquería</i>	167
Fotograma 29. “La Corcholata” y su cliente en <i>Bellas de noche II</i>	170
Fotograma 30. Sasha Montenegro como alteridad erotizada en <i>Las cariñosas</i> (1979).....	174
Fotograma 31. “La Corcholata” en <i>La pulquería 3</i> (1981).....	174

Ilustraciones

Ilustración 1. Princesa Lea en la inauguración del cabaret <i>Flamingos</i> en 1974.	112
Ilustración 2. Norma lee y Paco Francisco en el cabaret “Baccarat”, 1983.....	113
Ilustración 3. Norma Lee con clientes en “Baccarat”, 1983.	114
Ilustración 4. “La Corcholata”.	143
Ilustración 5. Carmen Salinas como la “Corcholata” junto al actor Luis de Alba “El Tlacoyo”, con quien compartió créditos en varias cintas de ficheras.	144
Ilustración 6. Carmen Salinas como “La Corcholata” y Luis de Alba como “El Tlacoyo”, quienes compartieron créditos actuando en <i>La Pulquería</i> (1981), en la obra “Y que nos coje la pandemia! Como anillo al dedo”.	144
Ilustración 7. “La Corcholata”.	164

Introducción

La presente tesis explora las representaciones femeninas en el cine de ficheras (1974-1988), profundizando en su construcción como referentes de las “otras” mujeres frente al modelo maternal y doméstico hegemónico. El análisis se centra en su articulación como alteridades erotizadas y el corpus filmico incluye tres casos representativos: *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974) para las ficheras; *Burlesque* (René Cardona, 1980) para las vedettes; y las diez cintas del personaje “La Corcholata” (1974-1988).

Este cine, rechazado por la crítica, pero altamente taquillero, surgió durante el destape filmico en el que convergieron directores de la Nueva Ola y productores de la vieja guardia. Este fenómeno se enmarcó en la renovación filmica que buscaba abatir la crisis industrial¹ mediante la nacionalización parcial de la producción y exhibición; así como en dos políticas clave: el Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica Mexicana de 1971 —que prometía la apertura a nuevos temas, empresarios y directores— y el Plan Mínimo de Acción Inmediata, que delimitó tanto los créditos a Conacine (Corporación Nacional Cinematográfica), como las producciones estatales.²

Sin embargo, la burocratización terminó por favorecer a un selecto grupo. Aunque el objetivo de dicho proyecto era renovar los contenidos y disminuir la dependencia de los productores tradicionales, su fracaso condujo a que estos mismos productores se apropiaran del erotismo que la crítica social había llevado a la pantalla. En este contexto de la revolución sexual, el erotismo había sido reclamado por los movimientos contraculturales estudiantiles de la década del sesenta y por las feministas de la segunda ola. Estas cuestionaron el androcentrismo, la dominación masculina y el sexismo, mostrando el carácter político de “lo personal”. Sus discusiones respecto a los roles sexuales, su demanda por la autonomía corporal, su lucha por el aborto y su participación en el debate sobre los métodos

¹ Sobre la crisis, Arango Pinto señala: “los problemas se extendían desde la producción hasta la exhibición y entonces todos se echaban la bolita: los exhibidores decían que el audio y el video de las películas era deficiente de origen y que por ello no tenía sentido mejorar sus equipos; los productores no hacían filmes con mayor calidad porque decían, las salas no ayudaban nada.”. ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, pp. 51-52.

² GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 211; DAVID R. MACIEL, “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en RODRÍGUEZ, “Renovación filmica y autoritarismo en México”, p. 93; RODRÍGUEZ, “Renovación filmica y autoritarismo en México”, p. 89, 98, 100, 106, 115-116, 124-125.

anticonceptivos, en conjunto con la promulgación de igualdad sustantiva entre hombres y mujeres en 1974, terminaron por trastocar los esquemas de género tradicionales.³

Consecuentemente, los productores de la vieja guardia despojaron a la liberación sexual de su trasfondo político y la redujeron a una exhibición de la corporalidad femenina, la cual fue configurada filmicamente desde el capitalismo, el patriarcado y la moral tradicional mexicana. En este escenario surgió el cine de ficheras construido por y para hombres.⁴ Se llevaron cuerpos desnudos a las pantallas grandes, y junto a ellos, ideas sexistas y machistas con respecto a las mujeres y sus “funciones”. Esta instrumentalización nos acerca a la paradoja contextual: los usos y costumbres sexuales se transformaban cautelosa y desigualmente gracias al cuestionamiento femenino de los roles sexuales, pero los discursos en los medios de comunicación tradicionales y la mentalidad de la época mantenían su carácter conservador.

El cine de ficheras, moralista y patriarcal, asigna a las mujeres un lugar en relación con el uso de su sexualidad; dicho accionar define sus funciones y destinos narrativos. Desde esta perspectiva, sostenemos que las cabareteras filmicas (las ficheras, las vedettes y “La Corcholata”) son alterizadas en relación al hombre, pero también en relación a su sexualidad. Como detallaremos en la metodología, ellas encarnan a las “otras” mujeres, a las que se les ha asignado una función sexual,⁵ por lo que proponemos interpretarlas como “alteridades erotizadas”.

Ahora bien, dentro de la otredad femenina en la que se ubica a las mujeres del cabaret, hacemos otra distinción: en el caso de las ficheras y vedettes filmicas, su erotización yace en la personificación de los valores estéticos hegemónicos: son mujeres bellas y de corporalidades voluptuosas, que encajan en los parámetros de lo deseable en la época. Sin embargo, “La Corcholata”, como cómica-grotesca, encarna una erotización que deviene de su condición de clase y no se mantiene a lo largo de sus cintas. En otras palabras, aunque todas estas trabajadoras nocturnas personifican a las “putas” filmicas del cabaret, las ficheras

³ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 51; RODRÍGUEZ EVERAERT, Presentación a *Lo personal es político*, p. 35; ROCHA, “Las mexicanas en el siglo XX”, p. 220;

⁴ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*.

⁵ Véase TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*.

y vedettes son articuladas como objetos escopofílicos para la mirada masculina.⁶ “La Corcholata”, en cambio, es una fichera y prostituta que, al habitar un cuerpo abyecto y construirse desde el humor patriarcal, se sitúa como alteridad cómica-grotesca, diseñada para el entretenimiento de las clases populares.

Marco teórico

Para comprender las representaciones cinematográficas femeninas del cine de ficheras, es necesario entrelazarlas con los procesos históricos antes mencionados. Desde esta misma línea, proponemos como marco de interpretación la categoría de género, propuesta por Joan Scott. Desde su óptica “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder”.⁷

Su perspectiva nos resulta útil para comprender los símbolos encarnados por nuestros sujetos femeninos de estudio e interpretar sus representaciones en función de las oposiciones binarias, y a veces contradictorias, entre la “buena” y a la “mala” mujer. Igualmente, nos acerca a los conceptos normativos expresados en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que definen los símbolos en formas binarias y fijas en relación al hombre y la mujer, a lo femenino y a lo masculino hegemónicos.⁸

Asimismo, nos acerca a la política, a las instituciones sociales y a las organizaciones. Y, por último, nos aproxima a las formas en las que las identidades de género se construyen mediante actividades, organizaciones sociales y representaciones histórico-culturales en contextos específicos. Esto nos permite ver el género como un espacio donde se articula el poder⁹ y visibilizar las desigualdades entre las representaciones de hombres y de mujeres en espacios y temporalidades concretas que definen las visualidades y tecnologías del género. En ese entendido, inscribimos esta tesis en la Historia de género.

Nuestro interés en el estudio de estas representaciones radica en el papel activo del cine para producir significados. Entonces, lo concebimos como una tecnología que produce y

⁶ Véase MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”.

⁷ SCOTT, *El género: una categoría útil*, p. 65.

⁸ SCOTT, *El género: una categoría útil*, p. 66.

⁹ SCOTT, *El género: una categoría útil*, pp. 67-68.

reproduce representaciones de género, compuesto de discursos institucionales que dominan los campos de significación. De este modo, la mujer se construye como imagen y objeto para el espectador mediante técnicas de encuadre, iluminación, y edición.¹⁰

En sintonía con lo anterior, desde la mirada de Stuart Hall, las representaciones no son sino la producción del sentido mediante el lenguaje, prácticas significantes, convenciones sociales e históricas que unen al significante con el significado. Su construcción está atravesada por relaciones de poder que definen y legitiman lo “verdadero” en el campo de conocimiento.¹¹ Así, el celuloide es también un dispositivo a través del cual podemos ver la sujeción simbólica al poder que neutraliza los discursos sobre el género y la sexualidad femenina, constituyendo un régimen de visibilidad de corte patriarcal y machista.

Interpretamos las visualidades sexuadas producidas desde esta tecnología de género desde los planteamientos de Nicholas Mirzoeff. Para este autor, la visualidad es “una forma discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos.”¹² Por ende, el cine no es una ventana a la realidad, sino una forma de construir y regular la forma en la que esta es interpretada por los sujetos. Es un complejo que se desarrolla mediante tres operaciones: 1. La clasificación, en función de categorías visuales como género, raza, clase, sexualidad, 2. La separación, que configura mujeres despolitizadas para que se identifiquen con los roles pasivos y tradicionales representados en las cintas, y 3. La estetización, entendida como la naturalización, la presentación de la separación como el “deber”. Esta lógica termina por justificar y legitimar los discursos visuales que se producen desde la autoridad patriarcal del director, a su vez, respaldado por la industria cinematográfica.¹³

Aunado a lo anterior, el tono didáctico de los filmes también favorece la reproducción y legitimación de la ideología dominante, relacionadas con prácticas cotidianas normadas desde esta misma lógica hegemónica.¹⁴ Las películas reproducen el orden patriarcal vigente

¹⁰ DE LAURETIS, “La tecnología del género”, pp. 19, 20, 25.

¹¹ HALL, “El trabajo de la representación”, pp. 2, 9, 13, 15, 16, 31.

¹² MIRZOEFF, “El derecho a mirar” p. 34.

¹³ MIRZOEFF, “El derecho a mirar” p. 9.

¹⁴ TUÑÓN, “las mujeres y sus lugares”, p.22.

en la industria del cine. Dicho orden, como señala Laura Mulvey, establece una dicotomía en la que la mujer es presentada como sujeto pasivo y el rol activo es concedido al varón.¹⁵

Esta predominancia masculina proviene de la política sexual identificada por Kate Millett que evidencia el carácter político de lo personal, develando las relaciones y compromisos que sostienen el poder patriarcal que, tras su imposición —violenta o consensuada— terminan por interiorizarse. La socialización de este sistema proviene de la familia, la sociedad, la religión y el Estado, estos han situado a la mujer como la causante del saber, del pecado y del sufrimiento, depositando en ella temores y prejuicios sexuales.¹⁶

Estas miradas nos tienden un puente para establecer un diálogo con Simone de Beauvoir y su concepción de alteridad. Ella señala que las mujeres son diferenciadas y definidas en relación al hombre y no a su experiencia o existencia, de modo que la alteridad cosifica a la mujer como lo otro, como lo segundo (como el segundo sexo).¹⁷ En sintonía con estos planteamientos, la política sexual de Kate Millett sostiene la concepción femenina de “lo otro” trae consigo una inferiorización que propicia una doble sensación: por un lado, la postura negativa respecto a las mujeres; y por otra, el deseo por sus cuerpos. Además, la cosificación y posesión anulan la autonomía e ignoran los deseos y placeres femeninos.¹⁸

El desigual esquema de hombre-sujeto y mujer-objeto, también señalado por Simone de Beauvoir, coincide con la puesta en escena filmica enunciada por Laura Mulvey, donde la mujer se configura como objeto pasivo para la contemplación de la activa mirada del hombre. Así, la concepción de ciertas mujeres como las “otras”, surge de una cultura política patriarcal que fomenta la opresión de aquellas eróticas y erotizadas. Concretamente, en el caso del cine de ficheras, las mujeres son representadas como seres para y de otros, como objetos erotizados y no como sujetos con autonomía erótica.

Para Marcela Lagarde, “puta” no es sino una categoría simbólica de cautiverio como función disciplinaria que opera como mecanismo de control moral y sexual femenino. Al establecer los límites de la decencia, es la contraparte de la “buena” mujer —la esposa, la madre, la virgen— y esta división satisface al patriarcado en sus ámbitos doméstico y sexual.

¹⁵ MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”, p. 370.

¹⁶ MILLETT, *Política sexual*, pp. 68, 69, 114.

¹⁷ Véase DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*.

¹⁸ ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, pp. 74, 76.

Pero, aunque la “puta” es aquella que ejerce una sexualidad activamente o fuera de los mandatos masculinos, la categoría se expande: es también toda mujer que evidencia deseo en algún punto de su vida. Incluso, se aplica a la mujer “sexual”, pues el deseo masculino sobre el cuerpo femenino basta para ser descalificada. Esto se debe a que la erotización proviene de la mirada que cosifica a las mujeres y las convierte en objetos. Esta erotización es la sexualización bajo el poder patriarcal¹⁹ que sirve para complacer al hombre, pero también para reafirmar su masculinidad como superior frente a la feminidad.²⁰

Así pues, proponemos la categoría de “alteridades erotizadas” para analizar la doble alterización de las mujeres del cabaret, marcadas como las “otras” mujeres en su representación cinematográfica. Primero, respecto al género, son reducidas a cuerpos que complementan al hombre, presentando a este como sujeto completo y dominante. Después, como alteridad moral respecto a las “buenas” mujeres, a diferencia de las “decentes”, estas mujeres son relegadas al servicio sexual masculino. De este modo, en el cine de ficheras, las alteridades erotizadas son reducidas a objetos sexuales y son configuradas filmicamente como mujeres que no ejercen una sexualidad ni un erotismo autónomos, sino que su sexualización y conversión a mujer-espectáculo son resultado de la mirada erotizante masculina.

Es decir, las representaciones de las ficheras y vedettes como alteridades erotizadas se materializan mediante su proyección en el cine, que es un dispositivo cultural y una tecnología de género (De Lauretis) que activamente articula los cuerpos sexuados como objetos de placer visual (Mulvey) en el marco de la política sexual (Millett). Esto desencadena una subordinación que excluye a los cuerpos femeninos de la categoría de sujeto y su representación fílmica, no es sino una forma de visualidad sexuada que reafirma el orden patriarcal.

Ahora bien, la erotización de la otredad tiene implicaciones distintas en los sujetos: las ficheras de *Bellas de noche* (1974) nos permiten observar la apropiación y capitalización del discurso de liberación sexual por medio de la exhibición de cuerpos femeninos desnudados

¹⁹ Véase LAGARDE, *Los cautiverios de las mujeres*.

²⁰ SAMBADE, “La instrumentalización de la sexualidad. Masculinidad patriarcal, pornografía y prostitución” p. 171, en ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, p.87.

para el placer visual masculino. Es decir, son desposeídas de su condición de sujeto y su presentación como “putas” deviene precisamente de la misma operación patriarcal que las ubicó en dicho cautiverio en función del deseo masculino sobre los cuerpos femeninos expuestos. Esta alterización es también una categorización que limita su representación a la complacencia sexual de los personajes en la diégesis y a la escopofilia extradiegética.

Por su parte, *Burlesque* (1980), sigue la estructura fílmica definida por Mulvey en relación al hombre como poseedor de la mirada activa y a la mujer como objeto pasivo para el placer visual. Consideramos a esta cinta como cine de atracciones, orientado a la provocación de sensaciones a través de la presentación de espectáculos antepuesta a la narrativa.²¹ La erotización de la alteridad femenina posiciona a las vedettes como el centro del espectáculo, pero no las proyecta como artistas completas, sino como cuerpos desnudos disponibles para el consumo masculino.

Es decir, la política sexual se impone a las vedettes y mediante la erotización de sus cuerpos, su representación borra su talento artístico. Las ficheras y vedettes fílmicas son presentadas como las mujeres que encarnan la belleza hegemónica —e incluso “peligrosa”— y su erotización tiene que ver con el deseo que los hombres sienten por sus cuerpos. Tanto el deseo de poseerlos, como su pertenencia a la esfera de la economía del placer, las convierten en alteridades erotizadas, es decir, en las “otras” mujeres, las mujeres-espectáculo, las “putas”.

Por último, para el análisis de “La Corcholata” como personaje cómico-grotesco que encarna a una fichera-prostituta de la clase popular capitalina, tanto las implicaciones, como la alterización operan distinto. Su articulación como fílmica se encamina a la presentación de un espectáculo cómico, no visual, pero también regido por el marco patriarcal que define de qué o quién es motivo de risa. Dadas las características de su personaje, nuestro análisis parte de definirla como una cómica-grotesca que no necesariamente cuestionó el humor masculino, sino que lo reforzó.

Consuelo Patricia Martínez Lozano explora la construcción patriarcal del humor y de lo gracioso “universal” estudiado por Henri Bergson y Peter L. Berger y encuentra en ello una

²¹ Véase GUNNING, “El cine de atracciones

expresión de la masculinidad hegemónica que “feminiza” a quien es burlado. Es decir, “la risa es un mecanismo que evidencia las fallas de los sujetos en el entorno social. Esto crea un doble matiz de la risa: por un lado, señala en forma crítica conductas inapropiadas que deben ser censuradas; por otro, evidencia públicamente a través de la humillación”.²²

Hay una relación de dominación por parte del Hombre Occidental que ridiculiza, humilla y oprime por medio del humor.²³ Al ser el constructor del humor hegemónico, este también define qué sujetos y qué cuerpos son objeto de burla. De acuerdo con Francis Gray, esto conduce a una exclusión cultural de las mujeres en la esfera creativa de la comedia tradicional y las convierte no solo en objeto de la mirada masculina, también en su objeto de risa.²⁴

“La Corcholata” es una cómica cuyo personaje paródico es construido desde la lógica patriarcal. En esta misma línea, es concebida como “grotesca”, porque, en el cine de ficheras, lo “popular” se asocia con la estética “grotesca” de los bajos fondos. Empero, este retrato no es nuevo, ya que las películas mexicanas han representado a la cultura popular estereotípicamente desde la mirada burguesa. Lo “femenino grotesco”, es, según Mary Russo, la contraposición del cuerpo clásico burgués. Es un cuerpo protuberante, cambiante, secretor y, entre otras cuestiones, asociado a la baja cultura.²⁵

Las imágenes de lo grotesco femenino de nuestro personaje²⁶ representan la desviación de la norma y producen y se producen desde una tecnología de género distinta, propia del cine de ficheras. Esta desviación y abyección corporal encarna lo “indeseable” para las ficheras y prostitutas — ya que es una imagen degradada de la mujer del cabaret—, pero también para la mirada masculina que busca cuerpos para consumir basándose en las características anatómicas normativas. Entonces, esta representación de lo “grotesco” responde a sus intenciones cómicas, pero también devela su origen patriarcal.

La política sexual y sus objetivos de dominación sobre la alteridad complejizan nuestra lectura mediante la interacción de “La Corcholata”, una fichera y prostituta “grotesca” de la

²² MARTÍNEZ LOZANO, *Género, humor e ironía*.

²³ MARTÍNEZ LOZANO, *Género, humor e ironía*.

²⁴ GRAY, *Women & Laughter*, p. 9.

²⁵ MONSIVÁIS, *La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 455; MONSIVÁIS, “Notas sobre la cultura popular en México”, p. 9; RUSSO, *The Female Grotesque*, p. 9.

²⁶ También representado mediante el caló capitalino, el doble sentido y el albur de la clase popular.

clase popular cuya erotización proviene de su condición de clase. Fílmicamente, la composición e intención comunicativa de la interacción de nuestro personaje con un hombre de clase media-burgués se encamina a causar risa, devela también el “gusto” de los hombres por mujeres que encarnan o performan el género de forma distinta a las mujeres de su clase —las “buenas” y decentes mujeres—. Es decir, evidencia las dinámicas de poder en relación al género, la sexualidad y la clase en las que el hombre burgués busca a “los apetecibles cuerpos de la miseria”.

Objetivos

General: Analizar las representaciones de las alteridades femeninas en el cine de ficheras entre 1974 y 1988 construidas desde una industria dominada por la mirada masculina.

Particulares:

- Analizar la construcción y legitimación de las representaciones de las ficheras en *Bellas de noche* (1974).
- Analizar la construcción y la legitimación de las representaciones de las vedettes en *Burlesque* (1980) particularizando en el tratamiento dado a su cualidad artística.
- Analizar al personaje cómico-grotesco de “La Corcholata”, fichera-prostituta como representación del sujeto femenino de la clase popular capitalina de los bajos fondos en su filmografía (1974-1988).

Justificación

Esta tesis se justifica, en primera instancia, por su contribución al vacío historiográfico del cine de ficheras y las representaciones de género. Este subgénero ha sido abordado desde otras disciplinas, pero, aunque otros autores han intentado contextualizar este producto cultural, sus objetivos, en relación a sus perspectivas disciplinarias, dejan cabida para un aporte como el nuestro. Asimismo, el capítulo dedicado a “La Corcholata” asiste al reconocimiento de las cómicas mexicanas del cine mexicano del siglo XX. Es decir, visibiliza su incursión en un espacio masculinizado, pero también presenta las limitaciones que esto conllevó.

Aunado a lo anterior, abordamos una fuente filmica poco trabajada y valorada en la academia pese a su éxito comercial y su impacto en el imaginario popular capitalino. La exploración de las distintas formas de erotizar la alteridad desde el sistema patriarcal nos acerca a las concepciones de la época sobre el género y sus binarismos, develando la desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres proyectadas en el celuloide.

Esta propuesta también ilumina los ejes de poder patriarcal que construyen dicha desigualdad en las cintas de ficheras y analiza la forma en la que las alteridades de género se articulan filmicamente. La importancia de un estudio como este, radica en que, el cine como tecnología de género produce, reproduce y legitima discursos audiovisuales androcéntricos que categorizan-encierran a las mujeres dentro de cautiverios morales cuyas narrativas culturales contribuyen a la construcción de subjetividades que legitiman la desigualdad e incluso la violencia simbólica.

Hipótesis

Nuestra hipótesis central es que el cine de ficheras funciona como tecnología de género que articula distintas formas de alteridad erotizada: una vinculada al deseo escopofílico sobre cuerpos normativos (ficheras y vedettes), y otra relacionada con cuerpos abyectos donde la dimensión cómica-grotesca evidencia la intersección entre género y clase social. Estas representaciones materializan una política sexual que legitima la dominación mediante la cosificación femenina, convirtiendo a las mujeres en espectáculos para hombres a través de su articulación como objetos sexuales y objetos de burla.

Estado de la cuestión

La historiografía del cine de ficheras ha ofrecido aportes desde distintas miradas que han situado a las representaciones de género como elemento central de su aporte. Sin embargo, pocos son los que nos han permitido comprender cómo estas operan en función de sus diferencias. El trabajo pionero de Jesús Alberto Osorio Cabañas “El cine de ficheras, un orden simbólico en espera de análisis” (2013) sienta las bases para explorar el orden simbólico dentro del mundo nocturno. Este cine “aparece como caja de resonancia de múltiples convergencias, mutaciones históricas y culturales en la sociedad mexicana del siglo XX”,²⁷

²⁷ CABAÑAS OSORIO, “El cine de ficheras un orden simbólico en espera de análisis”, p. 111.

de modo que la representación femenina de la época se entrecruza con estos procesos y presenta una imagen propia de su tiempo. Posteriormente, en “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano: de la mujer caída a la fichera” (2016), presenta una genealogía que culmina en la fichera mercantilizada de la década de 1970.²⁸

En este sentido, la “mujer nocturna”, definida por Jesús Osorio Cabañas, nos aproxima a las particularidades de las cabareteras de nuestro periodo de estudio. Nuestro trabajo parte de la observación de las diferencias señaladas por el autor, pero se enfoca en cómo, durante una temporalidad específica del cine de ficheras (1974-1988) operan distintos mecanismos de alterización que responden, en muchos de los casos, a las variantes del subgénero, pues estos mecanismos producen formas de erotización- cosificación distintas.

Su contribución a la definición de las variantes del subgénero de ficheras: melodrama pornoerótico, burlesque, sexycomedia y cine lépero, aunque fundamentales para comprender este cine, no presentan una definición desarrollada para apreciar sus diferencias y convergencias, apreciables en muchas de las películas. Consideramos esta definición necesaria, pues cada una constituye, a su vez, una tecnología del género distinta. En ese tenor, nuestro trabajo retoma esta clasificación para abonar a la construcción específica de cómo operan de forma concreta; argumentamos que no son solo variaciones estilísticas, sino mecanismos diferenciados de cosificación femenina. Esto nos permite identificar por qué las ficheras, en un melodrama pornoerótico, son erotizadas de forma distinta a las vedettes en el burlesque, o un personaje femenino de la clase popular, como “La Corcholata”, en la sexycomedia, cuya imagen no se orienta a la mirada masculina, sino a la risa masculina.

Dado que esta erotización/cosificación diferenciada responde, en todos los casos, a la articulación patriarcal de estas representaciones, observamos y compartimos la tendencia de incluir los aportes de Laura Mulvey en los trabajos realizados. Siguiendo esta veta comparativa, el trabajo de Jesús González Manrique y Martín González-Ullate “Sexycomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español” (2013) ofrece una comparación entre ambas producciones para profundizar en cómo, en distintos

²⁸ Véase CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano”.

contextos espacio-temporales, las fantasías y fobias masculinas se encarnan en la extranjería y en lo exótico para preservar el pudor de las representaciones femeninas locales.²⁹

Siguiendo esa misma línea comparativa, Silvana Flores también abona con “El cine de rumberas y ficheras, dos caras alternativas de la misma moneda” (2020), donde observa rupturas y continuaciones en las representaciones. Asimismo, registra los rasgos de ambos géneros a través de las cintas *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Bellas de noche* (Miguel M. delgado 1974). Tras su revisión concluye que las ficheras “pierden el fatalismo trágico de sus antecesoras” dada la resemantización de la figura de prostituta mediante la “comedia y [...] autoaceptación de su condición de mujer de la noche [...]contorneándola finalmente en un perfil más costumbrista.”³⁰

Una vez revisados los enfoques comparativos, nos centramos en los temáticos: Violeta Lemus, enfoca su estudio en tres figuras del subgénero que nos compete: el macho, la fichera y el homosexual, evidenciando el carácter discriminatorio de la heteronormatividad. Su análisis reconoce la erotización de las mujeres,³¹ pero, y aquí conectamos con nuestro argumento central, no distingue las distintas representaciones de las ficheras ni las distintas operaciones cinematográficas-patriarcales que erotizan a las mujeres. Tania Betzabel García González aborda la construcción de la prostituta de forma más directa en su texto “La década del setenta en México. *La vida difícil de una mujer fácil* (1977)” (2020). Analiza a la “puta” —según Marcela Lagarde— quien, en el aparato semiótico fílmico, asimila las demandas de la sexualidad masculina.³²

Ahora bien, lo anterior nos remite a la función del cine y sus distintas interpretaciones metodológicas. “Estereotipos en el cine de ficheras de 1976 a 1982, un análisis de contenido”, texto construido desde la sociología, sostiene que “el cine en el presente caso sólo se encarga de reproducir los estereotipos, que a lo largo del desarrollo de la sociedad se han ido construyendo y transformando, el cine es un instrumento o un espacio de reproducción de

²⁹ GONZÁLEZ MANRIQUE y GÓMEZ-ULLATE, “Sexycomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español”, p. 190.

³⁰ FLORES, “El cine de rumberas y ficheras, dos caras alternativas de la misma moneda”, p. 179.

³¹ LEMUS, “Erotismo, sexualidad e iconografía”, pp. 4-5.

³² GARCÍA GONZÁLEZ, “La década del setenta en México. Representación de la prostituta en el cine de ficheras”, pp. 152-153.

estereotipos.”³³ Esta afirmación de Irving Jesús Pérez Jiménez simplifica los mecanismos de operación ideotecnológica del cine como productor de representaciones, frente a la cual nosotros concebimos al celuloide como un constructor, reproductor y legitimador de discursos audiovisuales que, a su vez, son modelos de representación. Son articulaciones hegemónicas que toman elementos del imaginario social (reproducción), los reconfiguran mediante tecnologías visuales específicas (creación) y los naturalizan como entretenimiento popular (legitimación). Esta triple operación es lo que las convierte en dispositivos ideológicos tan efectivos para legitimar la cosificación femenina.

Esta visión limitada por enfoques aislados también la observamos en la tesis de Hugo Alejandro Aguilar Santoyo, “Análisis de la imagen de la mujer en las películas de tipo sexy-comedia en el cine mexicano en el periodo 1981-87”. Él concluye que la sexy-comedia no aportó nada a la figura femenina, ni al cine mexicano en relación a la baja calidad de las cintas, produciendo un cine vulgar y de mal gusto.³⁴ En este sentido, no considera la función ideotecnológica del cine en la construcción de representaciones. Su afirmación de que estas películas no aportaron de forma significativa o importante al cine, evidencia los prejuicios académicos de un cine popular y lo desconecta de las relaciones de poder que lo construyen.

Frente a esta desestimación, los trabajos que analizan tanto el cine como la cultura popular urbana ofrecen una visión más compleja. Este es el caso de la tesis de maestría de Paula Jara Klein “Estereotipos de la cultura popular urbana en las sexicomedias del cine mexicano” (2013)³⁵ y en su posterior artículo “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana: lengua, espacios y arquetipos” (2019). En ambos, el “valor etnohistórico” de este cine, nos acerca a las “dinámicas de supervivencia” de los personajes que, posteriormente, serían apropiadas por los consumidores. Esta perspectiva toma en consideración la mediación en la cultura popular urbana,³⁶ pero su enfoque presta mayor atención a las representaciones masculinas en la sexycomedia. Esto deja un espacio que nuestra investigación busca llenar a través del análisis de “La Corcholata” como fichera-

³³ PÉREZ JIMÉNEZ, “Estereotipos en el cine de ficheras de 1976 a 1982, un análisis de contenido”, p. 53.

³⁴ AGUILAR SANTOYO, “Análisis de la imagen de la mujer en las películas de tipo sexy-comedia en el cine mexicano en el periodo 1981-87”, pp. 124-125.

³⁵ Véase KLEIN JARA, “Estereotipos de la cultura popular urbana en las sexicomedias del cine mexicano”.

³⁶ KLEIN JARA, “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana: lengua, espacios y arquetipos”, p. 26.

prostituta y representación femenina cómica-grotesca, mismo que explora las formas en las que las mujeres de la clase popular urbana y de los bajos fondos fueron retratadas.

En la misma línea que Jara Klein se encuentra Luis Gabriel Arango Pinto y su libro *El mexicano popular en el cine de la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta* (2022), quien ofrece una tipología de los personajes masculinos: el “relajiento”, el “chingón” y el caliente. De acuerdo con la interpretación hermenéutica del autor sobre el humor masculino de la clase popular capitalina, estos estereotipos reflejan expectativas y actitudes de los mexicanos de carne y hueso.³⁷ En ese tenor, nuestro capítulo sobre “La Corcholata” permite ahondar en la *male laugh* mediante de un personaje femenino cómico grotesco.

Finalmente, otros trabajos sobre el cine de ficheras han indagado aspectos como: el cabaret como espacio transgresor en el cine de ficheras,³⁸ el espacio prostibulario en la ciudad de México por medio de las producciones de Cinematográficas Calderón,³⁹ el albur dentro del subgénero,⁴⁰ así como la liberación sexual y la cultura mercantil a través del cine de ficheras y el cine del destape español.⁴¹ Estos estudios aportan a la construcción del contexto de nuestra época de estudio, pero no abordan las representaciones de género con el nivel de especificidad analizadas en esta tesis.

Fuentes y estructura de la tesis

Las fuentes principales de esta tesis fueron las cintas *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974), *Las ficheras* (*Bellas de noche II*, Miguel M. Delgado, 1977), *Las Cariñosas* (Rafael Portillo, 1978), *Muñecas de Medianoche* (Rafael Portillo, 1978), *Las tentadoras* (Rafael Portillo, 1979), *Burlesque* (René Cardona, 1980), *La pulquería I* (Víctor Manuel Castro, 1980), *La pulquería II* (segunda parte, Víctor Manuel Castro 1981), *Entre ficheras anda el diablo/la pulquería III* (Miguel M. Delgado, 1984), *Mañosas pero sabrosas* (*Destrampados y mojado/Nos reímos de la migra* Miguel M. Delgado, 1984) y *El rey de las ficheras* (*Los plomeros 2*, Víctor Manuel Castro, 1988), consultadas digitalmente.

³⁷ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*.

³⁸ VARELA LÓPEZ, “El cabaret como espacio de transgresión”.

³⁹ MARTÍNEZ ÁVILA, “La representación audiovisual del prostibulario”.

⁴⁰ RENDÓN ECHEVERRÍA, “Albureando a las ficheras”.

⁴¹ CONTRERAS-ROMERO, “Cine de ficheras y destape español”.

Ante la escasez de estudios históricos sobre la escena sociocultural de la ciudad de México entre 1970 y 1980 y nuestro interés en la industria cinematográfica, el entretenimiento nocturno, en las ficheras, las vedettes, y artistas involucradas en el cine de ficheras, acudimos a la investigación hemerográfica. La Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Filmoteca de la misma universidad, nos permitieron reconstruir el contexto de nuestra época de estudio. Asimismo, esta tarea también fue lograda gracias a entrevistas, crónicas y publicaciones académicas de la época, convertidas en libro en años posteriores, y gracias a que unas obras se preservan digitalmente. Como ejemplo de estos podemos citar *El nuevo arte de amar*, coordinado por Hermann Bellinghausen, *Función de medianoche*, de José Joaquín Blanco y *Escenas de pudor y liviandad*, de Carlos Monsiváis, al igual que la revista *Fem*.

Los expedientes de actores, actrices, directores, productores y algunas películas, albergados en la Cineteca Nacional, también nos ofrecieron una mirada al contexto histórico de la industria. Por su parte, la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía nos brindó acceso a los acuerdos de censura y a la mirada institucional sobre el cine de ficheras mediante su documentación sobre los reportes de supervisión de los filmes estudiados.

En el primer capítulo exploramos la construcción del género a través de la cinta *Bellas de noche* (1974). Partimos de la contextualización de la revolución sexual y de las nuevas visualidades, profundizando en el surgimiento de este subgénero cinematográfico enmarcado en los cambios socioculturales y la crisis industrial que propiciaron una apertura filmica. Por último, analizamos las representaciones de las ficheras como alteridades erotizadas proyectadas desde un marco patriarcal.

En el segundo capítulo analizamos las representaciones de las vedettes en la película *Burlesque* (1980). Comenzamos con un breve recorrido por el cine de rumberas y después reconstruimos el contexto de producción de la industria filmica y de la vida nocturna capitalina durante el destape, para ahondar en las representaciones de los espectáculos en la cinta en cuestión. Y culminamos con la recuperación metodológica del capítulo anterior para analizar las representaciones de las artistas, articuladas desde un eje rector patriarcal que desdibuja su talento y las reduce a cuerpos espectaculares para el disfrute masculino.

En el tercer capítulo analizamos el personaje de “La Corcholata”, interpretado por Carmen Salinas, a través de las diez cintas en las que participó. Iniciamos desde la incursión del personaje en un ambiente masculinizado, y explicamos porqué este reproduce un humor patriarcal. Después, ubicamos a “La Corcholata” como sujeto femenino de la clase popular que evidencia los procesos de la hegemonía cultural por medio del relajo y el humor, elementos que folclorizan la pobreza. Por último, desarrollamos el análisis del personaje como una alteridad cómico-grotesca, encarnada en cuerpos no normativos erotizados desde la diferencia de clase.

1. Destape, mercantilización y cosificación en las representaciones de las ficheras del cine mexicano. Un análisis de *Bellas de noche* (1974)

El surgimiento del cine de ficheras se enmarcó en la crisis de la industria filmica nacional, el fenómeno internacional del destape y la revolución sexual que, dadas las demandas feministas, trastocó los esquemas tradicionales de género. Sin embargo, en este contexto de lucha por la liberación de los cuerpos femeninos, los productores de la vieja guardia cinematográfica vaciaron de contenido político esta liberación sexual y la configuraron filmicamente como mera exhibición corporal para el placer masculino.

En este capítulo analizamos las representaciones de las ficheras en *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974) mediante un marco analítico que integra los esquemas de género en el cine mexicano identificados por Julia Tuñón; la constitución de esta tecnología del género, propuesta por Teresa de Lauretis; la constitución de esta tecnología desde lo que Katte Millett concibe como una política sexual que legitima la desigualdad entre hombres y mujeres; y la propuesta de Laura Mulvey sobre el esquema sujeto-objeto orientado al placer visual masculino que opera en la industria filmica.

Desde estos planteamientos, proponemos la categoría de “alteridades erotizadas” para enunciar la construcción filmica de las mujeres como las “otras” mediante dos procesos de alterización: siguiendo la formulación de Simone de Beauvoir, una diferenciación inferiorizante de la mujer como “lo otro” en relación al hombre-sujeto; y a partir de las elaboraciones de Marcela Lagarde, otra diferenciación respecto a las “buenas mujeres”, desde la cual son “erotizadas” —entendiendo la erotización como sexualización bajo la mirada masculina— lo que legitima la dominación patriarcal.

1.1 La revolución sexual y las nuevas visualidades sexuadas del cine mexicano

Entre 1958 y 1974, periodo conocido como “los sesenta”, la cultura juvenil tuvo una visibilidad sin precedentes, de modo que se construyeron nuevas concepciones respecto a la sexualidad y a las relaciones. Esto coincidió con la emergencia de visualidades sexuadas en los países de Occidente que experimentaron transformaciones enmarcadas en lo que Eric

Hobsbawm denomina una “revolución cultural”,⁴² influida por la consolidación de Estados Unidos como la primera potencia mundial y por la Guerra Fría.

Eric Schaefer, estudioso de la revolución sexual estadounidense de los años sesenta y setenta, plantea una reinterpretación que se centra en la mediatización y visualización pública de la sexualidad, más que en una transformación en los comportamientos y actitudes sexuales, mismos que habían comenzado a modificarse durante la Segunda Guerra Mundial. Esta revolución mediática llevó a la esfera pública y visible una sexualidad que, mediante las publicaciones impresas, la radio, la televisión y el cine desdibujaron las fronteras de lo público y lo privado.⁴³

Esta perspectiva no dista de la propuesta por Martín González, quien, para el caso mexicano, sostiene que “Si la revolución sexual no logró transformar el mundo de la sexualidad, sí transformó la sociedad de manera profunda, trasladando la sexualidad al terreno de la discusión política y cultural”.⁴⁴ La contracultura, sus protestas y posibilidades de expresión permitieron la reivindicación de una mayor libertad sexual.⁴⁵ En ese panorama, la segunda ola del feminismo emergió y fue pieza clave para el despertar de una nueva cultura política democrática. Este movimiento evidenció el trasfondo político de “lo personal” y emitió una crítica contra el androcentrismo, la dominación masculina y el sexismo, pero también hizo un llamado a las organizaciones de izquierda dedicadas a la crítica e investigación social a considerar las problemáticas analizadas desde esta nueva mirada.⁴⁶

En sintonía con el movimiento estudiantil de la década anterior, el feminismo continuó con el cuestionamiento de las funciones asignadas a los sexos. Esta crítica también acompañó la lucha por la autonomía del cuerpo de las mujeres, clave en el debate sobre los métodos anticonceptivos, que, para este momento, ya habían ampliado su accesibilidad y eficacia. Aunado a lo anterior, el feminismo tuvo un terreno propicio para expresar sus ideas y articular su lucha en el espacio público dada la apertura democrática anunciada por el presidente Luis Echeverría. Esta apertura provenía de la presión de la política internacional en aras de la

⁴² MARWICK, *The sixties*, citado en LUNA ELIZARRARÁS, “Modernización, género, ciudadanía y clase media en la ciudad de México”, p. 9; Véase HOBBSAWM, *Historia del siglo XX*.

⁴³ Véase SCHAEFER, *Sex scene*.

⁴⁴ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 13.

⁴⁵ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 51.

⁴⁶ RODRÍGUEZ EVERAERT, Presentación a *Lo personal es político*, p. 35.

igualdad de derechos desde la Organización de las Naciones Unidas (ONU) —a su vez, producto del Pacto Internacional de Derechos Políticos y Civiles (1966) y del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966)— pero también pretendía marcar una distancia con los sucesos contra los estudiantes ocurridos en Tlatelolco, en 1968.⁴⁷

Estas demandas feministas por la autonomía reproductiva convergieron con las políticas estatales de control demográfico, aunque por motivaciones completamente distintas. La engañosa imagen de congruencia entre población y desarrollo desencadenó un problema demográfico importante al que el Estado enfrentó con la planificación familiar y la advertencia de los numerosos y cercanos embarazos para las mujeres. La política de control natal se popularizó mediante el slogan “la familia pequeña vive mejor”, que fue parte del proyecto de la Ley General de Población. Aunque la planificación familiar no contó con el respaldo de la Iglesia —factor relevante dado el importante número de católicos tradicionales en México—, el uso de diversos métodos anticonceptivos logró reducir las tasas de natalidad. Las cifras evidencian esta transformación: hacia 1973, casi 900 mil mujeres regulaban su reproducción y en 1976, más de un millón, propiciando que muchas familias limitaran su descendencia a dos o tres hijos.⁴⁸

Esta reducción en el tamaño familiar coincidió con cambios significativos en el ámbito laboral femenino. Las mujeres de clase media urbana se incorporaron en mayor medida al mundo del trabajo, en correspondencia con el incremento en los niveles educativos: mientras que el 29% de las mujeres sin instrucción formal trabajaban, esta cifra ascendía al 50% entre aquellas que habían alcanzado educación media superior o universitaria. Estos cambios impactaron los valores y las creencias. Estas transformaciones, pese al desconcierto y la desaprobación de muchos sectores, reflejaban el impacto de la revolución sexual.⁴⁹

En este contexto de cambios, hacia 1971, Marta Acevedo, Marta Lamas, Ma. Antonieta Rascón y Ana Luisa Liguori conformaron el grupo Mujeres en Acción Solidaria (MAS), que visibilizó y cuestionó las experiencias de opresión en relación a la condición femenina.

⁴⁷ MAZA PESQUEIRA y SANTILLÁN, “Las mujeres en la escena política y social (1953-1975)”, p. 218.

⁴⁸ ROCHA, “Las mexicanas en el siglo XX”, p. 139.

⁴⁹ ROCHA, “Las mexicanas en el siglo XX”, p. 139.

Cuarenta mujeres de diversas ocupaciones externaron sus vivencias y opiniones sobre la discriminación laboral, el hostigamiento sexual y el autoritarismo masculino, pero también criticaron las representaciones mediáticas femeninas.⁵⁰

En 1974, el MAS se transformó en el Movimiento Nacional de la Mujer. Por otro lado, en 1972, el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM), surgió como iniciativa por parte de mujeres de clase media en los medios de comunicación, encabezado por Anilú Elías. Estas periodistas y publicistas tenían como objetivo la publicación de revistas que difundieran ideas y teoría feminista y propusieron la revisión de las leyes vigentes ante la próxima conferencia de la ONU, que tomaría lugar del 19 de junio al 2 de julio de 1975. El aborto como una cuestión que competía a las mujeres, la maternidad y la sexualidad femenina, fueron temas trascendentales en estos primeros años.⁵¹

México, como anfitrión de la conferencia, se comprometió a cumplir con los compromisos del plan de acción mundial en el margen del Año Internacional de la Mujer (1975) que prometía “igualdad, desarrollo y paz”. Por ende, en 1974, se emitió una convocatoria para audiencias públicas que se llevarían a cabo en el Congreso de la Unión, la iniciativa invitaba al debate para la modificación de las leyes jurídicas que favorecerían la participación directa de las mujeres en la vida ciudadana. La anulación de las leyes que prohibían el aborto, el acceso libre y fácil a anticonceptivos, la supresión de la lectura de la Epístola de Melchor Ocampo durante las ceremonias de matrimonio civil y la eliminación de la preposición “de” en los apellidos de las mujeres casadas fueron algunos de los tópicos discutidos.⁵²

En ese marco, el artículo 4º de la Constitución fue modificado, estableciendo la igualdad jurídica para ambos sexos: “el varón y la mujer son iguales ante la ley. Esta protegerá la organización y desarrollo de la familia. Toda persona tiene derecho a decidir de manera libre, responsable e informada sobre el número de hijos y el espaciamiento de sus hijos.”⁵³ Aunque

⁵⁰ ROCHA, “Las mexicanas en el siglo XX”, pp. 146, 148; MAZA PESQUEIRA y SANTILLÁN, “Las mujeres en la escena política y social (1953-1975)”, p. 220.

⁵¹ ROCHA, “Las mexicanas en el siglo XX”, pp. 146, 148; MAZA PESQUEIRA y SANTILLÁN, “Las mujeres en la escena política y social (1953-1975)”, p. 220.

⁵² ROCHA, “Las mexicanas en el siglo XX”, pp. 146, 148, 149.

⁵³ Véase “Decreto que reforma y adiciona los artículos 4º, 5º, 3º y 123 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en relación con la Igualdad Jurídica de la Mujer”, *Diario oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, México, D.F., 31 de diciembre de 1974, pp. 2-3.

la igualdad jurídica fue un paso, la lucha de las mujeres continuó: las feministas tomaron las calles, provocaron y protestaron a través de manifestaciones, en reuniones estudiantiles e incluso religiosas, pero sus demandas también se reflejaron en el arte, al igual que en conferencias y en textos académicos.⁵⁴

Entonces, coexistieron distintas percepciones alrededor de la liberación femenina. La mirada feminista defendía esta posición, la perspectiva conservadora la rechazaba y por su parte, muchas mujeres adoptaron las nuevas ideas, resultado de las transformaciones en las concepciones del género y la sexualidad, pero estas fueron mediadas por sus creencias y opiniones. En la revista *Claudia* circularon publicaciones en las que se discutían temas como las relaciones de pareja, la anticoncepción, el aborto y el placer sexual, abriendo un espacio para la discusión de tópicos que no tenían cabida en otros medios. No obstante, observamos que el ejercicio sexual, aunque más flexible que en las décadas previas, se recomendaba en lo que podemos identificar como los márgenes tradicionales, es decir, entre parejas próximas a casarse y en el matrimonio.⁵⁵

Por su parte, para las mujeres “decentes” esta sería enseñada como algo “sucio” y no placentero, pero necesario para procrear; pues se pensaba que solo las “malas” mujeres y las degeneradas disfrutaban del sexo. Desde la moral conservadora, la sexualidad femenina “normal” era pasiva, limitada al matrimonio y la procreación, y era constantemente vigilada por el hombre, la familia y el pueblo.⁵⁶

Por otro lado, la lucha feminista de la politización de lo “personal” cuestionó el desconocimiento y la reproducción de mitos sobre la sexualidad femenina. Algunas mujeres comenzaron a desafiar el mandato de pasividad y asumieron sus deseos sexuales; sin embargo, esta transgresión traía consigo el estigma social. Muchas rompieron lazos con sus familias, se mudaron para vivir solas y se enfrentaron además del desprecio, de los chismes y de la opresión, a ser vistas negativamente como “liberadas”. Esta liberación, herencia de una revolución sexual masculina, se definía por los propios varones como la posibilidad de “tener relaciones con quien sea y cuando sea, de otra manera se era ‘fresa’, ‘apretada’ o

⁵⁴ MONSIVÁIS, *La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 428.

⁵⁵ Véase FELITTI, “De la mujer moderna a la mujer liberada”.

⁵⁶ LAMAS, “Opresión y frigidez”; ACEVEDO, “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, p. 90.

hipócrita ('no que vives sola y eres muy liberada, pos vamos a llegarle... ¿Qué no?... ¡Ah! Pinche vieja hipócrita')".⁵⁷

Así pues, para las feministas, el término "liberada" era usado por los varones para demandar a las mujeres acostarse con ellos sin condición:

[...] las están tratando de convencer de que acepten ser objetos sexuales más accesibles, menos inhibidos; no se las presiona para que descubran su verdadera sexualidad, sino para que acepten un nuevo estereotipo cultural, de "liberadas". Esto no es una liberación, al contrario, es una imposición disfrazada, y muchas mujeres caen en ella para luego enfrentarse a la desagradable novedad de ser "frías".⁵⁸

Los cuestionamientos feministas a los esquemas de género tradicionales también se orientaron al sexismo que propiciaba la explotación de la mujer personal y socialmente, pues era pensada para el servicio de la domesticidad, como máquina reproductora a la que no solo se le podía gritar "estás buena", sino también podía golpeársele al ser considerada propiedad masculina y objeto comprable. La función biológica la responsabilizaba de la preservación de la especie, trayendo consigo la obligación de servir y de mostrarse frágil, incapaz y limitada naturalmente, por lo que necesitaba protección de los hombres.⁵⁹

También criticaron el rol pasivo y de inferioridad intelectual asociado a las mujeres, que demandaba también docilidad y dependencia, al igual que la valoración femenina en relación a la belleza física y la capacidad de atraer, seducir y conservar a un hombre. Este estereotipo contrastaba con el del hombre macho, valiente, jugador y mujeriego, parrandero y borracho al que la mujer le debía sumisión, abnegación y sufrimiento.⁶⁰

No obstante, pese a la lucha feminista que denunciaba la desigualdad cotidiana en espacios públicos y privados y que cuestionaba la familia tradicional, la autoridad y la educación, las relaciones de pareja y la sexualidad, en el trabajo y en la moral sexual, las mujeres continuaban limitadas a los espacios domésticos. En otras palabras, la idea de inferioridad todavía afectaba todas las esferas de sus vidas,⁶¹ pues la autonomía y la conquista

⁵⁷ LAMAS, "Opresión y frigidez", p. 7.

⁵⁸ LAMAS, "Opresión y frigidez", p. 7.

⁵⁹ PERAZA LANDERO, "Imágenes y anti-imágenes de la mujer mexicana", *Siempre*, México, D.F., septiembre de 1977, pp. 7-8.

⁶⁰ PERAZA LANDERO, "Imágenes y anti-imágenes de la mujer mexicana", *Siempre*, México, D.F., septiembre de 1977, pp. 7-8.

⁶¹ MAZA PESQUEIRA y SANTILLÁN, "Las mujeres en la escena política y social (1953-1975)", p. 241.

de nuevos espacios y formas de ser mujer que alteraron los esquemas de género tradicionales fue rechazada por el sector conservador.

En la prensa de la época, encontramos testimonios que sostenían que las damas estaban en contra del feminismo, mientras que las defensoras eran las masculinoides que se portaban como “marimachos”.⁶² La preocupación era evidente, todo aquello que golpeaba a la familia era también una amenaza para la nación, la mujer era alejada de su hogar donde era “esclava, diosa y reina.”⁶³

Ahora la propaganda insana alienta a la mujer a que deserte del matrimonio, dizque para que se autorrealice: ¡Como si no se estuviera autorrealizando ya plenamente en su misión de esposa y madre! A lo que están invitando es al efísmo. La auténtica realización personal es y será siempre entrega a los demás.⁶⁴

El temor al “destrozo de la familia” fue constante, para muchas mujeres, la “mala aplicación” del feminismo podría traer consecuencias fatales, no todas las luchas eran consideradas legítimas. Emma Godoy, maestra y escritora, sostenía que “El primer antecedente fue la conquista del voto, luego, el del profesionalismo y para desempeñar puestos públicos, pero las cosas degeneraron y se concedió el malhadado derecho al divorcio, a la píldora y el aborto”. Aunque este último no se había despenalizado, se reconocía tanto el problema, como la lucha que lo defendía. En este sentido, su opinión era la siguiente: “Por todo eso deseo liberarme de la liberación, que no es de la mujer, sino del hombre. No quiero derechos, lo que exijo es que se nos devuelvan nuestros privilegios.”⁶⁵

Asimismo, estos sectores conservadores sostenían que la emancipación de las mujeres constituía únicamente un “Movimiento pro abolición de la esposa y la madre”, argumentando que muchas damas cristianas latinoamericanas desconocían su objetivo final: promover el libertinaje sexual. “[...] muchas, no obstante su cristianismo, ya aprovechan las conquistas en este peligroso terreno: se divorcian o toman la píldora”.⁶⁶ Desde esta lógica, ello era un

⁶² SOSA FERREIRO, “La liberación femenina es una trampa del hombre”, *Impacto*, México, D.F., 15 de noviembre de 1975, p. 18.

⁶³ SOSA FERREIRO, “La liberación femenina es una trampa del hombre”, *Impacto*, México, D.F., 15 de noviembre de 1975, p. 18.

⁶⁴ SOSA FERREIRO, “La liberación femenina es una trampa del hombre”, *Impacto*, México, D.F., 15 de noviembre de 1975, p. 18.

⁶⁵ “Feminismo mal aplicado destroza la familia, opina una escritora”, *El Porvenir*, Monterrey, 12 de agosto de 1974, p. 49.

⁶⁶ SOSA FERREIRO, “La liberación femenina es una trampa del hombre”, *Impacto*, México, D.F., 15 de noviembre de 1975, p. 18.

gran problema, porque “En los países como Norteamérica o Suecia donde la mujer alcanzó ya la plena emancipación, aparece la deshonestidad o liviandad como el término al que se aspiraba secretamente. Mujer liberada se está convirtiendo en sinónimo de mujer prostituida”.⁶⁷ De este modo: “cada una de las mujeres tendrá que decidir lo que quiere para sí misma; prostitución o espíritu.” La diferenciación era clara: “nunca la liberación de la cintura para abajo; siempre la superación de la cintura para arriba.”⁶⁸

El nuevo status de la mujer, por tanto, sería concebido a partir de la acérrima defensa y acceso al control natal, el divorcio y la libertad sexual. Una de las mayores preocupaciones y disgustos era la posibilidad de que la mujer disfrutara de una sexualidad semejante a la del hombre, para lo cual, los anticonceptivos y el aborto, a su juicio, serían esenciales, ya que facilitarían la libre disposición de su cuerpo. De ahí que, el recuento mencionado, se relacionaba con los derechos ganados justos, situando a la liberación sexual como el principal tema, y sosteniendo que, esta liberación femenina “no tiene por qué ganarse.”⁶⁹ En algunas notas, incluso, se lanzaba la pregunta “¿está en crisis el matrimonio?” por la apertura que las nuevas luchas significaban.

Sin embargo, pese a las distintas opiniones, la paulatina aceptación del uso de la píldora, permitió que las mujeres, al regular la natalidad, también ejercieran control sobre su cuerpo y sexualidad. Por otro lado, la educación les brindó mayor conocimiento político y científico, de modo que se ampliaron sus horizontes intelectuales. Entonces, eventualmente, la mujer liberal se convirtió en un modelo aspiracional para las jóvenes. Este ideal combinaba el trabajo remunerado (que reducía la dependencia económica), la capacidad de decidir sobre la maternidad y el ejercicio de una sexualidad más abierta dentro de la pareja. De este modo, “las estructuras de género habían sido profundamente transformadas.”⁷⁰

En este contexto de cambios, los productores de la vieja guardia cinematográfica se apropiaron del concepto de liberación sexual, lo vaciaron de su contenido político

⁶⁷ SOSA FERREIRO, “La liberación femenina es una trampa del hombre”, *Impacto*, México, D.F., 15 de noviembre de 1975, p. 18.

⁶⁸ SOSA FERREIRO, “La liberación femenina es una trampa del hombre”, *Impacto*, 15 de noviembre de 1975, p. 18.

⁶⁹ GARCÍA GALINDO, “Mujeres Liberadas o Mujeres Libertinas”, *El Porvenir*, Monterrey, 18 de mayo de 1973, p. 6.

⁷⁰ MAZA PESQUEIRA y SANTILLÁN, “Las mujeres en la escena política y social (1953-1975)”, p. 243.

transformador y lo definieron desde el patriarcado y la moral tradicional mexicana. La laxitud de la censura facilitó un destape en el cine comercial de comedia que, mediante el disimulo del desnudo, presentaba los cuerpos en primeros planos descriptivos para el placer visual y mercantil masculino.⁷¹ A mediados de los años setenta surgió el cine de ficheras que recuperaba sus viejas fórmulas del cine de rumberas (también de corte cabaretil) y que se posicionaría como un arrasador éxito en taquilla.

Para comprender el surgimiento y consumo de este subgénero, es preciso remitirnos a la década de los sesenta, cuando creció el interés por transformar la industria cinematográfica en crisis tras el fracaso del proyecto modernizador que por un largo periodo intentó implementarse. En 1958, el Estado compró los Estudios Churubusco y dos años más tarde compañías exhibidoras, como las salas de la Operadora de Teatros y las de la Cadena de Oro, pertenecientes a Manuel Espinosa Yglesias y Gabriel Alarcón, ambos importantes para el monopolio Jenkins.⁷² Consecuentemente, el financiamiento, la distribución y la exhibición del cine mexicano quedaron en manos del Estado.⁷³

Esta intervención estatal en la industria cinematográfica se tradujo en transformaciones concretas de la política de censura. En 1968, la Dirección de Cinematografía, bajo Mario Moya Palencia, flexibilizó las restricciones morales, permitiendo desnudos femeninos totales y un lenguaje más explícito. Operadora de Teatros estableció el cine Regis no solo como la primera sala de arte del país, sino que autorizó que en esta se exhibieran películas extranjeras

⁷¹ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 16, 56, 53, 59, 63.

⁷² El monopolio Jenkins se refiere al control ejercido por William O. Jenkins sobre la exhibición cinematográfica en México. De nacionalidad estadounidense, el empresario radicó en Puebla desde 1906 y logró enriquecerse gracias a sus inversiones en bienes raíces, bonetería, azúcar y alcohol entre 1920 y 1930. Posteriormente, diversificó su fortuna a la industria del cine, por lo que compró y construyó cines en Puebla y, tras asociarse con Manuel Espinosa Yglesias y Gabriel Alarcón, consolidaron un cuasimonopolio (o monopsonio) de exhibición. La aparente competencia entre los circuitos de cine de Espinosa y Alarcón permitió disimular la existencia del monopolio, pese a las prácticas monopólicas empleadas por parte de este grupo contra sus competidores (especialmente contra los distribuidores). Aunque existía una ley antimonopolio desde 1934, su dominio se mantuvo por los compromisos que mantenía con el gobierno, para el cual, el cine era un medio de propaganda y difusión cultural. Durante el mandato del presidente Adolfo Ruiz Cortines, se estableció un tope al precio de las entradas que, aunque afectó las ganancias de exhibición, colocó a México como uno de los dos países con mayor asistencia a las salas de cine a nivel mundial. Igualmente, Jenkins mantuvo su influencia en esta industria, aunque existían fondos destinados al financiamiento de producciones locales. Véase, PAXMAN, *En busca del señor Jenkins*.

⁷³ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 211; DAVID R. MACIEL, “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en RODRÍGUEZ, “Renovación filmica y autoritarismo en México”, p. 93; RODRÍGUEZ, “Renovación filmica y autoritarismo en México”, p. 89, 124-125.

“muy fuertes”. Empero, la censura tuvo límites, especialmente en las cuestiones políticas de cintas “inconvenientes”. La renovación de la industria se percibió especialmente en las producciones independientes,⁷⁴ pero esta relajación sentó las bases para la posterior apropiación de dichas innovaciones por parte del cine comercial.

Esta flexibilización normativa no estuvo exenta de tensiones. En aras de la renovación, en 1965, se publicó el reglamento para el Otorgamiento de Créditos del Banco Nacional Cinematográfico que sostenía que no iba a limitar a las empresas en la filmación de las películas mediante la prohibición o resolución, e implicaba en su normativa un control de los recursos. La renovación de la industria demandaba una disminución de la influencia de los viejos productores, por lo que tomaron lugar diferencias y enfrentamientos entre el director del banco, Emilio O. Rabasa y reconocidos productores que amenazaron con “retirar sus inversiones o con producir fuera de la industria nacional”. Dado el interés en la transformación, también se fundaron la Filмотeca Nacional y la Escuela Universitaria de Cine, creció la iniciativa independiente y se organizaron dos concursos de cine experimental de nuevos directores que se incorporaron a los sindicatos. A la par de lo anterior, el cine presentó tópicos como la violencia, la prostitución y la homosexualidad que marcaron las bases para transformaciones mayores en las décadas posteriores.⁷⁵

Las tensiones de la época también se reflejaron en la renovación cinematográfica nacional, enmarcada en la política del desarrollo compartido, pues las resistencias de la iniciativa privada suscitaron un conflicto generacional sobre los límites de la censura. Por un lado, los jóvenes que se reconocían como artistas capaces de criticar la moral sexual tradicional; por otro, los productores tradicionales que vieron en el erotismo la posibilidad de explotación comercial. Las diferencias entre ambos grupos se cristalizaron en un debate sobre los límites entre el erotismo y la pornografía, y mutuamente se acusaron de promover desnudos “vulgares”, “grotescos” o “poco artísticos”, en función del contenido de las películas y de las subyacentes intenciones de los realizadores.⁷⁶

⁷⁴ GARCÍA RIERA, *Historia del cine mexicano*, p. 271.

⁷⁵ RODRÍGUEZ, “Renovación filmica y autoritarismo en México”, pp. 96- 97; CHÁVEZ CARVAJAL, *El cine mexicano de los setenta*, p. 1. La dinámica entre el cine y la televisión también manifestó cambios, en lo concerniente a los productos; VIÑAS, *Historia del cine mexicano*, p. 198.

⁷⁶ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 146-147.

De la misma forma, los medios de comunicación capitalizaron la respuesta mediática de la opinión del público sobre este destape —el de imágenes explícitas y el de temas poco explorados—. ⁷⁷ Abundaron notas en contra de lo que consideraban una “ola de pornografía” y cuestionaban la “flexibilidad” —o ambigüedad— de la censura mexicana que se adaptaba, en gran medida, a lo que los censores entendían como la “capacitación” requerida para ver ciertas películas. A juicio de muchos, tanto en publicaciones periódicas ⁷⁸ y libros, como en guiones,

no solo se menosprecian, sino que se ridiculiza la honestidad, la castidad y la decencia. La inmoralidad en todas sus manifestaciones, parece ser la norma que rige ahora las producciones que luego se anuncian en las carteleras publicadas en los diarios o exhibidas en las afueras de los cines, con escenas procaces. ⁷⁹

Es fundamental enfatizar que el impulso para propiciar y producir un cine distinto no fue solo la respuesta a la preocupación respecto al estancamiento de la industria exacerbado por la crisis, sino que fue también fomentada por el Grupo Nuevo Cine, que se había fundado en 1961. Este proyecto se enmarcó en la denominada “apertura cinematográfica”, promovida por la Dirección General de Cinematografía, a cargo de Hiram García Borja. Frente a la producción de “churros”, una nueva generación interesada en esta renovación y en la experimentación, echó mano del neorrealismo italiano y de la “nueva ola” del cine francés. Reconociéndose como espectadores activos capaces de interpretar la realidad y sus simbolismos, su propuesta recuperaba tópicos sociales y políticos. La sexualidad fue uno de sus temas más concurridos, frente al paternalismo, la moral burguesa y la familia tradicional. ⁸⁰

En 1969, Emilio O. Rabasa informó al secretario de Gobernación la situación en la que se encontraba la industria cinematográfica. A su juicio, las dificultades estaban presentes en

⁷⁷ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 193.

⁷⁸ En el contexto del destape, a través de la revista *Sucesos para todos* también pudo leerse la crítica a la “ola de pornografía” que inundaba las publicaciones periódicas y que había sido ignorada por las autoridades “celosas vigilantes de la moral y las buenas costumbres”. La situación era alarmante, pues más de la mitad de las publicaciones a la venta en los “puestos” pertenecían a la mencionada categoría y, como consecuencia, “la obscenidad [estaba] al alcance de todos los bolsillos”. Particularmente, la preocupación radicaba en la posibilidad de acceso de los adolescentes y niños a este contenido que circulaba sin mayores complicaciones. Desde esta perspectiva, se cuestionaba el criterio ético de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Educación Pública que otorgaba los Certificados de Licitud, pues la revista había sido acusada de atacar la moral y las buenas costumbres ante la promoción de una campaña de adecuada educación sexual, HARO, “La ola pornográfica”, *Sucesos para todos*, 2 de junio de 1976, pp. 2-4.

⁷⁹ URIARTE DE ATILANO, “Las cosas pequeñas”, *El informador*, 1 de abril de 1979, p. 6.

⁸⁰ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, pp. 144, 148.

todas las dependencias. Posteriormente, a principios de 1971, Rodolfo Echeverría, al frente del BNC presentó el Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica Mexicana, mismo que no era sino la continuación de las propuestas de los directores previos. Si bien declaraciones de apertura a nuevos temas e incorporación de empresarios y directores se presentaron al inicio de su gestión, su posición cambió y terminó por ignorar sus previas afirmaciones sobre la importancia del cine comercial y la libertad creativa para la industria filmica. A través del Plan Mínimo de Acción Inmediata de 1975 estableció que, desde entonces, los créditos se limitarían a Conacine y a las producciones estatales.”⁸¹

El grupo Nuevo Cine recibió las propuestas juveniles de “la nueva ola”, los críticos resaltaron la prudencia en producciones filmicas que abordaban cuestiones sobre la virginidad, la sexualidad prematrimonial y la satisfacción sexual. No obstante, basándose en su conocimiento de las obras de Herbert Marcuse y Wilhelm Reich, los críticos cuestionaron la idea proyectada sobre la liberación femenina, que, en algunos de estos filmes, respondía a la curiosidad e intereses masculinos⁸² y no necesariamente a una representación más justa y feminista.

Esta crítica coincidió con los cuestionamientos sobre la sexualidad que las feministas ya habían planteado. Sin embargo, tal renovación configuró personajes más complejos, que no se limitaban a los arquetipos de madre, prostituta o mujer fatal de las décadas previas. La influencia del cine de autor internacional favoreció la exploración de la subjetividad, reflejando y construyendo tensiones sobre la liberación que existían tanto dentro como fuera de la pantalla.⁸³

Los citados cambios políticos y culturales de la década de 1970, en gran medida herederos del movimiento feminista, condujeron a la apertura de la censura filmica, permitiendo la aparición de este cine experimental que mostró una mirada distinta en torno al erotismo femenino que, en algunos casos, mostraba una relativa libertad femenina, aunque esta no estaba exenta de la crítica moral. Esta se dejó ver a partir de figuras como Isela Vega,⁸⁴

⁸¹ RODRÍGUEZ, “Renovación filmica y autoritarismo en México”, pp. 98, 100, 106, 115-116.

⁸² GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 174.

⁸³ Véase TORRES SAN MARTÍN, “¿Mujeres audaces del cine mexicano?”.

⁸⁴ La actriz sufrió un altercado en una presentación de la obra *Juegos del amor* en Tuxtla Gutiérrez, en 1975. Los asistentes se apropiaron del escenario: “y que suben y siguen subiendo los hijos de la chingada. De repente llegó el derrumbadero, la feria del costalazo, cuerpo contra cuerpo y chingue a su madre el que se voltee. A los

quien representó a la mujer liberada, que, sin inhibición ni mandatos sexuales, provocaba sensualidad, al tiempo que se asociaba con el desprecio al machismo. Destaca su participación en cintas como *El festín de la loba* (Del Villar, 1972), *La primavera de los escorpiones* (Del Villar, 1971) y *La viuda negra* (Ripstein, 1977), en donde “se entrega al placer erótico como ninfómana desatada.” Empero, este relajamiento se limitó a mostrar cuerpos femeninos exuberantes y desnudos en escenas explícitas de copulación. Otra de las actrices de este tipo de producciones fue Meche Carreño, quien personificó a la joven inocente casi ofuscada en *La vida cambia* (Torres, 1975), *Novios y Amantes* (Véjar, 1971) y *Zona Roja* (Fernández, 1975), por citar unos ejemplos.⁸⁵

Por su parte, el cine de denuncia política y sexual se presentó en las producciones de Conacine, permitiendo presentar temas como la corrupción, los problemas matrimoniales, la homosexualidad fuera del clóset, la maternidad de madres solteras, pero también el aborto, el incesto e incluso la violación. Sin embargo, las temáticas no incluyen una mirada feminista, sino que se mantienen dentro del control masculino e incluso misógino en algunos casos, ya que no presentan mujeres fuertes, sino insatisfechas y autodevaluadas.⁸⁶

Dentro del cine feminista de la época podemos encontrar al grupo Cine Mujer, dirigido por Rosa Martha Fernández. Sus producciones, aunque de circulación limitada, se encaminaron a desestabilizar la imagen hegemónica de la mujer y los discursos que legitimaban la desigualdad. De sus cintas, destacamos: *Cosas de mujeres* (1975-1978) que retrató el tema de la maternidad voluntaria, *Rompiendo el silencio* (1978) que llevó al celuloide la violación y *Vicios en la cocina* (1979) que articuló filmicamente una crítica al trabajo doméstico.⁸⁷

músicos los sacaron del escenario, les hicieron mierda los instrumentos. ¡Rájale! Yo me quise ir a un rincón, pero era inútil, y de pronto me vine a encontrar ya entre las sillas. Me seguía una bola y yo me caía y me levantaba y me destrozaban toda la ropa, como que les daba más ánimo el sonido de cada jalón. ¡Uta madre! Sólo el Chato y el Burgueño me defendían: ‘¡Déjenla, cabrones, sáquense!’, decían, pero todos se abrían las braguetas y se me lanzaban en posición de firmes, y en el camino se iban quitando unos a otros. Eso sí fue un intento de violación colectiva. Ni a la Malinche, me cae. El Chato dice, yo de plano no me acuerdo, que uno me besaba las chichis, furioso, con un hijo-de-la-chingada-look muy grueso. Yo ya estaba completamente desnuda, excepto las botas. Hasta entonces llegaron los granaderos, y yo salí mentando madres”. RAMÍREZ GÓMEZ, *Tragicomedia mexicana 2*, p. 35.

⁸⁵ MELCHE, “La mujer en el cine mexicano”, p. 26,

⁸⁶ MELCHE, “La mujer en el cine mexicano”, p.26.

⁸⁷ Véase RODRÍGUEZ, “Cine documental y feminismo en México”.

Ahora bien, de vuelta a los temas administrativos, la gestión de Rodolfo no afectó los intereses privados de la exhibición y de la distribución, contrariamente, terminó por fortalecerlos. Una vez convertidos todos los cines en salas de estreno y “descongelados” los precios de las entradas a las funciones, los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas Nacionales, se vieron beneficiados por los ingresos y sus ganancias aumentaron de 164 millones en 1971 a 360 millones en 1976 (gran parte del monto provenía de las dulcerías). Esta situación también condujo a que la mayor parte de la producción estuviera en manos del sector privado.⁸⁸

El fracaso del proyecto de renovación estatal, la revolución sexual que modificó lenta pero significativamente las concepciones sobre el género y la sexualidad, y la emergencia internacional de nuevas visualidades sexuadas, facilitaron la mercantilización de los cuerpos de las mujeres bajo el estandarte de la liberación por parte de los productores de cine comercial. Sin embargo, estos no la utilizaron para explorar nuevas narrativas y posibilidades de autonomía femenina, sino para y reafirmar las concepciones tradicionales.

Como relata Eduardo Meza de la Peña, mejor conocido como Lalo “el Mimo”, uno de los mayores exponentes del cine de ficheras:

El que nos dio el permiso fue Gustavo Díaz Ordaz. La censura fue un garbanzo de a libra, porque él era un hombre muy recto y muy derecho; pero le sabíamos que andaba con “La Tigresa” y cosas así. No le quedó más remedio que dar el permiso, dijo: ¡Total, es para los nacos y para la gente así! No se dio cuenta de que, cuando las autorizaron, los cines se abarrotaron en toda la República mexicana. Las filas eran impresionantes. Esa es la mayor satisfacción que hemos tenido.⁸⁹

Estas cintas permitieron que la cultura popular urbana fuera parte de las producciones filmicas y, consecuentemente, se insertara en el imaginario colectivo. Igualmente, la representación de clase, aunque estereotipada, fue apreciada por los espectadores. Habitantes del barrio, criminales, empleadas domésticas, boxeadores, prostitutas, mecánicos y más, fueron parte de los modelos de representación que habían tomado como base los espectáculos del teatro de revista, en el que los actores interactuaban con el público de bajos estratos económicos.⁹⁰

⁸⁸ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 304.

⁸⁹ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, pp. 101-105, 102-103

⁹⁰ KLEIN JARA, “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana”, p.3.

El deseo de poseer los cuerpos femeninos guía la estructura narrativa de estas películas, sus protagonistas están en estos filmes para ser miradas, admiradas y para provocar deseo. Tanto la composición del cuadro, como la continuidad de la escena y las narrativas se centran en la corporeidad femenina. Bailes, movimientos, gestos; visibilización y ocultamiento del cuerpo y sus fragmentos, evidencian que no hay intención de interpretar a las mujeres sino, dada su cosificación, están ahí para apelar a la memoria sensitiva de los hombres que las miran, exaltando placeres y deseos visuales.⁹¹

En ese escenario, la capitalización del cuerpo de las mujeres por las visualidades sexuadas del celuloide, echó mano del discurso de liberación femenina, reduciéndolo a su exhibición para el placer masculino, pues los hombres heterosexuales eran los principales consumidores de este *soft porn*. Barbara Zecchi retoma a Mary Ann Doane para explicar la reducción de la mujer a su cuerpo en el dispositivo filmico, pese a su carácter imprescindible, “para la comprensión de la diégesis filmica, no hay exigencia alguna de que la mirada espectral vaya más allá de su superficie, en busca de su interioridad”. Es decir, la mujer reducida a su cuerpo como significado se resuelve mediante su apariencia física, que es su significante.⁹²

En este sentido, retomamos el estudio de Barbara Zecchi sobre la pantalla sexuada para el caso del cine de ficheras. El cuerpo femenino en el dispositivo filmico hegemónico tiene una doble función: como objeto para el placer erótico masculino del director, del actor y del espectador y como fetiche. La cámara aísla y fragmenta sus partes en primeros planos que carecen de profundidad, mostrando la cara, las piernas, y más. A la par, la creación de las estrellas configura a las mujeres como muy ajenas, por lo que no son amenazantes. En el relato, la presencia femenina no permite el flujo de acciones, sino que se limita a la contemplación.⁹³

1.2 El cine de ficheras

En los años setenta, en el marco de la revolución sexual, la difícil situación del cine mexicano a la que se pretendía hacer frente mediante la apertura echeverrista y su proyecto de

⁹¹ CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano”, p. 317.

⁹² ZECCHI, *La pantalla sexuada*, p. 213.

⁹³ ZECCHI, *La pantalla sexuada*, p. 214

renovación filmica dio paso al renacimiento de la industria, impulsado por una joven generación. De este modo se produjeron cintas que fluctuaban entre la crítica moral a la juventud, la reafirmación de los valores nacionalistas y el erotismo, sorteando la doble censura impuesta por el Banco Cinematográfico y por la Dirección General de Cinematografía, que, a su vez, coexistía con la permisividad. Esta, entonces, fue también aprovechada por realizadores como Miguel M. Delgado, Rafael Portillo, y Alejandro Galindo.⁹⁴

Como hemos mencionado, las propuestas contraculturales de los movimientos juveniles de los años sesenta propiciaron un debilitamiento de las instituciones político sociales que trajo consigo una modificación con respecto a la posición prohibicionista sobre el cuerpo, la sexualidad y su exhibición en la pantalla grande. En ese escenario, el aligeramiento de la censura favoreció la explotación de la imagen del “cuerpo liberado” como objeto sexual y mercantil de placer, configurando así, el inicio de la *sexploitation* y su posterior auge en la década de los años setenta. El cine de ficheras se insertó dentro de este nuevo marco de visualidades sexuadas que fue apropiado por la industria del erotismo y la pornografía.⁹⁵

La relajación de la censura permitió el surgimiento del destape y respondía a las tendencias democráticas dictadas desde la Dirección General de Cinematografía. Estas nuevas visualidades sexuadas, formaron parte de una estrategia para captar a las juventudes que podían atentar contra la estabilidad política, pero también permitió demostrar la modernidad del Estado mediante la circulación de estos productos culturales. Así pues, la emergencia de las ficheras debe entenderse como resultado de la intersección del fracaso del proyecto estatal de renovación cinematográfica, la relajación de la censura y la capitalización de un producto de rápida producción y bajo costo por parte de los productores tradicionales.⁹⁶

Aunado a lo anterior, el surgimiento de estas producciones cinematográficas no puede desvincularse del cuestionamiento de los esquemas tradicionales del sistema género por parte del movimiento feminista y de las transformaciones en la legislación sobre igualdad sustantiva, cuya confluencia contribuyó a la gradual modificación de los usos y costumbres

⁹⁴ PÉREZ MONTFORT, *Disparos, plata y celuloide*, pp. 239, 241.

⁹⁵ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 15, 26, 59, 63.

⁹⁶ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, p. 193; FLORES, “Cine de rumberas y ficheras”, p. 176.

amorosos y sexuales en México. La industria cinematográfica y el sistema patriarcal reinterpretaron las nuevas posibilidades para las mujeres y sus cuerpos, y, tras despojarlas de su contenido político, las reorientaron hacia una liberación que limitaba a las mujeres a un ejercicio sexual subordinado a los deseos masculinos, produciendo representaciones de una sexualidad patriarcal.

A la vez que las feministas exigían sus derechos, el destape filmico mexicano, aquel distante a la crítica social, capitalizó la liberación sexual femenina y la representó a partir de meros desnudos. La lucha feminista que visibilizaba la histórica opresión sexual de las mujeres y que reivindicaba el derecho a la sexualidad femenina libre y autónoma, coexistió con la proyección de las representaciones de género patriarcales en el cine de ficheras en las que se confinaba a las mujeres “malas” a las alcobas, prostíbulos y cabarets. Estas cintas reforzaron las concepciones de género que las feministas buscaban transformar.

Entre 1970 y 1980 el cine de ficheras se popularizó al mostrar nuevamente a las mujeres del cabaret, tanto a las ficheras que interactuaban con el público, como a las artistas de los shows que fueron protagonistas de los filmes más representativos. La danza de las vedettes se ofrece como una experiencia visual que seducía al público a aquello que pertenecía a la esfera del “mal”, en términos religiosos, al provocar el deseo carnal y el placer masculinos.⁹⁷ Estas películas muestran una ideología tradicional que respondía a las regulaciones sociales e institucionales conservadoras y consumistas como principios respecto a la producción de saberes sobre el cuerpo, el género y la sexualidad femeninos en México.

Desde este marco, los mitos erótico-populares provinieron de “pecadoras” y exóticas del *burlesque*, cuya representación en la pantalla aludía a una imagen “desmadrosa” y cargada de fascinación por su oficio artístico. Estas mujeres, lejos de ser figuras secundarias, se convirtieron en símbolos de una sensualidad exuberante que rompía con los moldes tradicionales de la feminidad recatada. Desde la perspectiva de Rafael Aviña, pasaron a ser “encueratrices buenotas” que, con sus movimientos provocadores ofrecían un espectáculo en el que la piel, cubierta apenas por tangas, lentejuelas coloridas o leotardos brillantes, sugería y a la vez ocultaba los placeres de la carne.⁹⁸

⁹⁷ VARELA, “El cabaret como espacio de transgresión”, pp. 23, 85-86.

⁹⁸ AVIÑA, Cabaret, rumberas y pecadoras, p. 129.

La permisividad respecto a la censura cinematográfica admitió la proyección de libertades “no peligrosas”, de modo que hubo una ausencia respecto a la crítica política y social. En este escenario la erotización de lo femenino se presentó como una aparente liberación sexual —vigilada por las buenas costumbres— a través de la expresión de deseos y voluntades sexuales que no necesariamente culminaban en un fin trágico o en la perdición,⁹⁹ como sí sucedía en el cine de rumberas. Una importante aclaración es que, tales deseos y voluntades femeninos, al estar configurados desde una política sexual patriarcal, eran intrínsecamente masculinos.

Al estar configuradas desde un marco patriarcal y conservador, “las películas expresan un miedo peculiar [...] al erotismo en general y al femenino en particular”. Aunque transmiten mensajes moralizantes explícitos, los contenidos mantienen una naturaleza ambigua. Tanto en el cine de rumberas como en el de ficheras, las mujeres del cabaret, pese a desenvolverse en los bajos fondos, no representan una amenaza real para la familia o la sociedad, ya que desempeñan una función de satisfacción sexual masculina que no se asigna a las “buenas mujeres”. El verdadero peligro cinematográfico lo encarnan las devoradoras de hombres, figuras “livianas” que ejercen el erotismo activamente y que no siempre son prostitutas. La moraleja es clara: el pleno ejercicio de la sexualidad conduce a la perdición.

Por ello, las ficheras y prostitutas ejercen una sexualidad genital que no representa el deseo propio, sino que busca satisfacer los deseos del otro. En contraste, a las “buenas” mujeres se les niega el acceso al conocimiento sexual, pues este determina su identidad y función. Cuando la sexualidad es pública y se vincula con la maternidad (ligada íntimamente a la institución familiar), puede reconocerse y nombrarse abiertamente. Sin embargo, cuando no responde a este “deber ser”, se vuelve clandestina, culpígena y riesgosa; genera temor, pero también atracción.¹⁰⁰

La moral configurada en la pantalla no solo respondió a los márgenes de la censura sino también a los parámetros sociales del contexto en el que las películas se produjeron. En estos filmes las mujeres representan a Eva o a María. En ambos casos, su sexualidad es controlada

⁹⁹ VARELA, “El cabaret como espacio de transgresión” p. 93; AVIÑA, “Cabaret, rumberas y pecadoras”, p. 129.

¹⁰⁰ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 227, 238, 245, 258.

por los hombres, pues corresponden a representaciones de la madre y de la prostituta. A diferencia de Lilith, —primera mujer de Adán, quien sí desafió la jerarquía patriarcal—, estas representaciones femeninas no transgreden ni alteran el orden de los sexos. Es precisamente a partir del mito de Lilith que se construye la imagen de la mujer “devoradora”,¹⁰¹ ausente en las películas que analizaremos.

Esta perspectiva genera mecanismos de hostilidad-admiración, atracción-repulsión que endiosan, esclavizan, divinizan o humillan a las mujeres. Sin embargo, pese a la distinción entre las representaciones de Eva y María, se configura una esencia femenina que cumple con una función tranquilizadora. Es así que, a través de la disociación, los espectadores se identifican con las mujeres, que son siempre presentadas como seres incompletos, parciales y sin significación propia: “una existe en el hueco que deja la otra para hacer un ámbito completo al hombre, porque ninguna es completa por sí misma, porque el hombre aspira a la totalidad. Una mujer representa la función de esposa, y ‘la otra’, de sexualidad”. Es decir, su diferenciación depende de la opinión e intención masculina hacia ellas.¹⁰²

En síntesis, el sostenimiento de la industria cinematográfica mexicana se encomendó a un cine que no solo promovió el consumo del deseo y de la sexualidad a partir de mujeres voluptuosas y sensuales, sino que apostó también por la representación de la vida nocturna y de las trabajadoras de los cabarets y prostíbulos.¹⁰³ La narrativa del cine de ficheras reúne el albur, el chiste sexual, el cuerpo de la mujer, la noche y el cabaret, exhibiendo una liberación sexual de corte comercial que no tiene rumbo ni proyecto político; que evidencia, pero no problematiza la sexualidad.¹⁰⁴

El surgimiento del blandiporno mexicano, a través del cine de ficheras, se configuró a partir de una producción industrial acelerada, cuya favorable recepción, para algunos críticos,

¹⁰¹ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 248, 261.

¹⁰² TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 80, 90, 92, 93.

¹⁰³ El término de “fichera” refería a aquellas mujeres que en los centros nocturnos acompañaban a los noctámbulos durante las piezas musicales, ellas podían o no ser meseras. A este respecto, la acción de fichar era definida como el intercambio de compañía, baile o mayor contacto físico por una recompensa económica. El cliente accedía al servicio a partir de la compra de una ficha a los meseros o encargados del lugar. Las “ficheras” cobraban sus comisiones al final de la jornada y estas dependían de las bebidas consumidas por el noctámbulo o de las fichas recolectadas, CELIS ROMERO, “Vida Nocturna, urbanización y entretenimiento”, p. 28 y “Noches tapatías”, p. 160.

¹⁰⁴ GARCÍA GONZÁLEZ, “Representación de la prostituta en el cine de ficheras”, p. 154; CABAÑAS OSORIO, “El cine de ficheras un orden simbólico en espera de análisis”, pp. 88, 110.

reflejó una renovación y un emergente éxito para el sector que se enfrentaba a una crisis. Estas cintas se realizaron en formatos videohome y VHS, distinguiéndose por su bajo presupuesto y por las deficiencias técnicas visibles en la resolución, en el montaje, en el sonido, en la iluminación y en las actuaciones pobres. Las improvisaciones eran comunes en los sketches de espectáculos bailados y de tipo teatro de revista, incluyendo locaciones y personal real del ambiente nocturno (cantantes, bailarinas, vedettes, e incluso meseros), o a veces zonas privadas y exclusivas o departamentos de allegados a los directores, productores o actores. Esta dinámica respondía a los objetivos comerciales de rápida y barata producción en serie de filmes de clasificación “B” y “C”, para un público cuyo interés anteponía la exhibición de la corporeidad femenina y el humor popular masculino frente valores artísticos o argumentales.¹⁰⁵

El ajustado presupuesto se reflejaba en la contratación de actores de segunda y tercera de la Asociación Nacional de Actores y en la incorporación de personal del cabaret de forma gratuita. La producción se rodaba dentro de un lapso de dos a seis semanas, limitando los temas y argumentos a anécdotas sencillas que exaltaban los cuerpos de las mujeres desnudos en circunstancias sexuales o cotidianas y anecdóticas con humor. Las estrellas (Silvia del Valle, André More, la Princesa Lea, Rosella, Rosy Mendoza, Lyn May) que provenían de cabarets y teatros de revista como el Blanquita, el Can Can, el Lido o el Quid, el Cadillac, el King Kong, el Montparnasse o el 77, eran quienes recibían sueldos por los desnudos o las escenas de desnudo. Así pues, estos cuerpos femeninos dóciles respondían ante la lógica patriarcal de consumo visual, cuyo protagonista es el cuerpo-espectáculo.¹⁰⁶

De este modo, coincidimos con Manuel Jesús González y Martín Gómez-Ullate, quienes consideran que, como parte de su dinámica industrial, estos filmes fueron pioneros de un movimiento de sexualización audiovisual de la sociedad, en gran medida, por la apertura de la censura, llevando los desnudos en la pantalla a un público más amplio. Igualmente, las relaciones de género regidas bajo una lógica y un sistema de valores patriarcal tradicional

¹⁰⁵ CABAÑAS OSORIO, *El cine de ficheras: un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 85-86.

¹⁰⁶ CABAÑAS OSORIO, *El cine de ficheras: un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 87-88.

mexicano, son parte central de estas cintas, mismos que se expresan mediante personajes, escenas y discursos.¹⁰⁷

Esta dinámica de sexualización visual se manifestó en distintas modalidades narrativas dentro del propio subgénero. Osorio Cabañas sugiere cuatro variantes del cine de ficheras: en un primer momento, postula el melodrama pornoerótico, cuya modalidad inició con el desnudo femenino, sin alejarse de los preceptos morales. La exhibición de la corporeidad se muestra como circunstancial, natural y cabaretil y en ocasiones, se relaciona con la danza; estos recursos narrativos se emplean para el encubrimiento del sexo duro. Este estilo filmico atenúa la narración y la descripción de la sexualidad, esta última, mínima o nulamente explícita. La permanente radicalización de deseo se proyecta en relación a la moral tradicional, que, en la pantalla, se flexibilizó gracias al debilitamiento de la censura que, no obstante, mantenía vigencia. La apertura también se debió al paso de la modernidad a la posmodernidad.¹⁰⁸

Dadas sus libertades visuales, sociales y sexuales, el autor retoma las características del melodrama definidas por Silvia Oroz, mezclándose la exhibición de las partes erógenas del cuerpo femenino en su argumento, con el sacrificio por el otro, el triunfo del amor verdadero, y la lucha de los valores del bien y del mal de corte católico. *Bellas de noche I* y *Bellas de noche II* (Miguel M. Delgado, 1974 y 1977), *Muñecas de medianoche* (Alfredo B. Crevenna, 1978) son algunos de los ejemplos de esta variante.

Posteriormente, del teatro devino el *burlesque*,¹⁰⁹ que se particulariza por la representación de los espectáculos nocturnos y de bailarinas que protagonizan las *performances*. En esta variante se proyectan performáticas corporales femeninas que danzan para un público masculino. Como tercer subgénero, coloca a la sexycomedia, que presenta a través del humor urbano masculino, a la mujer y a su imagen. Así, el desnudo, primordialmente femenino, se muestra dentro de las anécdotas, de los enredos narrativos, de los malos entendidos y de los chismes que traen situaciones humorísticas, incómodas y absurdas. Estas cintas de humorismo sensual, se acompañan de albures y referencias

¹⁰⁷ GONZÁLEZ MANRIQUE y GÓMEZ-ULLATE, “Sexycomedias latinas”, p. 190; CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna”, pp. 318-319.

¹⁰⁸ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 139-142.

¹⁰⁹ Sobre esta variante se profundizará en el próximo capítulo.

sexuales. Como ejemplos podemos citar a *Picardía mexicana 2* (Rafael Rodríguez Puebla, 1980) *La golfa del barrio* (Rubén Galindo, 1981), *Buenas y con-movidas* y *Chile picante* (René Cardona Jr., 1983), *Entre ficheras anda el diablo* (Miguel M. Delgado, 1984), *La pulquería ataca de nuevo* (Víctor Manuel “Güero” Castro, 1985), *A garrote limpio* (Julio Ruiz Llana, 1986), *Esta noche cena pancho* (Víctor Manuel “Güero” Castro, 1986), *Los plomeros y las ficheras* (Víctor Manuel “Güero” Castro, 1988).¹¹⁰

Por último, el cine de albures y palabrotas, también llamado lépero, se caracterizó por el uso de palabras altisonantes y expresiones corporales. Un importante número de los argumentos toman como centro, precisamente, las malas palabras, los albures, los chistes sexuales y el caló de los barrios de la ciudad de México. De estas producciones que dan espacio a lo popular urbano, podemos mencionar: *El día de los albañiles* (1984) de Adolfo Martínez Solares, *Tres lancheros muy picudos* (1988) de Adolfo Martínez Solares, *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986) de Víctor Manuel “Güero” Castro, *El garañón* (1989) de Alfredo B. Crevenna. Algunas películas entran en más de un género.¹¹¹

Y es, precisamente, el deseo de poseer los cuerpos femeninos, lo que guía la estructura narrativa de estas películas, sus protagonistas están en estos filmes para ser miradas, admiradas y para provocar deseo. Tanto la composición del cuadro, como la continuidad de la escena y las narrativas se centran en la corporeidad femenina. Bailes, movimientos, gestos; visibilización y ocultamiento del cuerpo y sus fragmentos, evidencian que no hay intención de interpretar a las mujeres sino, dada su cosificación, están ahí para apelar a la memoria sensitiva de los hombres que la miran.¹¹²

Más allá de su categorización genérica, estas producciones cinematográficas comparten un elemento fundamental: el cuerpo femenino se proyecta como espectáculo. La alegría, la música, el alcohol, la fiesta, la diferencia de clase, la violencia y el sexo están presentes en las producciones de ficheras, pero el desnudo integral femenino, nunca masculino, es el eje central de los filmes. Para analizar esta dinámica, la propuesta de Laura Mulvey,¹¹³ es

¹¹⁰ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 187, 193, 167-168.

¹¹¹ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, pp. 208-209, 211.

¹¹² CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano”, p. 317.

¹¹³ Empleada por muchos de los estudiosos del cine que nos compete.

imprescindible, su teoría, que parte de una perspectiva feminista y del psicoanálisis, profundiza en cómo el cine clásico ha construido a la mujer como un objeto desde la mirada masculina.

A través del concepto de escopofilia, presentado por la autora como uno de los múltiples placeres ofrecidos por el celuloide, puntualiza que, tanto mirar como ser mirado son fuentes de placer, la mirada masculina, curiosa y controladora objetiviza a los sujetos, en un mundo ordenado por la desigualdad. La división del trabajo heterosexual define la estructura narrativa del cine: el placer de mirar se organiza a partir de la dicotomía activo/masculino y pasivo/femenino, que permite al ojo masculino proyectar sus fantasías sobre las mujeres y se organiza, precisamente, en función de satisfacer el deseo visual. En otras palabras, lo significativo no es la mujer *per se*, sino lo que provoca en el varón y lo que representa su imagen.¹¹⁴

El caso del cine de ficheras deja ver la adopción de esta fórmula del cine narrativo estadounidense que privilegiaba el voyeurismo en los circuitos de exhibición. Una vez reconocida esta mecánica visual, comenzó la capitalización del destape cultural que favorecía el consumo de cintas que mostraban la corporeidad femenina. Como evidencia, podemos citar la declaración de Guillermo Calderón, productor de los filmes de rumberas protagonizados por Ninón Sevilla y de un importante número de películas del cine de ficheras, quien afirmó que su interés era divertir al pueblo y no hacer obras de arte o joyas de la cinematografía. Puntualizó que, atendiendo al gusto de los espectadores, trató “de llevar figuras de primera línea y los mejores comediantes de México a sus producciones. ¡Ah, y chicas bellas! Porque al grueso del público, le gusta ver carne.”¹¹⁵

No obstante, esto no era novedad, ya que, “el tema de las mujeres galantes es uno de los que más se han explotado, no solo en los últimos años, sino todo el tiempo; y es que la curiosidad y el morbo de la gente hacia ellas no se termina, así se presume de mucha civilización”.¹¹⁶ Rafael Inclán, uno de los actores de mayor participación en estas cintas de ficheras, recuerda la apertura cinematográfica respecto al teatro, de donde muchos de los

¹¹⁴ MULVEY, “Placer visual y narrativo”, pp. 367-, 370, 371.

¹¹⁵ DE LOS REYES, *Medio siglo de cine mexicano (1986-1947)*, p. 178.

¹¹⁶ “Las ficheras siempre serán buen negocio”: Chato Padilla, *Avance*, 14 de junio de 1978, p.13.

artistas de este subgénero, provenían: “en el cine el lenguaje se abrió más, y la ropa también”. Consecuentemente, el éxito fue inmediato: “Me acuerdo que había películas en las que el público hacia unas filas enormes para entrar e incluso rompía los cristales de las ventanas para llevarse los afiches (fotogramas), pues querían tenerte como recuerdo.”¹¹⁷ Asumimos la importancia de este subgénero filmico el imaginario colectivo, ya que las películas son citadas en relatos biográficos e historias de vida como un rito adolescente para los hombres.¹¹⁸

Sin embargo, este éxito comercial trajo consigo experiencias contradictorias para las propias actrices que lo protagonizaban. Sasha Montenegro, una de las más reconocidas actrices del cine de ficheras, se mostró ambivalente, si bien celebraba la aceptación por parte del público, lamentaba que “no se tome en cuenta la historia, la mayoría de los espectadores los ve con el fin de saber un morbo mal inculcado, por ver a las chicas en poca ropa, y eso no satisface a muchos actores”.¹¹⁹

Montenegro también relató los ataques recibidos por inaugurar los desnudos integrales, y confesó: “ya me aburrió que me deseen sexualmente sin pensar que soy una mujer que necesita amor”. Por otro, Angélica Chaín mencionó que quería ser más selectiva con respecto a los desnudos en pantalla, ya que le interesaba apostar por películas de calidad y no aquellas vulgares. Señaló que nunca se acostumbró a mostrar su cuerpo y que le era, hasta ese momento, difícil hacerlo: “Tenía 13 años de edad cuando en la película ‘Matar por matar’ tuve que enseñar mi cuerpo, fue terrible para mí y durante varias noches no dormí, pero después comprendí que el desnudo es parte de mi trabajo”.¹²⁰

La mirada y el control masculinos, dominantes en la industria cinematográfica, ejercían un doble control sobre las mujeres: dictaban y definían sus representaciones en la pantalla, y juzgaban moralmente tanto a las actrices como a las espectadoras. Esta cuestión resulta fundamental para problematizar este subgénero, ya que visibiliza la forma en la que la dinámica patriarcal operaba. Es decir, erotizaba-sexualizaba los cuerpos femeninos para el

¹¹⁷ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, pp. 146, 147, 149.

¹¹⁸ GONZÁLEZ MANRIQUE y GÓMEZ-ULLUATE, “Sexycomedias latinas”, p. 185

¹¹⁹ JORDÁ, “Estoy sola porque piensan que soy muy agresiva”, 21 de octubre de 1977, *Avance*, México, D.F., p. 11.

¹²⁰ ÁVILES DUARTE, “Angélica, 15 años de actriz, no al desnudo”, *El Universal*, México, D.F., 30 de octubre de 1987

consumo visual, a la vez que cuestionaba la moral de las mujeres que personificaban a las cabareteras en la pantalla, al igual que a aquellas que consumían las películas “para hombres”. El estigma del contacto femenino con la sexualidad, afectaba tanto a las actrices como a las espectadoras, poniendo en tela de juicio su decencia, como podemos ver en el siguiente texto:

Anoche invité a una amiga al cine a ver “Las Ficheras” y antes del intermedio, indignada por la pornografía abandonó su asiento y me dejó solo... Ha de ser una dama educada y de sólidos principios morales... Pues tengo mis dudas, porque hoy en la tarde, accidentalmente la vi con sus amigas, haciendo cola en la taquilla del mismo cine, para ver la misma película.¹²¹

Este testimonio nos aproxima a una percepción distinta a la del espectador ideal del cine de ficheras, el sujeto de la mirada masculina teorizado por Mulvey. Los datos empíricos arrojan una heterogeneidad en las abarrotadas salas. Es decir, el consumo no solo respondía a una lógica voyeurista masculina, sino también a una identificación de clase, pues era un entretenimiento barrial en la capital. Para el público femenino, la asistencia implicaba una negociación; es decir, consumían el humor de estas cintas, pero también naturalizaban la violencia simbólica de las representaciones de género. Esto nos conduce a sostener que el éxito del subgénero no se remitía a la mera satisfacción del deseo escopofílico masculino. La interpelación de un sector social que encontraba una imagen que, aunque distorsionada, le permitía una identificación de su idiosincrasia y lenguaje, también jugó un papel importante.

Dada la desigual revolución sexual y el destape, se esperaba decencia de las mujeres “buenas” mujeres y desinhibición de aquellas erotizadas-sexualizadas para su consumo visual. Víctor Manuel “Güero” Castro, guionista y director, dijo en una entrevista: “Me decidí a buscar chicas guapas que no tuvieran inhibiciones frente a la cámara porque quería que algunas de ellas mostraran sus atributos físicos sin ropa. Era la época del destape y había que aprovecharla”¹²². Las mujeres se enfrentaban a la lógica patriarcal que dominaba la industria de formas diversas: mientras algunas veían el interés en la corporeidad femenina por parte de la industria del cine como una oportunidad para vender su capital erótico, otras se resistían

¹²¹ QUINTANILLA CANTÚ, “Soliloquios Dominicales”, *El Porvenir*, Monterrey, 7 de agosto de 1977, p. 2

¹²² APARICIO PONCE, “Añoranza por el cine de ficheras”, *Taquilla*, México, D.F., 16 de febrero de 1996, p.

a la objetivación de sus cuerpos, y buscaban que los desnudos en la pantalla fueran justificados, como fue el caso de Carmelina Encinas: “Para este tipo de filmes se contratan a muchachas guapas como gancho publicitario. Esto es precisamente lo que se debe evitar: la solución podrá estar en unirse, a manera de protesta.”¹²³

El cine de ficheras emergió como un subgénero que, aunque fue rechazado por la crítica, tuvo gran aceptación entre las juventudes y las clases populares y medias, distantes de las obras de Felipe Cazals, Renato Leduc o Arturo Ripstein. Su exitosa fórmula se conforma de protagonistas hegemonícamente atractivos y de otros que representaban a la cultura popular urbana, de un lenguaje sin censura y de melodrama, que, en palabras de Carlos Monsiváis, “era el favorito del pueblo”. Empero, aunque las figuras representativas de estos filmes eran las reinas del cabaret, los papeles protagónicos e importantes para la historia, eran, al igual que la dirección, producción y consumo, masculinos.¹²⁴

Las mujeres y el cabaret se ubican como elementos decorativos-objetos pasivos que permiten a los hombres mostrar su virilidad, conquistar a las chicas más sensuales, evadir a sus enemigos y a la justicia, burlar y alburear al otro, e incluso, “romperle la madre” a sus contrincantes. Es decir, proyectan una representación aspiracional para el macho mexicano.¹²⁵ Esta dinámica refleja también la configuración de la estructura narrativa en el cine tradicional develada por Mulvey, en la que la dicotomía se configura en activo-masculino y pasivo-femenino.

El éxito comercial impactó significativamente a la industria filmica nacional todavía en crisis. Las estadísticas señalan que alrededor de 80 películas se produjeron al año desde la segunda mitad de la década de 1970, propiciando que algunas crónicas hablaran de una nueva y exitosa industria cinematográfica mexicana.¹²⁶ La amplia aceptación de estas cintas que acompañaban la temática sexual con albures y con representaciones que aludían a la idiosincrasia del mexicano se debía no solo por las temáticas del destape que se incorporaban en ellas, sino también porque era un cine “de barrio”, “del pueblo”. Como relata Eduardo

¹²³ OSO, “Lo que se esperaba: Carmelina Encinas Aceptó Hacer Desnudos Cinematográficos”, *El Nacional*, México, D.F., 4 de diciembre de 1983, p. 13

¹²⁴ LEMUS MARTÍNEZ, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras”, p. 2.

¹²⁵ LEMUS MARTÍNEZ, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras”, p. 2.

¹²⁶ CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna en el cine mexicano”, p. 315.

Meza de la Peña, mejor conocido como Lalo “el Mimo”, uno de los mayores exponentes del cine de ficheras:

El que nos dio el permiso fue Gustavo Díaz Ordaz. La censura fue un garbanzo de a libra, porque él era un hombre muy recto y muy derecho; pero le sabíamos que andaba con “La Tigresa” y cosas así. No le quedó más remedio que dar el permiso, dijo: ¡Total, es para los nacos y para la gente así! No se dio cuenta de que, cuando las autorizaron, los cines se abarrotaron en toda la República mexicana. Las filas eran impresionantes. Esa es la mayor satisfacción que hemos tenido.¹²⁷

Estas cintas permitieron que la cultura popular urbana fuera parte de las producciones filmicas y, consecuentemente, se insertara en el imaginario colectivo. Igualmente, la representación de clase, aunque estereotipada, fue apreciada por parte de los espectadores. Habitantes del barrio, criminales, empleadas domésticas, boxeadores, prostitutas, mecánicos y más, fueron parte de los modelos de representación que habían tomado como base los espectáculos del teatro de revista, en el que los actores interactuaban con el público de bajos estratos económicos.¹²⁸

Uno de los elementos más característicos de estas cintas, es el albur como representación lingüística de la picardía y de la creatividad de lo mexicano, al igual que de lo popular urbano. Su aparición puede entenderse como un acceso de la clase popular al cine como espacio público, pero responde a deseos sexuales masculinos. A través de estas expresiones del habla, el hombre heterosexual muestra su virilidad y poder, pero también son empleadas para la expresión con respecto a la voluptuosidad del cuerpo femenino de las protagonistas. Aunque el albur permite transgredir restricciones morales y reflejar tensiones de clase, también proyecta la fuerza del macho contra el otro al que puede someter. Es decir, es una forma de resistencia cultural, pero también la manifestación de una lógica machista y homosexual encubierta,¹²⁹ que opera como una expresión de control masculino.

En sintonía con lo anterior, dos son las representaciones masculinas que dominan las producciones: por un lado, el galán varonil, atractivo y sensual, alto, moreno y musculoso, personificado por figuras como Jorge Rivero y Andrés García; por otro, el mexicano promedio, flaco o con panza “cervecera” o “pulquera”, gracioso, que puede trabajar en

¹²⁷ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, pp. 101-105.

¹²⁸ KLEIN JARA, “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana”, p. 3.

¹²⁹ CABAÑAS OSORIO, “El cine de ficheras un orden simbólico en espera de análisis”, p. 107; LEMUS MARTÍNEZ, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras”, p. 4.

cualquier oficio, “mano larga”, cuyo carisma le permite atraer a las mujeres. Estos últimos personajes se proyectan como los representantes de la cultura popular mexicana, cuestión clave para entender el éxito de las películas.¹³⁰

Lemus Martínez sostiene que estas figuras encajan en lo que Oscar Lewis concibe como tendencias del machismo de la clase media y baja: el complejo del Don Juan, la exaltación de su hazaña sexual, al igual que el heroísmo y la falta de temor físico. En sus actuaciones se proyectan y difunden aspiraciones sexuales y eróticas de los hombres mexicanos, es decir, el voyeurismo, la potencia sexual, la sumisión y posesión de las mujeres, el sexo sin tabú ni compromiso y, por supuesto, la posibilidad abierta a cualquier hombre, de convertirse en *gigoló* o en padrote. Retomando a Mulvey, dado el papel activo de la mirada masculina, una identificación narcisista con el galán del cine toma lugar, pero también la proyección del ego a través del personaje “común”, del “mexicano promedio”, que logra acceder y poseer las mujeres que desea. La contraparte del primer modelo, se encarna en el travesti y en el mesero gay, escandaloso y obsesionado con el falo, ambos se proyectan bajo los conceptos de “maricón”, “puto”, “pinche joto”, y son asociados, en las producciones, a patologías o comportamientos dañinos.¹³¹

Para Guillermo Calderón, al ser el cine el espectáculo más barato y, consecuentemente más concurrido, su objetivo era divertir a su público. Afirmó, también, que, al ser un comerciante del cine, él velaba por sus intereses y por ganar dinero, mas no pretendía hacer películas educativas. Desde su perspectiva, era el gobierno quien tenía tales pretensiones. En su experiencia, la realización de cine educativo, aunque le trajo distinciones y premios en el extranjero, también pérdidas económicas.¹³² Sin embargo, para críticos como Moisés Viñas, el apogeo de la serie de películas que continuaría tras *Bellas de noche* (1974) fue una señal del retroceso en relación al cine de rumberas, que se sustituiría por un simple desnudismo y chistes con doble sentido.¹³³

¹³⁰ LEMUS MARTÍNEZ, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras”, pp. 3-4.

¹³¹ LEMUS MARTÍNEZ, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras”, pp. 3-4.

¹³² “Soy un negociante del Cine, Reconoce Guillermo Calderón”, *El Nacional*, México, D.F., 6 de noviembre de 1983, p. 10.

¹³³ VIÑAS, *Historia del Cine Mexicano*, p. 285.

Ante las críticas, Calderón reiteró su interés en hacer dinero y en “dar a conocer a artistas que ahora ocupan primeros planos”. A su juicio, el éxito de sus películas radicaba en la inclusión de estrellas, dado que eran estas quienes atraían al público. De la misma forma, sostuvo que, aunque estos filmes dejaban muchas ganancias, la inversión era alta, ya que los protagonistas, dada su cotización, implicaban una inversión importante, que, no obstante, aseguraba el éxito. De sus colegas, criticó los reducidos presupuestos y dijo que “muchos imitadores [...] pretenden hacer películas con 12 o 13 millones de pesos, mientras yo invierto para poder hacer algo que en verdad guste”.¹³⁴

En el contexto del destape, empero, la crítica frente a la llamada “ola de pornografía” se presentó en la prensa. La crítica culpaba a la Dirección General de Cinematografía por permitir la exhibición de aquellos productos audiovisuales lúbricos que estaban al alcance de la niñez y la juventud y que harían de México “una Sodoma y Gomorra”. La preocupación especial era que esta provocación a la exacerbación del erotismo de hombres y mujeres, llegaría a los asistentes de entre 10 y 18 años que acudían a las salas. Otra nota alude al carácter pedagógico del cine:

Se exhiben desnudos o con simples taparrabos y se entregan a contorsionismo y manipulaciones eróticas, que como es lógico, excitan a los jovencitos que terminan por dedicarse al onanismo en la oscuridad de la sala o a manipular a las jóvenes que están cerca, las que, por su parte, ya también están listas para “disfrutar” de la sensualidad desenfrenada de los actores y actrices de la pantalla, si es que puede dárseles ese nombre.¹³⁵

Ante el complicado panorama, se solicitaba, por parte de personas del medio, como el actor Gabriel Figueroa, que las funciones del cine de ficheras, cabareteras, palabrotas y de desnudos se exhibiera después de la medianoche. El redactor, Carlos Loret de Mola Mediz, externaba que no deberían exhibirse a ninguna hora, pues “el tiempo de los mexicanos es para el trabajo y no para la pornografía, y muchísimo menos deben filmarse en estudios oficiales o con dinero de créditos del gobierno”.¹³⁶

¹³⁴ “De plano: Guillermo Calderón seguirá haciendo muchos filmes de ficheras”, *El Nacional*, México, D.F., 11 de marzo de 1984, p. 6.

¹³⁵ SOL, “La pornografía nos ahoga”, *El Porvenir*, Monterrey, 31 de agosto de 1979, p. 6.

¹³⁶ LORET DE MOLA MEDIZ, “Desacato a Gabriel Figueroa; El cine, despreciado”, *El Informador*, Guadalajara, 23 de noviembre de 1982, p. 4.

La ola de críticas era enfrentada por Calderón bajo el argumento de la falta de trascendencia o interés educativo o artístico, pero el productor defendía que sus películas mostraban el folclor urbano mexicano. También confiaba en que, así como el cine de rumberas había sido criticado y después estudiado y reconocido, las ficheras también podrían repetir esa historia. El estigma, en gran medida por cuestiones clasistas (recordemos la asociación del erotismo con las clases dominantes y la pornografía con las bajas), también rozó a los elencos.¹³⁷ Rafael Inclán abona que, a los actores y actrices del cine de ficheras, en general, los “‘veían de arriba para abajo’, pero lo que sí tenían que reconocer es que esas películas pagaban en una semana. Era nuestro cine, el cine de barrio.”¹³⁸

El arribo del cine de ficheras a una industria en crisis deja ver la instrumentalización del destape por la industria cinematográfica mexicana bajo la fórmula del cine narrativo que construye desde y para la mirada masculina. Las producciones muestran que, aunque toman lugar y sentido en el marco de la revolución sexual, los discursos y las narrativas fílmicas patriarcales siguen manteniendo el control sobre las representaciones de género en la pantalla, reproduciendo y legitimando la objetivación del cuerpo femenino en aras de una recuperación comercial. Esta relajación con respecto a la censura, si bien permitió ciertas transgresiones visuales, no cuestionó la desigualdad y violencia en las relaciones de género que proyectó, pues como analizaremos en el próximo apartado, la lógica detrás de esta visualidad sexuada ejemplificó, reprodujo y legitimó una política sexual patriarcal que establecía la dominación masculina sobre las mujeres.

Es decir, a través del cine de ficheras podemos observar la instrumentalización de la revolución sexual por el mercado cinematográfico que aprovechó las condiciones brindadas por las transformaciones en los usos y costumbres sexuales y la lucha por liberación femenina. Mientras las feministas percibían esta apertura como una oportunidad para cuestionar los roles tradicionales, demandar autonomía corporal y reivindicar el derecho a decidir sobre su propio cuerpo, la industria fílmica reforzó la dicotomía respecto a las mujeres según el ejercicio de su sexualidad. Como veremos en el análisis de *Bellas de noche*, esta

¹³⁷ “Que las cintas de Ficheras Contribuyen a la Difusión de Nuestro Folclor Urbano, *El Nacional*, México, D.F., 25 de noviembre de 1983, p. 8.

¹³⁸ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, pp. 146, 147, 149.

aparente liberación sexual encubría una política sexual que legitimaba la dominación masculina a través del entretenimiento popular.

1.3 Un análisis de las representaciones de las ficheras en *Bellas de noche* (1974)

En junio de 1970, se rumoraba la adaptación de la exitosa obra teatral “Las ficheras”, de Víctor Manuel “Güero” Castro a la pantalla grande. Mientras el guion se escribía “cuidadosamente” para evitar el rechazo de la censura cinematográfica, se hablaba de que Claudia Islas, Mary Montiel y Marta Arlette podrían encabezar el elenco. El productor Guillermo Calderón había considerado a Abel Salazar para la dirección, pero él no mostró interés. Otra opción era el debutante en el megáfono Julio Aldama, quien tenía intenciones de “foguearse”.¹³⁹ Finalmente, fue Miguel M. Delgado quien dirigió la cinta que inauguró el cine de ficheras.

Cinco años después, se anunciaba el estreno de *Bellas de noche* que, según los críticos, se sumaría a “la ola pseudoerótica o pseudopornográfica que atraviesan los espectáculos mexicanos”. Se decía, también, que el argumento se había modificado siete veces por los comentarios de los censores. Las opiniones se pronunciaban pues “a pesar de que los cines están llenos [y] la gente se sienta hasta en el suelo -no es malo, pero podría haber resultado mucho mejor.”¹⁴⁰ La recepción fue controversial, pero Guillermo Calderón aseguraba que su película había recibido, de las autoridades cinematográficas, un trato “no sólo equitativo, sino preferencial”, y que su éxito en taquilla se debía a la “nostalgia del cabaret”.¹⁴¹

Bellas de noche I, “portaba entre titubeos, casi de manera vergonzante y entre paréntesis, el subtítulo de (*Las ficheras*)”, título de la obra en la que se inspiraba. Empero, siguiendo la tradición tintanezca, se optó por el título paródico que refería a la película *Bella de día* (1967) de Luis Buñuel, basada en la novela homónima, escrita por Joseph Kessel. Posteriormente, “con plena confianza y en desquite”, la secuela llevó por nombre *Las ficheras*, colocando en paréntesis (*Bellas de noche II*).¹⁴² La película se estrenó en cuatro salas, estuvo en cartelera

¹³⁹ “Llevarán a la pantalla la obra “Las ficheras”, *Avance*, México, D.F., 28 de junio de 1970, p. 4.

¹⁴⁰ “Ellas son Bellas de Noche y también de Día; la Cuestión es Saber Entenderlas”, *Impacto*, México, D.F., 29 de octubre de 1975, p. 63.

¹⁴¹ VALENCIA, “Bellas de Noche, ¡hará más de 50 millones de pesos en el país!”, *El Sol de México*, México, D.F., 30 de junio de 1976.

¹⁴² AYALA BLANCO, *La condición del cine mexicano*, p. 123.

por 26 semanas, se exhibió en 34 salas del país y generó ganancias de 400 millones de pesos.¹⁴³

Años más tarde, en una entrevista, Víctor Manuel “Güero” Castro, precursor del cine de ficheras, narró el origen de este subgénero filmico:

Todo comenzó cuando asistí a una función del teatro de “Cada quien su vida”, de Luis G. Basurto. Era un drama de aquellos, mano. Las hijas eran violadas o seducidas, en fin, me imaginé que esa serie de enredos transportados a una comedia serían un trancazo. Pero no pensé que la gente me rompería las puertas del cine para entrar a ver la película, como pasó con “Bellas de noche”. [...] [la idea] comenzó por el interés económico, pero preocupados por retratar una realidad social. Incluso quería mandar pequeños mensajes, como advertir a las muchachas que en los tugurios les podrían echar drogas en los tragos, para violarlas.

El “Güero” agregó que la inclusión de estas temáticas atractivas para el público se debía a la necesidad del cine de autogenerar sus recursos para ser rentable. Por ende, las producciones en las que él trabajaba, pretendían llevar a los espectadores historias divertidas.¹⁴⁴ En el marco de estos debates críticos, Emilio García Riera se pronunció frente a la película y afirmó que “[...] *Bellas de noche* aprovecha el aflojamiento de la censura para operar un traslado: el de los tópicos del viejo cine arrabalero —comedia o melodrama— a los terrenos de una semi pornografía o pornografía ‘blanda’ que puede permitirse desnudos femeninos y ‘palabrotas’.”¹⁴⁵ Durante la década de 1970, el surgimiento del cine de ficheras coincidió con el declive del proyecto estatal de renovación filmica. Sin embargo, pese a las críticas, su exitosa fórmula comercial permitió la sobrevivencia del cine nacional. Esta visión mercantilista antepuso los intereses económicos frente a la calidad artística del cine.¹⁴⁶

Ahora bien, para comprender mejor la visión detrás de esta película pionera, es importante conocer a su director Miguel. M. Delgado, quien nació en México, D. F., en 1904. Su vínculo con la industria se fortaleció al casarse con Josefina Vélez, hermana de la actriz Lupe Vélez. Gracias a esta conexión familiar viajó a Hollywood en la década de 1920, donde trabajó como secretario de Gary Cooper. Posteriormente, a su regreso a México, se incorporó a la industria cinematográfica como actor secundario y asistente de director, destacando su

¹⁴³ CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, p. 85.

¹⁴⁴ FLORES, “El “Güero” Castro, al micrófono en defensa de las ficheras”, *Esto*, México, D.F., 26 de diciembre de 2003, p. 8.

¹⁴⁵ GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano 1974-1976*, p. 87.

¹⁴⁶ GONZÁLEZ ROMERO, “La revolución sexual”, pp. 184-185.

participación en las películas de Chano Urueta. En 1939, figuró como codirector de diálogos de *Perfidia*, de William Rowland y en 1943, como director subalterno de *Doña Bárbara*, de Fernando de Fuentes; fue codirector nominal de *The Sun Also Rises* (1957), de Henry King y de la coproducción con Estados Unidos *Pepe* (1960), de George Sidney. Su debut en la realización se llevó a cabo en una película de “Cantinflas”, de quien era casi director exclusivo.¹⁴⁷

Bellas de noche (1974) representa una de las obras más emblemáticas dirigidas por Delgado dentro del género de ficheras. La figura 1, correspondiente a la ficha técnica, detalla los elementos de esta producción:

¹⁴⁷ *El cine mexicano en documentos* vol. 9. Dentro de su larga filmografía, podemos citar algunas cintas como: *El gendarme desconocido* y *Mi viuda alegre* (1941), *Una mujer que no miente* (1944), *Las colegialas* (1945), *Una extraña mujer*, (1946), *Mala hembra* (1950), *Cárcel de mujeres*, y *El cardenal* (1951), *Pecado Mortal*, *Al diablo las mujeres*, (1954), *La fuerza del deseo*, *La doncella de piedra*, *Cielito Lindo* (1956), *Bendito entre las mujeres* (1958), *mariachi canta* (1962), *México de mi corazón* (1963), *El padrecito*, (1964), *Por mis pistolas*(1968), *El Santo vs. la hija de Frankenstein* (1971), *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* (1972), *Santo y Blue Demon Contra el Dr. Frankenstein* (1973), *Bellas de noche* y *La venganza de la llorona* (1974), *Las ficheras (Bellas de noche, parte 2, 1976)*, *No tiene la culpa el indio*, *El patrullero 777* (1977), *Oye Salomé* y *El fayrero* (1978), *Palenque*, *La sotana del reo* y *Noche de jerga* (1979), *Mamá solita* (1980), *Allá en la plaza Garibaldi* (1981), *Las vedettes* (1983), *Entre ficheras anda el diablo- La pulquería 3* (1984), *Mientras México duerme* (1986), *A gozar, a gozar, que el mundo se va a acabar* (1990).

Título de exhibición:	<i>Bellas de noche</i>
Otros títulos:	Las ficheras
País:	México
Compañía productora:	Cinematográfica Calderón, S. A.
Productor:	Guillermo Calderón Stell
Año de producción:	1974
Duración:	98 minutos
Dirección/realización:	Miguel M. Delgado
Asistente de Dirección:	Felipe Palomino
Argumento:	Víctor Manuel “Güero” Castro
Adaptación:	Francisco Cavazos
Dirección de fotografía:	Miguel Arana
Color	
Formato:	35 mm
Edición:	José W. Bustos
Dirección musical:	Gustavo César Carrión
Obras musicales:	De Agustín Lara: “Aventurera” / y otros “El orangután y la orangutana” / La Sonora Santanera: Las luces de Nueva York” / Aquí estoy entre botellas
Sonido:	Eduardo Arjona/ Ramón Moreno
Escenografía:	Salvador Lozano Mena
Maquillaje:	Dolores Camarillo “Fraustita”
Ambientación:	Carlos Arjona
Reperto	Personajes
Jorge Rivero Germán Torres	“El Bronco”
Sasha Montenegro	Carmen
Carmen Salinas	“La Corcholata”
Lalo de la Peña, “El Mimo” Fuensanta	“El Vaselinas”
Enrique Novi Raúl López	“El Rule”
Mabel Luna	“La Muñeca”
Rosa Carmina María Teresa	“La Matraca”
Diana Torres	Cora
Leticia Perdigón	Lupe
Judith Velasco	
Norma Lee	
Víctor Manuel “Güero” Castro	Fabián, mesero “Joto”
Rafael Inclán	
Gabriel Ríos	
Pancho Córdova Don Poncho	Cliente
Mario García “Harapos” Toribio	Cuidador
Raúl, “Chato” Padilla	Don Ángel
Paco Sañudo Ismael	Cantinerero
Rodaje:	Del 25* de septiembre al 21 de octubre de 1974
Estudio y locaciones:	Estudios Churubusco, D. F.
Autorización:	No. 50259-C
Fecha y lugar de estreno:	25/ septiembre/ 1975. Cines: Tlalnepantla/ Dorado 70
Tipo de producción:	Industrial

Figura 1. Ficha técnica de *Bellas de noche*.
Fuente: CN, exp. A-00588.

Ahora bien, como veremos, la sinopsis revela las jerarquías de género en su construcción narrativa:

EL BRONCO TORRES está muy golpeado y le han quitado su licencia de boxeador. No tiene dinero, necesita trabajar en lo que sea, y su amigo, el “RULE”, le consigue un empleo de mesero en el “PIRULÍ”, cabaret de tono subido, en donde el “VASELINAS” controla los corazones de las “BELLAS DE NOCHE en beneficio de su bolsillo.

“EL VASELINAS” perdió \$25,000.00 apostando por EL BRONCO en su última pelea. La mafia de los apostadores le ha fijado un “plazo de muerte” pagar la deuda, y el “VASELINAS” tiene que trabajar turnos triples con tres insaciables BELLAS DE NOCHE

BRONCO TORRES se enamora de CARMEN, la más bella de las BELLAS DE NOCHE, la ve constantemente en compañía de otros hombres y tiene que aguantarse.

Los turnos triples empiezan a agotar al VASELINAS.

Lo único bueno y limpio que queda en la vida del BRONCO es su hermana Lupita, pero él mismo propicia la caída de la joven a cambio de quinientos pesos, encuentra a su hermana haciendo el amor con Raúl y golpea al muchacho despiadadamente

“El trabajo extra” agota más y más al VASELINAS.

EL BRONCO está en la cárcel por la golpiza a Raúl.

EL VASELINAS sigue cumpliendo heroicamente, resuelto a morir en la raya

Raúl vende su taxi para pagar la fianza que le han fijado al BRONCO, y el exboxeador sale libre.

“EL VASELINAS” agonizante sigue “cumpliendo”.

Todas las personas, incluyendo a los matones de la mafia asisten al “funeral” del “VASELINAS”. Cuando los matones se han ido, el cadavérico VASELINAS APARECE por detrás de una tumba provocando una gran carcajada.¹⁴⁸

En la sinopsis anterior, observamos que, si bien el título y el universo fílmico aluden a las ficheras, la trama tiene un carácter masculino, ya que solo Carmen logra cierta relevancia en el melodrama pornoerótico. Asimismo, la cinta establece una diferenciación entre Carmen y “La Matraca”, ficheras redimibles mediante el matrimonio y la vida familiar. El resto de las “bellas de noche”, configuradas como mujeres espectáculo y objetos sexuales que ambientan el cabaret, se muestran como cuerpos para el consumo visual masculino. De igual

¹⁴⁸ CN, exp. A-0588/5: Cinematográfica Calderón, Afiche de “Bellas de noche”, 1974. Mayúsculas en el original.

manera, la ficha técnica evidencia que el dominio de la mirada masculina de los realizadores no solo provenía del sistema patriarcal, sino de la industria cinematográfica dirigida por hombres; las únicas mujeres mencionadas son las actrices y la maquillista.

Bellas de noche fue la primera película en la que Sasha Montenegro realizó un desnudo. Cabe puntualizar que, según su testimonio, ella no deseaba hacer la película, ni despojarse de sus prendas. Guillermo Calderón

Me dijo que no me preocupara porque me iban a doblar el cuerpo en la cinta y empezaron a traer señoritas que podrían hacer el desnudo. Yo veía a los cuerpos porque iba a ser mi cuerpo, [y] pues no encontraron a nadie. Entonces tuvimos una pequeña discusión al respecto y dije que yo hacía la película porque esos cuerpos a mí no me doblaban, eran demasiado exuberantes.

Además, comentó “Nunca imaginé que afectara tanto a una sociedad el hecho de que hagas una película con un desnudo de 30 segundos.” Posteriormente, continuó con la siguiente afirmación: “La gente confunde muchas cosas y es tan fácil como confundir los papeles que un actor interpreta, entonces si haces una película en los 70 con un desnudo, la gente te confunde y cree que efectivamente eres una mujer fácil, una golfa.”¹⁴⁹ Su testimonio contrasta con la permisividad “que se abría paso a codazos” entre los años sesenta y setenta, período en el que se hablaba de una “nueva moralidad”.

La industria nacional llevó a la sociedad mexicana el destape de pechos, glúteos y pubis en las salas de cine y después, en la comodidad de su hogar, ante la llegada de las videocasetas.¹⁵⁰ No obstante, fuera de las pantallas, los usos y costumbres sufrieron cambios pudorosos y desiguales. La prevalencia de un discurso tradicional propició una liberación favorable para los hombres, pero no para las mujeres.

En este periodo, las mujeres eran diferenciadas moralmente por sus conductas sexuales: las “buenas” mujeres se apegaban a las buenas costumbres y a la decencia, las “malas” (que andaban de “locas”) eran vistas como “fáciles”. Esta catalogación no solo provenía del mero ejercicio sexual, sino también del destape sus cuerpos, se pensaba que aquellas que “mostraban”, se “ofrecían” a los hombres, por lo que también eran estigmatizadas como “fáciles”. Es decir, la ideología tradicional que reproducía y legitimaba los esquemas de

¹⁴⁹ DEL OLMO y MÉNDEZ, “Eternamente bella”, *Excelsior*, México, D.F., 16 de diciembre del 2024.

¹⁵⁰ PONCE, SOLÓRZANO y ALONSO “Lentas olas de sensualidad”, pp.17-18.

género que las feministas luchaban por derrocar, se mantenía vigente en la sociedad¹⁵¹ que producía y consumía los filmes que nos competen, reafirmando y legitimando los valores patriarcales sobre las mujeres dentro y fuera de la pantalla.

La doble moral impedía la tolerancia erótica hacia las mujeres, cuya sexualidad seguía “vinculada a la reproducción, simbolizada en la heterosexualidad genital, rodeada de tabúes, de vergüenza y de miedo”. Se señalaba, además, el carácter peligroso y enajenante atribuido al desarrollo sexual, particularmente deplorable y represivo para las mujeres. Esta clasificación ubicaba a las mujeres como “putas” o “santas”.¹⁵² Los críticos de Sasha Montenegro erotizaron su imagen por sus desnudos en el cine de ficheras, mas no por un ejercicio erótico autónomo. Este estigma se mantuvo a lo largo de su trayectoria artística, incluso después de su matrimonio con el presidente José López Portillo. Montenegro, como otras artistas de este cine, fue también desacreditada por el uso de su capital erótico como estrategia de movilidad social.¹⁵³

La experiencia de la actriz revela las dinámicas de poder que operan en la producción cinematográfica y sus efectos en la construcción social del género, en este caso, en relación a su erotización. El cine funciona más allá de un mero medio de entretenimiento, pues tiene un papel activo en la construcción y reproducción de significados sobre el género y la sexualidad femenina. Por ello resulta importante la propuesta de Teresa de Lauretis de analizar el cine como una tecnología, es decir, como un aparato técnico y social que produce y reproduce representaciones de género. El aparato cinemático y los discursos institucionales controlan los campos de significación social que no solo promueven, sino que también hegemonizan las representaciones que se construyen dentro de los márgenes de las narrativas dominantes. Por medio de las técnicas cinematográficas como iluminación, encuadre, edición, los códigos del cine construyen a la mujer como imagen y objeto para el espectador.¹⁵⁴

¹⁵¹ MORENO, “Desde la más absoluta virginidad”, p. 39, LAMAS, “Freud y las muchachas”, p. 74.

¹⁵² LAMAS, “Freud y las muchachas”, p. 74.

¹⁵³ Conviene subrayar que muchas de estas artistas, que combinaban su trayectoria entre los espectáculos nocturnos y la pantalla cinematográfica, establecieron vínculos con actores de la vida política.

¹⁵⁴ DE LAURETIS, “La tecnología del género”, pp. 19, 20, 25.

Desde la perspectiva de Stuart Hall, “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje”,¹⁵⁵ sentido que es construido mediante una práctica significativa y de convenciones sociales e históricas que relacionan el significante y el significado. Es fundamental, también, señalar que las representaciones no son neutrales, puesto que son atravesadas por relaciones de poder, mismas que definen y legitiman lo “verdadero” y mantienen una “correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder”.¹⁵⁶

Por ende, hemos optado por concebir al cine como un dispositivo que nos permite ver la sujeción simbólica al poder, al neutralizar los discursos sobre el género y la sexualidad femenina, y contribuyendo a “un régimen de visibilidad dominado por la hegemonía patriarcal y machista.”¹⁵⁷ Reconocemos, también, el tono didáctico de las cintas mexicanas que reproducen, promueven y legitiman la ideología dominante, pues, al ser representaciones, también dejan ver prácticas cotidianas¹⁵⁸ históricamente situadas y normalizadas en el contexto que las produce.

Como producto cultural, el cine no puede desprenderse del patriarcado, este constituye un sistema de poder que establece el control masculino sobre las mujeres desde múltiples esferas: la sociedad, la cultura y la economía. Al analizar a las ficheras de *Bellas de noche*, no solo examinamos la construcción de relaciones políticas entre sexos, sino también la intersección entre género, sexualidad y poder que, desarrollándose en los márgenes patriarcales, refleja y legitima la dominación masculina. Como *soft porn*, estas representaciones funcionan como elemento socializador y como discurso político que reproduce el sistema patriarcal.¹⁵⁹

Nuestro análisis revela la dimensión política de las relaciones entre sexos, entonces, entendemos la política como “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo control de otro

¹⁵⁵ HALL, “El trabajo de la representación”, p. 13.

¹⁵⁶ HALL, “El trabajo de la representación”, pp. 2, 9, 15, 16, 31.

¹⁵⁷ CASTELLANOS LLANOS, *Decimos, hacemos, somos*, p. 9.

¹⁵⁸ TUÑÓN, “las mujeres y sus lugares”, p.22.

¹⁵⁹ Véase, MILLETT, *Política sexual*; ALARIO GAVILÁN, *Política sexual de la pornografía*, p. 21

grupo.” El poder patriarcal se impone —violentamente o mediante consenso— para luego interiorizarse. Este sistema sitúa a la mujer como origen del saber, del pecado y del sufrimiento humano, y consecuentemente, proyecta sobre ella temores y prejuicios sexuales.¹⁶⁰

La política sexual opera mediante la socialización patriarcal, sustentada en tres fundamentos: el temperamento (componente psicológico configurado por estereotipos sexuales), el papel social (componente sociológico que refuerza conductas, ademanes y actitudes diferenciadas) y la posición social (componente político que legitima el prejuicio de superioridad masculina). Este sistema se perpetúa a través de instituciones fundamentales: familia, sociedad, Estado y religión.¹⁶¹ El diálogo entre las propuestas de Laura Mulvey y Kate Millett deja ver que el cine no solo proyecta, sino que también construye¹⁶² y legitima las estructuras de poder por medio de las de visualidades y narrativas, conduciéndonos a lo que de Lauretis comprende como tecnología del género.

El cine de ficheras refuerza el orden patriarcal mediante la dicotomía activo masculino y pasivo/femenino, y contribuye a la cosificación de las mujeres. Las propuestas de Teresa de Lauretis, Stuart Hall, Kate Millett y Laura Mulvey nos permiten entretener un diálogo con Simone de Beauvoir y su concepción de alteridad, necesaria para definir a sujeto que se constituye en oposición “al otro”, convertido en objeto inesencial: “Él es el sujeto, él es el Absoluto; ella es lo otro”.

Consecuentemente, las mujeres son diferenciadas y definidas con respecto a los hombres, mas no respecto a su experiencia o existencia propia. El sistema patriarcal, a partir de la alteridad como condición impuesta desde lo masculino cosifica a la mujer y desencadena una falta de reciprocidad que ubica a la mujer como lo otro, lo segundo (el segundo sexo).¹⁶³

¹⁶⁰ MILLETT, *Política sexual*, pp. 68, 69, 114.

¹⁶¹ MILLETT, *Política sexual*, p. 83.

¹⁶² Coincidimos con Lynne Pearce en que, a través del análisis de Millett sobre la política sexual en obras literarias podemos ver que los productos culturales no solo reflejan, reproducen y legitiman la ideología hegemónica, sino que también la construyen. Poseen una capacidad transformadora cuando se asume la responsabilidad del lector —o, en nuestro caso, del consumidor visual— y no únicamente la intención autoral que sugiere Millett. OLIVARES, *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, p. 79.

¹⁶³ Véase DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*.

Aunado a lo anterior, el patriarcado como política sexual enseña a concebir a las mujeres no solo como “lo otro”, sino como seres inferiores, y fomenta sensaciones negativas hacia ellas mientras mantiene el deseo por sus cuerpos. Esta sexualidad hegemónica se construye desde una perspectiva masculina que centraliza los deseos y placeres de los hombres, estableciendo un esquema desigual: el hombre-sujeto frente a la mujer-objeto, cuyo cuerpo existe para la satisfacción masculina. Esta relación carece de reciprocidad: la posesión y cosificación femenina anulan su autonomía, ignoran sus deseos y placeres, y eliminan su derecho a decidir sobre el acceso a su propio cuerpo.¹⁶⁴

Alario Gavilán retoma a Sambade quien ubica al patriarcado y la política sexual como las bases de la alterización. De ahí que la satisfacción sexual masculina cumple una doble función: gratificar al hombre y confirmar su masculinidad como superior. Esta dinámica devalúa lo femenino, la cosificación y la sumisión de las mujeres adquieren una connotación erótica.¹⁶⁵ Como señala Millett, “el hombre creó la imagen de la mujer que todos conocemos adaptándola a sus necesidades”. Esta idea legitima la inferioridad femenina mediante argumentos que reducían su valor a la sexualidad.¹⁶⁶

La concepción de alteridad femenina en relación al hombre se nutre de una cultura política patriarcal que propicia la opresión de las mujeres eróticas y erotizadas. En el caso del cine de ficheras filmicas, el erotismo femenino proviene de la mirada masculina que sexualiza a las mujeres desde su concepción patriarcal y no desde el ejercicio autónomo del erotismo por parte de estas. Desde esa lente, estas son pensadas como seres para y de otros, como objetos eróticos —erotizados— o procreadores. Para Marcela Lagarde:

Putas es un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como tabú para ellas. El interdicto confiere la carga negativa y la desvaloración con que se aprecia a las putas, que en el extremo llega a ser sobrevaloración. La prohibición del erotismo a las mujeres buenas crea la codicia de los hombres y la envidia de las mujeres; en torno a las mujeres que lo encarnan. [...] todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico, cuando menos en alguna época o en circunstancias específicas de sus vidas. Una de las formas de dominio y agresión más importantes que pueden realizar los hombres a las mujeres consiste en considerarlas y convertirlas en putas: lo logran

¹⁶⁴ ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, pp. 74, 76.

¹⁶⁵ SAMBADE, “La instrumentalización de la sexualidad. Masculinidad patriarcal, pornografía y prostitución” p. 171, citado en ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, p. 87.

¹⁶⁶ MILLETT, *Política sexual*, pp. 104, 106.

al apropiarse eróticamente de ellas, en el entendido del consentimiento por parte de ellas.¹⁶⁷

Es decir, esta categoría no solo se encarna por aquellas mujeres que ejercen una sexualidad activa, sino también por aquellas que han expresado su deseo erótico, e incluso por aquellas mujeres “sexuales”. La proyección del deseo masculino y la asociación con la sexualidad bastan para descalificarla y ubicarla en el cautiverio disciplinario de “la puta”. La erotización que propicia la cosificación proviene de la mirada patriarcal. Por esto, como sujetos femeninos erotizados, las ficheras, a cuyo rol competía la satisfacción sexual de los varones, eran entendidas como “las otras mujeres”, distintas a las “buenas” mujeres, a las maternas. Así, su definición precisa pasaba a un segundo plano, pues el erotismo que encarnaban según la mirada patriarcal, aunado a la sexualización de su cuerpo, las significaba como “putas”. La consideración del cine de ficheras como filmes de encueratrices¹⁶⁸ nos reafirma esta perspectiva de cosificación y estigma de las mujeres asociadas con el erotismo y reducidas a su corporeidad.

Entonces, a partir de los planteamientos citados previamente, proponemos la categoría de “alteridades erotizadas” para comprender la doble alterización de la representación de las ficheras en el subgénero cinematográfico homónimo. Primero, las mujeres son vistas como “lo otro” con respecto a los hombres, entendidos como “los sujetos” completos, superiores y dominantes; como objetos incompletos e inferiores cuya utilidad se reduce a su cuerpo conceptualizado y controlado para el servicio del patriarcado. Y segundo, como cuerpos erotizados y sexualizados que personifican a “las otras mujeres”, a las “putas”, cuyos cuerpos completan el espacio que las “buenas” mujeres no llenan porque su decencia las aleja de las prácticas sexuales que sí ejercen aquellas a las que se les asigna la función sexual.

Dado que, en el marco patriarcal de la política sexual hegemónica, la sexualidad como diferencia sexo-genérica origina la primera diferenciación que reafirma una desigualdad, el control se legitima mediante la construcción cultural de género que asigna y define a los hombres como dominantes por su “agresividad masculina”, la cual controla a las mujeres,

¹⁶⁷ Véase LAGARDE, *Los cautiverios de las mujeres*.

¹⁶⁸ El término “encueratriz” era usado para nombrar a la mujer de la industria del espectáculo que se desnudaba en público, pero también para estigmatizar, cosificar y sexualizar. Esta palabra se compone del verbo “encuerar” (desnudar) y del sufijo “-triz” que indica ocupación. Entonces, sugerimos el uso de “encueratriz” como eufemismo respecto a la “puta” que se desnuda en la pantalla y que representa a las “otras” mujeres, a las erotizadas por el hombre, a las que el patriarcado les asigna el deber de satisfacer el deseo sexual masculino.

clase sometida por su “pasividad femenina”¹⁶⁹. El proceso de alterización continúa ubicando a las mujeres como “buenas” o “malas”, en función del ejercicio de su sexualidad.¹⁷⁰ En el caso del cine de ficheras, la erotización de la alteridad femenina no proviene del ejercicio de una sexualidad o un erotismo autónomos o plenos, sino de la sexualización de las mujeres-espectáculo, de sus cuerpos fragmentados que habitan los espacios filmicos de la nocturnidad por parte de los hombres.

La erotización de las mujeres filmicas se refleja, entonces, en su consideración como “lo otro”, respecto a los hombres; y como las “otras”, respecto a las “buenas” mujeres. Esta erotización de la alteridad femenina responde a la política sexual que sitúa a los hombres por encima de las mujeres, a quienes suprime, cosifica y asigna un rol de pasividad y docilidad para su satisfacción sexual. De este modo, como alteridades erotizadas desde la política sexual patriarcal, el predominio masculino que construye su identidad se manifiesta tal como afirma Mónica Alario Gavilán, apoyada en los previos planteamientos de Beatriz Gimeno e Iván Sambade: “la función de satisfacer el deseo sexual y la función de confirmar la masculinidad, entendida como superioridad sobre las mujeres, se unen en esta erotización de la devaluación de lo femenino, en la connotación erótica de la cosificación y sumisión de las mujeres.”¹⁷¹

En el celuloide, la “esencia masculina” goza de mayor libertad de duda, pensamiento y decisión. Los personajes masculinos demuestran que esta esencia radica fundamentalmente en la voluntad, que les permite tomar decisiones, cambiar y ejercer la crítica. El carácter constituye otro fundamento de la masculinidad que, aunque carente de la clarividencia atribuida a lo materno, otorga a los hombres la capacidad de guiar a los débiles y tomar decisiones frente a las limitaciones impuestas a las mujeres.¹⁷²

¹⁶⁹ MILLETT, *Política sexual*, p. 73.

¹⁷⁰ Martha Santillán advierte que no todas las “malas” filmicas son devoradoras. Esta distinción resulta fundamental para nuestra propuesta terminológica: aunque las alteridades erotizadas aquí analizadas no buscan destruir a los hombres —rasgo particular de la devoradora— sí usan la coquetería y la seducción, por lo que, en algunos momentos, emplearemos el concepto de “mala” como sinónimo de “loca”. En nuestro periodo de estudio, la mujer que “andaba de loca” era aquella vinculada a la sexualidad, independientemente de si ejerciera su erotismo de manera autónoma o no. Véase SANTILLÁN, “Vampiresas”.

¹⁷¹ ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, p. 87.

¹⁷² TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, p. 99.

En el cine mexicano, moralista y patriarcal, el lugar asignado a las mujeres y el ejercicio de su sexualidad determinan sus funciones y sus destinos. Las cabareteras fílmicas son sexualizadas como resultado de su alterización, pues en sus actuaciones no identificamos un ejercicio activo del erotismo. Consecuentemente, tanto las madres como las ficheras mantienen el orden establecido porque no representan el peligro erótico y tienen la posibilidad de redención. Esta última, acompañada de una lección moral que reafirma la política sexual, es decir, estas mujeres existen como seres parciales cuya función es completar al hombre.¹⁷³ Como señala Salvador Elizondo, dicha lección agiliza la trama y es un recurso de mediación entre las películas y sus públicos.¹⁷⁴

En resumen, como alteridades erotizadas, estas representaciones de género se materializan en el cine como dispositivo cultural y tecnología del género, en donde la mirada masculina no solo proyecta, sino que construye activamente estos cuerpos sexuados como objetos de placer visual bajo el marco de una política sexual patriarcal. El resultado es una forma de subordinación donde los cuerpos femeninos son excluidos de la categoría de sujeto y reducidos a objetos sexuales, cuya función, después de su erotización —una vez que son marcadas como “putas”— es la satisfacción deseo masculino, de modo que su representación sirve para reafirmar el orden patriarcal.

La primera representación a analizar (fotograma 1) bajo esta lupa, es la personificada por Carmen en *Bellas de noche*, la única fichera en activo que, junto a “la señora”, no ejerce la prostitución. A diferencia del resto de sus colegas, solo ella enuncia los motivos que la llevaron a fichar, una madre enferma y la falta de capacidades para saber qué hacer frente a una vida difícil. Recién llegada al cabaret “El Pirulí” (al igual que Germán “El Bronco”) se ve interesada en este último, que también evidencia que, de entre todas las trabajadoras nocturnas, es ella quien le atrae. Mientras el ex boxeador recibe indicaciones del mesero, Carmen irrumpe para saludarlo, después de una breve charla, él le pide llevarla a su casa. Ella, aunque seductora, le hace saber que “no ha caído frente a sus encantos”, que vaya despacio, él responde que le bajó la guardia: “me gustas mucho, pero mejor ahí muere.” Carmen se niega y lanza “ningún ahí muere. Tú también me gustas”.

¹⁷³ TUÑÓN, *Mujeres de Luz y sombra*, pp. 241, 245, 264.

¹⁷⁴ Véase ELIZONDO, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”.



Fotograma 1. Carmen y el Bronco se ven por primera vez e interactúan en el cabaret.

Tanto el discurso visual como la narrativa de la escena materializan el melodrama pornoerótico. En la imagen, observamos la intención de Carmen de despertar deseo en German cuando responde al contacto físico que él busca. La escena comunica la política sexual sostenida por Kate Millet, pues el lenguaje corporal alude a un coqueteo que intensifica la sexualización de Carmen mediante su indumentaria. Ella, como fichera, encarna la alteridad erotizada, cuya “naturaleza de puta” presenta seductora frente al varón, héroe y macho dispuesto a “conquistarla”.

Por otra parte, la música refuerza la narrativa cuando, tras la interacción, la fichera se incorpora al trabajo. El momento se acompaña de la música Santanera ejecutando la canción *Las Luces de Nueva York*:

Fue en un cabaret donde te encontré,
bailando, vendiendo tu amor al mejor postor.
Soñando y con sentimiento noble,
yo te brindé como un hombre mi destino y corazón.
Y pasado ya algún tiempo,
pagaste mi noble gesto con calumnias y traición.

Vuelve al cabaret,
no me importa ya tu suerte.
Ya no quiero más volverte a encontrar ni verte.
Vuelve ahí, cabaretera,
vuelve a ser lo que antes eras

en aquel pobre rincón.
Ahí quemaron tus alas, mariposa equivocada,
las luces de New York.¹⁷⁵

La canción, cargada de un discurso patriarcal, refuerza la concepción negativa de la cabaretera, coincidiendo con el momento en el que Germán observa a Carmen mientras baila con un cliente. Aunque Carmen solo ficha y no ejerce el trabajo sexual, la erotización que deviene del trabajo en el cabaret, la sitúa como una mujer perdida, pecadora e indecente. Esta caracterización la ubica entre “las otras mujeres”, aquellas consideradas inapropiadas por no personificar el ideal de la “buena mujer” que se asocia las buenas costumbres, la decencia, la domesticidad y a la familia.

La redención del personaje solo ocurre cuando Carmen explicita su “castidad” y su potencial como esposa. De modo que, al “ser encontrada en el cabaret bailando”, se antepone una cosificación: “ella es solo su cuerpo”, ese que vende. La letra de la canción refuerza esta posición al presentarla como objeto de rescate del hombre que demuestra su masculinidad al intentar redimirla: es tan hombre que quiere salvar a la cabaretera “como un noble gesto” para convertirla en una mujer decente. El siguiente diálogo permite ver la alteridad erotizada que se proyecta en la connotación negativa de la fichera:

Germán: Caray, tienes mucha categoría para ser...

Carmen: Una fichera... Dilo, ya me acostumbré a que me llamen así.

Germán: Perdón, no quise ofenderte.

Carmen: Me da igual. Además, cuando una es pobre, tiene una madre enferma y no sabe nada qué hacer la vida es muy difícil. Nunca tuve la oportunidad de estudiar una carrera o aprender un oficio y cuando iba a pedir trabajo y me preguntaban “qué sabe hacer” no sabía que responderles ... Fue cuando para no morirme de hambre decidí trabajar de fichera. Luego murió mi madre y le seguí en esto. Además, mi obligación es tomar copas de agua pintada con los clientes, bailar, entretenerlos y si no quiero no tengo porque acostarme con ellos.

La complejidad del diálogo anterior nos acerca a las múltiples capas que operan dentro del marco de la política sexual que, desde la dominación masculina, define a las alteridades erotizadas. En ese sentido, cuando Germán dice: “tienes mucha categoría para ser...”, se establece una categorización implícita de la “fichera” como una identidad degradada, en función de su sexualización y cosificación. El hecho de que Carmen complete la frase, no

¹⁷⁵ “Luces de Nueva York”, escrita por Roberto Tito Mendoza.

solo muestra su conciencia respecto a su posición como alteridad erotizada, sino también que ha internalizado el estigma sobre las ficheras. Al aclarar que no ejerce la prostitución, busca desprenderse de la concepción negativa, mostrar que es una “buena” muchacha y anuncia una potencial redención, pues deja en claro que no es “peligrosa” para la familia (y consecuentemente, tampoco para la sociedad ni el patriarcado).

En la época en cuestión, pese a los cambios respecto a los esquemas de género, la noción de decencia era aún perseguida por muchas mujeres, para quienes el cuidado de la sexualidad femenina conducía a un matrimonio y a una maternidad exitosos. Hombres y mujeres vivían su sexualidad de manera distinta: “Una era gratuita y demandante. La otra costaba. Podía costar muy caro. Todo era cuestión de saber administrarla. De esa administración iba a depender nuestro futuro”.¹⁷⁶ Persistía una cosificación de las mujeres que permitía “usarlas” cuando no se daban a respetar”, reafirmando la diferenciación de “buenas” y “malas”, “también la moral de la mujer [estaba] vinculada casi exclusivamente a su cuerpo”.¹⁷⁷

Por otro lado, las visualidades sexuadas de la industria del cine comercial en los años setenta capitalizaron la corporalidad femenina para su exhibición, misma que es constante en *Bellas de noche* como parte de la fórmula del melodrama pornoerótico. En otra escena, podemos ver la articulación del régimen de visibilidad masculino que cosifica a la protagonista cuando Carmen y Germán charlan mientras se encuentran desnudos del torso, recostados en una cama, permitiendo que el encuadre muestre un fragmento del cuerpo de Carmen, especialmente su seno. El fotograma 2 comunica intimidad mutua, misma que se opaca al colocar a la mujer como el objeto central visual para el voyeurismo. La escena cumple con la doble función: por un lado, ofrece una narrativa melodramática, y por otro, exhibe el cuerpo femenino:

¹⁷⁶ MORENO, “Desde la más absoluta virginidad”, p. 43.

¹⁷⁷ FOPPA, “Anatomía no es destino”, p. 8.



Fotograma 2. Escena íntima entre Carmen y Germán en el dormitorio.

El fotograma 2 muestra una conversación en la que Germán confiesa a Carmen que su hermana Lupita ignora dónde labora porque “no se siente orgulloso” de trabajar en un antro. En estos espacios eran perceptibles los nuevos comportamientos morales y eróticos con mayor libertad,¹⁷⁸ pero se mantenía su asociación con la perversión y lo inmoral: trabajar en un cabaret no era lo mismo que asistir como cliente, pues esto último no solo generaba placer sexual y de poder, sino que reafirmaba la virilidad y la masculinidad.

Carmen, en respuesta, expresa su molestia ante dicho comentario, y asume “entonces también te has de avergonzar de mí”. Aunque el potencial de reivindicación de la fichera ya se había advertido, el estigma se mantenía. Reportajes en antros de la época nos remiten a los significados respecto a la ficha, que era “el arte de convivir con los clientes de los centros nocturnos”, y se diferenciaba por niveles, rangos y categorías en relación a la zona en la que el establecimiento se encontraba y al estrato social de los parroquianos. Para quienes la practicaban no era sinónimo de prostitución. Era practicada por “la muchacha inculta, arrabalera, que damas refinadas y educadas”. Algunas trabajadoras nocturnas solían

¹⁷⁸ CAREAGA, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, pp. 108, 184.

reivindicarse y afirmar que la mayoría de ellas eran mujeres decentes y no unas “golfas”, en sus testimonios abundan frases como “las que nos dedicamos a la ficha tenemos moral”.¹⁷⁹

“El Bronco” intenta corregir su desliz y justifica que la inocencia que asigna a su hermana, se debe a su edad y no solo a que es una “buena” mujer de casa. Ante esto, Carmen responde que los hombres en el cabaret siempre dicen que sus mujeres son unas santas. Este diálogo ejemplifica la afirmación de Tuñón respecto a la definición de las mujeres en función del uso y conocimiento de la sexualidad. Las “buenas” mujeres deben desconocerla porque su rol doméstico limita su ejercicio, y es esta ignorancia la que las dignifica como mujeres de familia.

Él, molesto por el comentario, pide que cambien de tema. La escena continúa con un beso que da paso a un momento de apasionada intimidad en el que resaltan los gemidos de la fichera, que evidencian el placer propiciado por Germán. La configuración visual y narrativa de Carmen gozando sexualmente la ubica como una alteridad erotizada (en las representaciones hegemónicas de género, las prostitutas solían ser puestas en situaciones sexuales pre-matrimoniales, aunque siempre condicionadas por amor o necesidad económica), como una “puta” en la diégesis y como una encueratriz fuera de ella. A su vez, sirve como estimulante sonoro al placer visual ya ofrecido por el cuerpo desnudo que, además de ser apreciado por el protagonista, es consumido por la audiencia.

El avance de la trama lleva a una contraposición entre Lupita y Carmen. A pesar de los intentos de Carmen por defender su honra, el estigma la marca por su trabajo en el cabaret. Este espacio opera como divisor moral: las buenas mujeres “no saben que existen lugares así” o si lo saben “no van a los cabarets”. La puesta en escena articula la tensión al mantener el desnudo mientras se discuten temas morales, diluyendo así los destellos de reivindicación y dignificación por parte de la fichera al mostrarla como objeto de placer. Se le posiciona en el lugar en el que se asigna a las “otras” mujeres (la alcoba) y de la forma en la que es útil a los hombres (desnuda).

Ante esto, Carmen expresa que “el amor es canijo”, y cita como evidencia que él quiere casarse con una fichera. Su respuesta “ni siquiera te puedo sacar de ahí”, reitera su

¹⁷⁹ GONZÁLEZ CEDILLO, “La “ficha”, ¿una especie de relaciones públicas?, *El Nacional*, México, D.F., 31 de mayo de 1989, p. 9.

frustración. Es decir, hay una escenificación de una crisis en el modelo de masculinidad protectora/redentora: no puede ser lo suficientemente hombre como para que su mujer, esa que le pertenece, no tenga que fichar. A lo largo de la cinta, ambos personajes demostrarán su valor: ella puede ser una esposa y él es tan hombre que sacó a su amada de “la mala vida”, reivindicándola para ser una mujer de casa y juntos formar un hogar. El desenlace de la película también reafirma el triunfo del amor convencional: la pareja logra abandonar el espacio de degradación para formar una familia, configurando así una lección moral.

A propósito de la esencia de las mujeres que mediante la disociación las relativiza como “buenas” y como “malas” situacionalmente,¹⁸⁰ podemos citar otro ejemplo de la política sexual que sostiene la historia. Lupita es engañada por su novio “el Rule” para tener relaciones sexuales, y el acto casi consumado es propiciado por el pacto patriarcal entre “el Rule” y Germán: hay un plan masculino para ejercer el control sobre Lupita y su cuerpo. Nuevamente, la “naturaleza de putas” de todas las mujeres, propia de la lógica patriarcal, conduce la culpa a la joven, a quien su hermano no puede “perdonar”: como todas las pecadoras, merece castigo porque la mujer que peca, no solo mancha su honor, sino el de su hermano, que es la cabeza de familia. Carmen hizo saber a Germán que, aunque lo apoyaba, la situación de Lupita había tomado lugar porque él había contribuido, por lo que era, de alguna forma, un castigo. Sin embargo, él culpaba a su hermana y mantenía en duda su decencia.

Y es que, en los años setenta se pensaba que:

la división del mundo ya estaba hecha cuando llegamos: algunas muchachas son buenas. Se dan a respetar. Son pudorosas, discretas. Se portan bien. Las otras, las locas, se ofrecen. Se dejan manosear. Andan con cualquiera. Con todos. Y pierden todo. Porque lo más valioso que tiene una mujer es *eso*.¹⁸¹

Si bien German había reconocido previamente ante su amigo “el Rule” que resultaba “gacho” engañar a una muchacha decente llevándola al “Pirulí”, terminó respaldándolo cuando este le aseguró que sus intenciones eran honorables y matrimoniales, una supuesta mentira piadosa que encubría sus verdaderas motivaciones. Aunque inicialmente dijo no

¹⁸⁰ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, p. 90.

¹⁸¹ MORENO, “Desde la más absoluta virginidad”, p. 41. Cursivas en el original.

comprender la estrategia, finalmente accedió ante la declaración amorosa de Raúl, quien calculaba que, al embarazarla, la familia de la joven no podría oponerse a su unión.

Por defender su honor, el “Bronco” prefiere ir a prisión antes que confesar lo que sucedió en el “Pirulí”, pues él ayudó a “el Rule” para que llevara a Lupita a un privado. El problema aparece cuando se da cuenta de que es su hermana la que se encuentra desnuda en la habitación del cabaret. Al significar el parentesco una especie de pertenencia, la falta de respeto se asume hacia él, no hacia Lupita, quien fue llevada a esa situación bajo engaños: su novio quería acostarse con ella para embarazarla y quedarse con ella. Es decir, a partir de la sexualidad de la joven, él no solo se “apropiaría” de su cuerpo, sino también de su destino.

Ahora bien, otra figura importante es la de la ex fichera, ahora madame del cabaret “El Pirulí”, configura otra representación de género. Conocida en el “ambiente” como “la Matraca”, su posición como regente se debe a que Don Atenógenes estableció el cabaret para retenerla. Al principio, ella se muestra distante y resignada a la separación de su esposo, situación que experimentará cambios posteriormente.

Las representaciones de la madame o madrota la proyectan como una mujer astuta que conoce el negocio del cabaret, de la ficha y las ficheras. En este sentido, su experiencia, que es mayor que las ficheras activas, le permite dirigir y orientar a las trabajadoras. No obstante, pese a su relación cercana con el pecado, la sexualidad, la prohibición y el uso de los cuerpos¹⁸², su personaje se mueve en un sistema patriarcal y opera bajo una lógica del mismo corte, sin alejarse de la ideología de la sociedad mexicana conservadora.

Mesero Fabián: La señora les tiene prohibido beber en las mesas solas.

Fichera Norma: Antes era “la Matraca”, ahora es “la señora”.

Mesero Fabián: Sí, “la Matraca” era su nombre de batalla, pero ella ya ganó la batalla, hasta está condecorada.

Fichera Norma: Jaja y se cree la mamá de los astronautas, siendo que viene de más bajo que nosotras y le hacía al talón en el callejón 2 de abril, ¿acaso no lo sabías?

Mesero Fabián: Sí lo sabía, pero ya se me olvidó igual que a ti, “chulis”.

Fichera Cora: Pues nosotras te lo estamos recordando.

¹⁸² CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*, p. 128.

La tensión también se evidencia cuando una de las ficheras afirma que, para ella, “el patrón sigue siendo “el viejo”. La conversación con su cliente muestra que a “la señora” se le concibe como una mujer interesada que “trae pendejo” a Don Atenógenes y aunque ya “le quitó la mitad del changarro”, no duda que le quite todo. A pesar de que la madame ascendió socialmente y dirige el negocio, las ficheras activas siguen percibiéndola como la ex fichera que “taloneaba”. En este contexto, las categorías definen el respeto que se tienen —o no— las trabajadoras nocturnas entre sí, pues “talonear” (prostituirse), representaba una actividad inferior, por lo que ese pasado es constantemente evocado por las trabajadoras del cabaret.

La escena evidencia las tensiones en torno a la categoría de la fichera, el lugar de trabajo y la movilidad social a través del matrimonio. La transición de María Teresa de ser “La Matraca” a ser “la señora”, articula que el ascenso social, no elimina la alteridad, sino que la reconstruye: mientras el pasado se mantenga en la memoria, el estigma permanece. Por otra parte, para las ficheras, ella mantiene su identidad como talonera, pese a su “salvación”, “limpieza” o ascenso o social. La figura de la madame ejemplifica que la alterización erotizada al rededor del trabajo en el cabaret persiste incluso después del aparente ascenso social.

En contraste, la “Corcholata”,¹⁸³ personaje expulsado del cabaret por la madame, intercede para hacer recapacitar a Don Atenógenes, quien, entre otras cuestiones, rechaza al hijo que tiene con María Teresa por la sospecha de infidelidad. La película pone en escena los juicios morales sobre las ficheras y la maternidad dentro del sistema patriarcal al mencionar cómo la sospecha sobre la moralidad sexual de las ficheras permea incluso las relaciones más íntimas, y configura una incompatibilidad de la maternidad con las mujeres sexuados y los espacios sexuados. Sin embargo, siguiendo la tradición moralista del cine mexicano, las ficheras, redimidas sí pueden ser madres, y en algunos casos, esta categoría se antepone a la de mujer erotizada.

Finalmente, tras el mencionado escándalo que involucra a Germán, “el Rule” y Lupita, se produce una pelea en el cabaret. El “Bronco” golpea al “Rule”, y por el delito de sangre, el Pirulí es clausurado. No obstante, el ex boxeador es presentado como macho y héroe que

¹⁸³ Sobre esta representación profundizaremos en el tercer capítulo.

mediante la violencia legitima su fuerza, poder, honor y superioridad. Tras esta clausura, Don Atenógenes busca reconciliarse con María Teresa (fotograma 3):

“Es lo mejor que podría pasarnos [...] que nos cierren el changarro. Mientras vivamos en este ambiente no podremos ser felices. Tenemos un hijo, María Teresa, qué futuro le espera con una madre cabaretera y un padre como yo, es nuestra última oportunidad. Te juro que dejaré de tomar”.

La puesta en escena ejemplifica el tradicional anhelo de familia. Tanto “la Matraca” y Don Atenógenes, como Carmen y Germán, configuran este deseo familiar como aspiración, y su realización como lección moral. Este tema resulta importante, dado que, alrededor de la revolución sexual, varios discursos apuntaban a que en la época el matrimonio tradicional se encontraba en crisis y que las fallas en su funcionamiento afectaban la estructura familiar.



Fotograma 3. María Teresa, “la Matraca” y Don Atenógenes reconciliándose tras la clausura del cabaret.

Aunado a lo anterior, la mujer accediendo a puestos de trabajo y negándose a ser un mero objeto erótico había desencadenado malestar e inestabilidad en el matrimonio. Igualmente, el aumento en el uso de los métodos anticonceptivos y la libertad sexual femenina presentaban al matrimonio como innecesario para acceder a la satisfacción de las necesidades sexuales en la pareja.¹⁸⁴ Así pues, ante los discursos liberadores de la época, el cine de

¹⁸⁴ CAREAGA, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, p. 73.

ficheras reafirmó los esquemas tradicionales de género en relación al patriarcado y a las instituciones, que, como la familia, lo sostenían.

Otra de las cuestiones que el cine de ficheras configura y legitima es la fragmentación y cosificación histórica de la mujer negra para el consumo visual. Bell Hooks señala el papel de los medios de comunicación en la estereotipación de la corporeidad negra a partir de su reducción a partes específicas, como los glúteos. De la misma forma, la exotización que las ficheras representan, se intersecta con la categoría de raza, trayendo consigo la simplista categorización de las mujeres negras a “*mommy*” asexual o “salvaje sexual”.¹⁸⁵

La mirada masculina, blanca y heterosexual domina la representación de los cuerpos negros que son mínimamente mostrados, pues los roles protagónicos se definen en función de la visibilidad de estándares blancos. De este modo, podemos afirmar que las imágenes también producen raza y no solo género.¹⁸⁶ Es decir, a través de lenguajes cinematográficos y corporales legibles para los espectadores, materializan la doble opresión de las mujeres racializadas e hipersexualizadas.

Bellas de noche, como *soft porn*, responde a la lógica de la pornografía que se distancia del *eros* reivindicado por los movimientos contraculturales y feministas de la época. Esta industria del sexo ofrece una representación del cuerpo femenino carente del potencial erótico transgresor frente a las prohibiciones religiosas que reproducen la violencia moral y sexual. Por el contrario, el erotismo puede provocar agitación, perturbación y asombro en el encuentro con la otredad corporal, transformándose dialécticamente en instrumento de placer y plenitud mediante una praxis que desafiaría la pasividad históricamente asignada a lo femenino.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Véase HOOKS, *Black looks*.

¹⁸⁶ Véase LEU, “Raza, género y visualidad en Brasil”.

¹⁸⁷ CAREAGA, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, p. 101.



Fotograma 4. El Bronco cargando a “la negra” mientras charla con Carmen.

Sin embargo, alejado del mencionado anhelo, en el filme que nos compete, el cuerpo femenino negro se exhibe como espectáculo visual para la mirada masculina desde su poder y autoridad. En la puesta en escena (véase fotograma 4), el ángulo ligeramente picado y la configuración de los cuerpos, naturaliza la dominación masculina, la vulnerabilidad y pasividad de “la negra” frente a la posición de control masculino. A partir de esta pasividad, el salvador Germán, como “buen hombre”, se asegura de llevarla al taxi para que esta llegue a su casa sana y salva. De la misma forma, la construcción técnica de la imagen permite tanto escuchar el diálogo de la pareja, como la experiencia del placer visual.

Por otro lado, el encuadre, la composición y el ángulo que responden a una visualidad sexuada que se acompañan de una narrativa enlazada con el melodrama que envuelve la conversación entre la pareja y que reitera la dicotomía de masculino-activo y femenino-pasivo. Cabe resaltar, también, que la exhibición del cuerpo “se justifica” desde la narrativa, pues mientras Germán carga a “la negra” también dialoga con Carmen.

El galán dice a su amada que siente amor por ella —no solo deseo— y por ende “quiere salvarla” para que ya no trabaje en el cabaret. De esta manera, se articula una diferenciación entre Carmen, no prostituta, y las otras ficheras, misma que se articula a través de la frase “no puedo permitir que mi futura esposa venga a trabajar a un lugar de estos”. Él la separa

de las otras ficheras, de las que sí se prostituyen, de las que solo sirven para dar placer. En consecuencia, Carmen, aunque también representa la alteridad erotizada desde la dominación masculina, puede ser salvada por el guapo héroe enamorado, que, para su fortuna, es correspondido.

Podemos ver, entonces, que la relación política de los sexos da el cargo y poder al varón, que demuestra cómo, a partir de su masculinidad (decisiva, eficaz) sabe cómo “ser un hombre”. En la escena anterior, él complace a Carmen en términos sexuales, pero también quiere “salvarla”, dignificarla, ser un “hombre de familia”. La escena en su conjunto, retrata que Germán es un “verdadero” hombre, exaltando su masculinidad al presentarlo como el que quiere “hacer lo correcto”; es decir, tras dignificar a su amada, formar una familia.

En otras cuestiones no distantes, en sintonía con el placer visual, el acceso a los cuerpos femeninos por parte de los personajes masculinos también es constante en la cinta. En este contexto, la revolución sexual en los países de occidente facilitó el acceso al sexo por placer a los hombres. Para este momento, según Carlos Monsiváis, “ya no hay modernización significativa que excluya al sexo.”¹⁸⁸ En el cabaret filmico de las ficheras, la compra-venta de capital erótico es usada estratégicamente por las trabajadoras nocturnas, tanto como estrategia de supervivencia, como para la movilidad social, propiciando su participación activa en la sexonomía. El término de capital erótico fue acuñado por Chaterine Hakim

para definir una mezcla nebulosa pero determinante de belleza, atractivo sexual, cuidado de la imagen y aptitudes sociales, una amalgama de atractivo físicas y social que hacen que determinados hombres y mujeres resulten atractivos para todos los miembros de la sociedad, especialmente para los del sexo opuesto.

Así pues, mediante dicho concepto observamos procesos socioculturales de movilidad social y prácticas del deseo en las que las ficheras instrumentalizan su capital erótico en el cabaret “El Pirulí”, espacio cuya economía se rige mediante la interacción entre las relaciones de poder, sexualidad y mercado.¹⁸⁹ Este capital erótico, ayuda a las ficheras a navegar en el sistema patriarcal y capital, pero no lo trastoca.

La convergencia entre la dominación masculina y la economía del deseo visual operaron en distintos niveles de la producción y del consumo cinematográfico de los años setenta. En

¹⁸⁸ MONSIVÁIS, *Apocalipstick*, p. 106.

¹⁸⁹ HAKIM, *Capital erótico*, pp. 5,6, 198.

lo concerniente al plano comercial, esto se evidencia en las declaraciones de productores como Guillermo Calderón, quien, como hemos mencionado, reconocía que “al público le gusta ver carne”. Igualmente, la mercantilización del cuerpo femenino de “las chicas bellas” se materializó en el pago por desnudos que estableció una tarifa al capital erótico.

El acceso visual y físico al cuerpo de las mujeres por parte de los hombres reafirma no solo el carácter desigual de la revolución sexual, sino el hecho de que la exhibición de los desnudos femeninos no fue solo consecuencia y parte de la mediatización de la sexualidad propia de este periodo, sino la cosificación de las mujeres. Esta cosificación es una estructura fundamental para la reproducción del patriarcado porque instaura la desigualdad entre hombres y mujeres al desposeer a estas últimas de humanidad, al reducir las a cuerpos o pedazos de cuerpos vacíos, a objetos (“carne”) y no considerarlas sujetos, ni sujetos de derecho con fines en sí mismas. Cabe aquí citar la consideración de las feministas radicales como Sheila Jeffrey sobre la “sexualización” y la cosificación como sinónimos que no significan “un aumento en la visibilidad del sexo, sino una normalización de la connotación sexual de las mujeres como grupo”.¹⁹⁰

El aparato cinematográfico que opera como tecnología de género construyó una doble mercantilización visual que, siguiendo los planteamientos de Mulvey, convirtió a los cuerpos femeninos de las ficheras en objetos de placer dentro de la película y en mercancía visual para los espectadores que consumían la película. Es decir, “las alteridades erotizadas” se transformaron en objetos de consumo diegéticos y extradiegéticos.

En el caso de las *Bellas de noche*, aunque las actrices y los personajes femeninos de la cinta podían instrumentalizar su capital erótico como forma de agencia, esta operaba dentro de los márgenes de las estructuras de dominación de la industria cinematográfica mexicana —y de una política sexual pornográfica— que se construía por y para los hombres. Aunado a lo anterior, siguiendo la lógica de Lagarde, tanto las actrices como las ficheras de la película quedaban marcadas por el estigma de “putas”, no tanto por la propia venta de su capital erótico —esta es variada y no se limita al comercio sexual—, sino por el proceso de alterización desde la lógica patriarcal que erotizaba sus cuerpos. El destape filmico, lejos de abrir camino a una liberación sexual femenina, trajo consigo nuevas modalidades de

¹⁹⁰ ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, pp. 33-34.

mercantilización del cuerpo que proporcionaban cierta agencia económica, pero reproducían la superioridad masculina al estar configuradas desde una política sexual patriarcal para la cosificación femenina y el placer visual masculino.

Ahora bien, los fotogramas 5 y 6 corresponden a un momento de compra-venta de capital erótico en el cabaret. El plano medio deja ver la interacción al centrar la composición en “la Muñeca” y don Pepe, su cliente. El ambiente erótico brindado por los tonos rojos acompaña una iluminación que resalta la exuberante corporeidad de la fichera, mientras que el ángulo muestra no solo incomodidad por parte de esta, sino también vulnerabilidad. La composición responde al placer masculino, la mujer se ubica, como objeto pasivo, como objeto de consumo sexual. La narrativa y la visualidad cosifican al personaje que vende su capital erótico, quien, una vez erotizada, reconoce el erotismo que la sitúa como objeto de deseo para el varón dispuesto a consumirla. Se presentaron los cuerpos en pantalla no solo para ordenar, sino para satisfacer una economía de los deseos que traspasaba los espacios cabaretiles.¹⁹¹



Fotograma 5. “La Muñeca” siendo besada por su cliente don Pepe.

¹⁹¹ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, “Pantallas del deseo”, p. 82.



Fotograma 6. “La Muñeca” y su cliente don Pepe en una mesa del cabaret.

El destape en las pantallas grandes mexicanas fue más sutil, las transformaciones en las costumbres se mostraron lentamente, llevándose los genitales, y el trasero y los senos femeninos al placer escopofílico. Así, “el cuerpo desnudo pasa a la normalidad, a pesar de gritos aislados y de retardatarios. El cuerpo es mercancía y al mismo tiempo resistencia contra el orden mercantil; el cuerpo se libera de coacciones tradicionales y está en riesgo de entrar en la libertad o esclavitud de lo moderno”.¹⁹²

En el marco de la narrativa dominada por el varón, la mujer que reconoce su erotismo es aquella “que está dispuesta a vender su cuerpo”, mediante la compra-venta de capital erótico. En relación con la mirada que estigmatiza a las alteridades erotizadas, esto la reafirma como perteneciente a las “otras” mujeres, a las mujeres del cabaret, a las prostitutas, a “las putas”. Este cuerpo puesto en escena, presentado como un “cuerpo para otros”, reafirma la relación basada en poder económico, enfatizado por el contraste entre la edad y el físico del cliente y la fichera. En esta configuración, el lenguaje corporal del hombre que accede al cuerpo femenino es invasivo, mientras que el de la fichera, con el rostro apartado, expresa no solo indiferencia, sino incomodidad al ser tocada y besada. La respuesta de “la Muñeca”, ante el discurso “romántico” del cliente, “ya, ya, no seas mamón”, muestra su conocimiento y

¹⁹² GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, “Pantallas del deseo”, p. 80.

rechazo de esta retórica. Entendida como mercancía, el hombre accede al cuerpo sexuado de la fichera: esta transacción no solo significa placer sexual para el cliente, sino placer que deviene de la posesión de ese cuerpo cosificado¹⁹³ al que cualquier hombre con dinero puede acceder.

Por último, otras representaciones de las ficheras como alteridades erotizadas son encarnadas en los personajes de Cora, “La Muñeca” y Norma, a quienes, al inicio del filme, se les presenta en un primer plano donde sus miradas y lenguaje corporal proyectan seducción y erotismo, esperadas en las “putas” del cabaret. A lo largo de la cinta, se exponen sus exuberantes figuras vestidas con ajustadas y cortas prendas que dejan ver la “disponibilidad” sus cuerpos. Su belleza hegemónica se realza por un sensual maquillaje y peinado que armoniza con la sensualidad que provoca para la mirada masculina.

No obstante, la ausencia de justificación sobre su trabajo en “el Pirulí” las despoja de decencia y reafirma su condición de alteridades erotizadas (de “las otras mujeres”, de “putas”). En este subgénero fílmico,

las ficheras han sido insertadas como contrapunto a ese discurso ideal de buenos sentimientos y valores clase mediados que se enfocan aleladamente desde abajo. Pueden permanecer y columnas al zarandeo de un relato que oscila entre la celebración de la prostitución higiénica y el escarnio ambiguo de ese mundo, que se ha vuelto ejemplar de tan moralmente primario. Por ello, estas hembras lustrosas deben relacionarse entre ellas, o bien a través de una complicidad tácita, o bien por medio de la más abierta agresión, a menudo clasista y hasta racista. Sin embargo, la máxima cualidad que poseen es la ausencia de perversidad en su conducta competitiva, ya que incluso esta última significa una merecida ofrenda al dominio masculino. En suma, las posibilidades de las ficheras pertenecen a su lúdica condición de objetos de exhibición que es su valor de cambio y de paso para la excitación viril que es su valor de uso.¹⁹⁴

En esta línea, estas bellas de noche son una prótesis para una nueva masculinidad que explora su sexualidad sin prejuicio, para la virilidad del macho mexicano al que se propone como modelo para los espectadores. Asimismo, operan también como facilitadoras del “Vaselinas”, proxeneta que vive del dinero que recibe de sus amantes en turno. Ellas representan no solo a las mujeres que fichan, sino aquellas que también ejercen el trabajo sexual.

¹⁹³ MILLETT, *Política sexual*, p. 63.

¹⁹⁴ CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano”, pp. 127-128.

Como hemos mencionado, En *Bellas de noche*, la transacción sexo-económica se articula de manera distinta a la convención cinematográfica dominante, transgrediendo la norma heterosexual que posiciona al hombre como proveedor y cabeza de familia, y a la mujer como administradora del espacio doméstico. Es “El Vaseline” quien intercambia favores sexuales con las ficheras por un beneficio económico, performando una masculinidad flexible — aspira a ser padrote, no padre de familia— que, sin embargo, se mantiene al servicio de la estructura patriarcal. Tras perder una apuesta, el padrote externa a Cora que volverá con “La Muñeca” porque necesita más dinero, ella se niega, pero él insiste en su reconquista. Esta situación detona un conflicto entre Cora, “La Muñeca” y Norma, quien también confiesa su interés en “El Vaseline”.

Posteriormente, una vez que el padrote recupera su relación con “La Muñeca”, Cora se resiste a perderlo, pero él afirma estar dispuesto a “sacrificar su cuerpo” con “La Muñeca”. Una riña está por comenzar, pero es detenida por “La Matraca”, dueña del cabaret, quien amenaza con despedirlas si continúan con el problema. La disputa por “poseer” al “Vaseline” se enuncia cuando Cora afirma que él es suyo. Nos encontramos ante una representación filmica de un padrote cuyo atractivo y virilidad resulta irresistible para las ficheras. Él no personifica al galán de belleza hegemónica, como Germán, pero es presentado como el potente hombre que no solo accede a cualquier mujer del establecimiento, sino que ellas “se ofrecen” ante sus encantos. Al ser físicamente un mexicano “promedio”, su mensaje es claro: él es el modelo aspiracional para los espectadores masculinos. Su potencia sexual le otorga el poder de elegir con quién y con cuántas mujeres relacionarse, obteniendo no solo placer físico y control corporal sobre las mujeres, sino también beneficio económico y la reafirmación de su masculinidad.

El plano conjunto del fotograma 7 deja ver el cabaret y sus dinámicas dentro de la economía del deseo y la compra-venta de cuerpos femeninos, otorgando la posición central al “Vaseline”, sujeto de discordia entre las ficheras que también forman parte del cuadro. Pese a ser “El Vaseline” quien usa su cuerpo como moneda de cambio, la puesta en escena de la imagen mantiene a las mujeres como objetos de exhibición para el placer visual masculino del espectador.



Fotograma 7. Cora y “La Muñeca” en conflicto por “El Vaselina”.

La narrativa da un giro cuando la deuda del “Vaselinas” se convierte en una cuestión “de vida o muerte”. Las tres ficheras hablan con Don Ángel, hombre al que “El Vaselinas” debe pagar, acordando que ellas le darán mil pesos cada noche. No obstante, para ellas cumplir, “El Vaselinas” debe “cumplirles”. A través de la comercialización de su cuerpo, las ficheras obtienen dinero que invertirán en “l Vaselinas”, pero él retribuirá con favores sexuales a las tres. Entonces, estas mujeres no solo cobran, sino también pagan por sexo y aceptan que él mantenga relaciones con las tres, desvaneciéndose así el conflicto inicial entorno al macho mexicano.

El hecho de que sean precisamente las trabajadoras sexuales quienes protagonicen múltiples escenas íntimas con este personaje refuerza el estereotipo patriarcal que las construye como las únicas mujeres dispuestas a mantener relaciones sexuales con objetivos ajenos a la procreación y al marco matrimonial —más aún, como aquellas que aceptarían pagar por dichos servicios—. Esta transgresión a la monogamia normativa radica en un ejercicio de la sexualidad no afectiva, desvinculada al amor romántico e “incómoda” para la decencia y las buenas costumbres de la época.

La no monogamia encarnada en las ficheras no concreta la transgresión: las tres mujeres que aceptan compartir al “Vaselinas” también se convierten en sus proveedoras de un padrote

que acepta su explotación sexual para recibir regalías. La “promiscuidad” de las ficheras como alteridades erotizadas no ilustra un ejercicio sexual libre y autónomo, sino que se presenta como prótesis para la masculinidad y como sostén de orden patriarcal que les asigna la función de satisfacer sexualmente al varón. Estas mujeres cumplen las “necesidades” sexuales masculinas que las “mujeres decentes” no “deben” satisfacer.

Volviendo a la cinta, tras el acuerdo entre las ficheras y don Ángel, a quien “El Vaseline” debe dinero, este último debe “cumplirles” sexualmente a las tres involucradas. Una secuencia exhibe sus encuentros en los que, entre chistes y albures, la posibilidad de que su potencia no sea suficiente brota, mientras presenta las zonas erógenas femeninas. A través de estas imágenes, *Bellas de noche* ejemplifica la moral sexista denunciada por las feministas de la época, quienes identificaban una “creciente ola de pornografía y violencia sexual, más que a un verdadero entendimiento y ejercicio de las posibilidades sexuales”,¹⁹⁵ pues las visualidades del destape se apropiaron de las transformaciones derivadas de la revolución sexual que impactaron en las relaciones eróticas y el “comportamiento amoroso” de la clase media, empapadas ya de cosmopolitismo por el desarrollo económico.¹⁹⁶

Trabajos como el de Karina Felitti muestran que las ideas feministas sentaron las bases para el cuestionamiento de las estructuras rígidas en las estructuras familiares y escolares en relación a la virginidad y a la anticoncepción, permitiendo la transición del modelo de mujer moderna, al de liberada. Pero el pasaje no fue sencillo, pues las mujeres se enfrentaban a constantes negociaciones en relación a los mandatos sociales que respondían a cuestiones de religiosas y de género.¹⁹⁷ Pero ni todas las mujeres se reconocían como liberadas, ni era este modelo el que el cine de ficheras llevó a la pantalla. En realidad, como producto de su tiempo, *Bellas de noche* retrata que para la época “La clasificación de las mujeres por su vida sexual no ha variado mucho desde los tiempos el ‘puta o santa’ y la contradicción entre los deseos sexuales femeninos y la imagen devaluada del género si acceden a ellos, hace que las mujeres se muevan ‘entre el placer y el peligro’”.¹⁹⁸

¹⁹⁵ LAMAS, “Frigidez y opresión”, p. 12.

¹⁹⁶ CAREAGA, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, p. 108.

¹⁹⁷ Véase FELITTI, “En sus propias palabras”.

¹⁹⁸ LAMAS, “Freud y las muchachas”, p. 75

La esfera del entretenimiento nocturno también ofrecía espacios donde los nuevos comportamientos morales y eróticos podían manifestarse con mayor libertad, aunque no de manera igualitaria para hombres y mujeres, dada la lógica patriarcal que lideraba la comercialización del capital erótico. El placer y gozo masculino, al igual que la exaltación de la virilidad fueron los principales beneficiarios de la revolución sexual, como se percibe en las cintas de corte cabaretil.

El cuerpo femenino se presenta mediante el uso de planos medios, completos y a detalle que lo fragmentan y privilegian su exhibición con respecto al cuerpo masculino. Esta construcción visual no solo preserva la lógica de la mirada masculina teorizada por Mulvey, sino que, además, refuerza la función de las ficheras como prótesis para una masculinidad que explora su sexualidad sin prejuicio. En consecuencia, no se alteran las dinámicas fundamentales de poder visual y género en el cine.

En la secuencia de encuentros íntimos entre “El Vaseline” y las ficheras (fotogramas 8, 9 y 10), el aparato cinematográfico construye una visualidad que sugiere una inversión de poder económico, pero en la narrativa, mantiene y refuerza las estructuras tradicionales de la mirada masculina, y la política sexual que la construye. Muestran cuerpos femeninos que producen placer sexual y que permiten “al Vaseline”, ejercer poder y reafirmar su masculinidad al satisfacer a las mujeres “dóviles” ante la situación, favoreciendo no solo la supremacía masculina en términos de la relación de poder entre los involucrados, sino también el placer visual a los espectadores.

“El Vaseline” se presenta como el varón que no necesita conquistar, pues tiene mujeres (ficheras) a su disposición gracias a su virilidad (fotograma 10). Esta representación resulta significativa porque establece que, a mayor número de encuentros íntimos, mayor confirmación de su masculinidad. No solo tiene acceso al cuerpo de las ficheras, sino que el control también se refleja cuando le retribuyen económicamente. Las escenas íntimas carecen completamente de diálogo o comunicación, limitándose a exhibir la potencia masculina mientras reduce a las mujeres a cuerpos cosificados.¹⁹⁹

¹⁹⁹ ALARIO, *Política sexual de la pornografía*, pp. 78, 72.



Fotograma 8. “La Muñeca” desnuda en su habitación tras su encuentro sexual con “El Vaselinas”.



Fotograma 9. Cora, desnuda, camino a recibir a “El Vaselinas” en su habitación.



Fotograma 10. “El Vaseline” y “La Muñeca” durmiendo tras su encuentro sexual.

Los múltiples actos sexuales del “Vaseline” muestran al espectador que, en la pornografía, las mujeres son intercambiables y que “la calentura” (término usado en la época) podía satisfacerse al “coger” (concepto que también se difundió entonces) con cualquiera de las prostitutas. En ese momento, ya se lanzaban críticas respecto a este tipo de prácticas: “Si se reduce las ganas de mirar de quien se calienta por una mujer sin individualidad, la calentura se transforma en un concepto masculino”, pues el acto de mirar predominantemente ha sido monopolizado por los hombres.²⁰⁰ Lo que “sirve” de las mujeres, en general, es su cuerpo, y en particular para estas ficheras, su dinero. El deseo que el hombre expresa se presenta frente a los distintos cuerpos sexualizados.

1.4 Reflexiones capitulares

El análisis de las representaciones de género en *Bellas de Noche* (Miguel M. Delgado, 1974) nos permite no solo acercarnos a los sujetos de estudio desde su articulación fílmica, sino también reconstruir el contexto histórico que albergó y significó al cine de ficheras. Nos encontramos ante un momento paradójico: el movimiento feminista mexicano luchaba y reivindicaba la autonomía corporal femenina, cuestionando y trastocando los esquemas de género tradicionales; mientras tanto, la industria cinematográfica comercial se apropió del

²⁰⁰ BECK y KRAUSE-KERRUN, “El imperio de los sinsentidos”, p. 134.

discurso de liberación sexual para despojarlo de su dimensión política y de su potencial transformador.

Esta instrumentalización por parte de los productores de la vieja guardia se concretó gracias a la confluencia del agotamiento del proyecto estatal de renovación filmica, la crisis en la industria, la flexibilización de la censura y la capitalización de nuevas visualidades sexuadas como fenómeno internacional. Así, desde un destape que no respondía a un movimiento político ni liberador, el cine de ficheras puso en escena los cuerpos femeninos como espectáculo para la mirada masculina.

En relación con esta convergencia contextual traducida en paradoja, proponemos la categoría de “alteridad erotizada” para comprender la doble alterización de las ficheras filmicas. Primero, siguiendo a Simone de Beauvoir, estas eran concebidas como “lo otro”, es decir, objetos incompletos cuya existencia se definía en relación al hombre-sujeto. Y segundo, retomando a Lagarde, como “las otras mujeres” —las “putas”— en contraposición con las “buenas” mujeres. Esta erotización es la sexualización que el hombre-sujeto proyecta hacia la mujer-objeto. La importancia de enunciar estos procesos de alterización radica en que esta construcción no se limita a una mera representación de género en el celuloide, sino que forma parte del andamiaje que sostiene la política sexual propuesta por Kate Millett.

El destape filmico materializado en el cine de ficheras mantuvo a flote la industria cinematográfica en crisis. Como han expresado los estudiosos del tema, una alta producción a bajo costo a través del *soft porn* mexicano capitalizó los cuerpos femeninos desnudos como mercancías de consumo masculino. La rentabilidad comercial mantuvo la filmación y exhibición de estas cintas que legitimaron la desigualdad entre hombres y mujeres. Como hemos señalado a lo largo de esta tesis, las mujeres son puestas en escena como seres incompletos para complacer al hombre, sujeto completo que constantemente reafirma su masculinidad mediante su potencia sexual.

En este sentido, el cine de ficheras ejemplifica la paradoja alrededor de la revolución sexual: en medio de transformaciones legislativas en aras de la igualdad y los movimientos feministas por la liberación de las mujeres, prevalecía una lógica conservadora que se retrataba en el cine y su tradición cinematográfica de diferenciar a las mujeres como sexuales o maternas. Estas cintas muestran un discurso audiovisual que no solo reafirmaba la

desigualdad, sino que plasmaba la realidad a la que muchas mujeres del cabaret se enfrentaban.

La apertura cinematográfica y el destape crearon nuevas visualidades sexuadas que, para la mirada conservadora transgredían los límites de la moral y la decencia. No obstante, esta relajación de la censura no significó un cuestionamiento a las estructuras de poder a través de las sexy comedias. Estas cintas contribuyen a la reafirmación de la política sexual que pone a hombres y mujeres en los lugares y bajo los roles que el patriarcado les asigna. En ese sentido, la categoría de “alteridades erotizadas” ejemplifica la instrumentalización capitalista de la industria cinematográfica masculina para construir, reproducir y legitimar los esquemas denunciados por las feministas.

2. Las estrellas salen cuando el sol se oculta: Las vedettes en la película *Burlesque* (1980)

El mito de la vida nocturna es el espejismo más profundo (inerradicable) de una ciudad/sociedad, que en la desvelada (la Parranda) halla las mínimas y máximas aventuras que la ciudad consiente. La vida nocturna, esa incursión en cabarets, cantinas, prostibulos... es el rechazo febril y (obviamente pasajero) de la Decencia y la Respetabilidad.

Carlos Monsiváis

En nuestro primer capítulo reconstruimos el contexto histórico en el que surgió el cine de ficheras y analizamos las representaciones de las ficheras en *Bellas de noche* como “alteridades erotizadas”. Esta categoría nos permite comprender la apropiación y la capitalización del discurso de liberación sexual por parte de los productores de la vieja guardia que configuraron filmicamente dicha liberación como la exhibición de cuerpos femeninos desnudos para el placer masculino. A continuación, a través del marco conceptual antes definido, analizaremos las representaciones de las vedettes en *Burlesque* (René Cardona, 1980), perteneciente a la variante homónima.

Cuando esta cinta fue filmada, la revolución sexual que había trastocado los esquemas de género en las décadas previas comenzaba a apagarse, pero el destape asociado a sus transformaciones socioculturales todavía se percibía en los espacios nocturnos capitalinos. En este escenario, la crisis en la industria tomaba más fuerza, pero el éxito de estas películas las posicionó como su soporte económico. Su importante consumo se debió a la exhibición de los cuerpos de las vedettes como meros objetos sexuales para el espectáculo visual de los varones.

Los espectáculos presentados en *Burlesque* nos permiten concebirla como lo que Tom Gunning llama “cine de atracciones”, pero también como una película configurada desde una lógica encaminada al placer visual masculino, identificado por Laura Mulvey. Este capítulo integra documentación de los dictámenes de censura de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, además de testimonios de vedettes reales. Partimos de la reconstrucción de la genealogía representacional de las vedettes a través de las rumberas y exóticas del cine mexicano entre 1940 y 1950. Asimismo, contextualizamos la vida nocturna y los espectáculos retratados en *Burlesque* dentro de los debates sobre la pornografía y la vulgaridad. Por último, analizamos las representaciones de las vedettes del destape como

alteridades erotizadas, a partir del discurso audiovisual que fragmenta y cosifica sus cuerpos a la vez que invisibiliza su talento artístico.

2.1 Las rumberas en el cine mexicano

De acuerdo con Sergio González Rodríguez, el origen del cabaret se remonta al siglo XIX en Francia, donde los resentimientos políticos de la Revolución de 1848 y de la Comuna de 1871 transformaron a la Bohemia en un espacio de resistencia. Este ambiente retaba los límites del individualismo a través de conductas y costumbres extremas. Con el tiempo, estos lugares se convirtieron en industrias rentables y evolucionaron a cabarets. Así, lo que en un principio representaba un distanciamiento de la normalidad, se transformó en un negocio de entretenimiento.²⁰¹

En 1880 aparecieron los primeros cabarets famosos en París, tras la Primera Guerra Mundial, en Berlín, y posteriormente, en otras ciudades del mundo. Eran lugares pequeños, de modo que solo había espacio para una pequeña orquesta de jazz o un piano. El espectáculo estaba a cargo de travestis o de bailarinas de can-can, pero también se interpretaba música romántica. La intimidad era concedida por las medias luces y las pocas mesas. En el caso de México, en un primer momento, lo anterior se acompañó de una visible influencia parisina, pero el modelo estadounidense terminó por prevalecer. Los espectáculos llamativos dejaron atrás los ambientes reservados, ocultos y secretos, por lo que surgió la necesidad de ampliar sus dimensiones espaciales.²⁰²

Después de la Revolución Mexicana, la oferta cabaretera se enfrentó a una crisis por los espectáculos teatrales de temática pícaro y contenido sexual, presentados en las carpas y en los teatros de revista. Tal panorama cambió tras la incorporación de la propuesta erótica, inspirada en el *hall*,²⁰³ combinada con la actuación y el baile. Cabe destacar que el comercio sexual no fue ajeno a los asistentes masculinos, que eran artistas, intelectuales, periodistas y políticos. Este eclecticismo que caracterizó a los cabarets de 1930, se conjuntó

²⁰¹ Véase GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Los bajos fondos*.

²⁰² PULIDO, “Cabareteras y pachucos”, p. 87.

²⁰³ De acuerdo con el diccionario de la RAE, es una voz inglesa que refiere al “espectáculo de variedades”, pero también al género al que tales espectáculos pertenecen y al local en el que se ofertan. Sus equivalentes en español son “revista (musical)” y “espectáculo de variedades”, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico de dudas*.

favorablemente con una atmósfera de decadencia propiciada por las medias luces y por las prostitutas, al igual que por los nuevos espacios destinados al baile, a propósito del interés en el tango, en la rumba y en los géneros norteamericanos.²⁰⁴ Fue entonces que, “la Edad de Oro de la Vida Nocturna” de la ciudad de México, tuvo lugar entre 1930 y 1960, cuando los cabarets fueron su horizonte visual, porque lo popular, desde su óptica, era el signo de la ciudad, e incluso, del país. “Los asistentes veían en los espectáculos y la música algo tan suyo que daba igual quién estaba de qué lado del escenario”.²⁰⁵

La industrialización económica, laboral y cultural, la urbanización y el crecimiento de la población, influyeron en las formas de socialización y de diversión en el país, como fue el caso del “entretenimiento exclusivo para hombres”. Entre 1940 y 1950, teatros, salones de baile y centros nocturnos, albergaron espectáculos sicalípticos en los que artistas emergentes desplazaron a las vedettes que, en décadas anteriores, imitaban a las bailarinas de can can. La afluencia de estas nuevas *performers* en la ciudad de México evidenció una transformación en los valores sociales imperantes y suscitó debates en torno a la modernidad,²⁰⁶ sus diversas manifestaciones y sus implicaciones morales y culturales.²⁰⁷

En este escenario, la proliferación de espectáculos nocturnos dio paso a la llegada de cuatro cubanas a México: María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Amalia Aguilar y Ninón Sevilla. Desde la década de 1920, los números musicales tropicales y de la conga eran populares en teatros y centros nocturnos del Distrito Federal, favorecidos por las producciones literarias de ficción y viajes que asociaban al trópico con la sensualidad, con lo bravío y con lo salvaje. Por ende, Juan Orol trajo actores y actrices antillanos para sus nuevas producciones filmicas, fue así que, acompañadas de escenografías y orquestas afrocaribeñas, estas rumberas llenaron salones de baile, teatros, cabarets y salas de cine.²⁰⁸

²⁰⁴ PULIDO, “Cabareteras y pachucos”, p. 87.

²⁰⁵ MONSIVÁIS, “Círculos de perdición y salvación”, pp. 9-10.

²⁰⁶ La modernidad trajo consigo transformaciones urbanas y sociales asociadas a relajación de las restricciones morales y las conductas femeninas tradicionales. Estas mutaciones fueron percibidas con alarma por las élites conservadoras, que procuraban preservar los mandatos de género hegemónicos: la docilidad, la sumisión y la permanencia de las mujeres en las labores domésticas y reproductivas que históricamente les habían sido asignadas. SANTILLÁN, “Vampiresas”, pp. 27-28.

²⁰⁷ PULIDO LLANO, “Cabareteras y pachucos”, p. 87; PULIDO LLANO, *El mapa “rojo” del pecado*, pp. 16, 23, 35, 38, 95, 96.

²⁰⁸ CASTRO RICALDE, “Cuba exotizada y la construcción de la nación mexicana”, pp. 2, 3; PULIDO, “De las rumberas a Mamá Dolores”, p. 187.

Desde sus títulos, los filmes de cabareteras destacan rasgos de las protagonistas sobre su personalidad, su condición o sobre el contexto en el que se desenvuelven. Igualmente, su representación es ambigua, oscilando entre la pureza, la corrupción, la maldad y la inocencia. La prostituta es mostrada como agresiva, impulsiva, violenta ante la falta de protección y de familia, abusada por el poder de policías y proxenetas del hampa. Condenada a un trágico destino: sufrirá, enfermará, será castigada por la ley o por la naturaleza, o incluso morirá. La redención puede alcanzarse solo al ser espiritualmente virgen, noble y honesta. Es decir, la resignificación de la mujer “perdida” puede darse solo si esta es “buena”. El desafío de las normas y control masculino en función de sus deseos propios, le convierte en una víctima de sí misma que, tras el castigo, transforma su condición activa a una pasiva.²⁰⁹

En estos filmes, el patriarcado quien define a las mujeres como sexuadas o maternales, al igual que las consecuencias del incumplimiento de los mandatos de género. En este tenor, los personajes masculinos son: el enamorado secreto, fiel y no correspondido; el hombre moralmente correcto y maduro que, pese a su rectitud y justicia, es devorado por la pasión hacia la joven rumbera que acaba con su dignidad tras convertirlo en un pelele; el fiel y paciente novio; y el proxeneta pervertidor que es el villano que explota a la prostituta.²¹⁰

En esta misma línea, se configuró una imagen de la rumbera como mujer sufriendo por las tragedias a su paso por los bajos mundos y los suburbios

con la única opción de usar sus dotes para los ritmos tropicales y su atractivo físico para sobrevivir en el espacio del cabaret, explotada por hombres amorales y madamas inescrupulosas, con una infaltable historia de amor sin posibilidades ciertas y duraderas de felicidad.²¹¹

Las producciones siguen el siguiente patrón narrativo: una chica provinciana o de clase baja es orillada, por su situación, casi nunca deliberadamente, a trabajar en un cabaret donde es acosada. Aunado a lo anterior, “era lo usual que la chica se hiciera a su vez prostituta

²⁰⁹ DE LA PEÑA MARTÍNEZ, “Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, pp. 199-201, 208-209.

²¹⁰ DE LA PEÑA MARTÍNEZ, “Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, p. 199.

²¹¹ FLORES, “La industria cinematográfica mexicana como agente de integración regional”, p. 531.

rechazante, valga la contradicción, y, con lujo de facilidad, ‘artista’ famosa gracias a sus capacidades de cantante o, con más frecuencia, de bailarina rumbera”.²¹²

El cine de rumberas articuló una negociación entre el pensamiento católico conservador y la modernidad urbana mediante la incorporación de elementos afrocaribeños, árabes y anglosajones vehiculizados a través del cosmopolitismo dancístico. El cuerpo fetichizado de las rumberas con piernas, caderas y muslos voluptuosos y con una cintura estilizada, es el depositario de sensualidad, seducción y erotismo, manifestados mediante códigos musicales y kinésicos. Como bailarina de cabaret, ejecuta ritmos afrocaribeños y encarna la representación estereotípica de la mujer criolla de rasgos racializados y catalogados como “negroides”. Sus bailes, cada uno propio de su “tipo de rumbera”, llenaron la pantalla gracias a las múltiples coreografías creadas para ellas, pero también impregnadas de su estilo.²¹³

En ese tenor, las cintas de este género albergan diferencias importantes. En los primeros filmes, tales como *Siboney* (Juan Orol, 1938), *Konga Roja* (Alejandro Galindo, 1943), *Rosalinda* (Rolando Aguilar, 1944) y *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1945), ser bailarina exótica no significaba perder el honor ni la decencia, puesto que no transgredía la moral dominante. Sin embargo, a partir de 1946, cintas como *Pervertida* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales (1947), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Perdida* (Fernando Rivero, 1949) y *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950), presentan a las vedettes como bailarinas exóticas, pero también las relacionan con el ejercicio de la prostitución. Tras de este giro en las narrativas, Amalia Aguilar, Rosa Carmina, Ninón Sevilla ascendieron al estrellato. Posteriormente, María Antonieta Pons se unió a esta tendencia cinematográfica que las posicionó como objetos de deseo masculino.²¹⁴

Jesús Osorio Cabañas profundiza en el cambio en las configuraciones filmicas de la cabaretera. En la década de 1940, se convierte en prostituta bailarina, por lo que su representación es más artística y encaminada al espectáculo. La danza como expresión le

²¹² CABAÑAS OSORIO, “El exotismo en el cuerpo”, pp. 288-290; Desde la industria cinematográfica, trataron de convertir a varias bailarinas “exóticas” de cabaret y teatro frívolo en actrices, las más reconocidas fueron “Tongolele”, quien protagonizó *Han matado a Tongolele* (1948, Roberto Gavaldón), y Su Muy Key, quien participó en *Rayito de luna* (1948, Urueta); GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 154- 155.

²¹³ CABAÑAS OSORIO, “Danza y exotismo en el cuerpo”, p. 105; CABAÑAS OSORIO, *La mujer nocturna del cine mexicano*, pp. 225-226; PULIDO, “Las mil y una rumbas. Cuatro cubanas en México”, p. 101.

²¹⁴ CASTRO RICALDE, “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, p. 13.

otorga un sentido erótico. Empero, su figura es fetichizada y se orienta al placer visual masculino. En 1950 —aunque desde 1947 inicia el giro cinematográfico—, su cuerpo deja de ser su principal instrumento de expresión dancística y se convierte en una mercancía en la cultura de masas, diseñada para el consumo masculino y es reducida a un cuerpo-imagen que, no obstante, sigue siendo asociado a un “erotismo maligno”.²¹⁵

Pero la rumbera no es sino una “prostituta buena”, o una mujer que, aunque habita en los bajos fondos, no trastoca el orden patriarcal. Su sexualidad está controlada y dirigida hacia los varones, es decir, no goza de autonomía; consecuentemente, no se presenta como amoral, peligrosa o riesgosa. En cambio, el erotismo, que no encarnan en la mayoría de sus representaciones, sí se muestra como “peligroso” al asociarse con las mujeres “livianas”.²¹⁶ Entonces, dado que estas cabareteras fílmicas normalmente “no alteran el orden de los sexos” son “en todo caso, [...]una deslucida variante de la mujer fatal o vampiresa.”²¹⁷

Las rumberas más destacadas del cine fueron: María Antonieta Pons, famosa por su aparición en cintas como *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1945). Otra cubana que triunfó en el cine mexicano fue Amalia Aguilar (fotograma 12), reconocida por su actuación en películas como *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Dicen que soy mujeriego* (Roberto Rodríguez, 1948), *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948). Y, por último, Ninón Sevilla (fotograma 13), la más reconocida por su talento en la pista y por ser la autora de las coreografías que ejecutaba, pero también por sus papeles en el cine. *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), *No niego mi pasado* (Alberto Gout, 1951), *Aventurera en Río* (Alberto Gout, 1952) y *Mujeres sacrificadas* (Alberto Gout, 1951) fueron algunas de las películas en las que participó. Por último, Rosa Carmina (fotograma 14) demostró su talento en la trilogía de Juan Orol, *El infierno de los pobres* (1951), *Perdición de mujeres* (1951) y *Hombres sin alma* (1951), pero también participó en *Tania la bella salvaje* (Juan Orol, 1947) y *Viajera* (Alfonso Patiño Gómez, 1952).²¹⁸

²¹⁵ Véase CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna en el cine mexicano”.

²¹⁶ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 245, 251, 260.

²¹⁷ SANTILLÁN, “Vampiresas”, pp. 28, 40, 45, 48.

²¹⁸ AVIÑA, *Cabaret, rumberas y pecadoras*, pp. 46-49.

En el fotograma 11, observamos a María Antonieta Pons, en *La Reina del Tópico* (1945) inscrita en la construcción fílmica de la década. En un cabaret concurrido, la vedette ocupa el centro de la pista y de la imagen como figura principal del espectáculo. La puesta en escena muestra una rumbera exotizada mediante referencias caribeñas materializadas en su vestuario y en los movimientos corporales ajustados a ritmos tropicales coreografiados. La danza aquí es un elemento erótico que, a través de la iluminación, enmarca el voluptuoso cuerpo de la actriz. La cámara opera desde un eje rector masculino que persigue ese cuerpo en movimiento al que aún se le atribuye un carácter artístico pese su objetivación sexual.²¹⁹



Fotograma 11. María Antonieta Pons como María Antonia en *La reina del trópico* (1945).

En el fotograma 12, una toma picada revela el entorno cabaretil en el que los movimientos de Amalia Aguilar constituyen el espectáculo visual en la cinta *Dicen que soy mujeriego* (1948). En el plano conjunto, la rumbera se encuentra en el centro del cuadro y de las miradas masculinas que buscan su cuerpo mientras esta toca al de uno de los noctámbulos que la contempla. Como señala Cabañas Osorio, hacia finales de la década, la danza deja de funcionar como dispositivo de expresión artística y queda subordinada a cuerpo-imagen.²²⁰

²¹⁹ La aproximación a los fotogramas de este apartado se llevará a cabo a través de las características de las mujeres nocturnas tomadas de CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna en el cine mexicano” y de “El exotismo en el cuerpo”.

²²⁰ Véase CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna en el cine mexicano”.



Fotograma 12. Amalia Aguilar como Luciérnaga en *Dicen que soy un mujeriego* (1948).

En el fotograma 13, observamos un acercamiento que fragmenta el cuerpo de Ninón Sevilla, pues la cámara lo privilegia como objeto visual. De este modo, las piernas de la vedette en *Llévame en tus brazos* (1952) son presentadas en un primer plano, lo que favorece el exhibicionismo de su corporalidad y evidencia el tratamiento de su imagen en el cine de rumberas de la década de 1950.



Fotograma 13. Ninón Sevilla como Elena Tejero en *Llévame en tus brazos* (1952).

En el fotograma 14, perteneciente a *La segunda mujer* (José Díaz Morales, 1953), Rosa Carmina se sitúa en el primer plano del encuadre. Es en el foco visual y narrativo, sus piernas dominan la atención y el cuadro. Al fondo se observa el escenario del cabaret, donde sus bailarines y músicos permanecen en un segundo plano. El campo libre facilita sus movimientos coreográficos. Su vestuario, aunque oculta su vientre, se ajusta a su figura y dirige la mirada a sus muslos, enfatizados por la coreografía y el dinamismo puesto en escena.



Fotograma 14. Rosa Carmina como Malena en *La segunda mujer* (1953).

Ahora bien, las vedettes no solo fueron representadas en el cine de rumberas, también fueron encarnadas y articuladas cinematográficamente por las “exóticas” de la época. La irrupción de la mexicoamericana Yolanda Montes “Tongolele” en los escenarios capitalinos, significó una transgresión a los paradigmas conductuales femeninos e incluso detonó un debate público²²¹ sobre el *tongolelismo*. Este inauguró una revolución escénica y sexual que sentó las bases para espectáculos más subversivos en las décadas siguientes. De su filmografía destacamos su participación en *La mujer del otro* (Miguel Morayta, 1948) y el protagónico en *Han matado a Tongolele* (Roberto Gavaldón, 1948).²²²

²²¹ Este coexistió con la promoción mediática de estos espectáculos para caballeros. Entonces, los medios conservadores acuñaron la categoría de “exótica” para designar a las artistas cuyos *performances* eran asociados con el nudismo y con el salvajismo, cuestionando si eran expresiones artísticas o mera vulgaridad.

²²² PULIDO LLANO, “Tongolele y las exóticas”, pp. 33-34; PULIDO LLANO, *El mapa rojo del pecado*, p. 97; AVIÑA, *Cabaret, rumberas y pecadoras*, pp. 57-58.

Antes de *Tongolele*, las bailarinas exóticas no mostraban el ombligo. Esto se plasma en las cintas donde las rumberas filmicas cubren sus cuerpos con una indumentaria más recatada que la de sus próximas colegas. Desde la óptica de los detractores, estos shows eran pecaminosos pese a la ausencia de desnudos. El periodista Iván Restrepo recuerda que Yolanda Montes actuaba y bailaba rígidamente en las películas porque así lo demandaba la censura, pero que, en los cabarets, su aparición causaba un estremecedor silencio que resaltaba los tambores.²²³

Posteriormente, la categoría de “exótica” se encarnó también por mujeres de otras características y nacionalidades. Esta variedad se reflejó en su distinto impacto social, aunque, en términos generales, fueron “señaladas como transgresoras morales, anónimas culpables de desavenencias conyugales y rupturas familiares, provocadoras de perversiones infantiles y juveniles.”²²⁴ Dado el “riesgo social” que significaban, algunos sugirieron su sometimiento mediante la censura de los guardianes de las buenas costumbres.²²⁵

Otras bailarinas como Mary Ellen Tillotson “Kalantán” y Brenda Conde también fueron arropadas bajo la categoría de “exóticas” al fusionar la acrobacia, la sensualidad y las representaciones del orientalismo tahitiano. Ellas también destacaron por la exhibición de sus cuerpos a través de movimientos pélvicos que situaron al ombligo como nuevo territorio de deseo en el imaginario colectivo del México alemanista y moderno de mediados del siglo XX.²²⁶

En el fotograma 15, observamos a Montes en *Han matado a Tontolele* (1948). Su vientre y sus caderas son retratados para el placer visual que desató los debates sobre el “tongolelismo”. El diseño masculino de configuración fílmica se aprecia en la puesta en escena y en la cosificación de su cuerpo a través de una iluminación que privilegia su figura y su vestuario. El exotismo encarnado proviene también de la ambientación de la escenografía, donde la exótica se ubica en aquello que es culturalmente ajeno a lo mexicano. A propósito de las reacciones reales de sus shows, retratadas en la cinta, Margo Su escribía:

²²³ *Vivir la noche*, pp. 15, 18.

²²⁴ PULIDO LLANO, “Tongolele y las exóticas”, p. 55.

²²⁵ PULIDO LLANO, “Tongolele y las exóticas”, p. 62.

²²⁶ AVIÑA, *Cabaret Rumberas y pecadoras*, p. 57.

Los ritmos callan un instante, y entra el silencio, en el momento justo. Tongolele se detiene en el centro del escenario, de espaldas al público, iniciando, ahora sí, el ritual mágico y sagrado que electriza. El giro de su cadera, lento, aterciopelado, elegante, de armonía cósmica, cambia de pronto, y es fuerte, vigoroso, otra cópula maravillosa y perfecta con el ritmo de los tambores, y de un golpe nos levanta y nos aloja en su cuerpo, en su sombra, en su grito primitivo, ronco de placer y dolor, hasta el fin de la tierra, hasta el comienzo del mar. Y luego nos desliza sobre los líquidos tibios de agridulces oleajes en un juego fantástico, sin fin, que retoma y renueva y termina y comienza mil veces más. Sin darnos cuenta, ya Tongolele se fue. El público no se mueve, apenas recupera el aliento.²²⁷



Fotograma 15. “Tongolele” en *Han matado a Tongolele* (1948)

Los medios de comunicación dieron espacio a la diversidad de voces en torno a lo moral y lo inmoral de la vida nocturna y de la aparición de desnudos parciales y totales en las *performances* de las rumberas y de las exóticas. Mientras la Iglesia católica expresaba su disgusto por los cabarets por su asociación con la perdición y la prostitución, la prensa y los filmes consolidaban una cultura cabaretera.²²⁸ Empero, pese su éxito, el cine de rumberas y las cintas de las exóticas fueron afectados por las transformaciones sociales e industriales de mediados del siglo XX, pues el interés del público cesó. En este contexto, los cabarets con ficheras habían sido ya suprimidos por el regente Ernesto P. Uruchurtu, de modo que solo los establecimientos más caros prevalecieron. Este cambio se reflejó en las pantallas: las cintas

²²⁷ SU, *Alta frivolidad*, pp. 47-48.

²²⁸ PULIDO LLANO, “Tongolele y las ‘exóticas’ p. 32, PÉREZ ROSALES, “Censura y control”, pp. 85, 88, 91; CELIS ROMERO, “Vida nocturna, urbanización y entretenimiento”, p. 263.

arrabaleras, el cine prostibulario o de rumberas, se desplazaron por comedias que presentaban personajes de clase media.²²⁹

El cine de cabaret tuvo una pausa hasta la aparición del cine de ficheras en 1974, tomando el cuerpo mercancía de la vedette de 1950, para fragmentarlo y lo ofertarlo como placer visual masculino, acompañado de albures y comedia. De este modo, las vedettes fílmicas del destape mantienen elementos como la danza, la desnudez y la noche. Son presentadas como objetos de exhibición para el deseo masculino, a través de mecanismos específicos como el striptease.²³⁰

2.2 La vida nocturna capitalina y los espectáculos en *Burlesque* (1980)

La estatización del cine durante el sexenio echeverrista favoreció la realización de cintas reconocidas por su calidad artística y técnica. Esta producción se mantuvo durante los primeros años del mandato de José López Portillo, pero el impulso inicial se detuvo frente a la crisis generalizada — el precio del petróleo se desplomó, la inflación se disparó, el peso se devaluó frente al dólar y la deuda externa aumentó considerablemente—, situación que benefició el dominio de la producción de la vieja guardia. El Estado impuso una reducción presupuestal significativa: ninguna película podía exceder los seis millones de pesos, devaluados a una cuarta parte respecto del año anterior. El cine fue relegado a un segundo plano en las prioridades nacionales y dejó de recibir apoyo.²³¹

Frente a esta situación, surgió la necesidad de incrementar la producción con el respaldo de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (DRCT). Con Margarita López Portillo al frente, la institución intentó implementar una política de “Alianza para la Producción”, en consonancia con los lineamientos del Fondo Monetario Internacional. Este proyecto estatal buscaba realizar al menos sesenta películas en colaboración con el sector privado, para lo cual se establecieron convenios con los sindicatos del ramo para reducir costos y aumentar la productividad.²³²

²²⁹ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 194.

²³⁰ Véase CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna en el cine mexicano”.

²³¹ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 45.

²³² PELAYO RANGEL, “Una nueva política cinematográfica”, p. 334; GARCÍA RIERA, *Historia del cine mexicano*, p. 324; ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 45.

En aras de un retorno a la época de Oro, la DRCT convocó al sector privado a realizar un cine familiar. Empero, tras la liquidación de Conacite I y el cese del financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico, los productores privados optaron por recurrir a los anticipos por exhibición. Esta estrategia, aunque permitió mantener activa la producción filmica, favoreció tanto al cine “pirata” como al cine “barato” y “vulgar”, pues era necesario satisfacer la demanda del público.²³³

La directora Margarita López Portillo expresó su repudio hacia este tipo de películas que consideraba vulgares por atentar contra las buenas costumbres y contra la moral de los mexicanos y de las mexicanas.²³⁴ Sin embargo, el cine de ficheras mantuvo a flote a la industria filmica nacional sumida en la crisis. Las estadísticas registran que, a partir de la segunda mitad de la década de 1970, se grabaron alrededor de ochenta películas por año. Esto condujo a que en algunas fuentes periodísticas hablaran de una nueva y exitosa industria cinematográfica nacional.²³⁵

De 23 películas filmadas en 1977, la cifra ascendió a 88 en 1980, aunque volvió a descender a 57 para 1982. En contraste, el cine estatal sufrió un colapso notable, al pasar de 44 largometrajes en 1977 a solo 5 en 1980, y alcanzar apenas 7 al cierre del sexenio (figura 2):

Película	Año de filmación	Director
<i>Las del talón</i>	1977	Alejandro Galindo
<i>Noches de cabaret</i>	1977	Rafael Portillo
<i>Picardía mexicana</i>	1977	Abel Salazar
<i>Las cariñosas</i>	1978	Rafael Portillo
<i>Muñecas de medianoche</i>	1978	Rafael Portillo
<i>El rey del talón</i>	1980	Javier Durán
<i>Las golfas del talón</i>	1980	Jaime Hernández
<i>Las cabareteras</i>	1980	Ícaro Cisneros
<i>Las computadoras</i>	1980	René Cardona
<i>Cuentos colorados</i>	1980	Rubén Galindo
<i>Picardía mexicana II</i>	1980	Rafael Villaseñor
<i>La pulquería</i>	1980	Víctor Manuel Castro

²³³ GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 324.

²³⁴ RAMÍREZ GÓMEZ, *Tragicomedia mexicana 2*, p. 107; PÉREZ MONTFORT, *Disparos, plata y celuloide*, p. 247; SAAVEDRA LUNA, “El fin de la industria cinematográfica mexicana”, p. 110.

²³⁵ CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna en el cine mexicano”, p. 315.

<i>Sexo contra sexo</i>	1980	Víctor Manuel Castro
<i>El sexo sentido</i>	1980	Rogelio A. González
<i>Las tentadoras</i>	1980	Rafael Portillo
<i>Burdel</i>	1981	Ismael Rodríguez
<i>La golfa del barrio</i>	1981	Rubén Galindo
<i>Las fabulosas del reventón</i>	1981	Fernando Durán
<i>Vividores de Mujeres</i>	1981	Ícaro Cisneros
<i>El sexo de los pobres</i>	1981	Alejandro Galindo
<i>La pulquería II</i>	1981	Víctor Manuel Castro
<i>Los mexicanos calientes</i>	1981	Gilberto Martínez Solares
<i>Cuatro hembras y un macho menos</i>	1981	Luis Gomezbeck
<i>Escuela de placer</i>	1981	René Cardona Jr.

Figura 2. Algunas películas producidas entre 1977-1981.

Fuente: Elaboración propia. Basado en GARCÍA RIERA, *Historia del cine mexicano*, pp. 323, 325-326.

En estos filmes de ficheras, la sexualidad femenina se proyecta de forma velada y encubierta, significada por la doble moral. Estos discursos audiovisuales tienen un carácter eminentemente patriarcal, dado que están controladas por y para la mirada del varón: el cuerpo de la mujer es el eje de la composición. La fragmentación visual de los cuerpos femeninos propone una corporalidad destinada a la exhibición, a la exaltación y al espectáculo. Así pues, estas cintas representan la realidad a través de *sketches* de teatro de revista, números de cabaret y albures, distanciándose de una mirada crítica y de una perspectiva política.²³⁶

Para entender el éxito del cine de ficheras y su variante burlesque, es necesario contextualizar el periodo de la revolución sexual y el destape. En términos culturales, los sesenta y los setenta fueron la época de “nueva moralidad”: la píldora fue uno de los factores decisivos, su uso, aunque más prudente, lento y recatado que en los países industrializados, comenzó a incrementarse. Para algunos sectores sociales, esto facilitó las prácticas sexuales por diversión y por placer, sin el matrimonio de por medio; incluso la “promiscuidad” limitada también se llevó a cabo. De este modo, el intercambio de parejas, el sexo grupal, el divorcio en ascenso y el uso de drogas “liberadoras” para “expandir los límites de la mente” llevaron a las clases altas y a las “no tan altas” a tener un acercamiento con el hedonismo.²³⁷

²³⁶ CABAÑAS OSORIO, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano”, pp. 317, 318-319.

²³⁷ PONCE, SOLÓRZANO, ALONSO, “Lentas olas de sensualidad”, pp. 17, 19.

Algunos hombres y mujeres de la ciudad de México acudían los sábados por la noche a cines, teatros, fiestas, cabarets y prostíbulos, y otros se reunían para embriagarse hasta el amanecer. El ocio era importante, porque entre este y el trabajo, los habitantes urbanos repartían su tiempo.”²³⁸ En el marco del destape, la pornografía encontró múltiples canales de difusión como las “funciones de medianoche, shows de travestistas, fotonovelas, servicios varios y una degradación de la nota roja”.²³⁹

A través de las revistas también se configuró una representación de la sexualidad en tensión entre el placer moderno y liberador y la reproducción ligada al pasado y a los valores tradicionales que sostenían a la sociedad mexicana. De la misma forma, la concepción de las mujeres como “buenas” o “malas”, se enriquecía del consumo de novelas, cómics, fotonovelas y libros ilustrados. Estos, sin mayor explicación, decían que el protagonista “desposeyó” a la protagonista, que ella “se le entregó” o que él “la hizo suya”, y culminaban expresando la deshonor, el embarazo o el arrepentimiento femenino.²⁴⁰

Estas tensiones entre tradición y modernidad sexual permeaban la vida cotidiana y los espacios de la vida nocturna. Los cabarets se convirtieron en territorios donde se negociaban los límites de la nueva moral sexual. En estos recintos, el cuerpo femenino era celebrado y mercantilizado, de modo que las vedettes encarnaban las paradojas de una revolución sexual que prometía emancipación, pero reproducía antiguas formas de sujeción.

En la ciudad de México, la franja que albergaba el mayor número de cabarets se encontraba en el eje central Lázaro Cárdenas, la Colonia Obrera y la Zona Rosa de la Delegación Cuauhtémoc. La categorización de estos centros nocturnos dependía de factores como el *cover charge*, mismo que estaba autorizado en los centros de lujo y de primera categoría y que iba de los 25 a los 100 pesos. Los centros nocturnos de segunda categoría, no tenían un cobro obligado y ofrecían copas a casi la mitad de lo que los anteriores; algunos de los establecimientos eran “El Catacumba”, “El Bar 33”, “Impala” y “La Taberna del Greco”. Proseguían los de tercera, en los que tampoco había cuota, de acuerdo con la prensa, en estos lugares las bebidas eran adulteradas, por lo que se recomendaba comprar una botella cerrada,

²³⁸ CAREAGA, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, pp. 108, 184.

²³⁹ BELLINGHAUSEN, “El sexo en México”, p. 9

²⁴⁰ Véase FELITTI, “La liberación sexual en tensión”; MORENO, “Desde la más absoluta virginidad”, p. 41.

que costaba 350 pesos. Por último, los centros nocturnos de “super-ínfima” categoría, de los cuales, los más reconocidos eran “El Ratón”, “El Molino Rojo”, “Barba Azul”, “El Caracol” y “Bombay”.²⁴¹

Los cabarets de primera categoría “podrían salvar el centro nocturno de México”, pero su variedad artística permanente, de hasta casi 3 años, les restaba calidad. Los de segunda categoría tenían una variedad musical “más corriente” pues los artistas no eran conocidos, el ambiente no ofrecía comodidad a los clientes y se expendían bebidas adulteradas. En los de tercera, “la cosa es más lamentable, porque es un ambiente corriente con bailarinas y vedettes vulgares que más que presentar números artísticos, se ocupaban en despertar el morbo de los parroquianos”, además de que se practicaba “la ficha”.²⁴² Y en los centros nocturnos de super-ínfima categoría

[...] está concentrada la vida nocturna más triste de México, ya que por lo general en ellos se encuentran las “artistas” acabadas, pandilleros, malvivientes y los explotadores de mujeres. En estos, [...] por lo general solo se cuenta con una orquestilla desafinada o un conjunto musical de filarmónicos fracasados.²⁴³

Durante este periodo de destape en la industria del entretenimiento y del cine, la oferta erótica de la vida nocturna estuvo orientada al placer masculino, facilitando a los hombres el acceso a la parranda, la embriaguez, lo prohibido y lo clandestino. La posibilidad de alejarse de sus parejas, de su familia, de su hogar e incluso, de su trabajo era concedida para la reafirmación de su masculinidad a través de la satisfacción erótica fuera de la relación conyugal.²⁴⁴

Entre 1971 y mediados de 1980, el destape comenzó con una apertura en los espectáculos nocturnos, pero

El teatro Iris terminó siendo, a finales de los setenta, un sitio horroroso que anunciaba como burlesque lo que en realidad era una pasarela vulgar, grotesca, con lamentables numeritos que más parecían demostraciones ginecológicas. [...] el concepto de burlesque [...] se pervirtió al llegar a México y caer en manos de empresarios del sexo a mediados de los setenta. Lo convirtieron en algo denigrante para quienes lo ejercían y lo veían, mostraba los años de represión sexual de una ciudad a la que las autoridades querían convertir en un convento.²⁴⁵

²⁴¹ “Los cabarets de México”, *Impacto*, México, D.F., 27 de febrero de 1974. p. 18.

²⁴² Como lo evidencian testimonios, publicaciones de la época y cintas representativas del periodo, la práctica de la ficha se llevaba a cabo en los cabarets sin importar su categoría.

²⁴³ “Los cabarets de México”, *Impacto*, México, D.F., 27 de febrero de 1974. p. 18.

²⁴⁴ MEDINA CARACHEO y DAVID VARGAS, “La vida nocturna en la ciudad de México”, p. 119.

²⁴⁵ *Vivir la noche*, pp. 21-22.

Ahora bien, pese a la gran asistencia a los espectáculos eróticos, las opiniones eran diversas. Un coreógrafo afirmaba que el burlesque en México era el más intenso que había visto, comparable con lo presentado en la Feria Pornográfica de Dinamarca. Incluso sostenía que las estrellas de los teatros podían protagonizar filmes pornográficos como los que circulaban clandestinamente, por lo que el gobierno debía exigir a los empresarios propuestas de mayor calidad, capaces de mostrar el cuerpo femenino sin vulgaridad.²⁴⁶

Desde su óptica:

el burlesque debe ser un espectáculo grandioso, con bellas mujeres para acompañar a las estrellas, pero para presentarlo como debe ser han de intervenir verdaderos artistas dirigidos por una persona enterada, que haya tenido escuela, que haya viajado y tenga idea de lo que realmente es el burlesque.²⁴⁷

Para algunos, el público proletario de la ciudad de México asistía el teatro de revista capitalino para desinhibirse, al ser una diversión de las clases populares, mismas que gustaban de lo grotesco. “En esos galерones, carpas, teatros o tugurios se conduce con más libertad que en su casa propia, o con el libertinaje que en su propia casa no se permite.”²⁴⁸ No era sino “una manifestación pobre, tímida, de lo grotesco que solo llega a la leperada”.²⁴⁹ En estos establecimientos había

cantadores de micrófono; bailarinas pseudo encueradas y otras solistas que no sólo se desvisten sino que hasta enseñan el inicio de sus vísceras (la dignidad de la mujer hecha objeto de un voyerístico consumo), en dizque lubricas danzas de circenses actos sexuales; comidos de clichés en fracaso que el público alienta piadoso; malabarista y magos [...].²⁵⁰

Los críticos conservadores también vincularon el albur con la frustración sexual masculina, y consideraron que la insatisfacción conyugal llevaba a los hombres a buscar en cantinas y cabarets una comunicación y un desahogo que no encontraban en el ámbito doméstico. Desde esta perspectiva, el teatro de revista capitalizaba los deseos reprimidos, ofreciendo espectáculos donde el erotismo funcionaba como sustituto de la intimidad ausente

²⁴⁶ JIMÉNEZ R., “En México el Burlesque Parece un Festival Pornográfico”, *El Nacional*, México, D.F., 8 de abril de 1976, p. 20.

²⁴⁷ JIMÉNEZ R., “En México el Burlesque Parece un Festival Pornográfico”, *El Nacional*, México, D.F., 8 de abril de 1976, p. 20.

²⁴⁸ ROMÁN, “Revista y Burlesque”, *Avance*, México, D.F., 17 de septiembre de 1976, p. 7.

²⁴⁹ ROMÁN, “Revista y Burlesque”, *Avance*, México, D.F., 17 de septiembre de 1976, p. 7.

²⁵⁰ ROMÁN, “Revista y Burlesque”, *Avance*, México, D.F., 17 de septiembre de 1976, p. 7.

en el hogar. De manera implícita, esta visión trasladaba a las esposas la responsabilidad del consumo masculino de entretenimiento sexual.²⁵¹

Los periodistas conservadores manifestaban una preocupación por la pérdida de las buenas costumbres que propiciaban los espectáculos considerados pornográficos. También expresaban su temor ante los espacios de “infección moral” que denigraban a las mujeres y propiciaban el libertinaje, alejándose del arte y de sus manifestaciones. Lyn May fue una de las vedettes más criticadas, era vista como una “vulgar desnudista que ‘actúa’ totalmente desnuda y ofrece un ‘arte’ lleno de lascivos y eróticos movimientos y sin un átomo de vergüenza como mujer, ofrece al público una actuación corrupta e incalificable”. En otras palabras, “una digna representante de la pornografía putrefacta.”²⁵²

Por otro lado, reportajes como el de Diana D’Ayrel ofrecían una mirada distinta que dignificaba a las trabajadoras nocturnas. También señalaba que el machismo impedía que en México el burlesque fuera valorado como en Europa, donde se asociaba con “lujo, talento, ingenio, buen gusto y derroche de arte”.²⁵³ Por su parte, algunas vedettes como Mariana Tovali, destacaban el carácter pedagógico estos espectáculos:

El burlesque es un arte, pero la gente lo considera tan solo como una diversión. El público lo ve con morbo, ven el arte y cuando este termina comentan: qué bonito, qué padre diversión! El público considera esto como un show, como diversión, todas las muchachas salen a hacer un espectáculo diferente y es cuando la gente lo ve como diversión, como atractivo y otros lo ven como vulgaridad.²⁵⁴

Para Tovali: “El burlesque es necesario, porque muchos muchachitos no conocen el sexo de la mujer, ¿no? Y aquí vienen y ven y dicen: ¡Ay, yo creía que era de otro modo! Se me hace que sirve para abrirle los ojos a los hombres, creo que es muy bueno. El burlesque debería promoverse”. Añadió: “Yo pienso que es bueno que la gente venga al burlesque a ver y a conocer, y se quitan esa curiosidad, porque vienen con un morbo tremendo. La gente mayor viene a divertirse; los jóvenes, los muchachos vienen con morbo, vienen a aprender.” Sobre su público, aclaró: “Aquí viene todo tipo de gente [...] a los hombres les gustamos las

²⁵¹ VÁZQUEZ, “Vulgaridad y prostitución en el Iris”, *Avance*, México, D.F., 10 de noviembre de 1973, p. 4.

²⁵² VÁZQUEZ, “Vulgaridad y prostitución en el Iris”, *Avance*, México, D.F., 10 de noviembre de 1973, p. 4.

²⁵³ D’AYREL, “Cómo son, piensan y sienten las muchachas del burlesque”, *Impacto*, México, D.F., 11 de septiembre de 1974, p. 67.

²⁵⁴ “Burlesque”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 9 de junio de 1976, p. 4.

mujeres. A las señoras les da pena vernos, pero también vienen.” Por ende, creía que “el burlesque se debería considerar una escuela sexual”.²⁵⁵

Por su parte, desde una posición crítica, Anaya Sarmiento, sostenía que la represión religiosa y la política oficial evadían el tema sexual al catalogar como “pornográficos” o “vulgares” los intentos de abordarlo. Consecuentemente, el desconocimiento del erotismo propiciaba que México los espectáculos de *striptease* fueran escuetos.²⁵⁶ Nosotros consideramos que, tanto el desconocimiento del erotismo, como el “potencial pedagógico” del burlesque propiciaban la producción, reproducción y legitimación de una política sexual patriarcal a través de la erotización de la alteridad femenina.

Tanto en la industria nocturna, como en la filmica, predominaba una lógica que desposeía a las mujeres de humanidad, dignidad y de respeto, al reducirlas a la idea de mujer-espectáculo, a “encueratrices” bajo la mirada masculina. Ellas destacaban el talento artístico necesario para ejecutar sus presentaciones artísticas, pero sus espectáculos y sus *performances* filmicas normalmente se ejecutaban desde un marco patriarcal que en muchas ocasiones las reducía a objetos sexuales sin autonomía erótica o sexual.

En sintonía con lo anterior, la crítica de algunas de las vedettes versaba sobre la objetivación sexual a la que se enfrentaban:

Es muy pesado trabajar con público como el que viene aquí; es muy difícil, mucho muy difícil. A muchas muchachas las sacan del escenario. Si se ponen a bailar les chiflan, les gritan porque no se desnudan y las sacan. Al público lo acostumbraron muy mal: a que agarrara las bailarinas, les chiflara” si no les das lo que piden, te dicen groserías y tienes que hacerlo. Te quieren ver de cerca como algo que nunca tendrán en sus casas.²⁵⁷

No obstante, otras vedettes como Ana Bertha, preferían hablar con la prensa sobre el afecto del público hacia las estrellas. Ella consideraba que las artistas existían para ser contempladas de manera efímera, encarnando un ideal pasajero de asombro por parte de sus admiradores que les lanzaban piropos como “Qué bonita, ¡qué hermosa, qué fina! Sabe que es una cosa inalcanzable.”²⁵⁸ Sin embargo, reconocía que el interés de algunos asistentes a los shows radicaba en apreciar sus atributos físicos, no su presentación artística: “Bueno, hay

²⁵⁵ “Burlesque”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 9 de junio de 1976, p. 4.

²⁵⁶ ANAYA SARMIENTO, *El espectáculo del sexo*, p. 145.

²⁵⁷ “Burlesque”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 9 de junio de 1976, p. 6.

²⁵⁸ CERVANTES MARTÍNEZ, “Ana Bertha”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 1 de septiembre de 1973, p. 18.

público que le interesa ir a ver una mujer nada más por lo físico, no le importa lo demás, tú sabes que el público es así. Va a ver a la chica que está muy bien proporcionada y atractiva, y no le importa si canta, si baila, sino que simplemente con verla se siente complacido”.²⁵⁹ Testimonios como este evidencian el reconocimiento de su concepción como objetos para la contemplación masculina. Muchas vedettes externaban también una aceptación y una normalización de estas prácticas patriarcales en el mundo de los espectáculos nocturnos. Empero, esta conciencia no necesariamente se oponía a su defensa del erotismo como parte constitutiva de su identidad profesional.

En ese contexto y pese a las diversas opiniones en relación a los espectáculos nocturnos, a principios de 1980, se anunciaba la filmación de *Burlesque*,²⁶⁰ bajo la dirección de René Cardona.²⁶¹ Esta producción de corte cabaretil, como muchas de su género, incluía a estrellas de la vida nocturna como Lyn May, Angélica Chaín, Alma Muriel, Gloriella y La Princesa Lea. Antes de su estreno, su director informaba haber realizado un producto de categoría, incluso elogiado por los dictaminadores de la censura filmica: “Sin falsa modestia creo que logramos hacer una cinta con espectáculo que puede compararse con el mejor show de las Vegas”.²⁶²

No obstante, los dictámenes que presentamos a continuación no corresponden en su totalidad a las afirmaciones del director, ya que contienen una perspectiva institucional sobre los mecanismos de control cinematográfico. Estos documentos fueron emitidos por la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, de la Secretaría de Gobernación, que supervisaba y regulaba los contenidos fílmicos con base en la Ley de la Industria Cinematográfica y su reglamento. Dicha censura operaba como “un acto administrativo de policía que el poder público ejerce sobre el cine en tanto que es medio de divertimento

²⁵⁹ CERVANTES MARTÍNEZ, “Ana Bertha”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 1 de septiembre de 1973, p. 19.

²⁶⁰ Permaneció cinco semanas en cartelera en cines populares de la Ciudad de México, como Cine Variedades, Tlalnepantla, Ermita, Nezahualcóyotl, Fausto Vega, Tepeyac, Viaducto, Vallejo 2000, Aragón 2, Virgo, Las Alamedas 1, Venustiano Carranza, Tlalpan, Mitla y Zapotitlán, desde octubre 16 de 1980. AMADOR Y AYALA BLANCO, *Cartelera Cinematográfica*, p. 47.

²⁶¹ René Cardona nació en la Habana en 1905 y murió en la ciudad de México en 1988. Fue representante de la vieja guardia, y un destacado cineasta naturalizado mexicano, cuyos inicios en el medio artístico tomaron lugar en Hollywood. Durante el periodo del cine silente, debutó como “actor secundario, asesor técnico, segundo asistente y primer ayudante de director” hasta llegar a México, en la década de 1930.

²⁶² GÓMEZ SALGADO, “Inician dos Filmes en los Estudios Churubusco; Nueve en Preparación”, *El Nacional*, México, D.F., 29 de enero de 1980, p. 18; “La televisión ha impedido el surgimiento de auténticas estrellas del medio cinematográfico”, *Avance*, México, D.F., 16 de octubre del 2024, p. 11.

popular a más de ser difusor de cultura, de creencias, ideas y conceptos”. Así, la censura cinematográfica vinculaba las condiciones de diversión y el aprendizaje de los filmes con su influencia en los espectadores.²⁶³

Los dictámenes revelan un proceso evaluativo que evidencia las tensiones institucionales ante el auge del cine cabaretero. El documento de Humberto Enríquez Hernández nos acerca al marco interpretativo dominante:

BURLESQUE es otro guion de cabareteras. Todo sucede en una noche en el cabaret “Burlesque” y la escasa historia es un pretexto para presentar muchos números de striptease y algunos chistes viejos. No hay nada nuevo en este guion, que es un poco menos vulgar que algunos de su género.²⁶⁴

Enríquez también enumeró los números de *striptease* y señaló la violencia que, desde su perspectiva, ejerció Vitola contra un cliente y su acompañante, al igual que la pelea entre Gina, Vitola, Jannet y Cristal y la bofetada de Christian a Julio. También registró el uso de “malas palabras” como “pinche”, “te parto la madre” y “cabrona”.²⁶⁵

La caracterización como un filme “un poco menos vulgar”, de algunos supervisores, no coincidía con la evaluación que hizo la Dra. Teresa Rueda sobre la producción:

La cinta describe un espectáculo en el que suceden un buen número de artistas de cabaret presentando, aparte de sus pechos y nalgas, sus “gracias”. También se muestra un poco de la vida de las artistas en el camerino, sus relaciones entre ellas, lo que hacen los “hombres” del espectáculo, los meseros, ayudantes, etc., y desde luego, sus pleitos.

Se trata de una cinta espectáculo donde la coreografía de un Sr. Luna merecía el óscar de la cursilería, y el Sr. Cardona el de la vulgaridad. En varias de las escenas las mujeres muestran el vello púbico en el 8 se habla de aborto (de un fingido). En prácticamente todas las escenas hay pechos (desde luego integrado al espectáculo de cabaret) y a todo lo largo hay expresiones vulgares, y palabras altisonantes. Considero que la cinta puede autorizarse para ADULTOS.²⁶⁶

²⁶³ ANDUIZA VALDELAMAR, *Legislación cinematográfica mexicana*, pp. 83, 89.

²⁶⁴ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 16: Humberto Enríquez Hernández, subdirector de Autorizaciones a Productora Fílmica RE-AL, S.A., “Dictamen relativo al guion cinematográfico intitulado ‘Burlesque’ que presenta productora fílmica RE-AL, S.A. ante la Dirección de Cinematografía para su estudio”, México, D.F., 19 de diciembre de 1979. Mayúsculas en el original.

²⁶⁵ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 16: Humberto Enríquez Hernández, subdirector de Autorizaciones a Productora Fílmica RE-AL, S.A., “Dictamen relativo al guion cinematográfico intitulado ‘Burlesque’ que presenta productora fílmica RE-AL, S.A. ante la Dirección de Cinematografía para su estudio”, México, D.F., 19 de diciembre de 1979.

²⁶⁶ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 20: Teresa Rueda, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de mayo de 1980.

Por su parte, Ma. Isabel. M. de Ponce de León coincidió con la aprobación para adultos, pero la describió como “una cinta más de encueratrices” que empobrecería más el deteriorado cine, dada la exhibición de senos, “posaderas” y vellos públicos, acompañados de lenguaje de doble sentido.²⁶⁷ Mientras que la posición de Isabel Carbajal Bolandi es más severa:

Que esta historia de vida del Burlesque infringe cada minuto que pasa, todas las reglamentaciones sobre espectáculos y diversión debería ser prohibida pero como no es más que una filmación de un espectáculo que ha sido autorizado ya en el teatro público y cuyas “artistas” son conocidas por sus desnudeces e impudicias, como película podría autorizarse para función de MEDIA NOCHE.

En contraste, Julián Osante y López ofreció una perspectiva regulatoria más matizada:

Sin embargo, es de justicia decir que todas sus antecesoras (las del talón...), ésta es la que resultaría un poco más decorosa. No se abusa de la palabra soez [...] ni tampoco de las situaciones denigrantes ni grotescas. Además, se acompaña de una importante producción. De todas maneras y como sugerencia a una política a seguir con este tipo de filmes, ya incontenibles, es conveniente realizar algunos cortes que pudieran dejarla como lo tolerable, es decir, al límite en este tipo de temas. Los cortes que sugeriré llevan a la finalidad de minimizar la presencia de maricones soeces; de evitar el ataque a las autoridades: “el inspector de zona” y los excesos del teatro “burlesque” llevados al cine. Ciertamente todo esto ha sido ya tolerado en algunas de sus antecesoras, pero creo que sería saludable ir estableciendo un nuevo patrón a seguir.²⁶⁸

Anamari Gomis recomendó la exhibición de la cinta en la función de medianoche, “dado que se exhiben iguales o peores películas italianas”.²⁶⁹ Una reflexión más elaborada provino de Gustavo Máñez:

El único mérito que a mi juicio tiene esta cinta, es el de no pretender en ningún momento erigirse como una historia cinematográfica. Esta realización (una en la larga ya lista de los Cardona), es concretamente la filmación de una función de teatro burlesque [...]

[...] en el rollo número siete hay una danza entre hombre y mujer que sin tener ningún requerimiento estético, se convierte en un acto lúbrico de inequívoca provocación. [...] lo que podría pensarse sería una opinión “mocha” y escandalizada, [no lo es, pues] [...] no es a través de estas “aperturas” o destapes, que puede conformarse una verdadera postura crítica del espectador.

Desde su lógica, esta película contribuía a mostrar el sexo enajenado como una aventura sucia y retorcida. También pensaba que la tolerancia que autorizaba el destape de la pantalla

²⁶⁷ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 22: Ma. Isabel M. de Ponce de León, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de mayo de 1980.

²⁶⁸ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 25: Julián Osante y López, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 16 de mayo de 1980.

²⁶⁹ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 23: Anamari Gomis, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de mayo de 1980.

había sido explotada de forma fácil y sin escrúpulos, especialmente por los productores privados. Por ende, “la cinta no podrá estar prohibida, aunque en términos legales puedan aducirse los artículos correspondientes”. Sugirió también suprimir la escena entre Gloriella y Paco Francisco, en la que simulan el acto sexual por ser un acto lúbrico que pretendía provocar.²⁷⁰

Estos reportes expusieron las concepciones sobre la sexualidad que caracterizaba a los censores y a la época misma. Los censores convergían en las restricciones de exhibición para adultos o funciones de medianoche, e identificaban un lenguaje y contenido sexual “vulgar, propio del género cabaretero. Algunos consideraban la película como “más decorosa” o “más honesta” que sus predecesoras, al no pretender una narrativa elaborada. Otros criticaban su carácter “vulgar” y de “baja calidad”, y proponían recortes para establecer nuevos estándares ante el aligeramiento de censura.

Estos dictámenes deben interpretarse más allá de la legislación cinematográfica o la industria nacional, pues evidenciaron las contradicciones institucionales ante un fenómeno comercialmente exitoso, pero controvertido. La regulación navegaba entre la permisividad del mercado y el control de las representaciones de la sexualidad. La documentación expone una moral conservadora que no cuestiona los modelos femeninos contruidos desde marcos patriarcales, sino que reacciona ante las visualidades sexuadas del destape en relación a la decencia y las “buenas” costumbres. Entonces, *Burlesque* evidencia las negociaciones sobre la sexualidad y el cuerpo femenino que favorecen su mercantilización, no su reivindicación.

Los conceptos de “arte” y “vulgaridad” aparecieron ante la circulación de películas que retratan espacios cabaretiles y bailarinas nocturnas en una sociedad conservadora y patriarcal. Los censores defendían la moral y las “buenas costumbres” mediante la regulación de estos filmes, de modo que las perspectivas sobre lo “aceptable”, eran negociadas. Sin embargo, en la época predominaba la dicotomía entre mujeres las “buenas” y aquellas que “andaban de locas”, quienes eran insertadas en el territorio de lo moralmente cuestionable.

Ahora bien, dada la clasificación de *Burlesque* como una revista musical que privilegia el espectáculo y reduce la trama, la entendemos como “cine de atracciones”. Tom Gunning

²⁷⁰ DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 25: Julián Osante y López, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 16 de mayo de 1980.

acuñó este concepto para definir el cine anterior a 1906 que privilegia la visibilidad para mostrar y proyectar, sobre la narrativa. La definición se enriqueció con los aportes de Fernand Léger, quien resalta la capacidad exhibicionista de algunas cintas y de Sergei Eisenstein, que vincula la “atracción” con aquello que impacta agresiva y sensorialmente al espectador.²⁷¹

No obstante, es importante distinguir entre el burlesque como espectáculo teatral en vivo y *Burlesque* como representación cinematográfica. Por un lado, los shows reales dan cabida a cierta espontaneidad e improvisación por las *performers* e incluso interacción con su público —como parte del número, o como reacción ante él, como relata Lyn May en su experiencia en el teatro Iris—. Por otro, el filme se limita a congelar la mirada masculina para mostrar lo que las mujeres provocan en los voyeuristas. Los recursos y las técnicas cinematográficas como el *close up*, los barridos, la fragmentación, los primeros planos, y la conducen hasta la intimidad de los camerinos, donde las mujeres son retratadas desnudas.

El celuloide construye un registro filmico que no solo alberga el espectáculo nocturno, sino también una gramática del deseo dirigida y controlada por los realizadores que permite una experiencia voyeurista más invasiva que la vivida en los centros nocturnos. Empero, la prensa nos muestra coincidencias en las concepciones culturales sobre los espectáculos nocturnos reales y los del cinematográficos: ambas modalidades fueron tintados como “vulgares” y “amorales”. Desde la primera mitad del siglo XX, los espectáculos nocturnos de México se acompañaron de productos de corte oriental, “extraño”, “exótico” y “grotesco”.²⁷²

De esta forma, el análisis de *Burlesque* nos permite identificar el exhibicionismo propio del cine de atracciones y una configuración encaminada al placer visual masculino, descrito por Laura Mulvey. Las artistas traducidas patriarcalmente como “nalguitas” o “encueratrices” son codificadas desde un marco que presenta al hombre como portador de la mirada y a la mujer como cuerpo-objeto cuya existencia, materializada en su mera condición de imagen, se limita a la satisfacción del varón. Así, esta tecnología de género posiciona al cuerpo femenino como objeto de contemplación y posesión visual.²⁷³

²⁷¹ Véase GUNNING, “El cine de atracciones”.

²⁷² MONSIVÁIS, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1537.

²⁷³ Véase MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”.

Burlesque pone en escena una revista musical donde las artistas reales interpretan a las vedettes de un centro nocturno que aspiran al estrellato, por lo que ofrece una mirada hegemónica a la vida nocturna capitalina, al mundo del cabaret y a sus trabajadoras. Al presentarlas como “las reinas del destape” y del burlesque, las exhibe como objetos de deseo y como el atractivo central de la experiencia erótica. Asimismo, configura un espacio para la exhibición del striptease, la danza y del voyeurismo, dado que la mirada masculina converge con el diseño arquitectónico que comercializa el capital erótico, facilitando la contemplación de las mujeres-espectáculo.

En este filme, las vedettes son presentadas para sus shows como artistas, pero pocos son los momentos en los que se les reconoce como tales. En el guion tampoco hay referencias a la calidad artística de sus *performances*, pero sí comentarios en los que los asistentes adjetivan y califican sus cuerpos. El imperativo social exigía a las vedettes ser artistas completas, pero también bellas; y aunque lo primero era lo que les permitía diferenciarse de otras trabajadoras del cabaret, su sexualización minimizaba su talento y disciplina.

El reconocimiento social y profesional como vedettes no libraba a las artistas de su reducción al concepto de “las putas que se encueran”. Entonces, desde la mirada patriarcal, los requerimientos y el potencial artístico de estas mujeres era anulado. Esto se traducía en la deslegitimación de su profesión. Si bien su director defendió la cinta como una revista musical de calidad, el discurso audiovisual estereotipa y despoja a las vedettes de su valor artístico.

Aunque la narrativa sugiere que los shows de las vedettes funcionan como oportunidades para el ascenso al estrellato una vez que son “descubiertas” por los empresarios y por los productores de cine, prevalece la exhibición de su corporeidad desnuda. Son convertidas en “nalguitas a contratar” dentro de la diégesis y encueratrices a consumir fuera de ella. Esta mirada resulta de la dominación masculina de los realizadores, pero también de la erotización, entendida como cosificación de la alteridad femenina.

El fotograma 16, nos presenta el *show* de Christian, quien aparece en un primer plano que encuadra su espalda y glúteos. Ella mira seductoramente a la cámara mientras baila para los espectadores que la observan. La profundidad del campo favorece la visibilidad de su

cuerpo cubierto con brillos y con plumas. Estos accesorios enfatizan sus sensuales movimientos ante la parcial difuminación de sus bailarines.



Fotograma 16. Christian en escena.

Por su parte, el fotograma 17 corresponde a la presentación de Mink en un plano americano que superpone a la vedette, guiando la mirada a su movimiento corporal, a sus senos y abdomen descubiertos:



Fotograma 17. Vedette Mink en su primer número.

El fotograma 18 se compone de un plano general en el que, aunque el ambiente nocturno se percibe a través del escenario, la mirada masculina nos dirige al trasero Kristal:



Fotograma 18. Kristal ejecutando su primera presentación.

Los fotogramas presentados nos permiten materializar y evidenciar lo planteado por Laura Mulvey y Tom Gunning. Estas imágenes corresponden a secuencias de baile que cumplen la función espectacular, a través de *performances* “para caballeros”. Es decir, el discurso audiovisual construye a las vedettes como mujeres reducidas a cuerpos-espectáculo expuestos como “disponibles”. Al ser shows de corte erótico, provocan excitación y placer a los espectadores a través de los sensuales y provocadores movimientos. Es un cine de experiencias sensoriales alrededor de la desnudez femenina, dirigido la mirada masculina. Los montajes, planos, las secuencias, los encuadres y los movimientos de cámara encaminan al disfrute de las alteridades erotizadas.

Bajo el respaldo del destape, la mujer-espectáculo en su modalidad vedetil ofrece un espectáculo que siguiendo la postura de Laura Mulvey, podemos categorizar como escopofilico. La fragmentación corporal favorece la experiencia, que se acompaña de otras técnicas como el *close up* y los barridos. En otras palabras, la tecnología del género construye representaciones de las vedettes en las que, a partir de la erotización, son reducidas a objetos de contemplación.

En otros temas, no contamos con evidencia suficiente para afirmar que el centro nocturno *Burlesque* existiera realmente, pero sí podemos sostener que algunas de las presentaciones reproducidas en la película formaban parte de los espectáculos que las vedettes realizaban en cabarets capitalinos. Tal es el caso del número del baño de espuma en una copa de champaña, protagonizado por la Princesa Lea (Jeanette en la cinta), cuya escena condensa la fusión entre el dispositivo cinematográfico y las actuaciones reales (ilustración 1):

Linda Susan, ahora convertida en Princesa Lea, llama la atención del noctámbulo por sus bailes acrobáticos y sus movimientos cadenciosos, amén de su figura escultural que la muestra en toda su esplendorosa desnudez. Ahora se presenta en el teatro carpa Apolo. En este local ha suprimido su principal acto artístico: un baño en una tina de cristal, completamente desnuda. Dicho acto llamó poderosamente la atención del público y de la crítica del ambiente nocturno capitalino.²⁷⁴



Fotograma 19. Princesa Lea como vedette en *Burlesque*

²⁷⁴ CERVANTES MARTÍNEZ, “Princesa Lea. La que nació bailando”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 22 de diciembre de 1973, p. 16.

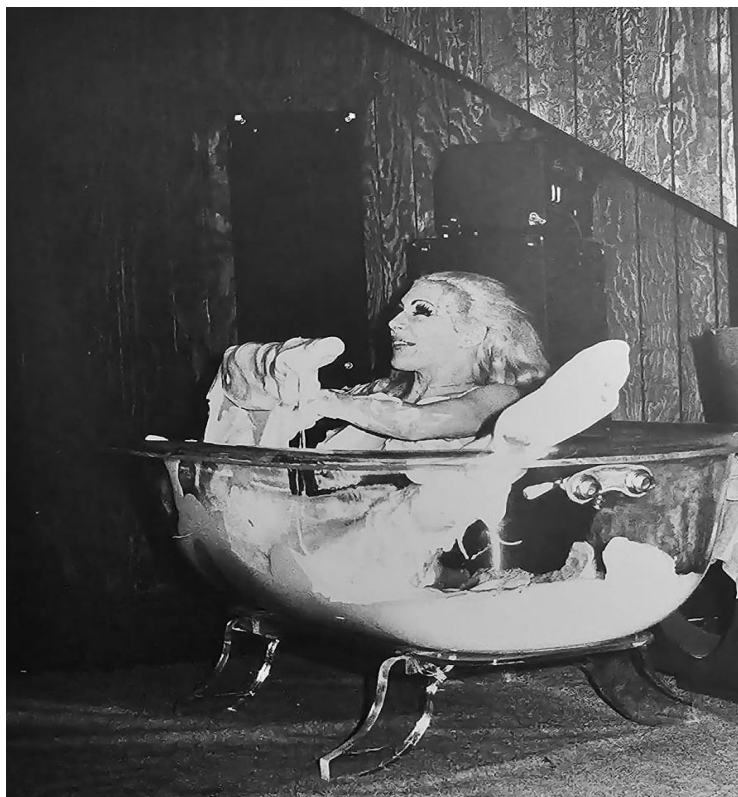


Ilustración 1. Princesa Lea en la inauguración del cabaret Flamingos en 1974.
Fuente: *Vivir la noche*, p. 127.

Por su parte, otra de las reinas de la noche que encarnó a una vedette en *Burlesque* fue Norma Lee. Ella, al igual que su acompañante Paco Francisco, conservan sus nombres reales en la película y aparecen únicamente como *performers*, sin integrarse a la breve trama (fotograma 21). Norma Lee participó en más de una decena de filmes; sin embargo, su mayor reconocimiento provino de su espectáculo de destape presentado en la ciudad de México, donde introdujo el sexo en vivo como parte del show (ilustración 2). A continuación, algunas fotografías de la cinta, que reduce el espectáculo a una mera emulación, y de su espectáculo en el cabaret Baccarat, en 1983:



Fotograma 20. Norma Lee y Paco Francisco en *Burlesque*.



Ilustración 2. Norma Lee y Paco Francisco en el cabaret “Baccarat”, 1983.
Fuente: *Vivir la noche*, p. 234.

La escena retratada en el fotograma 19 fue cuestionada por los censores como “provocadora”,²⁷⁵ e incluso se solicitó su eliminación, pero terminó formando parte de la cinta. En las *performances* de *Burlesque*, la interacción entre vedettes-ficheras y asistentes se lleva a cabo mediante el sistema de fichaje y otras prácticas sexuales en espacios privados. Sin embargo, la fotografía en el cabaret “Baccarat” nos acerca a las prácticas reales en

²⁷⁵ Algunos asistentes, los meseros y el presentador expresan reacciones homoeróticas “cólicas”, que evidencian un tratamiento patriarcal y reduccionista de la diversidad sexual.

algunos centros nocturnos en los que los asistentes podían interactuar con las vedettes durante su espectáculo a través de prácticas sexuales visibles para el resto del público:



Ilustración 3. Norma Lee con clientes en “Baccarat”, 1983.
Fuente: *Vivir la noche*, p. 235.

Ahora bien, aunque los shows nocturnos como el fotografiado en el cabaret “Baccarat” reflejaron el carácter masculino del destape y de la revolución sexual, es importante reconocer la brecha entre la imagen cinematográfica y la experiencia de las vedettes. Las imágenes comparativas son relevantes porque nos acercan a los acuerdos de censura que definían de qué modo podía retratarse en el celuloide la realidad de los bajos mundos y de las “malas” mujeres. En este sentido, las vedettes, las ficheras y las prostitutas del celuloide representan a la mujer sexuada que no amenaza ni devora al hombre, sino que existe para satisfacerlo sexualmente. Entonces, esta mirada simplifica la disputa encarnada en el cuerpo de las vedettes, reduciendo la complejidad de su experiencia a una experiencia unidimensional.²⁷⁶

No obstante, esta capacidad de negociar significados y ejercer su agencia no puede separarse de las condiciones estructurales que definieron su presencia en el ámbito artístico. La búsqueda de belleza de las vedettes respondía a los intereses patriarcales que la establecían

²⁷⁶ Es decir, ellas podrían definirse como mujeres eróticas, no solo erotizadas. Como hemos mencionado, la mediación permite a los sujetos significar y apropiarse de sus de las prácticas y representaciones culturales.

como mandato de género para la consagración en el medio artístico. La personificación del ideal estético y de habilidades artísticas eran requisitos para alcanzar el estrellato, pero el capital erótico podía resultar más “efectivo”. Este era una forma de agencia que, aunque condicionada, permitía a las mujeres navegar en un sistema que las definía, las limitaba y las despojaba de su humanidad, pero que también podía otorgarles cierta movilidad social y privilegios en sus relaciones de poder pese al estigma que las marcaba.

Lyn May expresó a Cristina Pacheco: “creo que [mi cuerpo] es bonito y por lo tanto tengo derecho a mostrarlo. Si fuera feo, no lo haría.” Para ella, la desnudez era privilegio de la belleza: “Una mujer que sea gorda no debe pretender convertirse en vedette. Que se dedique al género cómico o a lo que quiera, pero que no se exhiba. Lo que una vende, tiene que venderlo bien”. También afirmó no cohibirse ante su desnudez en el celuloide, aunque matizaba:

Allí me siento mal cuando me doy cuenta de que alguno del staff me mira con morbo; pero disfruto mucho ante la cámara porque no es una persona —aun cuando represente a todo el público que me verá. Es más, la lente pone una distancia entre los espectadores y yo. Eso me gusta: soporto las miradas, pero las manos no: me dan miedo. No me gusta que nadie me toque ni siquiera al saludarme. En realidad nadie se atreve a hacerlo. Ya vio que en mi número camino por el pasillo del teatro y nadie se propasa. No lo soportaría.²⁷⁷

A decir de Violeta Lemus, el cine de ficheras, y la presencia de estas mujeres espectáculo permite el acceso a un universo “prohibido” desde la moral, a mirar los cuerpos descubiertos como anónimo voyeur. Las mujeres veían realizadas sus fantasías de convertirse en diosas del amor, bailarinas glamurosas con dinero; y los hombres accedían a cuerpos exuberantes desnudos.²⁷⁸ En el subgénero del burlesque abundan desnudos castos, artísticos, pero también tiernos, anecdóticos y sexuales.²⁷⁹

En *Burlesque*, la escenificación del espectáculo protagonizado por la corporalidad femenina se compone de sillas, divanes y camas acompañan el lecho de placer en el que el striptease funciona como antesala al acto sexual. La danza exotiza al cuerpo a través de ritmos norteamericanos, afroantillanos y tropicales Mexicanizados que coinciden con la imagen de las vedettes cuya apariencia es extranjera — ya que dista de la imagen de la mujer

²⁷⁷ PACHECO, *Los dueños de la noche*, pp. 55-56.

²⁷⁸ LEMUS, “Erotismo, sexualidad e iconografía”, p. 6.

²⁷⁹ CABAÑAS OSORIO, *El cine de ficheras*, p. 168, 183, 184.

nacional²⁸⁰—: “blanca, alta, rubia y excéntrica”. Entonces, “en esta performática corporal, espectacular [...] el exotismo²⁸¹ posmoderno se hace presente por la voluptuosidad y la configuración del cuerpo anglosajón, europeo o asiático”.²⁸²

De ahí que los desnudos son primordialmente ejecutados por extranjeras o mujeres de apariencia extranjera como la Princesa Lea (canadiense), Sasha Montenegro (eslavo-italiana), Princesa Yamal (argentina), Wanda Seux (libanesa); o Lyn May (rasgos orientales). Tanto sus fenotipos, como la representación de sus comportamientos e imágenes exotizadas formaron parte de la configuración de las vedettes de la época. El acto de desvestirse acompañado de una coreografía y musicalización, fue un recurso muy atractivo para el deleite del voyeur masculino, pues su montaje presenta la disponibilidad sexual de la artista. La asociación de determinados ritmos como los ya mencionados, al igual que el jazz y el soul, se convierten en su vínculo con la nocturnidad cabaretera en el cine porno blando, donde se simula el sexo.²⁸³

Consecuentemente, por tal reducción, la reivindicación de la profesión vedetil se mantuvo frente a sus comparaciones con las “encueratrices” que “empobrecían” los espectáculos nocturnos capitalinos. En este escenario, varias artistas como Olga Ríos se posicionaron al respecto:

[...] en lugar de que el burlesque tenga calidad, ha caído en la vulgaridad por culpa de todas las que desconocen totalmente los secretos de esta actividad, que en apariencia es sencilla, pero que requiere de experiencia y habilidad. La mayoría de

²⁸⁰ La condición de extranjera, relacionada con el carácter exótico, es para González Manrique y Gómez Ullate, una transferencia que salvaguarda a la mujer nacional, “la buena” mujer que transmite y porta valores en relación a el pudor, la honra y la frigidez secular, GONZÁLEZ MANRIQUE y GÓMEZ ULLATE, “Sexycomedias latinas”, p. 190.

²⁸¹ Orlando Gabriel Morales y Gisele Kleidermacher retoman a Todorov y Segalen para diferenciar el exotismo de la exotización. El primero constituye “un placer intenso por la alteridad” que “no implica por sí mismo un perjuicio para un sujeto o grupo específico concebido como exótico en el marco de relaciones sociales donde se definen pertenencia y ajenidad”. La exotización, en cambio, “implica imputación de diferencia con una valoración negativa o positiva según el vínculo que se establezca con lo diverso y lejano”. Uno de sus componentes fundamentales es la lejanía geográfica, temporal o moral que establece el sujeto de representación respecto del objeto exotizado, eventualmente asociada a una idea de superioridad propia. Consideramos que las vedettes filmicas fueron exotizadas por su condición de “alteridades erotizadas”. Si bien existía una fascinación ante la diferencia encarnada en sus cuerpos, la exotización se orientaba fundamentalmente hacia la sexualización. A las categorías de género, clase, edad y belleza que las definían, se intersectaron las de etnia y, en algunos casos, raza, configurando así sus representaciones en los medios de comunicación, MORALES y KLEIDERMACHER, “Apuntes sobre exotismo y exotización”, p. 34.

²⁸² Véase CABAÑAS OSORIO, “El exotismo en el cuerpo”.

²⁸³ ARCE, “Con S de sexo”, pp. 100, 102.

ellas han obstaculizado la labor de nosotras que sí sabemos a fondo lo que es el striptease con gracia y con buen gusto.²⁸⁴

Las opiniones dentro y fuera del mundo del espectáculo se desarrollaban dentro de los márgenes del machismo y del clasismo, que diferenciaban el “buen” y el “mal” gusto. Esto se convertía en una barrera entre “las que sabían” porque habían estudiado y las que no, legitimando a las primeras y relegando a las segundas a lo “vulgar”.

Por otro lado, una de las semejanzas entre la representación filmica y las experiencias reales de las vedettes, es que muy pocas vedettes llegaban al estrellato, por lo que las condiciones laborales de aquellas que permanecían como aspirantes o en el anonimato eran precarias y carecían de respaldo en mecanismos sociales y legales suficientes. Aunque *Burlesque* retrata las dificultades del trabajo sexual en relación con la seguridad de las vedettes, muestra escasamente las situaciones de abuso a las que las trabajadoras nocturnas estaban expuestas por parte de patrones, autoridades, proxenetas, clientes o compañeras.

Solo dos momentos de la película plasman estas situaciones. En el primero, Mink reclama a la madame por haberle quitado el papel estelar y amenaza con renunciar, pero cuando la madame acepta su renuncia al “pichurriento lugar”, comprende que su presencia no es indispensable, se retracta y se niega a marcharse. En segundo, observamos que, de todas las aspirantes al estrellato, solo una es reclutada para caracterizar un personaje secundario en una cinta de Blanco Limón.

En sus jornadas, las vedettes de carne y hueso se enfrentaban a la exposición al peligro, mismo que dependía del tipo de actividad que desempeñaban y también, de su categoría y de la categoría del establecimiento. Las vedettes reconocidas, por ejemplo, tenían como respaldo un sindicato, pero muchas otras estaban desprotegidas. Las menos favorecidas tenían como único respaldo las redes de apoyo establecidas en su lugar de trabajo. No obstante, para la mayoría, el trabajo en el cabaret era más redituable que el doméstico o el fabril, especialmente para aquellas sin instrucción escolar y originarias de la provincia.²⁸⁵

Era “[...] mejor participar en el burlesque que andar helándose en la noche por la avenida Insurgentes exponiéndose a los pinches locos.” Igualmente, era “[...] mejor ser puta, que

²⁸⁴ “Olga Ríos y el “Burlesque”, *Jueves de Excelsior*, 22 de abril de 1976.

²⁸⁵ SANTILLÁN, “Vida nocturna, mujeres y violencia”, p. 289-290.

morirse de hambre”. Cada noche, mineros, tenderos, obreros fabriles, artesanos y demás, “aullaron en los jacalones, soñaron (y a veces intentaron) violaciones tumultuarias” por la irrupción de “las jóvenes dispuestas a recorrer la lengua cubiertas de plumas y penachos y chaquira y lentejuelas y medias blancas con ligeros provocativos”.²⁸⁶

A decir de las vedettes, no era un trabajo sencillo, Claudia Tate afirmaba que las aspirantes a vedettes en el burlesque, eran constantemente menospreciadas y humilladas por las estrellas que ya se presentaban en televisión y cine. A su juicio, ese trato era injusto porque ellas, en el cabaret, eran quienes sostenían el gremio artístico.²⁸⁷ Por su parte, Alma Thelma señalaba que “las vedettes también corren peligro. Muchos hombres atraídos por la belleza de mis compañeras [...] abusaran de ellas cuando salen de trabajar, o las siguen para causarles daño”.²⁸⁸

Una realidad distinta era la de las estrellas ya consagradas como Lyn May, quienes contaban con un equipo a su disposición. En una entrevista con Cristina Pacheco, la vedette señala que además de representante, tenía dos secretarías. Mientras la prensa y los fotógrafos la abordaban en su camerino en el teatro, su representante se encargaba de enjuagar su espalda y secar su frente, arreglar su cabello e incluso vestirla. La artista aseguraba que todo ese apoyo se encaminaba a que ella se enfocara totalmente en sus presentaciones, a las que no solo acudía su público, sino también empresarios del cine, del cabaret y del palenque.²⁸⁹

Uno de los privilegios asociados con estrellato consistía en la distancia que las vedettes mantenían respecto a su público —salvo cuando el espectáculo estaba diseñado para propiciar algún tipo de contacto—, del cual se esperaba admiración, deseo e idolatría, pero no caricias. Por esta razón disfrutaba sus apariciones en el celuloide: “soporto las miradas, pero las manos no: me dan miedo. No me gusta que nadie me toque ni siquiera al saludarme. En realidad, nadie se atreve a hacerlo. Ya vio que en mi número camino por el pasillo del teatro y nadie se propasa. No lo soportaría”.²⁹⁰

²⁸⁶ MONSIVÁIS, *Escenas de pudor y liviandad*, pp. 247-248.

²⁸⁷ “Nos menosprecian las que hacen TV: Claudia Tate”, *Avance*, México, D.F., 19 de septiembre de 1978, p. 11.

²⁸⁸ “Terminar con la ficha en centros nocturnos”, *El Nacional*, México, D.F., 24 de febrero de 1989, p. 5.

²⁸⁹ PACHECO, *Los dueños de la noche*, pp. 50-53, 57.

²⁹⁰ PACHECO, *Los dueños de la noche*, p. 57.

Estos privilegios no son retratados en *Burlesque*, pues el patrón narrativo es distinto. Las protagonistas son constantemente buscadas por sus clientes y, aunque primero rechazan sus intenciones, terminan cediendo. El rechazo-aceptación construye un discurso audiovisual que comunica que, como mujeres del cabaret, están permanentemente disponibles para cualquier hombre que pueda “comprarlas”. La única salida posible dentro de este universo fílmico es que algún cliente les prohíba interactuar con otros hombres bajo la promesa de “sacarlas de ese mundo”. Así, el mensaje es claro: las “putas” se van con cualquier hombre que pueda “comprarlas”.

2.3 La representación de las vedettes en *Burlesque* (1980)

En este apartado incluimos fuentes testimoniales que nos acercan a interpelaciones, negociaciones e incluso transgresiones en relación a los discursos audiovisuales de las vedettes. Esta consideración pretende evitar que se las reduzca a meros “productos patriarcales”. La recuperación de sus voces y de sus testimonios busca que no sean despojadas de su agencia, ni alejadas de su contexto en el que se intersectaron distintas relaciones de poder.²⁹¹ Al mostrar la complejidad y las contradicciones representacionales en los discursos fílmicos, revisteriles y entre las propias vedettes, nos aproximamos a la realidad histórica que las significó, dando espacio a las réplicas²⁹² de las artistas nocturnas reales en relación a sus subjetividades frente a las visualidades y narrativas dominantes.

En este sentido, los testimonios en los diarios nos sugieren que la mayoría de las artistas de burlesque, particularmente las aspirantes al estrellato, se adentraron al mundo de los espectáculos nocturnos por su necesidad económica, ya que muchas de ellas eran el principal sostén de sus familias. Walkiria, joven de veinticuatro años, desertó de sus estudios ante la enfermedad de su padre, quien desconocía su profesión. Margarita terminó la secundaria, pero tuvo que apoyar a su madre también enferma y pagar la educación de sus tres hermanos;

²⁹¹ De esta manera, también abrimos una puerta para futuras investigaciones que profundicen en ellas y sus experiencias como sujetos femeninos con capacidad de agencia y que examinen la construcción de sus representaciones de género desde tecnologías distintas a las cinematográficas.

²⁹² Adriana González Mateos destaca que, pese al dominio patriarcal en el campo de la representación, las representaciones también son expresiones de rebelión y de réplica, dando espacio a la interpretación no solo de los productores sino también de los receptores, GONZÁLEZ MATEOS. “Representación”, pp. 277, 280.

ella defendía su decencia y virginidad a través de la vigilancia y del acompañamiento de su madre.²⁹³

Edith expresaba que el ambiente nocturno no era de su agrado, pero era su forma de subsistencia para mantener a su pequeña hija de siete años. Mary Morán también estaba a cargo de su hermana de catorce años y de su hija de seis años abandonada por su padre.²⁹⁴ El costo social de esta decisión se aprecia en la narrativa de Coral: “Los desnudos jamás fueron aceptados por mi familia —exclama con la voz entrecortada— mis cuatro hermanos, todos varones, hasta la fecha me dirigen la palabra con dificultad. Mi madre hace apenas dos años volvió a dialogar conmigo como antes”.²⁹⁵

Ante la tendencia discursiva de asociar a estas artistas con el desnudo, Grace Renat, vedette ya reconocida, comentó: “es injusto que se nos critique a las vedettes por aceptar hacer desnudos artísticos cuando es el único recurso para darse a conocer en el medio artístico nacional”, además de que era el público el que les exigía que “enseñen algo”. También defendía: “no soy una soy ‘fichera’ ni una ‘encueratriz’”, soy una persona que desea vivir de su profesión sin atentar contra las buenas costumbres.²⁹⁶ Pese a su asociación con el destape, estas mujeres, en su mayoría, no se alejaban de un marco patriarcal para definirse. Pocas veces encontramos testimonios de mujeres transgresoras que deliberadamente se asumían liberadas, no obstante, la agencia se percibe en todos los relatos.

La famosa Princesa Yamal tenía una opinión más contundente y afirmaba que era necesario que tanto los productores como el público aprendieran a diferenciar entre una encueratriz y una vedette “porque requerimos respeto y comprensión para ejercer nuestra profesión”. También sostuvo que se hablaba mucho de la dignificación del gremio de las vedettes pero que no estaba de acuerdo con ello “porque no tenemos nada de qué avergonzarnos pues ni atentamos contra la moral ni permitiremos a nadie, quienes lo hacen

²⁹³ D’AYREL, “Cómo son, piensan y sienten las muchachas del burlesque”, *Impacto*, 11 de septiembre de 1974, p. 67.

²⁹⁴ D’AYREL, “Cómo son, piensan y sienten las muchachas del burlesque”, *Impacto*, 11 de septiembre de 1974, p. 67.

²⁹⁵ RODRÍGUEZ PINEDA y FIERRO, “De mala Calidad el Espectáculo Nocturno del DF”, *El Nacional*, 30 de septiembre de 1984, p. 3.

²⁹⁶ SALGADO GÓMEZ, “Injusto Criticar a las Vedettes por Hacer Desnudos: Grace Renat”, *El Nacional*, México, D.F., 23 de febrero de 1982, p. 1.

y denigran a la mujer son las encueratrices.”²⁹⁷ Su discurso evidencia que, en la defensa de la profesión, persiste la noción patriarcal y peyorativa de “encueratriz” para distinguir el valor de su práctica artística frente a aquello que se consideraba transgresor de las “buenas costumbres” y deshonoroso para la mujer.

El cruce de fuentes entre los testimonios y la narrativa visual de *Burlesque* ofrece un panorama más amplio sobre la construcción de las vedettes, pues, aunque el dispositivo filmico las reduce a un objeto para la mirada masculina, las artistas nocturnas de carne y hueso reivindican su profesionalismo artístico. Esta tensión es una estrategia de resistencia, el rechazo a la etiqueta de “encueratriz” visibiliza la agencia de estas mujeres, quienes utilizaban su capital erótico dentro del juego patriarcal que les otorgaba acceso a la movilidad social y a la autonomía económica, negadas en otros espacios laborales. Si bien observamos un resultado filmico que cosifica a las mujeres, el acercamiento a su realidad histórica nos ofrece una perspectiva más compleja en la que el cuerpo, en constante negociación, constituye un objeto de explotación, un recurso de supervivencia y de autoafirmación.

Una postura aún más fuerte y distante a la anterior, era la de la reconocida Wanda Seux, quien se asumía como defensora de los derechos de la mujer en el escenario. Consiente de la cosificación de las mujeres, mantenía una constante actitud defensiva respecto a los hombres, por lo que en uno de sus espectáculos invitaba a las mujeres a cuestionar al sexo masculino y a romper el yugo que las limitaba:

Yo no llego a [...] extremos, pero también me muestro agresiva en mi espectáculo. Les jalo la corbata casi hasta asfixiarlos, les grito en la cara, les digo muchas verdades. Las mujeres me aplauden y al final... los hombres también. Si Lupita D'Alessio les recrimina su forma de ser en sus canciones, yo se los demuestro a golpes.²⁹⁸

Pero la perspectiva de Seux no era normativa, sino que representaba una mirada particular y distinta a la retratada en *Burlesque*, en donde predomina un modelo de vedette reducido a objeto sexual sin autonomía, diseñado desde la mirada patriarcal para el placer masculino. Esta construcción cinematográfica reproducía visualidades de las alteridades

²⁹⁷ GÓMEZ SALGADO, “Mal Comprendida la Profesión de Vedette: la Princesa Yamal”, *El Nacional*, México, D.F., 11 de enero de 1982, p. 11.

²⁹⁸ “Wanda Seux, Defensora de los Derechos Femeninos”, *El Nacional*, México, D.F., 14 de enero de 1987, p. 8.

erotizadas, no de las mujeres transgresoras. El caso de esta vedette nos permite ver las distintas y más complejas perspectivas de las artistas sobre su realidad social.

Ahora bien, de estas mujeres del cabaret, emergió un nuevo tipo de estrella que transitaba del mundo del espectáculo nocturno (cabarets, teatros y palenques) hacia el cine, incursionando también en la música, en la actuación, en la fotonovela y en la participación de programas de variedades como *Siempre en domingo*. Algunas vedettes como Lyn May buscaron consolidarse como actrices, pero otras como Sasha Montenegro, se incorporaron al vedetismo después de iniciar su carrera actoral.

Las mujeres-espectáculo que fueron vedettes o que las personificaron filmicamente en cintas de ficheras fueron constantemente ligadas a la vida nocturna, por lo que cargaron el estigma de su erotización a lo largo de su vida artística y personal. Otra puntualización es aquí necesaria: no todas las vedettes participaron en este subgénero cinematográfico, pues algunas consideraban que:

[...] las películas de “ficheras” son denigrantes, pues además de que algunas ofenden al público, son una grosería para las vedettes, ya que somos utilizadas como objeto sin tomar en consideración nuestras cualidades histriónicas y aún más, nuestros sentimientos de seres humanos.²⁹⁹

Angélica Chaín evidenció el impacto negativo de sus apariciones en el cine de corte cabaretil: “Pienso —continuó— que me ha perjudicado el actuar en las cintas de ‘Ficheras’ ya que el público se ha hecho una mala imagen de mí; afortunadamente he demostrado tener calidad histriónica y no tengo porque preocuparme.”³⁰⁰ Yolanda Liévana tuvo una opinión más fuerte: “Muy poco deben quererse a sí mismas todas aquellas vedettes que aceptan trabajar en películas eróticas y vulgares [...], ya que sus personajes las denigran pues en la pantalla sólo como objetos de consumo y mercancía sexual”.³⁰¹ También comentó haber rechazado varias propuestas de desnudos cinematográficos totales “No es que sea pudorosa,

²⁹⁹ “En México se Utiliza a las Vedettes como Simples Objetos Decorativos”, *El Nacional*, México, D.F., 29 de julio de 1983, p. 8.

³⁰⁰ “Angélica Chaín en una Cinta más de Ambiente Cabaretero”, *El Nacional*, México, D.F., 4 de julio de 1983, p. 7.

³⁰¹ “Sólo las vedettes que no se quieren se atreven a ‘trabajar’ en las películas eróticas y vulgares”, *Avance*, México, D.F., 13 de junio de 1979.

sino que siempre he mantenido una imagen que ni pienso destruir por ser “estrella” en una cinta de ambiente cabaretero.”³⁰²

Sin embargo, pese a las opiniones, la participación de las vedettes en el cine de ficheras fue destacada, como observamos en *Burlesque*. En este, algunas caracterizaron a famosas vedettes, otras, como Lyn May, Princesa Lea y Angélica Chaín encarnaron a aspirantes al estrellato, siendo precisamente en esa condición aspiracional donde recaen las situaciones desventajosas presentadas en el filme.

En este orden de ideas, la primera escena que analizaremos transcurre en el camerino del cabaret, espacio de intimidad y cotidianeidad en el que las trabajadoras nocturnas expresan sus experiencias y sus perspectivas respecto al cuerpo, al género y a la sexualidad. Cuando Mink se prepara para su show, su compañera ex vedette, le aconseja usar sus atributos físicos para conquistar a algún cliente adinerado. La joven escucha, pero responde: “a la primera oportunidad, me largo de este lugar”, pues ya no soporta los desvelos. La fichera usa su experiencia como ejemplo y le advierte que sería un error retirarse sin antes mejorar su situación socioeconómica. Su conversación configura una realidad en la que las vedettes pueden, a partir de su capital erótico, acceder a privilegios de movilidad social y económica, pues la favorecedora intersección entre la juventud, la belleza, el género y la sexualidad tiene vigencia.

Palabra, manita, que tengo razón. Tú aprovéchate ahora que puedes. Todavía me acuerdo cuando no me hacía falta nada, porque yo era la que partía el queso aquí. Mira, si los traía babeando [...] con la boca abierta. Si otras más chafas que yo [...] que ligaron influyentes, que si casa chica, que si coche, que la perra madre.

El fotograma 21 configura un plano medio largo que encuadra a la vedette, estrella de la revista, y a la fichera. Mientras esta última narra su pasado como artista de cabaret, Mink aparece desnuda, de modo que es articulada como un cuerpo-espectáculo que encarna lo deseable, en contraste con su compañera, que refleja la pérdida de juventud. La escena captura visual y narrativamente el “capital erótico” mediante la contraposición generacional entre ambas mujeres.

³⁰² “Sólo las vedettes que no se quieren se atreven a ‘trabajar’ en las películas eróticas y vulgares”, *Avance*, México, D.F., 13 de junio de 1979.



Fotograma 21. Mink y su compañera ex fichera en el camerino.

La insistencia de la fichera proviene de la “devaluación” de su propio cuerpo, que se traduce en la pérdida del capital erótico:

Yo me fui con el búfalo vil. Me llevó al pinche rancho de cuida vacas y ya que pasaron unos añitos y le había agarrado la onda a la ganadería, ¡chin!... Que me manda por un tubo. Y aquí me tienes [...] viviendo de mis rentas y eso cuando me las rentan, porque a mí me pasó lo que, al peso, manita, se me devaluaron. Por eso te digo, las tuyas valen oro y está muy caro. Por eso te digo que hay que aprovechar los años, la oferta y la demanda.

En esta misma línea, la paradoja de la agencia femenina en el cine de ficheras se pone en escena mediante la recomendación de aprovechar “la oferta y la demanda”. En otras palabras, no hablamos de una mera sumisión al deseo masculino, sino la conciencia de una economía política del cuerpo. Entonces, la alteridad erotizada no limita a las mujeres a una condición pasiva, sino que se convierte en una herramienta mediante la cual se ejerce la negociación. La administración estratégica de la sexualidad a través su capital erótico trae consigo seguridad material y acceso al poder. Las vedettes de esta cinta reconocen que hay una marginación por su género y clase, de modo que no son víctimas ignorantes ante su opresión. No son objetos pasivos, sino que deciden de qué forma y a qué precio entran en el intercambio que asegura su supervivencia.

Ahora bien, la construcción visual de Mink como cuerpo-espectáculo comunica que, a diferencia de las “mujeres decentes”, el atractivo físico de las vedettes constituye el principal

objeto de consumo e intercambio. En la breve trama y en las múltiples escenas de espectáculos y desnudos, se reafirma la concepción patriarcal que asocia a las mujeres con la docilidad y la sumisión sexual, que las define como “putas” por “naturaleza”, frente a la “debilidad masculina”.

En la vida real, para las vedettes de carne y hueso que no alcanzaban la consagración, el uso del capital erótico como medio para conseguir marido podía mejorar sus historias de vida. No obstante, en la mayoría de los casos, “Mujeres de la vida galante, alcohólicas o simplemente madres solteras. Así terminan millares de mujeres que pretendieron destacar en el ambiente artístico nocturno. Los abrigo, los carros, las joyas, la fastuosidad, nunca les llegarán. Recibirán como trofeo, miseria y lástima.”³⁰³

Pocas eran las vedettes con trayectorias como la de la reconocida Grace Renat. Si bien también recurrió a su capital erótico para atraer al público y alcanzar la fama, consciente del carácter efímero de la belleza, perfeccionaba constantemente sus habilidades histriónicas para que su talento la posicionara como una actriz de primera magnitud.³⁰⁴ Muchas otras mujeres hundidas en el anonimato, se veían obligadas a fichar incluso después de su juventud tras su fracaso artístico y la pérdida de belleza. Y las que lograban ascender socialmente mediante el matrimonio, no lograban desprenderse del estigma social que las marcaba como “mujerzuelas” o “cazafortunas”

El siguiente momento a analizar muestra a Christian (Alma Muriel) negada a fichar tras un acuerdo con su cliente don Pepe, a quien le molestaba que ella alternara con otros noctámbulos. El asunto puede leerse a través de los planteamientos de Kate Millett sobre la política sexual,³⁰⁵ dando luz a las dinámicas de poder entre hombres y mujeres que configuran el dominio masculino filmico. La película escenifica la imposición de los clientes, quienes ejercen una forma de “posesión” sobre las artistas, complacientes a sus demandas.

Ante la promesa de matrimonio y el ofrecimiento de más dinero que el que ella gana, la vedette accede a limitar su trabajo a los escenarios, pues anhela “ser una señora respetable,

³⁰³ PINEDA y FIERRO, “De mala Calidad el Espectáculo Nocturno del DF”, *El Nacional*, México, D.F., 30 de septiembre de 1984, p. 3.

³⁰⁴ SALGADO GÓMEZ, “Injusto Criticar a las Vedettes por Hacer Desnudos”: Grace Renat”, *El Nacional*, México, D.F., 23 de febrero de 1982, p. 1.

³⁰⁵ Véase MILLETT, *Política sexual*.

decente [...] al lado de un hombre que le pueda dar posición y respaldo”. Empero, la sexonomía del cabaret también favorece a la vedette a través de su capital erótico. A partir de la economía del deseo dominante, busca “limpiar” su imagen y recibir beneficios económicos que compartiría con Julio, pareja hacia quien muestra un afecto aparentemente genuino.

Este intercambio también escenifica cómo el sistema patriarcal estigmatiza y “salva” a las mujeres mediante el matrimonio, entendido como intercambio de sexo por seguridad. Esto se explica a partir de la política sexual³⁰⁶ que asigna posiciones al hombre y a la mujer: ella satisface las expectativas narcisistas masculinas y él impone su voluntad y dominio. Desde esta lógica, el valor femenino depende de su vínculo con un hombre, por ende, es necesario elegir un “buen partido”.

Sin embargo, el plan de ascenso social de Christian fracasa cuando don Pepe es evidenciado como un “pobre diablo” que fingió ser millonario para seducir a la vedette. Tras mentir y robar, peligra de ir a prisión, por lo que la trabajadora nocturna le devuelve el dinero y la boleta de empeño del anillo que le había dado. Aunque él promete regresar para devolverle todo, ni “la señora” ni la bailarina confían en él: “quería convertirme en su esposa para que ella fuera una gran señora [pero] el desgraciado resultó estar casado y con hijos”.

En 1980, la política sexual patriarcal y el discurso católico definían la moral pública de la sociedad mexicana, legitimando la subordinación estructural de las mujeres. En este contexto de limitada educación sexual, la “doble moral” fue denunciada por las feministas, quienes rechazaban la liberación en beneficio de los varones, quienes protegidos por sus roles de “hombres de familia”, no eran objeto de juicio moral al consumir capital erótico femenino en los centros nocturnos. Las experiencias, aventuras y dudas sexuales masculinas no solo se toleraban, sino que se celebraban en aras de la exaltación de su masculinidad. La situación femenina era distinta, pues aquellas que no limitaban el ejercicio sexual a la procreación eran estigmatizadas por la sociedad.³⁰⁷

³⁰⁶ Véase MILLETT, *Política sexual*.

³⁰⁷ DIEZ BENAVIDES, *Educación de la sexualidad*, p. 41.



Fotograma 22. Christian entrega el dinero y la boleta de empeño a don Pepe.

Ante el problema, la madame advierte:

Primero, gritan, exigen, mienten... Y después, se humillan, se hincan y lloran. Por tenerles lástima y cariño a mí me rompieron el corazón en mil pedazos, pero no quiero que te pase eso a ti. Esta profesión es muy dura. No vas a encontrar el verdadero amor en este ambiente. Todos tienen novia, esposa, familia... Y las engañan aquí, con nosotros. No respetan nada, ni a sus seres queridos. Son sólo unos cobardes que se sienten hombres por el alcohol y que compran una mujer por orgullo, por sentirse superiores. Pero no, tú no debes tenerles miedo, ni compasión. Eres tú la que debes usarlos y explotarlos sin corazón.

Christian corrobora la aseveración: “lo único que quieren es usarte, como si fueras objeto, o explotarte como si fueras una máquina”. La escena expone un conocimiento respecto a la cosificación y a la explotación femenina a través del uso de conceptos como “objeto” y “máquina” que condensan la despersonalización. De acuerdo con Kate Millett,³⁰⁸ esta es central para la política sexual al reducir el cuerpo a un instrumento de satisfacción masculina, despojado de subjetividad y voluntad propias.

La madame ofrece su apoyo a Christian tras advierte sobre “la realidad” del “ambiente”. Señala que, aunque el cabaret permite conocer “las dos caras de los hombres”, la crítica social se dirige hacia las ficheras, vedettes y prostitutas, para quienes es muy difícil desprenderse del estigma. En la época se pensaba que estas mujeres, consideradas “locas”, carecían de

³⁰⁸ Véase, MILLETT, *Política sexual*.

pudor y decencia, “andaban con todos” y vendían su cuerpo.³⁰⁹ Sus clientes actuaban discretamente, buscando en ellas el placer que, desde su lógica, no experimentaban en “Hogar Sólido”, ni con la “Mujer Legítima”.³¹⁰

Posteriormente, en la conversación entre la “doña” y Christian, esta le confiesa su embarazo. El padre es su pareja real y no don Pepe, planeaba que este asumiera la paternidad. El embarazo significa la posibilidad de acceso al matrimonio, sin embargo, dado el conflicto, decide que su mejor opción es abortar, por lo que pide dinero a la “doña”. Más tarde, esta descubre que todo fue mentira y rompe el cheque que iba a entregarle. La representación de este supuesto aborto reafirma la asociación de esta práctica a las prostitutas.

Ahora bien, como mencionamos previamente, el estigma social de las mujeres que “andaban de locas”, se acompañaba de riesgos, visibles en testimonios de la época: “como mujer les puedo decir que sí cuesta trabajo adaptarse a ese rol de vida. Lo aseguro, no es fácil alternar con clientes mandados y groseros que nos exigen educación, pero sus expresiones los delatan y nos hacen sentir mal”.³¹¹ Desde esta perspectiva, las agresiones verbales y físicas eran un “riesgo a correr”, ya que “comprar a una mujer”, dotaba a los clientes de una sensación de poder sobre los cuerpos femeninos. Sin embargo, los insultos y las miradas lascivas no se limitaban al cabaret: también eran frecuentes en la calle y en el transporte público.³¹²

Esta asimetría de poder se configura en una escena protagonizada por la “Sexy loca” Vitola, estrella cómica. Mientras baila con un cliente, otro le propina una nalgada y exclama: “¡puro hueso!” Ella voltea y responde: “huesos los de tu madre, cabrón”. Acto seguido, ella le vierte en la cabeza una cubeta de hielo. La acompañante del hombre reacciona gritándole “¡vieja loca!”; lo que provoca que otra fichera defienda a su compañera y estalle una pelea en la pista de baile:

El fotograma 23 captura el momento del enfrentamiento en un plano general que abarca la pista de baile del cabaret, espectacularizando el conflicto y las reacciones de los

³⁰⁹ MORENO, “Desde la más absoluta virginidad”, p. 41.

³¹⁰ MONSIVÁIS, *Amor perdido*, p. 303.

³¹¹ GONZÁLEZ CEDILLO, José “La “ficha”, ¿una especie de relaciones públicas?, *El Nacional*, 31 de mayo de 1989, p. 9.

³¹² CIDHAL, *Cuerpo de mujer*, pp. 27-28.

noctámbulos. La composición sitúa a Vitola en un primer plano y a los clientes en distintos planos de profundidad. Una vez más, la cinta presenta una articulación escénica de la política sexual: la nalgada propinada a la “Sexy-Loca” no responde a un deseo sexual, sino a un ejercicio de dominio aparentemente legítimo. Desde esta mirada, el cabaret es un espacio que permite a los hombres mirar, evaluar, poseer y humillar los cuerpos femeninos.³¹³



Fotograma 23. Cliente toca a la “Sexy loca”.

La satisfacción del deseo sexual conlleva el placer de la dominación del hombre-sujeto sobre la mujer-objeto. Entonces, la deshumanización cosificadora se ejerce mediante la expresión “puro hueso” y la nalgada propinada a Vitola, evidencian el nexo de poder del varón para mirar, “evaluar”, acceder, poseer los cuerpos femeninos y humillar a las mujeres.³¹⁴ La política sexual patriarcal trascendió el universo fílmico y se materializó en los reportes de censura sobre la cinta. De acuerdo con los dictaminadores, sí había violencia en la escena, pero no del cliente hacia la “Sexy Loca”, sino en la reacción de esta. En cambio, nuestra lectura identifica lo que Kate Millet denomina “la liberación de la tendencia masculina a herir o insultar [que] permite apreciar con claridad el encono sexual del varón”.³¹⁵ La supremacía del varón y la masculinidad hegemónica³¹⁶ se comunican mediante

³¹³ Véase, MILLETT, *Política sexual*.

³¹⁴ Véase, MILLETT, *Política sexual*.

³¹⁵ MILLETT, *Política sexual*, p. 104

³¹⁶ Véase CONNELL y MESSERSCHMIDT, “Masculinidad hegemónica”.

la cosificación a través de burla pública y la descalificación de Vitola según los parámetros de belleza y juventud vigentes.

En otro sentido, *Burlesque* también pone en escena la percepción que los noctámbulos tienen sobre las vedettes. El fotograma 24 retrata el llamado de la madame a Mink, pues el licenciado Robledo (Tito Junco), inspector de la zona y su secretario Gomitos quieren conocerla para “organizar una muy buena encerrona”. La madame la presenta como “una vedette muy completa” que “[había] causado sensación en todo el mundo” y el licenciado responde: “lógico, es muy guapa”. En esta interacción se pone en escena la superposición del capital erótico sobre las habilidades artísticas de las *performers*. Siguiendo a Mulvey podemos afirmar que, en el cabaret filmico, las mujeres no tienen significación propia, pues lo que importa no es lo que representan, sino lo que provocan en los hombres.³¹⁷



Fotograma 24. Mink con el licenciado Robledo y su secretario.

La teoría de Laura Mulvey sobre la mirada masculina en el cine nos permite comprender las representaciones cinematográficas de las vedettes y su configuración como “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 entre el público”.³¹⁸ En el cine hegemónico, la fantasía de la película y la posesión de la mirada del espectador son masculinas. La intencionalidad

³¹⁷ MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”, p. 371

³¹⁸ MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”, p. 371.

se remite a la identificación y reconocimiento del espectador con su semejante, es decir, con “su suplente en la pantalla”. Así, “el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambas una satisfactoria sensación de omnipotencia”.³¹⁹

La doble moral sexual emerge nuevamente como ejemplo de la política sexual que configura el marco discursivo y audiovisual de este filme en el momento en el que el licenciado Robledo se presenta ante Mink. Cuando esta le pregunta sobre su estado civil, él externa su concepción del matrimonio como posesión unilateral: “bueno, la casada es mi mujer, pero no es celosa”. Su secretario, fiel al sistema patriarcal, reacciona: “qué buen chiste se aventó, Lic.”.

Posteriormente, tras manifestar su interés sexual por ella, Mink pregunta al inspector si tiene hijas, él responde afirmativamente. Luego dirige el mismo cuestionamiento a su secretario, quien clara que es soltero. Ella continúa preguntando si tiene madre, a lo que este responde que sí. La conversación se tensa cuando la vedette muestra su incomodidad:

Mink: ¿Se imagina lo que harían si obligaran a la madre de él y a sus hijas a beber con dos influyentes como ustedes y se acuesten con ellos en una encerrona?

Licenciado: Vaya, vaya. La mula resultó respondona. Es fácil asociar tu vida, que por cierto no tiene nada de honorable, con la de los demás. Pero no me imagino a mis hijas en una situación como esta.

Licenciado: Claro que no, y aunque las obliguen, porque ellas son honradas y decentes.

Mink: Sí, como ustedes dos, ¿no?

Licenciado: ¿Qué quieres decir? Porque yo no permito que nadie me ofenda y menos una mujerzuela como usted.

Mink: Quiero decir que yo también soy mujer, como su madre y sus hijas, y que, si no quiero, no tengo porqué soportar a dos tipos como ustedes, por más influyentes que sean.

Licenciado: Esto le va a costar un disgusto.

Mink: Por mí, pueden cerrar el changarro, este, cuando quieran.

La conversación anterior proyecta el sistema patriarcal en el que el licenciado y su secretario asumen una posición de dominio sobre las mujeres. Existe una expectativa masculina de superioridad sobre las mujeres, a quienes conciben como débiles, poco

³¹⁹ MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”, p. 371.

inteligentes y complacientes. La ilusión de poder de los varones les permite “comprar” a las “putas”, es decir, a las alteridades erotizadas como Mink, cuyo papel —que sostiene las instituciones sociales y políticas patriarcales— consiste en satisfacer el dominio de sus clientes.³²⁰

Las entrevistas de las vedettes “de carne y hueso” nos permiten confirmar que esta mirada y trato patriarcal a las mujeres no se limitaba a las representaciones cinematográficas. Artistas como Claudia Tate exigían respeto al afirmar que bailar con poca ropa no daba derecho a los hombres a ignorar sus sentimientos.³²¹ Por su parte, Lyn May (quien personifica a Mink) relató que, en su primera presentación en el Teatro Iris, fue rechazada por el público quien, al no verla completamente desnuda, le arrojó periódicos y vasos. Posteriormente, entre lágrimas y llena de vergüenza, “[...] le pedí otra vez trabajo a Lombardini. Y entonces me dijo ‘pues te tienes que quitar todo’. Pues, me quité el brasier, tenía unas chichitas muy chiquitas, porque pues, tenía 14 años. Y luego, pues, me quité el calzón”.³²²

De vuelta a *Burlesque*, que la vedette se “rebele” expone cómo la relación entre los géneros se asienta en el poder asignado a los hombres.³²³ El inspector establece una diferenciación entre las mujeres “buenas”, que encarnan la honradez y la descendía, y las “mujerzuelas”. El ejercicio sexual marca la distancia entre las mujeres erotizadas/sexualizadas y aquellas puras y valiosas. Mientras Mink presenta su espectáculo toma lugar una disputa entre Gomititos y el inspector por poseerla como objeto sexual disponible: “esa es mi vieja”, “esa nuestra vieja”, “nuestra, pura madre”.

El inspector intenta acercarse a ella una vez más, convencido de su triunfo, pues considera que “está haciéndose la interesantona” y que sabe “cómo tratar a este tipo de mujeres”. Decidido a “conquistarla”, se disculpa por los malentendidos previos e invita a Mink a tomar una copa. Ella se niega y argumenta que “[su] representante y el productor de [su] próxima película” la esperan.

³²⁰ MILLETT, *Política sexual*, pp. 40, 63, 64.

³²¹ “Claudia Tate exige mayor respeto para las vedettes”, *El Nacional*, México, D.F., 28 de mayo de 1978, p. 2.

³²² “Lyn May en El minuto que cambió mi destino sin censura”.

³²³ MILLETT, *Política sexual*, p. 40.

No obstante, esta excusa no es verdad, pues todas las vedettes están aún compitiendo para atraer la atención del productor Caldera Fox (figura que alude a Guillermo Calderón, productor de cintas de ficheras y rumberas) y del representante Blanco Limón (referencia a Blanca, representante de artistas como Carmen Salinas). El sueño de estas mujeres es consagrarse como artistas famosas. Empero, Mink, como muchas otras vedettes reales, no logra convertirse en estrella.

De regreso a la escena, el licenciado se niega a aceptar la negativa de la vedette y ordena a Gomititos traer un abrigo de Mink del departamento de otra de sus amantes. El abrigo adquiere así un valor simbólico, es el “precio” de la transacción mediante la cual pretende comprar el consentimiento de la artista. De esta manera, se pone en escena la carencia de autonomía de las mujeres sobre su cuerpo y se dota a los hombres del poder de definir los deseos y necesidades femeninos.

Finalmente, al término de la cinta, la vedette se retira del cabaret en compañía del licenciado, vistiendo el abrigo de Mink. La escena comunica un mensaje claro: el macho impone su voluntad sobre la mujer “fácil” y dócil, a cuyo cuerpo accede bajo la promesa de movilidad económica o social. Al final, Mink no subvierte ni desafía al hombre, lo complace y refuerza la idea de que las mujeres del cabaret están a la disposición de los hombres. El ejercicio de su sexualidad controlada y limitada la sitúa como una alteridad erotizada no amenazante, pues contribuye al funcionamiento del sistema patriarcal. Entonces, concebimos a *Burlesque* como un filme conservador y moralista, como ejemplo de un dispositivo de la política sexual que despoja a las vedettes de su dignidad.³²⁴

2.4 Reflexiones capitulares

El recorrido por el cine de rumberas y el análisis de *Burlesque* (1980) nos permitieron advertir las continuidades y rupturas en las representaciones cinematográficas de las vedettes en los dos momentos históricos. Por un lado, las rumberas de las décadas de 1940 y 1950 surgieron de un México conservador y católico, aún temeroso de la modernidad y sus peligros. Actuaron en melodramas que las situaban como mujeres vulnerables, víctimas redimibles mediante el sufrimiento y la maternidad. Las rumberas María Antonieta Pons, Ninón Sevilla,

³²⁴ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 119, 261; MILLETT, *Política sexual*, p. 119.

Amalia Aguilar, y Rosa Carmina constituyen los antecedentes filmicos de las vedettes del destape, pues eran artistas del espectáculo nocturno cuyos cuerpos también fueron exotizados y sexualizados.

Las vedettes del destape, por su parte, fueron materializadas en el contexto de la apertura filmica dentro de una sociedad en la que, pese a su tradicionalismo, dio paso a una discreta revolución sexual, en un periodo en el que la igualdad había sido recientemente promulgada y en el que las mujeres feministas luchaban por su liberación. Ajenas a este movimiento y más cercanas a los esquemas de género patriarcales, las vedettes del cine de ficheras comunican menos inhibición ante su trabajo y, en *Burlesque*, su asociación con la prostitución es enunciada.

Sin embargo, pese a las diferencias contextuales y representacionales, ambas son construidas filmicamente desde la mirada patriarcal. Es decir, sus discrepancias no radican en la ocupación de posiciones distintas dentro del sistema de dominación masculina, sino en las modalidades audiovisuales desde las cuales son configuradas. Los cuerpos desnudos de las vedettes del destape son exhibidos a través de danzas que culminan en *stripteases*, pues en *Burlesque* el espectáculo corporal desplaza las narrativas.

A través del análisis de las vedettes encontramos que su articulación cinematográfica como “encueratrices”, “nalguitas” o cuerpos para el goce masculino implica también la borradora de su talento artístico. Esta decisión no es accidental, sino un ejercicio del patriarcado para reafirmar la política sexual dominante que despoja a las artistas de su profesionalismo e incluso de su subjetividad. Como tecnología de género, el cine de ficheras y el filme en cuestión fragmentan los cuerpos sexualizados para la disposición voyeurista. Entonces, las vedettes son construidas como las “otras” mujeres, como meros objetos sexuales, en función del placer visual teorizado por Laura Mulvey. Asimismo, la breve trama y el papel exhibicionista de las presentaciones en la película, clasificada como “cine de atracciones”, refuerza la cosificación de las vedettes como alteridades erotizadas.

Por otro lado, el uso de diversas fuentes —filmicas, hemerográficas y documentos de archivo—nos permitió complejizar la lectura y el análisis de las representaciones de las vedettes en *Burlesque*. La reducción filmica de estas mujeres a meros cuerpos desnudos contrasta con los testimonios de las vedettes de carne y hueso, en donde se reconocen y

dignifican como artistas completas, pues su trabajo demandaba habilidades histriónicas y dancísticas, técnicas adecuadas y creatividad escénica. La reivindicación del vedetismo como una profesión que demandaba belleza, talento y disciplina era constante.

Entonces, a partir de las negociaciones y agencias en su configuración filmica y en sus declaraciones publicadas, podemos cuestionar la construcción cinematográfica por su carácter estereotípico y patriarcal. En relación a la complejidad que rodea a las representaciones y su contexto de producción, los dictámenes nos acercan a las contradicciones institucionales que cuestionaban la “vulgaridad” e “inmoralidad” del contenido audiovisual que, no obstante, era consumido en una sociedad conservadora adherida a la política sexual patriarcal.

3. “La Corcholata” en el cine de ficheras

Las representaciones femeninas del cine de ficheras analizadas en esta investigación constituyen modelos distintos respecto a la mujer maternal. En los capítulos previos, analizamos a las ficheras y a las vedettes filmicas, cuyas corporalidades hegemónicas y espectacularizadas las transigió como objetos de deseo visual y sexual masculinos. Pero, no todas las “otras mujeres” son alterizadas desde los mismos parámetros. “La Corcholata”, materializa filmicamente a la cómica-grotesca y a la fichera-prostituta que no se orienta a provocar placer visual, sino entretenimiento cómico condicionado desde parámetros patriarcales.

Este capítulo sostiene que “La Corcholata” encarna una feminidad que desborda la norma en relación al cuerpo de la mujer deseable para el espectáculo visual. Su representación de fichera-prostituta y cómica-grotesca, evidencia una intersección de género, sexualidad y clase. Esta última condiciona su erotización desde la proximidad social, con algunos de los sujetos masculinos de su misma clase y desde la mirada burguesa que le concibe como “cuerpo de la miseria”.

El corpus cinematográfico de este capítulo comprende las diez películas en las que “La Corcholata” apareció, grabadas entre 1974 y 1988, en aras de encontrar la evolución o planicidad del personaje. Dado que, a lo largo de su filmografía sus apariciones son desiguales, hemos seleccionado aquellas que nos resultan más significativas en relación al género, la clase y la comicidad. Partimos de la inserción de Carmen Salinas en un espacio de comicidad masculinizado, posteriormente, nos acercamos a nuestro personaje como modelo filmico del sujeto femenino de la clase popular urbana que retrata el “jodidismo” y la desigualdad mediante el humor y el relajo para ver la forma en la que el relajo funge como mecanismo de aceptación y negociación del orden social. Por último, analizamos la construcción de la “Corcholata” como cómica-grotesca como una alteridad erotizada que se define desde distintos parámetros al de las figuras analizadas en los capítulos previos.

3.1 La comicidad en el cine mexicano y la irrupción de Carmen Salinas

La comicidad en el cine mexicano ha operado como un espacio masculinizado donde figuras como Mario Moreno “Cantinflas” y Germán Valdés “Tin Tan” encarnaron a los sujetos de la cultura popular urbana. Esta tradición situó a los personajes masculinos como los cómicos por excelencia en el celuloide.

Mario Moreno “Cantinflas” ascendió a la fama a partir de la cinta *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), en la que su director empleó su peculiar habla frente a la de los letrados, convirtiéndolo en la figura más famosa del cine castellano. Surgió así una nueva representación: el “peladito”,³²⁵ quien tuvo diversas formas filmicas como el bombero, el diputado, el barrendero, el conserje y el patrullero.³²⁶ Por su parte, Germán Valdés “Tin tan” no encarna ni a un “peladito” ni a un “transa”, sino el “anarquismo y aliviane, desparpajo y solemnidad que dura unos segundos que se precisan para dar paso a otro desmadre”.³²⁷ El pachuco, significó la modernidad popular y el “estilacho”. En el cine mexicano personificó al “Tarzán”, al cinturilla y al padrote de carnaval que articuló una nueva masculinidad de barriada, distinguido por sus habilidades dancísticas y gusto por las mujeres.³²⁸

Ahora bien, aunque en el cine mexicano también ha habido mujeres cómicas, estas han sido relegadas a roles secundarios. Esta limitada presencia se explica mediante la definición de lo humorístico dictada por el hombre occidental que sobrepone su poder para dominar, controlar, ridiculizar, humillar y oprimir. El hombre también define a su objeto de evidenciando un disciplinamiento moralizador. En otras palabras, “el humor es patriarcal” por su relación directa con el poder y la dominación. Para Consuelo Patricia Martínez Lozano, eso gracioso “universal”, estudiado por Henri Bergson y Peter L. Berger, no es sino una expresión de la masculinidad hegemónica que “feminiza” al burlado.³²⁹

³²⁵ El “peladito” puede considerarse como el antecedente del naco de las sexycomedias. Ambos son pícaros y ejercen diversos oficios ciudadanos. Si bien “Cantinflas” rompe con las convenciones lingüísticas mediante la comicidad y el relajó, no se convierte en un sujeto amenazador; los cómicos de las décadas posteriores, en cambio, emplearon el albur y el humor como parte de sus fórmulas filmicas. ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 56.

³²⁶ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 56; GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, pp. 107-109.

³²⁷ MONSIVÁIS, “El pachuco un sujeto singular”, p. 7.

³²⁸ MONSIVÁIS, “El pachuco un sujeto singular”, p. 7; GARCÍA RIERA, *Breve historia del cine mexicano*, p. 133; ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 57.

³²⁹ MARTÍNEZ LOZANO, *Género, humor e ironía*.

En esta esfera masculinizada, Siboney Obscura Gutiérrez nos permite bosquejar a cinco actrices cómicas del cine de oro: Dolores Camarillo, “sirvienta” y nana “metiche” de habla popular y personalidad pícaro; Consuelo Guerrero de Luna, quien performó una comicidad de clase media y alta encaminada a parodiar a la mujer madura o cursi; Sara García, como la abuelita burlona; Delia Magaña, actriz de teatro de revista y de carpa, de comicidad urbana y popular que caracterizó a la “borrachita” y a la “sirvienta”; y Fannie Kaufman “Vitola”, cuya comicidad física y moderna distaba de lo femenino tradicional. Estas cinco mujeres, aunque abrieron espacios en la comicidad cinematográfica mexicana y ofrecieron nuevos registros cómicos, lo hicieron con una libertad expresiva dentro de los márgenes del monopolio masculino en la producción y significación del cine nacional.³³⁰

Pese al eje patriarcal dominante, las cómicas del teatro de carpa, como Delia Magaña, permitieron la revitalización del habla popular de las clases bajas capitalinas, mediante el albur y el duelo con el público proletario y lumpenproletario. Como realidad estética, esta tendencia se acercó a lo grotesco. De esta manera, “obscenidades” y “malas palabras” abrieron espacio a la identificación de un público que no se reflejaba en el teatro “decente”, caracterizado por la hipocresía y los tabúes sexuales.³³¹

De esta tradición escénica también derivaron los tipos populares que inundaron el cine: el indio ladino, la sirvienta, el ranchero, el gendarme, la borrachita (Lupe Cacho, quien anticipó el personaje de borrachita que años después personificó Carmen Salinas) y el “peladito”.³³² Estas figuras encarnaron representaciones generizadas específicas: los hombres como pícaros y las mujeres como objetos sexuales, figuras maternas o, en casos excepcionales, como la “borrachita”, sujetas marginadas, cuya comicidad derivaba de su degradación social y moral.

³³⁰ Véase OBSCURA GUTIÉRREZ, “Cinco actrices cómicas en la Época de Oro”. Para un acercamiento a la incursión femenina en la comicidad cinematográfica del siglo XX, textos como “La India María como figura antihéroe. Una mirada semiótica al filme El coyote emplumado” de GODOY-GRATEROL y GONZÁLEZ-PACHECO, “Estereotipo, frontera y género. Una lectura negociada de tres cintas de la India María”, de PINEDA-DAWE y Sara García: *ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana*, de BAEZA LOPE resultan útiles. TUÑÓN PABLOS también ha explorado la comicidad femenina a través de su texto “La risa como conjuro. Representaciones filmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro”.

³³¹ MONSIVÁIS, *La cultura mexicana en el siglo XX*, pp. 453, 455-457.

³³² MONSIVÁIS, *La cultura mexicana en el siglo XX*, pp. 453, 455-457.

Tres décadas después, en los años setenta, el cine de ficheras recuperó esta temática urbana y picaresca, así como los tipos populares encarnados por cómicos provenientes del teatro frívolo y de la carpa. A decir de Emilio García Riera, lo único “rescatable” de este cine populachero y prostibulario fueron algunos de sus actores “a veces graciosos”, como Rafael Inclán, Alfonso Zayas, Alberto Rojas “El Caballo”, Eduardo de la Peña “Lalo el Mimo”, Manuel “El Flaco Ibáñez”, César Bono, René Ruiz “Tun-Tun”, Hugo Stiglitz y demás artistas del cabaret y del teatro de revista.³³³ De esta generación filmica también surgió “La Corcholata”.

Para comprender el comentario de este crítico de cine es necesario remontarlos al contexto en el que se encontraba la industria filmica nacional y relacionarlo con las condiciones de producción del cine de ficheras de baja calidad y reducido presupuesto.³³⁴ Una aclaración importante es que, si bien el corpus cinematográfico que analizamos en este capítulo corresponde al periodo entre 1974 y 1988, las condiciones de la industria filmica durante los gobiernos de Luis Echeverría y José López Portillo ya fueron abordadas en capítulos anteriores, de modo que en este apartado nos enfocaremos en la situación del cine mexicano durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988).

Esta administración se enmarcó en una profunda crisis económica que limitó la participación del Estado en la vida cultural. El Producto Interno Bruto disminuyó y, según datos de la Comisión Económica para la América Latina, el nivel de bienestar “retrocedió dos décadas”.³³⁵ Esta coyuntura tuvo un reflejo en el ámbito cinematográfico, donde el apoyo financiero fue mínimo.

En 1983 se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), dirigido por Alberto Isaac, cuyo equipo de funcionarios, aunque tenía fuertes vínculos políticos, carecía de experiencia en el ámbito cinematográfico. Aunado a lo anterior, su estructura quedó subordinada a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, lo que redujo su autonomía y capacidad operativa. Esta situación evidenció las dificultades del Estado para

³³³ GARCÍA RIERA, *Historia del cine mexicano*, p. 326.

³³⁴ Si bien el corpus cinematográfico que analizamos en este capítulo corresponde al periodo entre 1974 y 1988, las condiciones de la industria filmica durante los gobiernos de Luis Echeverría y José López Portillo fueron abordadas en capítulos anteriores, por lo que nos enfocaremos en la situación del cine mexicano durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988).

³³⁵ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 45.

articular una política cultural cinematográfica. En 1984, como parte del acuerdo del Estado Mexicano con el Fondo Monetario Internacional para reestructurar su deuda y estabilizar la economía, el Estado mexicano redujo su gasto público, “renunciando” a su vez a intervenir activamente en la vida cultural del país y, en consecuencia, en la industria cinematográfica mexicana.³³⁶

Un año después, en 1985, IMCINE publicó la convocatoria del III Concurso experimental que despertó interés entre los realizadores, pero también suscitó protestas debido a los reducidos estímulos económicos que ofrecía. Se presentaron diez largometrajes, no obstante, la iniciativa se vio opacada por la renuncia de Alberto Isaac como su director, a raíz de problemas con la exhibidora estatal COTSA. Su sucesor, Enrique Soto Izquierdo discontinuó los concursos y clausuró los canales de exhibición abiertos por Isaac. En este escenario resultó efectiva la renta de estudios e instalaciones a productores extranjeros, e incluso se discutió la posibilidad de venderlos.

En este contexto, Jesús Hernández Torres, director de RTC, anunció en 1986, el Plan de Renovación Cinematográfica, que contemplaba la creación del Fondo a la Calidad Cinematográfica. Su financiamiento provenía de aportaciones de los exhibidores, quienes se beneficiaron del incremento del público en las salas.³³⁷ Entre 1983 y 1988 se produjeron 429 obras, dirigidas por 134 realizadores, mayoritariamente bajo esquemas del sector privado cuyo costo era aproximadamente la mitad del cine estatal. Destacaron directores como Víctor Manuel Castro (21 largometrajes), Alfredo B. Crevenna y Fernando Durán (con 19 cada uno), José Luis Urqueta (16 filmes), Rafael Villaseñor Kuri (con 15), Alfredo Gurrola (con 14) y René Cardona Jr., (con 12). En la generalidad, en estas cintas predominaban fórmulas comerciales, pero algunos trabajos de Gurrola y Urqueta recibieron elogios de la crítica.³³⁸

Pese a las ganancias obtenidas por algunas empresas paraestatales vinculadas a IMCINE, el deterioro del modelo institucional fue irreversible: en 1987 se decretó la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, y los recursos remanentes fueron transferidos a la Cineteca Nacional. En este escenario, la vieja guardia continuó explotando los remanentes del cine de

³³⁶ GARCÍA RIERA, *Historia del cine mexicano*, p. 351; VIÑAS, *Historia del cine mexicano*, p. 277.

³³⁷ GARCÍA RIERA, *Breve Historia del cine mexicano*, pp. 331.

³³⁸ GARCÍA RIERA, *Breve Historia del cine mexicano*, pp. 339.

ficheras, los albures, los traficantes fronterizos. “Su única nueva propuesta: el cine de policías o particulares justicieros, en el cual, ante el vacío de poder y la ineficacia de las autoridades, los protagonistas asumían la justicia por mano propia”.³³⁹

Entonces, como hemos señalado en los capítulos anteriores, el deterioro de la industria filmica nacional, aunado a la crisis que se agudizó en la década de 1980, consolidó una fórmula rentable. Su limitado enfoque en el entretenimiento popular, con presupuestos mínimos de producción, reafirmó los esquemas de género dominantes en la narrativa cinematográfica del cine de ficheras: hombres guapos o comediantes “cachondos” y “relajientos”; mujeres “buenas” o “locas” (ficheras, vedettes y prostitutas) como objetos de contemplación masculina; y, nuestro personaje central, “La Corcholata”, que encarna ambas facetas.

En este subgénero, la picardía del mexicano urbano no se refiere a la sátira ni a la crítica social, y dado que su única finalidad es hacer reír al público, no presenta un cuidado con la calidad. Las cintas muestran errores de continuidad, saltos de escena y la presencia de personajes sin trascendencia ni explicación que complican la ya “revuelta” narrativa. En este esquema, los papeles protagónicos están a cargo de los cómicos masculinos.³⁴⁰ No obstante, la “Corcholata”, personificada por Carmen Salinas, se convirtió en uno de los personajes cómicos más representativos del cine de ficheras.

Este personaje destacó por la identificación que muchos espectadores tuvieron a través de su condición de clase y de las adversidades a las que se enfrentaba con su ingenio y habilidad verbal. Como personaje complementario o de relleno, su presencia aseguraba risas, de modo que prevaleció en la memoria colectiva. Con orgullo, Salinas señalaba que “se podían olvidar de cómo se llamaba fulana, perengana, pero no cómo se llamaba “La Corcholata”.³⁴¹

Carmen Salinas fue una cómica nacida en Torreón, Coahuila. Desde pequeña destacó por su talento para imitar voces de famosos, lo que la llevó al concurso de aficionados “Noches de arte y fortuna”, en su ciudad natal: “Me daban mis cien pesos, de alguna forma

³³⁹ PELAYO RANGEL, “El cine mexicano independiente de la década de 1980”, p. 357; VIÑAS, *Historia del cine mexicano*, p. 277.

³⁴⁰ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, pp. 76-77.

³⁴¹ “Historias Engarzadas-Carmen Salinas”.

ayudaban un poquillo los problemas económicos que había en mi casa”.³⁴² El buen recibimiento del público la llevó a ser contratada por el empresario organizador. De ahí, obtuvo un trabajo en la radiodifusora local, trasladándose más tarde a Monterrey donde Gustavo de la Garza de la XET le permitió debutar como imitadora en la radio. En 1953, de regreso en Torreón, conoció al productor Carlos Amador, con “la caravana del señor Vallejo y sus artistas”, quien la llevó al cine “Ópera” de ciudad de México para presentarse en los espectáculos de las salas de cine entre funciones, donde se integró al círculo de estrellas de cine de la época.³⁴³

“Tin tan” y Marcelo Chávez recomendaron a Carmen Salinas para presentarse en el teatro “Folis”, donde destacó al lado de Arturo Manrique el “Panzon Panseco”, Carlota Solares y Pedro Vargas. Estas actuaciones resultaron clave su carrera. De acuerdo con el periodista Gustavo Suárez, la actriz se ganó al pueblo en sus interpretaciones en el teatro de revista. Después, Salinas trascendió a la televisión a través de participaciones en programas como “Max Factor” y “Las estrellas y usted”, llegando a tener su propio show semanal de imitaciones: “Din don dan musical”. Posteriormente, incursionó en las telenovelas, en las que, a decir del periodista Mario de la Reguera, su amplia aceptación se debió a su papel “de barrio” como portera de una vecindad. Esta visión fue confirmada por Álvaro Cueva quien veía en la artista “la vena de pueblo”.³⁴⁴

En 1969, Carmen Salinas debutó filmicamente en *La inútil vida de Pito Pérez* (Roberto Gavaldón), interpretando a “La Pelagia”, personaje por el cual obtuvo reconocimiento y nominaciones a premios. En siguiente década, se colocó como una de las actrices preferidas de los directores de culto y comerciales. Su primer estelar se dio en su segunda película *Doña Macabra* (Roberto Gavaldón, 1971), a este le siguieron participaciones en *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972) y en *Calzonzin inspector* (Alfonso Arau, 1973).³⁴⁵

Otro hito en su carrera fílmica y en la cinematografía mexicana fue su actuación en *Tívoli* (1974) dirigida por Alberto Isaac. En sus testimonios, encontramos que, para la actriz, esta

³⁴² “Historias Engarzadas-Carmen Salinas”.

³⁴³ “Historias Engarzadas-Carmen Salinas”; DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, p. 39.

³⁴⁴ “Historias Engarzadas-Carmen Salinas”; “Para la inimitable Carmen Salinas, ‘la comicidad es cosa seria’”, *El Heraldo de México*, México, D.F., 13 de abril de 1992, p. 1.

³⁴⁵ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, p. 39.

fue una cinta que marcó precedentes, pues en esta, por primera vez en la historia del cine mexicano, se expresó una “mentada de madre”. En una entrevista, Carmen Salinas comentó que antes de la filmación habló con el director: “Oye, Alberto, aquí dice que cuando me pregunta la policía que si soy hombre o mujer le respondo que soy más hombre que él y más mujer que su &\$%’; cómo voy a decir eso?”.³⁴⁶ Él respondió que siguiera el guion, pero que haría una segunda toma por si los censores rechazaban el lenguaje “soez”. La toma original se mantuvo y en el estreno, la actriz fue ovacionada por el público.³⁴⁷

Ese mismo año se realizó *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974), película en la que “La Corcholata” caracteriza por primera vez a una “borrachita” que no puede vivir sin alcohol (ilustraciones 4-6). La propuesta para interpretarla fue presentada a la cómica por Eduardo, “Lalo el Mimo”, pues el productor Guillermo Calderón quería que Carmen fuera la intérprete. Según relató, en un inicio pensó que el personaje “decía muchas majaderías” y, tras expresarle su opinión a Lalo el Mimo, él únicamente respondió “pues las tienes que decir, la película es para adultos”.³⁴⁸



Ilustración 4. “La Corcholata”.

Fuente: carmensalinas_56 – Instagram, “La Corcholata regresa al teatro”, 19 de abril de 2021.

³⁴⁶ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, p. 39.

³⁴⁷ DE LA CRUZ POLANCO, *El cine mexicano del 70*, p. 40.

³⁴⁸ “‘La Corcholata’ fue un papel que significó un reto para Carmen Salinas | Venga la alegría”.



Ilustración 5. Carmen Salinas como la “Corcholata” junto al actor Luis de Alba “El Tlacoyo”, con quien compartió créditos en varias cintas de ficheras.

Fuente: carmensalinas_56 – Instagram, “Muy delicado de salud”, 23 de septiembre de 2021.



Ilustración 6. Carmen Salinas como “La Corcholata” y Luis de Alba como “El Tlacoyo”, quienes compartieron créditos actuando en La Pulquería (1981), en la obra “Y que nos coje la pandemia! Como anillo al dedo”.

Fuente: carmensalinas_56 – Instagram, “Aquí está La Corcholata con el gran Tlacoyo”, 15 de agosto de 2021.

En 1983, *El Nacional* cubrió la participación de Carmen Salinas en el programa “Contrapunto”, de Jacobo Zabludovsky, donde defendió el valor social de su personaje como respuesta a la ola de descalificaciones que el cine de ficheras enfrentaba. Por ende, al sostener que “La Corcholata” “tiene una gran importancia social, pero por desgracia los productores no se han percatado de ello y no ha sido debidamente explotado, aun cuando los cinéfilos lo aceptan ciento por ciento”,³⁴⁹ Carmen Salinas esperaba que algún realizador tomara en serio su personaje. Ella veía el potencial para hacer una película con un significativo contenido social: “sé que nuestro público entenderá y ayudará solucionar en algo el problema”.³⁵⁰

Desde su perspectiva, las películas despectivamente llamadas “de barriada” “[...] reflejan la forma de vivir de un grueso núcleo de población a que está sujeta a manos de vivales, lo que pasa es que el problema se presenta en forma de comedia y muchos no lo llegan a captar.”³⁵¹ Esta reiteración de la vigencia de los tópicos retratados era también una estrategia de legitimación frente a las élites que demeritaban el subgénero.

En 1979 surgió una controversia respecto a la autoría del personaje. Salinas sostenía que, “[...] en su infancia conoció a una señora, Julia “la paleta” en Torreón, en quien se inspiró para crear años más tarde a la famosa Corcholata”.³⁵² Por su parte, el guionista y director Víctor Manuel Castro aseguraba que se trataba de una “[...] creación [suya], surgida de la máquina de escribir que la hizo popular en el cine”.³⁵³ Si bien no contamos con fuentes que nos permitan resolver esta cuestión, asumimos que hubo un acuerdo de coautoría, pues Carmen Salinas siguió interpretando el papel en el teatro hasta el 2021, año en que falleció.

La importancia de citar este debate radica en el reconocimiento del talento creativo de la artista. Si bien reconocemos que “La Corcholata” reprodujo las fórmulas de comicidad dictadas desde la hegemonía cultural y patriarcal, la trayectoria artística de Carmen Salinas

³⁴⁹ “Habló Carmen Salinas de su personaje ‘La Corcholata’”, *El Nacional*, México, D.F., 23 de octubre de 1983, p. 12.

³⁵⁰ “Habló Carmen Salinas de su personaje ‘La Corcholata’”, *El Nacional*, México, D.F., 23 de octubre de 1983, p. 12.

³⁵¹ GÓMEZ SALGADO, “Carmen Salinas Contra la Prohibición de Exhibir Varias Cintas Mexicanas”, *El Nacional*, México, D.F., 15 de octubre de 1981, p. 11

³⁵² RODRIGO, Oscar, “Carmen Salinas Rompió Barreras Para Alcanzar Metas Superiores”, *El Nacional*, México, D.F., 13 de octubre de 1987, p. 7.

³⁵³ “Yo Hice Popular a Carmen Salinas”, *El Nacional*, México, D.F., 10 de septiembre de 1986, p. 3.

evidencia su agencia creativa. En años posteriores a nuestro periodo de estudio, la actriz fue reconocida por sus colegas como una cómica de la cultura popular.³⁵⁴

Pero tal aceptación no fue inmediata, la tensión en las dinámicas de género en la industria cinematográfica nacional puede ser leídas en los propios testimonios de Carmen Salinas. En 1985, durante una entrevista, denunció la existencia de “[...] una especie de complot en contra de las mujeres comediantes en el cine mexicano por parte de los cómicos”³⁵⁵ y aseguraba que por este motivo solo había grabado dos filmes en 1984 y uno en lo que iba del año, pues no era convocada por los productores. Aunque tenía tres guiones, decidió “hacerse a un lado” ante lo que percibía como una exclusión:

Como que impiden el paso a una mujer cómica. O díganme ustedes, ¿cuántas mujeres cómicas hay en el cine nacional? ¿Ninguna, verdad...? ¿Y saben a qué se debe? A que los cómicos han cerrado el círculo en las películas mexicanas y le impiden el paso a la mujer. Creo que ya hasta están formando un club gay o algo por el estilo. Es que los cómicos no admiten cómicas. Es decir, sólo buscan mujeres bonitas para que los acompañen, porque se sienten muy galanes. La más grande mentira del mundo.³⁵⁶

En este tenor, Francis Gray da luz al marco patriarcal a partir del cual se construye la comedia tradicional que ha definido y limitado a las mujeres, a través de la reproducción de los discursos que la contienen. El hombre ha definido qué es lo gracioso, ejerciendo su poder para excluir culturalmente a las mujeres de la esfera creativa. Desde esta perspectiva, también ha situado a la mujer como objeto de la mirada masculina (*male gaze*), como señala Laura Mulvey, y como objeto de risa masculina (*male laugh*). Esta subordinación de lo femenino surge de la base simbólica falocéntrica. La dependencia al mercado y el marco patriarcal que sostiene a la comicidad limitan el potencial de cuestionamiento y crítica social, por lo que reproduce el orden normativo de los géneros.³⁵⁷

En este sentido, sobre la exclusión del ámbito creativo y la estereotipación de mujeres a través de su conversión en objetos de risa masculina, podemos abonar que, en nuestro subgénero de estudio, pocas son las mujeres cómicas. En nuestro corpus filmico, además de “La Corcholata”, solo encontramos la presencia de Susana Cabrera como fichera y de Vitola,

³⁵⁴ Véase “Historias Engarzadas-Carmen Salinas”.

³⁵⁵ ISAAC, “¡Complot contra mujer comediante!, Denuncia: Carmen Salinas”, 18 de abril de 1986, p. 1, 5.

³⁵⁶ ISAAC, “¡Complot contra mujer comediante!, Denuncia: Carmen Salinas”, 18 de abril de 1986, p. 1, 5.

³⁵⁷ GRAY, *Women & Laughter*, pp. 8, 9, 30, 45.

en su papel como “Sexy Loca” en *Burlesque* (1980) como figuras con dimensión cómica. Por ello, consideramos que, independientemente de la existencia o no de un “complot” explícito, dada la construcción patriarcal del humor, sí hubo una exclusión femenina.

A pesar de las tensiones, la Corcholata prevaleció por catorce años en cartelera. Nunca tuvo un rol protagónico, pero su presencia como figura secundaria se mantuvo en diez filmes: *Bellas de noche I* (Miguel M. Delgado, 1974), *Las ficheras* (*Bellas de noche II*, Miguel M. Delgado, 1977), *Las Cariñosas* (Rafael Portillo, 1978), *Muñecas de Medianoche* (Rafael Portillo, 1978), *Las tentadoras* (Rafael Portillo, 1979), *La pulquería I* (Víctor Manuel Castro, 1980), *La pulquería II* (segunda parte, Víctor Manuel Castro 1981), *Entre ficheras anda el diablo/la pulquería III* (Miguel M. Delgado, 1984), *Mañosas pero sabrosas* (*Destrampados y mojados*, Miguel M. Delgado, 1984) y *El rey de las ficheras* (*Los plomeros 2*, Víctor Manuel Castro, 1988).

En este escenario de crisis en la industria cinematográfica y posteriormente, en el ámbito económico, “La Corcholata” se posicionó como una de las figuras más representativas de la cultura popular urbana en el cine mexicano, pese a sus breves apariciones en las películas mencionadas. En el siguiente apartado analizamos su performatividad cómica que, aunque irrumpe en un espacio masculinizado, no desestabiliza las jerarquías establecidas por el humor patriarcal.

3.2 “La Corcholata” y la cultura popular urbana

Para Carlos Monsiváis, la producción de representaciones hegemónicas a través de procesos de la ideología dominante, ha modelado la cultura popular mediante una interpretación del mundo y un catálogo de conductas inscritas dentro de los parámetros de lo socialmente apropiado. Es decir, “[...] es fruto de la voluntad de las clases dominantes y de las adaptaciones gozosas y anárquicas hechas por las masas a tal plan de dominio”.³⁵⁸

En ese tenor, los valores, las costumbres, las tradiciones, los hábitos y las formas de vida de los sujetos marginados en el espacio urbano son retratados sin una crítica social.³⁵⁹ En las cintas, abundan la “falta de conocimiento político, despreocupación, desempleo, trabajo no

³⁵⁸ MONSIVÁIS, “Notas sobre la cultura popular en México”, p. 98.

³⁵⁹ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 65.

calificado, salarios de miseria, enfermedad crónica y barrios superpoblados donde existe promiscuidad sexual y terror cotidiano.”³⁶⁰

En esta línea, los estudios realizados a figuras como “Tin tan” y “Cantinflas” han arrojado patrones en la comicidad de la industria cinematográfica mexicana.³⁶¹ Este reduccionismo en el celuloide ha articulado:

un sujeto popular culturalmente subordinado, pero optimista, contribuyendo así a eternizar y universalizar un orden social basado en la idea de que las jerarquías sociales son asunto del destino y no producto de lo histórico-social, y que con un poco de gracia y picardía se puede sobrevivir a la explotación y el abuso.³⁶²

Desde esta lógica, “La Corcholata” es una representación del sujeto femenino de la clase popular urbana que reconoce las desigualdades de clase, pero no las combate estructuralmente. Para explorar este comportamiento, Jorge Portilla quien nos explica el relajo como una suspensión de la seriedad, como la pausa del orden que permite un respiro de la seriedad, pero no la altera.³⁶³ “La Corcholata” maneja las desigualdades y humillaciones mediante el lenguaje, la comicidad, el albur, la ironía y la parodia, permitiéndole pequeñas victorias. Sin embargo, no hay una alteración de su posición; tras el relajo, su posición se mantiene, ella sigue siendo una mujer de la clase popular capitalina condicionada por las estructuras socioeconómicas.

Sus interacciones filmicas ilustran el consenso que, a partir de los planteamientos de Antonio Gramsci, podríamos enunciar como la aceptación/negociación de la desigualdad mediante la risa que. Dicho de otro modo, su constitución humorística no cuestiona, sino mantiene la “hegemonía cultural” mediante el relajo. El concepto de “hegemonía cultural” nos permite comprender la relación dinámica entre la clase dominante y la subalterna, así como las formas mediante las cuales la clase dominante mantiene su poder mediante la fuerza, la manipulación ideológica sostenida por las instituciones y los medios de comunicación, y el consenso, entendido como la aceptación activa y negociada por parte de los dominados.³⁶⁴

³⁶⁰ CAREAGA, *La ciudad enmascarada*, p. 223.

³⁶¹ Véase SILVA ESCOBAR “Representaciones e imaginarios de la pobreza en dos películas de Germán ‘Tin-Tan’ Valdés, el ‘pachuco de oro’ y “Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”.

³⁶² SILVA ESCOBAR, “Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”, p. 109.

³⁶³ Véase PORTILLA, *Fenomenología del relajo*.

³⁶⁴ GRAMSCI, *Cuadernos de la cárcel* IV, p. 387; GRAMSCI, *Cuadernos de la cárcel* I, p. 124.

A lo largo de este apartado, citaremos las películas en función de nuestros temas de interés, por lo que no responderemos a un orden cronológico de producción. Empero, cada cinta será contextualizada en relación al tópico a tratar. Atendiendo a esa lógica, en *La Pulquería 1*,³⁶⁵ la pobreza y el jodidismo son los temas a analizar. Como consecuencia del crecimiento industrial y de la urbanización iniciada en 1940, la ciudad de México se convirtió en el espacio receptor de una ola migratoria del campo a la ciudad que trajo a miles de campesinos que, al carecer de habilidades técnicas y artesanales, se convirtieron en boleros, vendedores de lotería, paleteros, mozos o sirvientes.³⁶⁶

Asimismo, desde 1973, México experimentó un deterioro económico por la crisis internacional del petróleo que provocó el colapso del “desarrollo estabilizador” y del milagro mexicano. Esta situación derivó en una importante concentración de la población en barrios pobres y la carencia de servicios urbanos (transporte público, agua, gas, luz, escuelas y empleos). Se pensaba que el Distrito Federal albergaba oportunidades y posibilidades de transformación social, pero la falta de empleos, los bajos salarios y la mínima seguridad social de la mayoría de sus habitantes contrastaban con esa idea. A decir verdad, una complicada situación económica acompañó la experiencia de muchos capitalinos, imposibilitándoles tener, si quiera, una habitación decorosa.³⁶⁷

La inflación, el endeudamiento, el déficit comercial y la devaluación del peso en 1976, contribuyeron a una elevación del desempleo y a una baja en la producción agrícola. Esta crisis estructural evidenció la fragilidad de un sistema económico dependiente del Estado y del proteccionismo industrial. A partir de 1982, con el gobierno de Miguel de la Madrid, en respuesta a estas situaciones, se implementaron políticas neoliberales que modificaron el papel del Estado y la distribución de los recursos. Consecuentemente, la crisis económica acentuó la pobreza y la desigualdad, desencadenando una disminución en el nivel de vida de los trabajadores y una contracción de beneficios en las minorías.³⁶⁸

³⁶⁵ Dirigida por Víctor Manuel Castro en 1980 y producida por Cinematográfica Calderón. Se estrenó el 25 de junio de 1980. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, p. 82.

³⁶⁶ CAREAGA, *La ciudad enmascarada*, p. 82.

³⁶⁷ CAREAGA, *La ciudad enmascarada*, p. 82.

³⁶⁸ Véase MEYER, “Crisis, reforma y revolución”.

Este contexto se trasladó al cine de ficheras mediante imágenes de la precariedad, la pobreza y marginalidad³⁶⁹ de la clase popular capitalina. Según Jorge Ayala Blanco, estas situaciones representaron el “jodidismo” filmico como bestialismo humanitario, como “una concepción de la realidad nacional y un método de aproximación a la miseria: casi una teoría filosófica y estética en sí mismo.”³⁷⁰ Su crítica también toca el discurso manipulador de la miseria que lucra con la escasez de imágenes que los pobres tienen de sí mismos.³⁷¹

La inmensa mayoría de la población explotada y marginada vive en lo que se denomina cultura de la pobreza. Los rasgos económicos y sociales más característicos de esta cultura incluyen la lucha constante por la vida, periodos de desocupación y de subocupación, bajos salarios, una diversidad de ocupaciones no calificadas, trabajo infantil, ausencia de ahorro, una escasez crónica de dinero en efectivo, ausencia de reservas alimentarias en la casa, el sistema de compras frecuentes de pequeñas cantidades de productos alimentarios, así como sentido de abandono y frustración personal.³⁷²

Una de las escenas que articulan elementos de culturales de las clases populares capitalinas en un contexto de pobreza, se desarrolla en la casa del abuelo de Nacho y Chabela, a donde “La Corcholata” acude a llevarle cigarros. En esta visita se perciben aspectos alrededor de sus vidas en el barrio en condiciones precarias. En el fotograma 25, ambos personajes son filmados en un plano medio, y su interacción se desarrolla en una habitación característica de la clase social representada. La acumulación de objetos que aluden un ambiente de precariedad es reforzada mediante de la desgastada ropa del abuelo y la peculiar indumentaria de la “Corchis”. No observamos aquí, técnicas cinematográficas que evoquen la crítica social, sino una escenificación folclorizada de la pobreza:

“Corcholata”: No crea que por que está usted todo flaco, jodido, entelerido, en la miseria, agonizando, “zopiloteando”, lo voy a abandonar. No, yo soy un alma caritativa que pertenece a la congregación de la vela perpetua

Abuelo: Me agarras descuidado, hija. Y yo agradezco que una vieja limosnara, borracha, andrajosa como tú, que anda muriéndose de hambre, gaste las limosnas que le dan para comprarme mis cigarritos.

“Corcholata”: ‘tamos a mano, don Kicolín, ‘tamos a mano, ya quedamos a mano, ahora vamos a que Martita nos consuele

³⁶⁹ Larissa Adler Lomnitz distingue entre la marginalidad, que se define por la falta de rol económico en el sistema de producción industrial y la pobreza que es la situación que implica escasez de ingresos, de modo que la marginalidad es el resultado del desarrollo económico desigual. LOMNITZ, *Como sobreviven los marginados*, pp. 19-20.

³⁷⁰ AYALA BLANCO, *La condición del cine mexicano*.

³⁷¹ AYALA BLANCO, *La aventura del cine mexicano*, p. 42.

³⁷² CAREAGA, *La ciudad enmascarada*, p. 84.

Tras el juego de palabras, el abuelo agradece la ayuda y ella sostiene:

Corcholata: ‘pus, es que entre todos los jodidos tenemos que ayudarnos, porque aquí como me ve, pues yo estuve medio jodidona. Ahora pues ya la hago, ya es otra cosa, aunque nosotros los hijos de la calle, somos hijos de la mala vida, somos hijos del arroyo.

Abuelo: Somos hijos de la calle, somos hijos de la chingada si no nos fumamos otro cigarro.



Fotograma 25. “La Corcholata” y el abuelo en *La pulquería* (1980)

El motivo del encuentro es una acción de solidaridad barrial, pero también presenciamos un intercambio verbal a base de insultos mutuos en el que no subyace un conflicto real, sino que se emplea para sobrellevar la cruda realidad que deviene de la pobreza. El jodidismo es uno de los mensajes transmitidos audiovisualmente con humor y resignación. La condición de clase es reconocida y enunciada por la dupla; ellos se saben “jodidos”, “muriéndose de hambre”, “hijos de la calle”, “hijos de la chingada”.

Desde este marco, la comicidad mexicana ha caricaturizado y parodiado a la clase popular urbana, proveyendo imágenes estereotípicas:

que fabrican un entorno popular donde la pobreza, la marginalidad y la exclusión social son elementos decorativos de una trama cómica en la que nunca se habla de lo que es y menos aún se muestra una postura crítica acerca de la pobreza y la precariedad. La pobreza está ahí para asignar la naturaleza de las cosas, para normalizarla, nombrarla e incluirla dentro de un orden social en el que el sujeto

subalterno, y la cultura popular que de éste se desprende, conforman un sector denominado por la clase dominante.³⁷³

Esta perspectiva también ha mantenido al relajo en el dominio de los personajes pícaros y de la clase popular, quienes son “pobres pero ingeniosos; sin recursos, pero simpáticos; dueños de una oralidad magnética y envolvente; desmadrosos, valemadristas y más que otra cosa, relajientos”.³⁷⁴ La tradición ha retratado a los pobres, a los incultos, a los “nacos”, a los lumpen y a los pelados, de modo que los cómicos han sido sus representantes por excelencia.³⁷⁵

Ahora bien, dado que el relajo y el humor son los vehículos a través de los cuales se expresan las situaciones complejas, el reconocimiento, la empatía y la risa, no encaminan a un cuestionamiento social. Como estableció Jorge Portilla, no hay una transformación de lo que define la vulnerabilidad: ni los personajes, ni la película, ni el cine de ficheras critican o elaboran planes concretos de acción para abatir las estructuras sociales y económicas que definen su situación de vulnerabilidad, ya generalizada en la época. Desde 1960, la cultura de la pobreza reflejó la desigualdad, la desesperanza y la falta de organización, pero también una falta de conocimiento político, desocupación, subempleo, trabajo no calificado y salarios miserables que acompañaban la enfermedad crónica.³⁷⁶

En sintonía con lo anterior, el cine también retrató la crisis económica desde la neutralización humorística y despolitizada. Entrada la década de los ochenta, la crisis estructural y el agotamiento económico desencadenaron una pérdida de legitimidad política y una creciente pobreza. Tras el breve auge petrolero durante el gobierno de José López Portillo, la devaluación y la deuda externa eran problemáticas trascendentales en el país.³⁷⁷

En la película *Mañosas pero sabrosas*,³⁷⁸ una parodia aligera la seriedad de la crisis, al convertir esta problemática en una situación cómica.³⁷⁹ “La Corcholata” y “Chupas”, hombre

³⁷³ SILVA ESCOBAR, “Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”, p. 112.

³⁷⁴ CASAMADRID, “El contexto del relajo en el cine mexicano”, p. 27.

³⁷⁵ CASAMADRID, “El contexto del relajo en el cine mexicano”, p. 40.

³⁷⁶ CAREAGA, *La ciudad enmascarada*, pp. 222-223.

³⁷⁷ Véase MEYER, “Crisis, reforma y revolución”.

³⁷⁸ *Mañosas pero sabrosas* (*Destrampados y mojados/ Nos reímos de la migra*) fue dirigida por Miguel M. Delgado, argumento Francisco Cavazos y Víctor Manuel Castro, Cinematográfica Calderón-Filmadora Éxito, 1984). Se estrenó el 15 de enero de 1987. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, p. 351.

³⁷⁹ GONZÁLEZ REQUENA, “Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa”, p. 30.

interesado en sacarla de la ficha, platican en una pulquería. A la conversación se une “el ingeniero”, ebrio y angustiado llorando por la deuda pública:

Ingeniero: El gobierno de México debe 100 000 millones de dólares.

“La Corcholata”: Más lo que se acumule esta semana.

Ingeniero: Ciertamente.

“La Corcholata”: Ay, pero no se la jale, ingeniero. Los que debemos somos nosotros, el pueblo de México, setenta millones de habitantes. Oiga, ¿de a cómo nos viene tocando a cada uno?

Ingeniero: Mil cuatrocientos veintiocho dólares más quince centavos por cabeza.

“Chupas”: Momento, ¿Y en moneda nacional cuánto viene siendo?

“La Corcholata”: ¡¿Ya viste, “Chupas, lo que debes?!

“Chupas”: ¿Yo?

“La Corcholata”: Sí, no te hagas sonso, en lugar de estar aquí invitándome, deberías de ahorrar tus centavitos para poder pagar tu deuda externa

Ingeniero: Sí, señor.

“La Corcholata”: Recuerden que la deuda nos atañe a todos los mexicanos. ¿o no?
¡Ay!, y pensar que yo tengo un sobrinito que debe ya 1428 dólares.

Ingeniero: Con trece centavos.

Al mirar “lo cómico en términos de relativización del orden, no de su problematización ni de su puesta en peligro”,³⁸⁰ la conversación anterior es una escenificación de la tragicomedia mexicana que no trastoca las estructuras de poder. Por ende, los comentarios para la “Corcholata” por parte de los censores fueron favorecedores. Ofelia M. de Galnares señaló que sus líneas eran “críticas graciosas sobre la deuda externa y saca-dolores” y sus “críticas a los políticos, agradables”.³⁸¹

La risa funge como válvula de escape que aligera una problemática vivida mediante humor e ironía. No se expresa una crítica social sólida porque no es esa la intencionalidad de la cinta. En cambio, sí lo era divertir a un sector que no necesariamente tenía las herramientas para complejizar la economía y la política de su tiempo, pero que percibía y vivía las consecuencias del desgaste financiero en su vida diaria. En la época, este mismo humor irónico manifestaba la resignación, no necesariamente desligada de la preocupación, sobre la

³⁸⁰ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 84.

³⁸¹ DGRTC, exp. 281”85” / 5901, f. 17: Ofelia M. de Galnares, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de octubre de 1985.

deuda externa con la frase “la deuda eterna”. Esta podía ser traducida como una permanente situación de pobreza.

La tragedia nacional convertida en comedia representa la *Fenomenología del relajo* estudiada por Jorge Portilla. La deuda y la crisis se reconocen, pero la falta de seriedad invisibiliza la negación de su gravedad; es decir, la ausencia de un compromiso ético encaminado a la transformación. Esta perspectiva era funcional para el régimen priista de la época, dado que, a través del relajo de los cómicos y de las cómicas, las clases populares dejaban ver su descontento. La burla de la ineptitud gubernamental y de la corrupción no alteraba las estructuras de poder, pero sí desencadenaba una catarsis que canalizaba las tensiones, evitaba las protestas sociales reales y estabilizaba la hegemonía cultural

La criminalización de la pobreza también constituye otra forma de marginalización de la clase popular urbana, a través del personaje que nos compete. En *Las ficheras* (1976),³⁸² “La Corcholata” es echada del cabaret por “escandalosa” y “borracha”. En este universo fílmico, todos los trabajadores y las trabajadoras del cabaret pertenecen a la misma clase social, que no es necesariamente la misma que la de los noctámbulos que acuden como clientes. Sin embargo, la fichera es llevada a la delegación porque la madame considera que está haciendo “desfiguros” y que da una mala imagen al cabaret que, afirma, es para gente elegante.



Fotograma 26. “La Corcholata” en la comisaría” *Las ficheras* (1976)

³⁸² *Bellas de noche segunda parte*, dirigida por Miguel M. Delgado y producida por Cinematográfica Calderón en 1976. Se estrenó el 9 de junio de 1977. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, p. 349.

En la delegación:

Oficial: ¡Encierren a esa bruja!

“Corcholata”: ¿Bruja yo? No vayas a mearme gallina. No quiero favores de nadie, cóbrame (lanza su estola de piel de animal al policía)

Oficial: Ya, estese sosiega. ¡Cállese o le doy pa’ dentro!

“Corcholata”: ¿Aquí, delante de todos?

Oficial: ¡Tenga su porquería de perro y lárguese!

“Corcholata”: ¡¿Cómo que enciérrenla? ¿Y mis derechos constitucionales qué? ¿Eh? ¿Apoco ya nomás porque me ven medio borrachita ya me van a dar pa’ dentro? ¿Entonces pa’ que se hizo la constitución? Para que los jodidos pudiéramos gritar al tú por tú con los richachones... Ahora las clases son iguales, ya no estamos en el México de antes. Hay escuela gratis y todos mamamos cultura, güey. ¿O qué crees? ¿Que no me enseñaron en la escuela mi libertad de expresión? Y este pinche zorro es lo único que me queda: el zorro se los dejo, pero mi libertad, madres que se las doy cabrón [les lanza la piel del zorro y se va]!

El fotograma 26 materializa uno de los momentos de criminalización de la pobreza: al fondo encontramos la delegación y a través de un plano conjunto vemos a “La Corcholata”, quien es llevada por los oficiales, que la toman de los brazos. La escena muestra algunas de sus desventuras que, si bien evidencian un relativo conocimiento sobre sus derechos constitucionales, también se desarrollan en ambientes de comicidad, en situaciones paródicas o cargadas de ironía, que conducen a una disminución del potencial transformador.

Nuestro personaje exige sus derechos para no ser arrestada, en sus líneas hay una mención a las promesas revolucionarias y de la modernidad en torno a la libertad, a la libertad de expresión, a la igualdad y a una negociación sobre las opresiones que la atañen. Empero, dirige su queja a las diferencias entre los “ricachones” y la clase popular. Estos contrastes de clase se nombran, pero no se combaten. Sin embargo, basta una queja expresada a gritos para criminalizar a “La Corcholata”, la fichera/prostituta de los bajos fondos.³⁸³ Esta criminalización de la pobreza, retratada desde el humor, reafirma la asociación hegemónica entre marginalidad y delincuencia.

³⁸³ A partir del estudio de Dominique Kalifa entendemos a los bajos fondos como representaciones culturales de espacios urbanos degradados y de poblaciones marginales (como las ficheras y prostitutas) cuyas condiciones de vicio y transgresión se construyen en contraste a los valores deseables de las sociedades respetables. Véase KALIFA, *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*.

Ahora bien, en *Las cariñosas*³⁸⁴ (1978), “La Corcholata” defiende al “Indio Maclovio”, un campesino al que le niegan el acceso al cabaret por su origen indígena. Su apoyo, sin embargo, se debe al interés económico de “ficharlo”. Ante los insultos de los encargados, llamándole “aborigen” y “Juan Diego”, ella responde con ironía nacionalista “Ay, Plutón, pero si crees que en México puedes discriminar a un miembro de la raza de Cuauhtémoc estás pendejo y malo de almorranas”, y se dirige a él como el “bellísimo ejidatario en vacaciones”. Sin embargo, su defensa nuevamente se enmarca en la dimensión cómica, ridiculizando a los agresores y manteniendo las representaciones estereotípicas con respecto a Maclovio, por lo que no desestabiliza el orden dominante.

La exclusión basada en el origen étnico experimentada por Maclovio se intersecta con la clase cuando intentan registrarse en un hotel, ya que su habla y su indumentaria los ubican como sujetos no deseables. La Corcholata, prostituta de barrio, “excéntrica”, viste de vivos colores, con distintas texturas y accesorios “de mal gusto”, que evidencian su clase social; Maclovio, indígena, usa un gabán y un calzón de manta, que denota su origen rural, étnico y de clase.³⁸⁵

Las miradas y los comentarios de los empleados y de otros clientes develan las relaciones de clase y de raza vigentes. “La Corcholata” se presenta como la Secretaria del SUFRO (Sindicato Único de Ficheras Revolucionarias Organizadas), apela a sus derechos y afirma “estamos en México, no en Texas, y a un mexicano no se le niega nada, siempre y cuando pueda solventar económicamente los compromisos derivados de su pinche situación”. Esta escena nos revela que la exclusión y opresión de los sujetos no opera aisladamente, sino a través de la intersección de las categorías negativas. Él es rechazado por ser indígena, ella por ser pobre y escandalosa; entonces, el cruce de estas condiciones define sus situaciones, pero también sus alianzas. En este caso, la solidaridad de “La Corcholata” surge por su interés económico en ficharlo, pero termina reforzándose por los rechazos compartidos.

³⁸⁴ Esta película fue dirigida por Rafael Portillo y producida por Cinematográfica Calderón en 1978. Se estrenó el 17 de mayo de 1979. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, p. 443.

³⁸⁵ Esto ejemplifica lo que Kimberlé Crenshaw identifica como interseccionalidad, dejando ver cómo los sistemas de opresión de género, clase y etnia, al confluir, producen experiencias específicas de marginación. Véase VIVEROS, “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”.

La representación estereotípica que tanto los encargados como “La Corcholata” alimentan responde a una tradición cinematográfica: el cine mexicano ha presentado figuras indígenas como el que Maclovio encarna.³⁸⁶ Estas reducciones muestran sujetos tontos, ignorantes, ingenios, ebrios, explotados y “objetos” de burla. De este modo, pese a las variadas intenciones de los realizadores, prevalecen las concepciones limitadas y discriminatorias sobre los indígenas.³⁸⁷

Ambas escenas materializan la forma en las que el habla, el cuerpo, y la vestimenta operan como distinción de clase. La comicidad disuelve la complejización las concepciones reduccionistas de los sujetos subalternos, de modo que se crean, reproducen y legitiman discursos sobre el indígena ingenuo y la mujer de barrio revoltosa, ambos excluidos socialmente. “La Corcholata” sitúa su agencia en una línea que la presenta como “revoltosa”.

En sintonía con lo anterior, en *Muñecas de medianoche*,³⁸⁸ también defiende a Laureano, su viejo amigo y pretendiente norteco quien es perseguido, ya que, al excavar en una tierra que su tía le heredó, rompió un oleoducto de Petróleos Mexicanos (PEMEX). Los representantes de PEMEX lo encuentran en el cabaret y lo llevan a la comisaría, donde explican: “Este ente retrógrado y tarado mental, asumiendo una actitud de franca esquizofrenia [...] atentó de forma agravada contra bienes de petróleo mexicanos, poniendo en peligro la economía nacional y la ecología de la región”. Laureano no comprende el lenguaje usado, de modo que “La Corcholata” interviene: “Yo soy la abogada defensora del imperfecto. A ver, hazte pa’ ca. A ver, cuál es el pedo, cuánto debe mi viejo, pa’ llevármelo, pero ya”.

³⁸⁶ En su versión femenina, “la india María” fue una de las representaciones más conocidas entre 1960 y 1970. Este modelo ofrecía un retrato estereotipado y discriminatorio de la mujer indígena como ignorante, tonta, sumisa, asexual, folclorizada y asociada al estatus social más bajo. Esta proyección filmica correspondió con la migración de mujeres indígenas hacia la capital y otras ciudades tras un contexto de crisis que trajo despojos, desempleos y aumento en la pobreza. Estas mujeres se convirtieron en trabajadoras temporales sin derechos laborales. Su situación se complejizaba por el monolingüismo y el analfabetismo. Si bien se intentó relacionar a “La india María” con el trabajo, la honradez y la generosidad, la ridiculización de su representación opacó dicho cometido. TORRES SÁNCHEZ, “La figura del indígena en el cine mexicano 1930-1970”, pp. 44-45.

³⁸⁷ TORRES SÁNCHEZ, “La figura del indígena en el cine mexicano 1930-1970”, p. 40.

³⁸⁸ Esta película fue dirigida por Rafael Portillo y producida por Cinematográfica Calderón en 1978. Su estreno tuvo lugar el 27 de diciembre de 1979. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, p. 485.

No obstante, la deuda extiende lo previsto, ascendiendo a veinticinco mil pesos. Es entonces cuando “La Corcholata” reconoce al licenciado de la comisaría, quien es cliente frecuente del cabaret. Ágilmente, afirma que conoce a “un funcionario público” que le “prestará” el dinero, y amenaza con informarle a su esposa que asiste al centro nocturno. Observamos aquí, que contrario al rol pasivo y encaminado al placer visual masculino³⁸⁹ que las otras mujeres del cabaret cumplen, ella irrumpe en la esfera cómica monopolizada por los varones, y resuelve conflictos menores, paralelos a las tramas principales, a lo largo de su filmografía. Pero estos conflictos no son tratados desde una crítica sistemática, sino resueltos de manera práctica, manteniendo las desigualdades y reproduciendo discursos discriminatorios.

Ahora bien, respecto a la ocupación de “La Corcholata” como fichera, en *Las Tentadoras* (1979),³⁹⁰ ella se reconoce como parte de la clase trabajadora y, por ende, exige sus derechos. Convoca a una huelga de las ficheras del cabaret porque considera justo un aumento al pago de “la ficha”. El humor florece en la problemática cuando comenta: “Y recuerden todo lo que les he dicho con respecto a los estatutos de nuestro sindicato, si no, nos iremos a huelga de nalgas caídas”. Esta acción colectiva encabezada por nuestro personaje reafirma las diferencias de clase que cita en todas sus cintas. No obstante, nuevamente, el potencial transformador se desdibuja mediante la comedia clasista y sexista.

Por otro lado, pese a la precariedad laboral en los bajos fondos, coincidimos con Arango Pingo respecto a una falta de referencia al “trabajo duro” en estas cintas.³⁹¹ En *La pulquería* 3,³⁹² una charla entre “El Ayates” y “La Corcholata” revela la lógica dominante en este universo filmico:

“La Corcholata”: “Hazme caso, Ayatito. A mí la hermana Engracia me va a dar pura parafina, y tú ahí andas, sobándote el lomo de ropavejero.

“Ayates”: No, no, no... ¿Por qué haces eso hombre? Pidiendo limosna, engañando a la gente y disfrazada de hermana de la vela perpetua.

³⁸⁹ Aunque Laura Mulvey nos permite analizar el placer visual masculino, reconocemos la existencia de placeres femeninos, lésbicos, homosexuales, etc.

³⁹⁰ Dirigida por Rafael Portillo y producida por Cinematográfica Calderón en 1979. Esta cinta se estrenó el 12 de junio de 1980. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, p. 29

³⁹¹ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 83

³⁹² También conocida como *Entre ficheras anda el diablo*, esta película fue dirigida por Miguel M. Delgado y fue producida por Filmadora Éxito en 1981 y estrenada el 23 de abril de 1984. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, p. 237.

“La Corcholata”: Mira, mira ‘ayatito’, yo tengo un lema: si para poder tragar tiene que sudarme el lomo, chingue a su madre el trabajo, mejor no como.

Esta conversación, además, refuerza el estereotipo de la clase popular urbana como “transa”³⁹³ y “floja”, reafirmando la lógica de que “el pobre es pobre porque quiere”, mediante el rechazo al trabajo duro (“chingue a su madre el trabajo”). Desde esta mirada, se plantea la pobreza y la marginalización como elección personal y no como consecuencia estructural. Es decir, se reproduce un discurso sobre la pobreza como resultado de carencias morales y no de oportunidades dignas.

Otra precisión necesaria en este universo filmico es el desequilibrio entre la diversidad de trabajos disponibles para los hombres, quienes pueden ser jicareros, boxeadores, merolicos, vendedores ambulantes, meseros, profesores, terratenientes, etc. Por su parte, las mujeres son retratadas como ficheras, prostitutas, cigarreras, dueñas de cabarets, vendedoras ambulantes, entre otras. Tal decisión no es ingenua, pues, encontramos una variedad limitada para las labores femeninas, relacionada a las dos divisiones patriarcales: el rol doméstico y el rol sexual.

Es decir, por un lado, están las amas de casa y vendedoras ambulantes (primordialmente cocineras) y por otro, aquellas que usan su cuerpo sexualizado como fuerza de trabajo. No obstante, incluso cuando se muestran otros oficios, como el desempeñado por las secretarias, su rol cinematográfico se limita a su representación como mujeres al servicio sexual de sus “potentes” jefes. Así, la representación del trabajo femenino las restringe a lo estipulado en la política sexual analizada en los capítulos previos, mientras que ofrece una amplia gama de posibilidades laborales a los hombres.

Estos discursos audiovisuales de lo popular en el cine de ficheras fueron estudiadas por Paula Klein Jara, quien sostiene que, aunque los relatos y modelos mantienen cierta autonomía, su articulación filmica es una representación estereotípica, satírica, paródica y grotesca de la clase popular capitalina.³⁹⁴ Sin embargo, muchos de los consumidores de este

³⁹³ Transa puede interpretarse como “tramposo”, GÓMEZ DE SILVA, *Diccionario breve de mexicanismos*, p. 226.

³⁹⁴ KLEIN JARA, “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana”, pp. 3-4.

cine, sí identificaron problemáticas comunes en las cintas gracias a la mediación³⁹⁵ que favorece la circulación y apropiación de las representaciones culturales.

En este tenor, el alcoholismo, como sinónimo de degradación, fue la característica más representativa de “La Corcholata”, cuyo nombre real nunca es mencionado en su filmografía. En *Muñecas de medianoche*, Laureano, aclara que su apodo se debe a que “cuando no está pegada en la botella está tirada en el suelo”.

En este sentido, Salinas recordaba:

Apenas unas semanas de haberse creado este personaje, un grupo de alcohólicos llegaron a mi casa para invitarme a su grupo de 24 horas y ayudarme a solucionar mi problema. Qué lindos verdad, pero les expliqué que yo solamente estaba actuando y desde entonces, una vez por mes, me invitan para que platique con ellos y ayudarlos en sus problemas.³⁹⁶

Lo anterior evidencia que ni las representaciones son neutras, ni los procesos de recepción son pasivos: tanto los sujetos retratados como los procesos de consumo revelan una lógica más compleja, en la que la negociación es parte intrínseca de las dinámicas culturales. Esta representación experimentó una negociación y apropiación los códigos culturales de los alcohólicos que la clase popular que se identificaron con ella.³⁹⁷ Pero contrario a los espectadores que le ofrecieron apoyo, nuestro personaje no concibe en el alcoholismo un problema, sino que lo asocia a su trabajo.

Esta última distinción es importante, porque en este cine, se muestra que “para sacar ventaja” de los clientes, las ficheras no beben, sino que tiran sus copas de vino. De ahí que “La Corcholata” también encarna lo que las trabajadoras nocturnas de los bajos fondos no quieren ni deben ser. En *Bellas de noche I*, nuevamente es expulsada del cabaret cuando es descubierta bebiendo. Su defensa apela a que “mientras bebe, trabaja”. Recurre entonces a la ironía y defiende que “mientras más bebe, más trabaja” y que el trabajo “no deshonra a

³⁹⁵ Las mediaciones permiten la apropiación de espacios, prácticas, procesos y representaciones culturales en los medios de comunicación masiva y las audiencias, en este caso, parte de la cultura popular urbana. Entonces, el reconocimiento deviene de un consumo activo y no pasivo de los medios de comunicación y las experiencias culturales de los sujetos. Véase, BARBERO, De los medios a las *mediaciones*.

³⁹⁶ “Habló Carmen Salinas de su personaje ‘La Corcholata’”, *El Nacional*, México, D.F., 23 de octubre de 1983, p. 12.

³⁹⁷ Véase MARTÍN-BARBERO, *De los medios a las mediaciones*.

nadie”. El patrón de rechazo y marginación se reitera en *Las ficheras*,³⁹⁸ cuando insiste “soy del ramo y estoy trabajando. Además, estoy jodida pero no jubilada”. No obstante, su justificación nunca resulta suficiente y es constantemente expulsada del cabaret, pues “da una mala imagen”.

Si bien el alcohol no es exclusivo de las clases populares, sí su asociación con el alcoholismo. De acuerdo con las crónicas que sobre la época escribió Gabriel Carreaga, en la cultura de la pobreza, se gesta el deslinde de sindicatos y partidos políticos y el desamparo político y falta de recursos para defender sus luchas, produciendo sentimientos de futilidad y derrota que encaminan a la violencia social y al alcoholismo.³⁹⁹



Fotograma 27. La corcholata sacada del “Piruli” por Ismael y Fabián en *Bellas de noche I* (1974)

Como hemos mencionado a lo largo de este capítulo, pese a su asociación con los bajos fondos de la ciudad de México y sus sujetos marginados, “La Corcholata” es rechazada también en estos espacios. Esta marginalización se aprecia en el fotograma 27, en el que el plano conjunto nos muestra la cantina del cabaret al fondo, mientras que Fabián e Ismael aparecen en los laterales y la fichera se encuentra al centro, ya que la cargan para expulsarla

³⁹⁸ *Las ficheras*, también conocida como *Bellas de noche segunda parte*, fue dirigida por Miguel M. Delgado, 1976; y producida por Cinematográfica Calderón. Se estrenó en Cine el 9 de junio de 1977. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, p. 349.

³⁹⁹ CAREAGA, *La ciudad enmascarada*, p. 223.

del centro nocturno. Ella cubre su cuerpo para que no se le vea “la tarjeta de crédito”, lo que nos permite establecer las diferencias entre el cuerpo cómico, que se cubre para no ser mostrado y el cuerpo erotizado, configurado para su exhibición.

Ahora bien, el rechazo de “La Corcholata” en las películas, contrastaba con la recepción del público identificado con su condición de clase. El análisis de la “Corcholata” como representación de las clases populares capitalinas y de los sectores subalternos, nos ha remitido a la reafirmación de lo ya señalado por Juan Pablo Silva Escobar acerca de los cómicos de la industria cinematográfica mexicana. La aceptación de estas figuras requiere su pertenencia a las clases populares y de su imposibilidad de salir de ellas. Exige simpatía, picardía y conductas libidinosas; pero principalmente, obediencia, porque en estos estereotipos no hay espacio para la subversión.⁴⁰⁰

Asimismo, implica un distanciamiento del conflicto de clases como lucha política, para centrarse en la representación de las carencias y limitaciones, la falsa arrogancia y la mitomanía, los cómicos transforman el resentimiento social en folclor agradecido, de modo que el humor amortigua la rebeldía. Los cómicos como “La Corcholata” no retratan al Pueblo, sino a las variantes de “lo popular”⁴⁰¹ que encarnan el humor capitalino de las clases bajas. De este modo, como representación femenina de la cultura popular urbana, nuestro personaje responde a una lógica de hegemonía cultural en la que la risa neutraliza y naturaliza aquellas características asociadas, desde la lógica dominante, a las clases subalternas: la pobreza y el jodidismo, el trabajo no duro, el alcoholismo.

⁴⁰⁰ Véase SILVA ESCOBAR, “Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”.

⁴⁰¹ MONSIVÁIS, “Es el pachuco un sujeto singular”, pp. 6-7.

3.3 Una fichera cómica-grotesca: “La Corcholata” como representación de género en el cine de ficheras

En el corpus filmico que comprende las diez películas en las que “La Corcholata” tuvo participaciones como personaje secundario,⁴⁰² no hubo ninguna otra actriz cómica;⁴⁰³ el resto de personajes cómicos son masculinos. En esta línea, aquellos que ejercen la comicidad son sujetos “promedio”, es decir, no destacan por atributos físicos hegemónicos: los hombres son mostrados como bajos o de estatura “normal” y delgados (Alfonso Zayas y Rafael Inclán ejemplifican este modelo).

De acuerdo con Jorge Ayala, los cómicos albureros “en busca de nalguita”:

le hacen a todo, pero no son ni galanes, ni bailarines, ni actores, ni graciosos, ni carperos, ni comediantes, ni recitadores de chistes, ni improvisadores, ni cómicos propiamente dichos. Son sólo compulsivos erotómanos vueltos seres destinados e intersexuales, verdaderas ruinas humanas, humildes y escalofriantes estragos físicos que se ufanan de serlo a cada instante y lo reafirman en cada incidente, sabandijas conflictivas y abusivas demasiado de bajada, madreadores espantosamente madreados por la vida, creaturas inconscientes ajenas a la madurez y a la evolución, pervertidos infantilistas hasta la inocencia de la ruina alburera elevada al absurdo de la repetición desubstanciadora.⁴⁰⁴

Arango Pinto señala que esta descripción alude a un hombre “cachondo” y relajiento que trata de “chingar” siendo “chingado”.⁴⁰⁵ Estos hombres personifican una nueva masculinidad compulsiva, erotizada y degradada, pero pese a sus limitaciones sociales y económicas articulan una virilidad activa. Es aquí cuando las mujeres erotizadas-cosificadas permiten que la masculinidad y la potencia sexual de los actores cómicos se proyecte como modelo aspiracional para los espectadores. Sin embargo, en el caso de las pocas mujeres cómicas en el cine de ficheras, su sexualidad tiene un valor distinto.

“La Corcholata” es una fichera y prostituta que no encarna a la mujer “buenota” ni posee rasgos faciales considerados estéticos o “exóticos” como las ficheras y vedettes. Esto cobra

⁴⁰² De acuerdo con Julia Tuñón, estos personajes acompañan a las heroínas y son frecuentemente más cercanos a los públicos por su sentido común, de realidad y de humor. Ayudan a solucionar problemas e intrigas pues nombran y enuncian lo que perciben, y no siempre tienen roles pasivos. La misma autora recupera la consideración de Hortense Powdermarker respecto a la mayor facilidad del público para identificarse con personajes que no encarnan la perfección de las estrellas. TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 87, 89.

⁴⁰³ En el cine de ficheras, varios personajes aparecen de manera recurrente en distintas cintas, pero no siempre interpretados por el mismo actor. A diferencia de estos casos, “La Corcholata”, en cambio, fue interpretada consistentemente por Carmen Salinas en diez películas a lo largo de catorce años.

⁴⁰⁴ AYALA BLANCO, *La disolvencia del cine mexicano*, p. 40.

⁴⁰⁵ ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*, p. 59.

sentido porque su función es hacer reír, no provocar placer visual diegético ni extradiegético. Como veremos a continuación, sus características físicas, su indumentaria y su actuación la distinguen del resto de personajes femeninos del subgénero. Desde su debut en *Bellas de noche I* (1974) se revela cómo será presentada a lo largo de su filmografía: baja y de complexión ligeramente robusta, de cabello negro y flequillo desarreglado, “Con su cara pintarrajeada, sus ropas grotescas, sus medias idas, Carmen Salinas o ‘la Corcholata’ da vida a uno de los personajes más distintivos del folklor urbano: borrachita-prostituta, la prostituta borrachita que nadie puede olvidar”.⁴⁰⁶ (ilustración 7).



Ilustración 7. "La Corcholata".

Fuente: carmensalinas_56 – Instagram, “La Corcholata está feliz”, 30 de abril de 2021.

⁴⁰⁶ “La prostitución, un trabajo como hay muchos: Carmen Salinas”, *Avance*, México, D.F., 27 de noviembre de 1980, p. 10.

La indumentaria que viste su cuerpo enfatiza su composición “grotesca” mediante texturas mezcladas, colores estridentes y accesorios excesivos. Esta estética era relacionada con lo “naco”, término popularizado entre 1970 y 1980 para designar despectiva y discriminatoriamente a los sujetos de la clase popular urbana con “mal” gusto desde los parámetros burgueses. No obstante, lo “grotesco” en “La Corcholata” también tiene que ver con una definición que, desde el género y la clase dominantes, limita aquello que puede integrarse al régimen escópico de placer visual patriarcal. Es decir, lo excluido es lo que encarna “grotesco”, lo que sale de las normas burguesas entorno a la feminidad.⁴⁰⁷

En el *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis define lo grotesco como aquello que, mediante un efecto caricaturesco, es visto como cómico, como burlesco y extraño; como la deformación de una forma conocida y normativa. Destaca también su significación escénica, donde su función es desfigurar. Mary Russo contribuye al debate sosteniendo que el cuerpo clásico es presentado como trascendente y monumental, cerrado, estático, simétrico y pulcro, dada su identificación con la cultura “alta” u oficial del Renacimiento y, después, con el racionalismo, el individualismo y las aspiraciones normalizadoras burguesas. Por su parte, el cuerpo grotesco es abierto, múltiple y cambiante, protuberante, irregular y secretor, y es asociado con la cultura “baja” y no oficial, pero también con lo carnalesco y la transformación social.⁴⁰⁸

Ahora bien, lo femenino grotesco no solo se configura visualmente, sino también a través del lenguaje. Su apropiación de los códigos lingüísticos masculinizados, tales como las groserías, el doble sentido y el albur, constituyen una forma de desviación respecto al ideal femenino. Pero esta adopción de estas expresiones no se dio de forma aislada, sino que respondió a una irrupción de las “malas palabras” en los medios de comunicación, particularmente usadas por las figuras asociadas con la clase popular capitalina.

Carlos Monsiváis ubica esta situación entre 1976 y 1977, tras una larga batalla en la que venció su proscripción y prosiguió su transformación humorística hacia la tradición de las nuevas buenas costumbres. Los cambios en la moral sexual fueron menos responsables de

⁴⁰⁷ Véase RUSSO, *The Female Grotesque*.

⁴⁰⁸ PAVIS, *Diccionario del Teatro*, p. 227; RUSSO, *The Female Grotesque*, p. 9. Ante la polisemia del concepto “grotesco”, nuestro análisis lo aborda como un mecanismo patriarcal cómico-degradante, y no como una estrategia de transgresión encaminada a generar incomodidad.

este fenómeno que la urgencia de “nacionalizar” la conversación. El teatro y el cine contribuyeron a esta “actualización arriesgada” ante la necesidad de recursos cómicos innovadores.⁴⁰⁹

Las “groserías” y procacidades se extendieron en la pantalla como resultado de la modernización política y de la apertura cinematográfica. De la mano de la hegemonía cultural, los cineastas presentaron estas expresiones como rasgos costumbristas y folclóricos.⁴¹⁰ Sin embargo, esta amplificación idiomática de la clase popular, no impactó positivamente las desiguales relaciones de género: “Es dramático, socialmente, reproducirlas en presencia de damas, y si hay mujeres en donde se emiten nunca serán damas. (El uso de la grosería es la renuncia al espíritu femenino).”⁴¹¹

En este tenor, “La Corcholata” usa este lenguaje soez porque su representación como “peladita” y borracha de los bajos fondos la sitúa fuera de la feminidad respetable, lejos del modelo de mujer deseable. Ella es el resultado de una tecnología de género que materializa el cuerpo femenino grotesco y reafirma su pertenencia a los espacios marginales de la cultura popular urbana. Personifica una alteridad grotesca que ha renunciado a la “decencia”, por ende, fiel a su paródica caracterización, nuestro personaje emplea numerosas “malas palabras” en todas sus intervenciones. “Pendejo”, “güey”, “chingada”, “chingar”, “chingue a su madre”, “pinche”, “puta” “cabrón”, “no mames”, son algunas de las expresiones más usadas. Aunque todas las mujeres del cabaret usan este lenguaje “porque no son señoritas” y pertenecen a la clase popular capitalina, ellas lo emplean como registro coloquial, mientras que la expresión verbal de “La Corcholata” cumple un objetivo cómico-grotesco.

El albur, originado en la plebe, representó la obscenidad pornográfica condensada de aquello que no llegaba a libros, películas o al teatro del burlesque.⁴¹² Aunque inicialmente se usaba en pulquerías o tabernas, la incursión femenina en más espacios, favoreció su

⁴⁰⁹ MONSIVÁIS, *Escenas de pudor y liviandad*, pp. 301-303.

⁴¹⁰ MONSIVÁIS, *Amor perdido*, pp. 310, 329.

⁴¹¹ MONSIVÁIS, “Ahí está el detalle. El cine y el habla popular”, *La Jornada*, México, D.F., 17 de abril de 1997.

⁴¹² MONSIVÁIS, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 305.

expansión y uso.⁴¹³ Para acercarnos filmicamente a este tópico, destacamos una escena de *La Pulquería I*:

Tlacoyo: No'stoy vacilando.

Corcholata: ¿Entonces qué?

Tlacoyo: Me la voy a jalar.

Corcholata: ¡Ay! Pos si te la encuentras, ¡Jálatela! Mira.

Tlacoyo: ¡No sea payasa! Yo nunca me he llevado así contigo ¿Sabes qué?

Corcholata: ¿Qué?

Tlacoyo: Ya me calentastes, me cae de madre.

Corcholata: ¿Por dios?

Tlacoyo: ¡Te voy a llevar a la cuarta!

Corcholata: ¿Apoco?

Tlacoyo: Me caí.

Corcholata: ¡No, no, no. Mejor al cuarto, papacito!



Fotograma 28. “La Corcholata” y “Tlacoyo” en *La pulquería*

⁴¹³ BERISTAÍN, “El albur”, p. 62.

En el fotograma 28, el plano compuesto sitúa al centro una performatividad de género “propia” de las “otras mujeres”. La puesta en escena proyecta una estereotipación femenina de la “Corcholata” como objeto de burla,⁴¹⁴ pero también materializa la provocación y la disponibilidad sexual mediante las insinuaciones, los albur y el contacto físico con el “Tlacoyo”. En otras palabras, la imagen retratada al seducir al “Tlacoyo”, busca provocar risa, no placer visual. Lo cómico-grotesco se refuerza a través de su lenguaje “corriente” y su estética exagerada, porque su sexualización se limita a momentos específicos de la trama. Entonces, si las ficheras y vedettes erotizadas son un espectáculo visual, “La Corcholata” es un entretenimiento cómico.

Ahora bien, la apropiación femenina en el albur, como en el caso de “La Corcholata”, no busca la subversión, sino reconocimiento o diversión. Esta incursión alteró el patrón original, pero mantuvo la masculinidad fálica, agresiva y fuerte como eje rector: al albur al hombre, la mujer usa sus propios recursos contra él mismo, descalificándolo a partir de la lógica machista.⁴¹⁵ En la conversación citada, observamos que “La Corcholata” se mantiene en su rol femenino, pero insinúa a que el “Tlacoyo” tiene un miembro pequeño: “si te la encuentras, jálatala”. En otro momento de la misma charla, ella le dice “préstame tu metro”, es decir le “está autorizado para ocasionarle placer, pero solo porque así lo quiere ella”.⁴¹⁶

El albur tiene aquí dos direcciones: la primera, ya mencionada, es reafirmar la lógica patriarcal en el terreno sexual, mediante el dominio y la complacencia; y la segunda, enmarcarse en el “relajo”. Esto último se materializa ante la minimización del miembro masculino. En este escenario no hay un conflicto ni una transgresión real, pues, aunque ella toma la iniciativa, la lógica patriarcal y el relajo suprimen la autonomía erótica y la alteración de roles sexuales. En otras palabras, el albur en “La Corcholata” tiene una función cómica, no subversiva, pues su base es la política sexual dominante.

En relación a su actuación como trabajadora sexual, Carmen Salinas comentó que la prostitución era un trabajo como otros, y que no tenía una opinión negativa sobre él, ya que

⁴¹⁴ GRAY, *Women and laughter*, pp. 8-9.

⁴¹⁵ MARTÍNEZ GARCÍA y ERDÖSOVÁ, “Incursión del género femenino en el albur mexicano”, p. 23.

⁴¹⁶ MARTÍNEZ GARCÍA y ERDÖSOVÁ, “Incursión del género femenino en el albur mexicano”, pp. 19-20.

a muchas mujeres “[...] las circunstancias las orillaron a llegar a ese extremo”.⁴¹⁷ También confesó no estar enterada de la identificación de muchas trabajadoras sexuales con su personaje: “no lo sabía, pero me da mucho gusto, ya que eso significa mucho para mí [...]”.⁴¹⁸

Pese esta identificación que las prostitutas tenían con el personaje, es importante reconocer que, como producto filmico patriarcal, no escenifica las crudas realidades sociales de las trabajadoras sexuales, ni cuestiona ni subvierte los roles de género. Tanto “La Corcholata” como el cine de ficheras, se mantienen dentro del marco dominante que crea, reproduce y legitima esquemas tradicionales del sistema de género.

Como ejemplo de la construcción simplista y “grotesca” de su representación ubicamos las siguientes escenas: En *Bellas de noche I*, tras ser echada del cabaret el “Pirulí”, nuestro personaje invita a uno de los clientes a irse al “Veinte negro”. Este, ya ebrio, accede diciendo “bueno, pues de perdida agarro esto”, y ella simplemente responde “de ganancia, güey, ¿pos cómo?”. Este breve diálogo resume el constante menosprecio al que la fichera se enfrenta, su respuesta más que una réplica, es una defensa que no logra dignificarla.

Posteriormente, en *Las ficheras (Bellas de noche II)*, un cliente pide al mesero “una nenorra frondosa”, cuyas medidas sean 94-53-96; antes de que llegue la fichera asignada, “La Corcholata” lo aborda y él, contento, expresa que ella es justo lo que él quería. Por último, en *El rey de las ficheras* (1988),⁴¹⁹ el cliente solicita “una chamacona grandota, cachetona y no muy cacheteada”. El elemento cómico aparece, entre otros momentos, cuando los noctámbulos parecen no notar que la fichera no cumple con las características que solicitaron.

Sin embargo, lo problemático de estos discursos audiovisuales es que, aunque no lo enuncian explícitamente, materializan la compra-venta de capital erótico por parte de hombres burgueses o clasemedieros que consumen cuerpos de la clase popular. La búsqueda y el gusto de estos sujetos por físicos que se salen de la norma de su sector socioeconómico,

⁴¹⁷ “La prostitución, un trabajo como hay muchos: Carmen Salinas”, *Avance*, México, D.F., 27 de noviembre de 1980, p. 10.

⁴¹⁸ “La prostitución, un trabajo como hay muchos: Carmen Salinas”, *Avance*, México, D.F., 27 de noviembre de 1980, p. 10.

⁴¹⁹ También conocida como *Los plomeros 2*, fue dirigida por Víctor Manuel Castro, y producida por Cinematográfica Calderón en 1988. Se estrenó el 5 de noviembre de 1988. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, p. 449.

remite a la fetichización de lo que Joaquín Blanco llamó “los apetecibles cuerpos de la miseria”.⁴²⁰ Estas corporalidades “grandotas” y “frondosas” responden a la concepción de lo “grotesco” asociada a las clases populares y a los bajos fondos.



Fotograma 29. “La Corcholata” y su cliente en *Bellas de noche II*

En el fotograma 29, encontramos en un plano medio conjunto a la “Corcholata” sobre las piernas del noctámbulo. Dentro de la composición destacamos el cabaret al fondo y otra pareja que parece replicar el discurso audiovisual de la pareja principal. El ambiente capturado es un espacio de intercambio de capital erótico regido por un marco patriarcal y con diferenciación de clase. Los hombres visten trajes que evidencian su ocupación y su nivel socioeconómico, pues este les demanda comportamientos morales y sexuales decentes en el espacio doméstico, pero no les impide la experimentación de los bajos placeres alejados de las normas propias de su clase. Por su parte, la indumentaria de Carmen Salinas, refuerza su rol cómico de Salinas, que prevalece sobre su erotización.

Nuestra lectura de esta interacción nos conduce a la afirmación de que la sexualidad se construye y construye relaciones de poder, atravesadas por el género, pero también por la clase. A finales de la década de 1970, Joaquín Blanco escribía sobre las prácticas prohibidas que “calentaban” a los burgueses:

⁴²⁰ BLANCO, *Función de medianoche*, p. 59. Joaquín Blanco señala que estos cuerpos son atractivos, en gran medida, por el trabajo y las actividades físicas que desempeñan, nosotros consideramos que el atractivo deviene de la imposición de poder patriarcal ya desarrollada por Kate Millett.

Relación sexual entre diferentes clases, prácticas sexuales no engendradoras, explosiones violentas del cuerpo encorsetado todo el tiempo en la forma burguesa; cínicas explosiones del deseo de posesión y de poder, manifestaciones de brutalidad, y por qué no, lastimosas crudas sentimentales y morales (que resultan inofensivas cuando son expresadas a una prostituta o un ligue episódico al que no se le confiere mayor importancia).⁴²¹

La cita anterior puede interpretarse como la sexualización de las diferencias de clase, proceso a partir del cual los cuerpos de la miseria sirven al placer de los pudientes, considerando que el acto sexual patriarcal es una posesión del otro. Un burgués “hace” o “se deja hacer”, pero nunca “hace con” un jodido. Desde esta mirada, a mayor desamparo femenino, mayor erotización.⁴²² Esta perspectiva se camufla entre el humor y el retrato parcial de las realidades de las ficheras y prostitutas de la época.

En relación a la poca correspondencia entre las experiencias concretas y las representaciones cinematográficas de estas mujeres, sostenemos que el discurso fílmico, construido desde la mirada patriarcal, no permite una concientización sobre las condiciones reales de las prostitutas en la época. En *La Pulquería II* (1981),⁴²³ “La Corcholata” dice ser una ex “puta”, y asevera que de no estar “jubilada”, el profesor desearía ser su padrote. De forma similar, en *Muñecas de medianoche*, le dice a Roro Buga que es “el padrote de sus sueños”, y “el rey de los padrotes”.

Empero, las relaciones entre prostitutas y proxenetas de carne y hueso eran mucho más complejas, y no todas querían involucrarse con ellos. El testimonio de una trabajadora sexual de la época, revela una realidad distinta a la plasmada en el celuloide. La desigualdad y la violencia que estas mujeres experimentaban fueron narradas en una entrevista realizada por Javier Aranda Luna. La informante, cuyo nombre real desconocemos, pidió primero ser llamada “Carolina”, pero después cambió de parecer: “apúntale mejor ‘puta’, da igual”. Cuando fue cuestionada sobre si tenía padrote, respondió negativamente y expresó que “[...] esos cabrones ni te ayudan y hasta dan de golpes a las chavas. Muchas tienen la espalda marcada de los ganchazos que les dan y la verdad si tú vieras quiénes son los padrotes ...

⁴²¹ BLANCO, *Función de medianoche*, p. 59.

⁴²² BLANCO, *Función de medianoche*, p. 60.

⁴²³ Dirigida por Víctor Manuel Castro y producida por Cinematográfica Calderón en 1981. Se estrenó el 4 de febrero de 1982. AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, p. 112.

están re-pinches”.⁴²⁴ Sus palabras dejan ver el abuso de estos hombres hacia las “otras” mujeres, desvalorizadas patriarcalmente.

Pero los padrotes no eran la única figura masculina de la que las prostitutas eran víctimas, también lo eran de los clientes, quienes, en su mayoría, ejercían algún tipo de violencia contra ellas. Ambas figuras, proxenetas y clientes, encarnaban peligros minimizados por el celuloide, pues eran representados como “codiciados” y potentes hombres, cuyos abusos respondían a intenciones cómicas o moralizantes, justificadas desde el dominio patriarcal. Carolina incluso señalaba la muerte de algunas de sus compañeras en días pasados: unas asesinadas mientras laboraban y otras, fueron víctimas de un descuartizador.⁴²⁵

En su testimonio también destaca el miedo a tener relaciones sexuales con desconocidos, especialmente cuando no mantenían comunicación verbal antes o durante el encuentro. De sus clientes, recordaba alrededor de cuatro “buena onda”, mientras que con el resto tenía experiencias negativas, muchos le exigían que por 12 o 15 mil pesos “hiciera lo que ellos querían por todos lados”. Sin embargo, pese a considerarlos “maniáticos” o “morbosos”, tenía que soportarlos porque ese empleo era su único sustento económico.⁴²⁶

A pesar de las diferencias entre las representaciones filmicas y las experiencias reales, había también algunas similitudes. Por un lado, la concepción de las ficheras y prostitutas cinematográficas como alteridades erotizadas,⁴²⁷ mujeres a las que, desde la política sexual dominante, se les asignaba una función de complacencia sexual a los hombres. Y, por otro lado, la narrativa de Carolina y las historias en las películas, concuerdan con la vigencia de una moral tradicional en la sociedad mexicana de las décadas que nos conciernen.

En este sentido, aunque las primeras cintas se realizaron durante la revolución sexual y el resto a lo largo de la década de los ochenta, en la que prevaleció el conservadurismo, el discurso filmico y social se mantiene con respecto a la concepción de “las otras mujeres”. Ninguna de las dos fuentes ofrece perspectivas en las que el erotismo femenino sea explorado

⁴²⁴ ARANDA LUNA, “Una también es gente”, pp. 101, 105.

⁴²⁵ ARANDA LUNA, “Una también es gente”, pp. 104-105.

⁴²⁶ ARANDA LUNA, “Una también es gente”, pp. 102, 204.

⁴²⁷ Véase capítulo 1.

o apoyado, calificando incluso algunas de las prácticas sexuales no tradicionales o ejecutadas por cuerpos abyectos como “perversiones”.

En este tenor, la desvalorización y deshumanización de las “otras” mujeres se mantiene dentro y fuera del celuloide. En ambos discursos, oral y cinematográfico, prevalece el olvido de aquello que Carolina reclamaba: “Me gustaría que dijeras que una también es gente”.⁴²⁸ Esta cosificación proviene de la política sexual que define cómo las mujeres erotizadas deben ser vistas, tratadas, humilladas o castigadas, especialmente cuando habitan los bajos mundos.

En esta misma línea, la “Corcholata” encarna a una alteridad erotizada y su “cuerpo de la miseria” nos permite a comprender una alterización y sexualización en términos de clase que subyace en el discurso audiovisual de su filmografía. Mediante su articulación como personaje grotesco corporal, estética y lingüísticamente, materializa una representación de género de la clase popular capitalina que también experimenta los efectos del sistema patriarcal. De este modo, nuestro personaje encarna aquello que sale de la norma en relación al imaginario masculino y burgués que define la feminidad deseable sexual y risible, mas no necesariamente una transgresión deliberada.

Por último, ofrecemos una breve comparación sobre las dos formas de alterización mencionadas en este estudio y su distinta articulación visual. En el fotograma 30, correspondiente a *Las cariñosas* (1979), un plano americano deja ver el cuerpo desnudo de Sasha Montenegro como alteridad erotizada, mediante un *close up* que encuadra sus senos y su vello púbico, enfatizados por la iluminación. Este es un ejemplo más de la tendencia escopofílica del cine de ficheras que, mediante la fragmentación, sexualiza y cosifica a las mujeres como objetos sexuales para el placer visual masculino.

⁴²⁸ ARANDA LUNA, “Una también es gente”, p. 106.



Fotograma 30. Sasha Montenegro como alteridad erotizada en *Las cariñosas* (1979)



Fotograma 31. “La Corcholata” en *La pulquería 3* (1981)

Por otro lado, en el fotograma 31 observamos una composición de la imagen que escenifica un espacio de pobreza que refuerza la condición de clase de “La Corcholata”. En un plano medio, su extravagante indumentaria de colores vivos materializa a la mujer grotesca de “mal gusto” que se pretende ridiculizar. Ahora bien, aunque pertenece a las “otras” mujeres, su sexualidad no es antepuesta en todas sus intervenciones, por lo que su faceta cómica destaca.

Como personaje cómico-grotesco, cuya corporalidad desborda los márgenes de la norma estética (por su tamaño, edad, o incluso por su performatividad) es una representación

orientada a la risa masculina. En esta escena, ella afirma tener un cuerpo de mujer fatal, y “estar como Lyn May”, asumiéndose como una “bella de noche”. Tales afirmaciones contrastan provocan risa al contrastar con su imagen construida alrededor de lo grotesco, contribuyendo una vez más a la ridiculización de las “otras” mujeres.

3.4 Reflexiones capitulares:

A lo largo de las diez películas en las que “La Corcholata” formó parte, su personaje se muestra como plano,⁴²⁹ pero esta planicidad no es un error narrativo. Es la evidencia de una libertad creativa que abogó por la elección del esencialismo y la estereotipación de la clase popular en el cine de ficheras. Este patrón de repetición, si bien facilitó el reconocimiento de la representación, reafirmó el carácter marginal del personaje ante su falta de evolución y desarrollo. Para 1988, la vigencia del personaje y de la fórmula de este cine que repetía situaciones, diálogos y bromas, se vio agotada en *El rey de las ficheras*.⁴³⁰ Esta fue la última película en la que la Corcholata participó.

El concepto de “tecnologías del género” de Teresa de Lauretis nos permitió identificar las variantes producidas desde el cine de ficheras en relación a las alteridades femeninas: las erotizadas y las cómicas-grotescas (también sujetas a una fetichización y erotización, pero bajo parámetros distintos), que, según Mary Russo, salen de la norma clásica y burguesa.⁴³¹ La hegemonía cultural, desarrollada por Gramsci, también nos mostró cómo “La Corcholata” negocia los problemas sociales mediante la identificación popular, de tal modo que diluye el potencial de transformación a través de la risa.

Nuestro análisis completa el recorrido por las mujeres del cine de ficheras iniciado en capítulos previos. En el primer capítulo, analizamos a las ficheras como alteridades erotizadas en función de su corporalidad cosificada y definida por la mirada patriarcal. En el segundo, profundizamos en la erotización-sexualización de las vedettes que borra su talento

⁴²⁹ Definido por Edward Morgan Forster como aquel que, contrario al redondo, es fácilmente reconocible por su naturaleza simple, por lo que no requiere ser reintroducido en cada cinta. Su apodo en relación a su alcoholismo y su asociación con los ambientes populacheros son sus rasgos fijos. A diferencia de los protagonistas cuyas tramas implican una transformación, permanece sin mayor desarrollo, ni evolución. FORSTER, *Aspectos de la novela*, p. 75.

⁴³⁰ En esta cinta observamos réplica de las apariciones y diálogos de la Corcholata con respecto a *Bellas de noche* y *Las ficheras*.

⁴³¹ RUSSO, *The Female Grotesque*, p. 9.

y disciplina artística para construir una representación que reduce a las artistas a meros cuerpos disponibles. Y, por último, el análisis de “La Corcholata” nos acerca a la folclorización cómica de la pobreza femenina, en relación a la cultura popular y a la representación de la alteridad erotizada no desde lo cómico-abyecto, sino desde la clase.

Entonces, las dos definiciones de las “otras” mujeres: la “puta” “buenota” y la “graciosa–grotesca” reafirman que la política sexual y el dominio masculino. La exploración de la sexualidad ilustra la intersección de categorías y a las dinámicas de poder que definen qué cuerpos son deseables, para quién lo son y bajo qué condiciones. “La Corcholata”, encarna la mirada masculina burguesa sobre las “otras” mujeres”, a quienes se les asignan las categorías de lo “grotesco” y lo “excéntrico” como atractivos eróticos en relación a su condición de miseria.

Reflexiones finales

En 2016, como cada año, asistí al Festival Internacional de Cine de Morelia. Dado mi interés en la historia, en los estudios de género, en el cine y en la vida nocturna, no dudé en acudir a la alfombra roja del documental *Bellas de noche* (María José Cuevas, 2016), pese a no tener boleto para ver su proyección. Ahí, conocí a “las reinas de la noche”: Rossy Mendoza, Princesa Yamal y Wanda Seux, quienes brillaban entre lentejuelas y flashes. Tras compartir un breve momento con Seux y posteriormente ver el largometraje, mi curiosidad e interés académico se definieron.

Al acercarme a las fuentes que contribuyeron a la edificación mediática de las vedettes, encontré al cine de ficheras. Comencé a explorar a otras mujeres de la vida nocturna fílmica, como las ficheras y “La Corcholata”, hasta situar completamente la investigación en el estudio de las representaciones femeninas en este subgénero. A partir de las interrogantes, profundicé en las relaciones de poder que las atravesaron y que las definieron. De ahí surgió el principal aporte de esta tesis: la categoría de “alteridades erotizadas” para comprender la creación fílmica de las “otras” mujeres a través de dos procesos de alterización. Uno que, siguiendo a Simone de Beauvoir, las presenta como “lo otro” en relación al hombre-sujeto. Y otro que, de acuerdo a Marcela Lagarde, las diferencia de las “buenas” mujeres, es decir las inferioriza y las desvaloriza por ser “putas”, favoreciendo así la dominación patriarcal sobre las mujeres.

Esta propuesta no solo nos permite visibilizar los ejes de poder patriarcal que construyen la desigualdad de género en el cine, sino también analizar la construcción de la representación de estas alteridades erotizadas en distintas cintas. Esta consideración es importante, pues el celuloide crea, reproduce y legitima discursos audiovisuales androcéntricos que encasillan a las mujeres dentro de estos cautiverios morales que forman parte de las narrativas culturales, a partir de las cuales, las mujeres construyen sus subjetividades. Esto puede potenciar las posibilidades de apropiación de los discursos sexualizadores y opresores.

En ese sentido, nuestra tesis aporta una lectura histórica de las vedettes fílmicas del destape y contribuye a llenar de un vacío historiográfico poco explorado. Si bien nuestro enfoque analiza a estas figuras en el cine como edificaciones patriarcales, recuperamos algunos testimonios para contrastar las experiencias reales de las vedettes de carne y hueso

de la época con los discursos audiovisuales del cine de ficheras. Esto nos lleva a reconocer a las vedettes como agentes activos en la construcción de su autorrepresentación. Sus discursos intersectados con la perspectiva de género nos permiten cuestionar las representacionales hegemónicas y reconocer el carácter artístico de las vedettes, borrado en sus modelos filmicos. Es decir, nos acercamos a un entendimiento de las vedettes y sus corporalidades como espacios de disputa entre autonomía y cosificación.

En relación con “La Corcholata” como personaje cómico característico del cine de ficheras, pero ausente en la historiografía, nuestro estudio contribuye al “re-conocimiento” de las cómicas en el cine mexicano del siglo XX, al visibilizar su incursión en un espacio masculinizado y señalar las limitaciones que esto conlleva. Este personaje encarna una variante de las alteridades erotizadas: frente a una erotización que pone como pretexto un cuerpo hegemónico, su erotización tiene un trasfondo de clase asociado a su articulación como cómica-grotesca.

A propósito del contenido de estas cintas, Luis Gabriel Arango considera que los productores conocían su mercado, por lo que los códigos filmicos eran legibles para la clase popular.⁴³² Esto nos conecta con la mirada de Paula Jara Klein, quien reivindica el valor de este producto cultural como fuente de conocimiento pese a la desvalorización crítica y clasista de este cine.⁴³³ Nosotros nos adherimos a estas miradas y, a mediante el estudio del cine de ficheras, aportamos también una aproximación a las relaciones de poder, género y clase en México entre 1970 y 1980, a través de la cultura visual.

Aunque autores como Jesús Alberto Cabañas Osorio sostienen que este subgénero cinematográfico se produjo entre 1974 y 2000,⁴³⁴ nuestro estudio se desarrolla entre 1974 y 1988, años en los que se filmó nuestro corpus filmico. Partimos de 1974, con *Bellas de noche*, de Miguel M. Delgado y concluimos en 1988, con *El rey de las ficheras*, realizada por Víctor Manuel Castro, última cinta en la que “La Corcholata” participó.

La elección metodológica nos permitió comprender al cine como una tecnología del género, como un aparato que no solo produce, sino que construye y legitima las normas

⁴³² Véase ARANGO PINTO, *El mexicano popular en el cine*.

⁴³³ KLEIN JARA, “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana”, p. 1.

⁴³⁴ Véase CABAÑAS OSORIO, *Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer*.

patriarcales que provienen de la política sexual dominante. También consideramos el concepto de alteridad de Simone de Beauvoir y uno de los cautiverios morales teorizados por Marcela Lagarde. La especificidad de nuestro análisis radica en los dos mecanismos de operación. Por un lado, el placer visual o escopofilia, donde los cuerpos de las ficheras y vedettes son protagónicos, dada su función espectacular. Y por otro, la hegemonía cultural de los cuerpos grotescos, que emplean la comedia y la abyección de clase para lograr el consenso, neutralizan la crítica social y refuerzan la dominación sexual a través del género y de la clase.

En el primer capítulo establecimos el contexto en el que surgió del cine de ficheras y las paradojas a su alrededor. La revolución sexual y la lucha feminista (que cuestionaba el orden androcéntrico, pugnaba por la autonomía corporal y la liberación de la mujer) coincidieron con la apropiación comercial de los productores de cine que vaciaron el contenido político de la lucha y lo proyectaron como la exhibición de cuerpos femeninos desnudos para el placer sexual. Con base en el cruce de propuestas como la política sexual, el placer visual cinematográfico y la categoría de “alteridades erotizadas” para analizar *Bellas de Noche*, evidenciamos los mecanismos a partir de los cuales el sistema patriarcal sexualiza, cosifica y controla a las mujeres.

En el segundo capítulo, trazamos los antecedentes de las vedettes del destape filmico a partir de las exóticas y rumberas. Esta breve genealogía muestra la continuidad de la espectacularización y la exotización de los cuerpos bajo la mirada masculina en distintos contextos históricos. Seguimos el marco teórico esbozado en el capítulo previo y analizamos las representaciones de las vedettes en *Burlesque* como alteridades erotizadas mediante la fragmentación corporal y la proyección de su imagen como mujer-espectáculo. Asimismo, mediante la inclusión de testimonios que reivindican el trabajo como profesión artística integral de las *showgirls*, subrayamos la violencia simbólica de sus representaciones fílmicas que borran su carácter artístico y las reducen a cuerpos.

Y, por último, en el tercer capítulo culminamos el análisis y reafirmamos nuestro argumento respecto a las representaciones de las mujeres del cabaret como las “otras” mujeres. Analizamos a “La Corcholata”, quien “a simple vista”, no encaja en la erotización hegemónica, bajo la variante que denominamos “alteridad cómica-grotesca” y en relación a

los “cuerpos de la miseria” que constituyen una forma de alteridad erotizada. Su erotización no persigue un objetivo escopofílico, sino cómico, pero deja ver que la sexualidad se construye a partir de la clase social. “La Corcholata” también es presentada como un vehículo de la hegemonía gramsciana que neutraliza la crítica social; esto se traduce en una naturalización y refuerzo del orden patriarcal y de clase.

Las tres representaciones femeninas analizadas forman parte de un tríptico diseñado para sostener a la masculinidad en crisis ante la emergencia del feminismo y la inestabilidad económica. El cine de ficheras ofreció al varón tres posibilidades: la fichera, que encarna la fantasía del poder económico y posesivo, permitiendo que, pese a la devaluación, el hombre tuviera capacidad de compra y control sobre el cuerpo femenino. La vedette, que articula el poder escopofílico que compensa la autonomía sexual de las mujeres liberadas, esta mujer-espectáculo es controlada visualmente. Y, por último, “La Corcholata”, que reafirma la superioridad moral y de clase ante el desmoronamiento del estatus social; es decir, la risa provocada por lo cómico grotesco posiciona al sujeto normativo frente a la “otra” degradada.

Así pues, estas mujeres representan un andamiaje simbólico que calma la ansiedad viril, configurando un imaginario androcéntrico que otorga el control de la mirada y de la moral al varón, en un contexto de precariedad real. Empero, el reconocimiento de la agencia no niega la opresión estructural de las mujeres en ese momento histórico, ofrece una mirada más compleja que no las revictimiza. Al concebirlas como sujetos complejos en escenarios adversos, sus estrategias de supervivencia también transgredían, a su manera, gestionando la violencia simbólica, mediante el control de su imagen pública y el humor.

Nuestra tesis revela la forma en la que las relaciones de poder operan en las tecnologías de género, contribuyendo a la legitimación de la desigualdad entre hombres y mujeres. Entonces, a partir de la categoría “alteridades erotizadas” podemos observar algunas de las formas de dominación masculina. Por un lado, la sexualización de los cuerpos hegemónicos y “deseables” de las actrices que encarnaron a las ficheras y vedettes fílmicas y, por otro, la grotesca y paródica concepción de la clase popular urbana a través de “La Corcholata”. Ella, como prostituta y fichera, forma parte de las “otras” mujeres, pero su diferencia radica en la forma en la que es erotizada desde la mirada patriarcal. Su personaje también nos acercó a la

construcción de lo cómico-grotesco, como resultado de un humor masculino y de una noción corporal que no corresponde con las normas clásicas burguesas.

Los hombres dividen a las “buenas” mujeres de las “malas”; y sobre este último grupo, definen cómo se lleva a cabo la erotización/sexualización/imposición sobre el cuerpo femenino. De este modo, las ficheras y vedettes personificaron a la mujer “buenota”, de cuerpo deseable, aquella configurada filmicamente como espectáculo visual, mientras que la “Corcholata”, presentada como lo femenino grotesco de las clases populares, es articulada como objeto de risa/burla, de rechazo sexual (por eso es constantemente rechazada por muchos de los clientes) aunque sigue siendo un objeto sexual para los burgueses que gustan de dominar los “cuerpos de la miseria” y para aquellos que pertenecen a su estrato social. Ambas categorizaciones se desarrollan bajo el dominio patriarcal cinematográfico y estructural.

Dado que en esta tesis limitamos el análisis a las representaciones hegemónicas, producidas desde el cine producido y dirigido a un público masculino, no contemplamos exhaustivamente los procesos de mediación entre los discursos hegemónicos del celuloide y las receptoras (dígase mujeres del cabaret, susceptibles a una identificación con el tópico, o mujeres “decentes” distantes de estas figuras).

La breve mención a la concepción de las vedettes sobre sí mismas y sobre sus representaciones filmicas, imposibilitó el debido análisis de la réplica autorrepresentativa, o del papel activo en la construcción identitaria y representacional de las vedettes y ficheras de la época. Empero, encontramos en esta ausencia un espacio de oportunidad para escribir, desde una tecnología distinta, una propuesta de investigación que amplíe el panorama sobre las mujeres del cabaret, y que ofrezca una perspectiva que no las reduzca y simplifique como sí lo hace el cine.

Las alteridades erotizadas, al mostrar la desigualdad de poder en las relaciones de género, invitan a un estudio encaminado a las violencias simbólicas producidas en estas cintas de corte comercial. Entonces, este trabajo abre puertas al estudio de las vedettes desde la autorrepresentación y agencia para observar la construcción de subjetividades, resignificar y reivindicar a las “reinas de la noche”, e invita a la consideración de los procesos de recepción que, aunque quedaron fuera de nuestros objetivos de investigación, son

trascendentales para problematizar cómo se elaboran, reproducen y legitiman las desigualdades en las distintas tecnologías de género de corte mediático. Igualmente, este aporte también pretende inaugurar el estudio académico de “La Corcholata” y tender puentes para futuras investigaciones sobre cómicas poco exploradas historiográficamente, como es el caso de Fannie Kauffman “Vitola” y Susana Cabrera.

En síntesis, el cine de ficheras, como tecnología de género, crea, reproduce y legitima modelos femeninos que sostienen y estabilizan el sistema patriarcal mediante dos modalidades: las alteridades erotizadas por sus cuerpos normativos y espectacularizados, para el caso de las ficheras y vedettes; y las alteridades cómico-grotescas, de cuerpos abyectos y contruidos desde el humor androcéntrico como “La Corcholata”. Ambas evidencian la política sexual y las relaciones de poder en la intersección del género, la sexualidad y la clase para mantener el orden social. Las “inapropiadas” del cine no solo encarnan las normas sociales de su época, sino que también las construyen, dejando huellas que persisten en las representaciones mediáticas actuales.

Siglas y acrónimos

Conacine Corporación Nacional Cinematográfica

CN Cineteca Nacional

DGRTC Dirección General Radio, Televisión y Cinematografía

PEMEX Petróleos Mexicanos

ONU Organización de las Naciones Unidas

Archivos históricos

Cineteca Nacional

Dirección General Radio, Televisión y Cinematografía

Hemeroteca Nacional de México

Hemeroteca-Filmoteca UNAM

Hemeroteca Filmoteca de México

Referencias

Fuentes documentales

- CN, exp. A-0588/5: Cinematográfica Calderón, Afiche de “Bellas de noche”, 1974.
- DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, ff. 13-16: Humberto Enríquez Hernández, subdirector de Autorizaciones a Productora Filmica RE-AL, S.A., “Dictamen relativo al guion cinematográfico intitulado ‘Burlesque’ que presenta productora filmica RE-AL, S.A. ante la Dirección de Cinematografía para su estudio”, México, D.F., 19 de diciembre de 1979.
- DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 20: Teresa Rueda, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de mayo de 1980.
- DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 22: Ma. Isabel M. de Ponce de León, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de mayo de 1980.
- DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 23: Anamari Gomis, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de mayo de 1980.
- DGRTC, exp. 271 “80” / 1453, f. 25: Julián Osante y López, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 16 de mayo de 1980.
- DGRTC, exp. 281”85” / 5901, f. 17: Ofelia M. de Galnares, “Informe de supervisión cinematográfica”, México, D.F., 30 de octubre de 1985.

Hemerografía

- “Angélica Chaín en una cinta más de ambiente cabaretero”, *El Nacional*, México, D.F., 4 de julio de 1983, p. 7.
- ANDRADE, Yolanda, “Mujeres de México, ¡Uníos!, *Revista de Revistas*, México, D.F., 14 de junio de 1978, pp. 42-45.
- APARICIO PONCE, Roberto, “Añoranza por el cine de ficheras”, *Taquilla*, México, D.F., 16 de febrero de 1996, p. 23
- AVILÉS DUARTE, Abel, “Angélica, 15 años de actriz, no al desnudo”, *El Universal*, México, D.F., 30 de octubre de 1987
- “Burlesque”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 9 de junio de 1976, pp. 4-6.
- “Carmen Salinas Contra la Prohibición de Exhibir Varias Cintas Mexicanas”, *El Nacional*, México, D.F., 15 de octubre de 1981, p. 11.
- “Claudia Tate exige mayor respeto para las vedettes”, *El Nacional*, México, D.F., 28 de mayo del 1978, p. 2.

- CERVANTES MARTÍNEZ, Ernesto, “Ana Bertha”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 1 de septiembre de 1973, pp. 16-19.
- CERVANTES MARTÍNEZ, Ernesto, “Princesa Lea la que nació bailando”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 22 de diciembre de 1973, p. 16.
- D’AYRE, Diana, “Cómo son, piensan y sienten las muchachas del burlesque”, *Impacto*, México, D.F., 11 de septiembre de 1974, p. 67.
- “De plano: Guillermo Calderón Seguirá Haciendo Muchos Filmes de Ficheras”, *El Nacional*, México, D.F., 11 de marzo de 1984, p. 6
- “Decreto que reforma y adiciona los artículos 4º, 5º, 3º y 123 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en relación con la Igualdad Jurídica de la Mujer”, *Diario oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, México, D.F., 31 de diciembre de 1974, pp. 2-3.
- DEL OLMO Azul y Nancy MÉNDEZ, “Eternamente bella”, *Excélsior*, México, D.F., 16 de diciembre del 2024.
- “Ellas son Bellas de Noche y también de Día; la Cuestión es Saber Entenderlas”, *Impacto*, México, D.F., 29 de octubre de 1975, p. 63.
- “En México se Utiliza a las Vedettes como Simples Objetos Decorativos”, *El Nacional*, México, D.F., 29 de julio de 1983, p. 8.
- “Feminismo mal aplicado destroza la familia, opina una escritora”, *El Porvenir*, Monterrey, 12 de agosto de 1974, p. 49.
- FLORES, J. Arturo, “El “Güero” Castro, al micrófono en defensa de las ficheras”, *Esto*, México, D.F., 26 de diciembre de 2003, p. 8.
- FOPPA, Alaíde, “Anatomía no es destino”, *Fem. Publicación feminista trimestral*, Nueva Cultura Feminista S. C., I:1, 1976, México, D.F., pp. 8-13.
- FOPPA, Alaíde, “¿Para qué sirve la familia”, *Fem. Publicación feminista trimestral*, Nueva Cultura Feminista S. C., II:7, 1978, México, D.F., pp. 41-43.
- GARCÍA GALINDO, Manuel, “Mujeres Liberadas o Mujeres Libertinas”, *El Porvenir*, Monterrey, 18 de mayo de 1973, p. 6.
- GARCÍA RIERA, “Bellas de noche”, *Excélsior*, México, D.F., 16 de octubre de 1975.
- GÓMEZ SALGADO, Arturo, “Carmen Salinas Contra la Prohibición de Exhibir Varias Cintas Mexicanas”, *El Nacional*, México, D.F., 15 de octubre de 1981, p. 11

- GÓMEZ SALGADO, Arturo “Injusto Criticar a las Vedettes por Hacer Desnudos”: Grace Renat”, *El Nacional*, 23 de febrero de 1982, p. 1.
- GÓMEZ SALGADO, Arturo, “Inician dos Filmes en los Estudios Churubusco; Nueve en Preparación”, *El Nacional*, México, D.F., 29 de enero de 1980, p. 18.
- GÓMEZ SALGADO, Arturo, “Mal Comprendida la Profesión de Vedette: la Princesa Yamal”, *El Nacional*, México, D.F., 11 de enero de 1982, p. 11.
- GONZÁLEZ CEDILLO, José “La “ficha”, ¿una especia de relaciones públicas?, *El Nacional*, México, D.F., 31 de mayo de 1989, p. 9.
- “Habló Carmen Salinas de su personaje ‘La Corcholata’”, *El Nacional*, México, D.F., 23 de octubre de 1983, p. 12.
- HARO, Ignacio, “La ola pornográfica”, *Sucesos para todos*, México, D.F., 2 de junio de 1976, pp. 2-4.
- JORDÁ, Dora, “Estoy sola porque piensan que soy muy agresiva”, *Avance*, México, D.F., 21 de octubre de 1977, p. 11.
- JIMÉNEZ, Pedro, “En México el Burlesque Parece un Festival Pornográfico”, *El Nacional*, México, D.F., 8 de abril de 1976, p. 20.
- ISAAC, Jorge, “¡Complot contra mujer comediente!, Denuncia: Carmen Salinas”, México, D.F., 18 de abril, pp. 1, 5.
- LAMAS, Marta, “La crítica feminista a la familia”, *Fem. Publicación feminista trimestral*, Nueva Cultura Feminista S. C., II: 7, 1978, México, D.F., pp. 72-82.
- “La televisión ha impedido el surgimiento de auténticas estrellas del medio cinematográfico”, *Avance*, México, D.F., 16 de octubre del 2024, p. 11.
- “Las ficheras siempre serán buen negocio: Chato Padilla”, *Avance*, México, D.F., 14 de junio de 1978, p. 13.
- “La prostitución, un trabajo como hay muchos: Carmen Salinas”, *Avance*, México, D.F., 27 de noviembre de 1980, p. 10.
- “Llevarán a la pantalla la obra “Las ficheras”, *Avance*, México, D.F., 28 de junio de 1970, p. 4.
- LORET DE MOLA MEDIZ, Carlos, “Desacato a Gabriel Figueroa; El cine, despreciado”, *El informador*, Guadalajara, 23 de noviembre de 1982, p. 4.
- “Los cabarets de México”, *Impacto*, México, D.F., 27 de febrero de 1974. p. 18.

- MONSIVÁIS, Carlos, "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular", *La Jornada*, México, D.F., 17 de abril de 1997.
- "Nos menosprecian las que hacen TV: Claudia Tate", *Avance*, México, D.F., 19 de septiembre de 1978, p. 11.
- OSO, Felipe, "Lo que se esperaba: Carmelina Encinas Aceptó Hacer Desnudos Cinematográficos", *El Nacional*, México, D.F., 4 de diciembre de 1983, p. 13.
- "Para la inimitable Carmen Salinas, 'la comicidad es cosa seria'", *El Herald de México*, México, D.F., 13 de abril de 1992, p. 1D.
- PEÑA, Margarita, "Santa: un arquetipo de prostituta", *Fem. Publicación feminista trimestral*, Nueva Cultura Feminista S. C., I: 1, 1976, México, D.F., pp. 91-94.
- PERAZA LANDERO, Rocío, "Imágenes y anti-imágenes de la mujer mexicana", *Siempre*, México, D.F., septiembre de 1977, pp. 7-8.
- PINEDA María Rodríguez y Leticia FIERRO, "De mala Calidad el Espectáculo Nocturno del DF *Alcoholismo y Prostitución en los Centros de Diversión *Las "Artistas" son Explotadas por los Empresarios", *El Nacional*, México, D.F., 30 de septiembre de 1984, p. 3.
- "Que las cintas de Ficheras Contribuyen a la Difusión de Nuestro Folclor Urbano, *El Nacional*, México, D.F., 25 de noviembre de 1983, p. 8.
- QUINTANILLA CANTÚ, Donaciano, "Soliloquios Dominicales", *El Porvenir*, Monterrey, 7 de agosto de 1977, p. 2
- RODRIGO, Oscar, "Carmen Salinas Rompió Barreras Para Alcanzar Metas Superiores", *El Nacional*, México, D.F., 13 de octubre de 1987, p. 7.
- ROMÁN, Pedro, "Revista y Burlesque", *Avance*, México, D.F., 17 de septiembre de 1976, p. 7.
- SOL, Hugo, "La pornografía nos ahoga", *El Porvenir*, Monterrey, 31 de agosto de 1979, p. 6.
- SOSA FERREIRO, R.A, "La liberación femenina es una trampa del hombre", *Impacto*, México, D.F., 15 de noviembre de 1975, p. 18,
- "Sólo las vedettes que no se quieren se atreven a 'trabajar' en las películas eróticas y vulgares", *Avance*, México, D.F., 13 de junio de 1979.
- "Soy un negociante del Cine, Reconoce Guillermo Calderón", *El Nacional*, México, D.F., 6 de noviembre de 1983, p. 10.
- "Terminar con la ficha en centros nocturnos", *El Nacional*, México, D.F., 24 de febrero de 1989, p. 5.

URIARTE DE ATILANO, Chayo, “Las cosas pequeñas”, *El Informador*, Guadalajara, 1 de abril de 1979, p. 6.

VALENCIA, Emilio, “Bellas de Noche, ¡hará más de 50 millones de pesos en el país!”, *El Sol de México*, México, D.F., 30 de junio de 1976.

VÁZQUEZ, Humberto “El burlesque denigra a la mujer mexicana y deja de ser arte para convertirse en pornografía”, *Avance*, México, D.F., 23 de marzo de 1973, p. 5.

VÁZQUEZ, José Humberto, “Vulgaridad y prostitución en el Iris”, *Avance*, México, D.F., 10 de noviembre de 1973, p. 4.

“Wanda Seux, Defensora de los Derechos Femeninos”, *El Nacional*, México, D.F., 14 de enero de 1987, p. 8.

“Yo Hice Popular a Carmen Salinas, Asegura Víctor Manuel Castro”, *El Nacional*, México, D.F., 10 de septiembre de 1986, p. 3.

Bibliografía

ACEVEDO, Marta, “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, Marta Lamas y Ana Sofía Rodríguez Everaert (Compiladoras), *Lo personal es político*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Penguin Random House Grupo Editorial, 2023, pp. 49-70.

AGUILAR SANTOYO, Alejandro, “Análisis de la imagen de la mujer en las películas de tipo sexy-comedia en el cine mexicano en el periodo 1981-87”, tesis de licenciatura, ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

ALARIO GAVILÁN, Mónica, *Política sexual de la pornografía*, Madrid, Ediciones Cátedra y Universitat de València, 2021.

ÁLVAREZ, Alfredo Juan, *La mujer joven en México*, México, D.F., Ediciones “El Caballito”, 1979.

AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006.

ANAYA SARMIENTO, Rubén, *El espectáculo del sexo: el arte de desnudarse en público*, México, D.F., Editorial Posada, 1974.

ANDUIZA VALDELAMAR, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, D.F., Filmoteca UNAM, 1983.

- ARANDA LUNA, Javier, “Una también es gente”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, D.F., Ediciones Cal y Arena, 1993, pp. 99-106.
- ARANGO PINTO, Luis Gabriel, *El mexicano popular en el cine. La comedia urbana picaresca de la década de los ochenta*, Ciudad de México, Clave Editorial, 2022.
- ARCE, Julio, “Con ‘S’ de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición”, *Quaderns de Cine*, Universidad de Alicante: 9, 2014, San Vicente de Raspeig, pp. 97-105.
- ARDANAZ YUNTA, Natalia, “El cine del destape; un análisis histórico desde la perspectiva de género”, tesis de doctorado, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2018.
- AVIÑA, Rafael, *Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano... Ayer y hoy*, México, D.F., Palabra de Clío, 2007.
- AVIÑA, Rafael, *Con D de deseo... Destape, erotismo y sexo en el cine mexicano*, Ciudad de México, Palabra de Clío, 2020.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La condición del cine mexicano*, México, D.F., Editorial Posada, 1986.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- AYALA BLANCO, *La disolvencia del cine mexicano*, México, D.F., Grijalbo, 1991.
- BELLINGHAUSEN, Hermann, “El sexo en México”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, D.F., Ediciones Cal y Arena, 1993, pp. 9-10.
- BERISTÁIN, Helena, “El albur”, *Nuevas Glosas*, Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, 5, 2023, pp. 62-83.
- BLANCO, Joaquín, *Función de medianoche* [Epub], Titivillus, 20221, pp. 58-60.
- BOURDIEU, Pierre, “La dominación masculina”, *La ventana*, Universidad de Guadalajara, 3, 1997, Zapopan, 1-95.
- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, “Cuerpo e imagen de la mujer nocturna del cine mexicano: de la mujer caída la fichera”, Aurelio de los Reyes García-Rojas (Coordinador), *Miradas al cine mexicano*, Secretaría de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía, Ciudad de México, 2016, pp. 300-323.
- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, *El Cine de ficheras: un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer (1974 – 2000) (Un ensayo de interpretación cinematográfica)* [Epub], Río Subterráneo, Toluca, 2023.

- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, “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*, Universidad Iberoamericana, 41, 2021, Ciudad de México, pp. 87-116.
- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, *La mujer nocturna del cine mexicano*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2014.
- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, “El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis”, *Revista Iberoamericana de Comunicación*, Universidad Iberoamericana, 25, 2003, México, D.F., pp. 87-132.
- CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, “El exotismo en el cuerpo. Un estudio de interpretación de lo corporal en la llamada cabaretera o mujer fatal del cine mexicano”, *Tramas*, Universidad Autónoma Metropolitana, 32, 2009, México, D. F., pp. 287-302.
- CAREAGA, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1978.
- CAREAGA, Gabriel, *La ciudad enmascarada*, México, D.F., Editorial Cal y Arena, 1992.
- CASAMADRID, Raúl, “El contexto del relajo en el cine mexicano”, Raúl Casamadrid, Carlos Higuera Ramos, Víctor Manuel López Ortega (Editores), *El relajo en el cine mexicano*, Morelia, Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación (IMCED), 2015, pp. 15-69.
- CASTELLANOS LLANOS, Gabriela, *Decimos, hacemos, somos. Discursos, identidades de género y sexualidades*, Universidad del Valle, Cali, 2010.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, “Cuba exotizada y la construcción de la nación mexicana”, *Razón y Palabra*, Universidad de los Hemisferios, 71, 2010, Quito pp. 1-15.
- CEDILLO NOLASCO, Rosa y Aurora MORALES DELGADILLO, “Chicas de hoy”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, D.F., Ediciones Cal y Arena, 1993, pp. 45-51.
- CELIS ROMERO, José Guillermo, “Noches tapatías. Desarrollo, auge y decadencia de la práctica cabaretera en Guadalajara”, tesis de licenciatura, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.
- CHÁVEZ CARVAJAL, Hugo, “Cine mexicano de los setenta: medios de comunicación y políticas de identidad nacional. una aproximación desde la antropología”, tesis de licenciatura en Etnología, México, D.F., Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, *Cuerpo de mujer*, México, D.F., 1987.

- CONNELL, R. W. y James W. MESSERSCHMIDT, “Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto”, *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, Universidad Pablo de Olavide: 6, 2021, Sevilla, pp. 829-859.
- CONTRERAS-ROMERO, Valente Alberto, “Cine de ficheras y destape español: dos formas de entender la liberación sexual en una cultura mercantil hedonista”, *Figuras revista académica de investigación*, Universidad Nacional Autónoma de México, 6, 2024, ciudad de México, 2024, pp. 63-85.
- CORONA BERKIN, Sarah y María del Carmen, DE LA PEZA CASARES “La liberación sexual en tensión: las revistas femeninas de los años 1970-1980”, *Un siglo de educación sentimental, los buzones amorosos en México*, Sarah Corona Berkin y María del Carmen de la Peza Casares (Coordinadoras), México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 133- 179
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, “El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la meca del cine”, en Mercedes Arriaga Flores, Rodrigo Browne, José Manuel Estévez Saá y otros (Editores), *En el espejo de la cultura, mujeres e íconos femeninos*, Arcibel Editores, Grupo de Investigaciones Escritoras y Escrituras, Sevilla, 2004, pp. 31-45.
- DALLAL, ALBERTO, *El “dancing” mexicano*, México, Editorial Oasis, Secretaría de Educación Pública, 1982.
- DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, México, D.F., Debolsillo, 2016.
- DE LA CRUZ POLANCO, Fabián, *El cine mexicano del 70, la década prodigiosa*, México, Samsara, 2020.
- DE LA PEÑA MARTÍNEZ, Francisco, “Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, *Aceno*, Universidade Federal de Mato Grosso, II:3, 2015, Cuiabá, pp. 192-211.
- DE LAURETIS, Teresa, “La tecnología del género”, Teresa de Lauretis (editora), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan Press, 1989, 7-34.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1986-1947)*, México, D.F., Trillas, 1987.
- “Desde el diván. Entrevista a cuatro psicoanalistas”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, D.F., Ediciones Cal y Arena, 1993, pp. 53-63.
- DIEZ BENAVIDES Mariano, “Educación de la sexualidad”, *Vínculo de placer, S. A. (Sexo y Amor)*, México, D. F., Editores Asociados Mexicanos. 1991,
- ESCÓPICO, Casto, *Sólo para adultos: Historia del cine X*, Valencia, La Máscara, 1996.

- FELITTI, Karina, “De la ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’. Un análisis de la revista *Claudia* de México (1965-1977)”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, 3, 2018, Ciudad de México, pp. 1345-1393.
- FELITTI, Karina, “En sus propias palabras: relatos de vida sexual y (no) reproductivas de mujeres jóvenes mexicanas durante las décadas de 1960 y 1970”, *Dynamis: Acta Hispanica Ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Universidad de Granada, 2, 2018, Granada, pp. 333-361.
- FLORES, Silvana, “El cine de rumberas y ficheras: dos caras alternativas de una misma moneda”, *Fonseca, Journal of Communication*, Universidad de Salamanca, 20, 2020, Salamanca, pp. 163-180.
- FORSTER, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1990.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Tania Betzabel, “La década del setenta en México. Representación de la prostituta en el cine de ficheras”, Amaury Fernández Reyes (coordinador), *Cine y realidad social. Distintas miradas*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2020, pp. 145-158.
- GARCÍA, Gustavo y José Felipe CORIA, *Nuevo cine mexicano*, México, D. F., Editorial Clío, 1977, citado en PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Disparos, plata y celuloide*, Ciudad de México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2023.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1987-1997)*, México, D.F., Ediciones MAPA, Conaculta, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, 1974-1976* 4, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.
- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel* I, México, D.F., Ediciones Era, S.A., 1981.
- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel* IV, México, D.F., Ediciones Era, S.A., 1986.
- GRAY, Frances, *Women & Laughter*, Nueva York, Palgrave, 1994.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús y Martín GÓMEZ-ULLATE, “Sexycomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español”, Manuel Jesús González Manrique y Martín Gómez-Ullarte, *Ensayos sobre cine, historia y antropología. México y España*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013, pp. 183-202.
- GONZÁLEZ MATEOS, Adriana “Representación”, Hortensia Moreno y Eva Alcántara (Coordinadoras), *Conceptos clave en los estudios de género* 1, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 277-288.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa”, Florentino Soria, Jesús González Requena y otros, *La comedia en el cine español*, Madrid, Filmoteca de la

- Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pp. 23-30.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, “Pantallas del deseo”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, Mexico, D.F., Cal y Arena, 1993, pp. 77-82
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Los bajos fondos: El antro, la bohemia y el café*, México, D.F., Ediciones de Cal y Arena, 1988.
- GONZÁLEZ ROMERO, Martín Humberto, “La revolución sexual. Debates públicos de sexualidad, política y cultura en la ciudad de México, 1960-1984”, tesis de doctorado, México, El Colegio de México, 2021.
- GUNNING, Tom, “El cine de atracciones: las primeras películas, su público y la vanguardia”, Traducción al español del texto, originalmente en inglés por Ignazio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 2020, pp. 417-431.
- HAKIM, Catherine, *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás* [Epub], s.l., Titivillus, 2022.
- HALL, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Elias Sage Publications, 1997.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, México, Crítica, 2014.
- HOOKE, bell, *Black looks, race and representation*, Boston, South End Press, 1992.
- KALIFA, Dominique, *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*, s.l., Editorial digital Titivillus, 2013.
- KLEIN JARA, Paula, “Estereotipos de la cultura popular urbana en la sexicomedias del cine mexicano”, Tesis de Maestría, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2013.
- KLEIN JARA, Paula, “La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana”, *Argus-A*, IX:4, Mabel Cepeda, 2019, pp.1-29.
- LAGARDE, Marcela, *Los cautiveros de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- LAMAS, Marta, “Freud y las muchachas”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, D.F., Ediciones Cal y Arena, 1993, pp. 65-75.
- LEMUS MARTÍNEZ, Violeta, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras”, *América Cahiers du Criccal*, Presses Sorbonne Nouvelle, 46, 2015, Paris, pp. 161-168.

- LEU, Lorraine, “Raza, género y visualidad en Brasil”, Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano (Coordinadoras), *Culturas Visuales desde América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 221-236.
- LOMNITZ, Larissa Adler, *Como sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI editores, 1975.
- MANZANO, Valeria, “Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta”, *Mora*, Universidad de Buenos Aires, 25, 2019, Buenos Aires, pp. 135-154.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1991.
- MARTÍNEZ ÁVILA, Ana Paola, “La representación audiovisual del prostibulario en la Ciudad de México a través de la producción de cinematográficas Calderón, 1974 – 1979”, tesis de licenciatura, ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Edgar y Zuzana ERDÖSOVÁ, “Incursión del género femenino en el albur mexicano”, *Diseminaciones*, Universidad Autónoma de Querétaro, III:5, 2020, Querétaro, pp. 7-26.
- MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo Patricia, *Género, Humor e ironía. La risa de las mujeres en el patriarcado*, ciudad de México, Ediciones y Gráficos Eón, 2020.
- MARWICK, Arthur, *The sixties*, citado en LUNA ELIZARRARÁS, Sara Minerva, “Modernización, género, ciudadanía y clase media en la ciudad de México: Debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966”, tesis de maestría, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- MEDINA CARACHEO, Carlos y David VARGAS OCAÑA, “La vida nocturna en la ciudad de México: centros nocturnos, cabarets y burdeles, 1935-1945”, tesis de licenciatura, Santa Cruz Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, 1996.
- MELCHE, Julia Elena, “La mujer en el cine mexicano, como figura fílmica y realizadora”, *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autonomía de México, 557, 1997, México, pp. 24-27.
- MEYER, Lorenzo, “Crisis, reforma y revolución”, Leticia Reina y Elisa Servín (Coordinadoras), *Crisis, Reforma y Revolución México: Historias de fin de siglo*, México, D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, pp. 329-370.
- MILLETT, Kate, *Política sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1995.
- MIRZOEFF, Nicholas, “El derecho a mirar”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, 13, pp. 29 – 65.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, México D. F.: Ediciones Era, 1977.

- MONSIVÁIS, Carlos, *Apocalipstick*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2021.
- MONSIVÁIS, Carlos, “1968-1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México”, *Cuadernos políticos*, Editorial Era, 17, 1978, México, D. F., pp. 44-69.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Círculos de perdición y salvación, pulquerías, cantinas, cabaret”, *Diario de campo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 89, 2006, México, D.F., pp. 4-12.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, México, D.F., Ediciones Grijalbo, 1988.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Tin-tan. Es el pachuco un sujeto singular”, *Inter-medios*, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 4, 1992, México, D.F., pp. 6-13.
- MONSIVÁIS, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, D.F, El Colegio de México, 2010.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, Daniel Cosío Villegas (Editor), *Historia general de México II*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 1375-1548.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Soñadora, coqueta y ardiente. Notas sobre el sexismo en la literatura mexicana”, Marta Lamas y Ana Sofía Rodríguez Everaert (Compiladoras), *Lo personal es político*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Penguin Random House Grupo Editorial, 2023, pp.106-132.
- MORALES, Orlando y Gisele KLEIDERMACHER, “Representaciones de migrantes senegaleses en la sociedad porteña de Buenos Aires: Apuntes sobre exotismo y exotización” *Etnográfica*, Centro em Rede de Investigação em Antropologia: XIX:1, 2015, Lisboa, pp. 29-50.
- MORENO, Hortensia, “Desde la más absoluta virginidad”, Hermann Bellinghausen (coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, décima edición, Cal y Arena, México, D.F, 1993, pp. 38-43.
- MULVEY, LAURA, “Placer visual y narrativo”, Brian Wallis (Editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 365 – 378.
- OLIVARES, Cecilia, *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, México, D.F., El Colegio de México, 1997.
- ORTIZ MURILLO, Mario, “El cine mexicano de los ochenta. Entre la excreción y lo sublime (primera de dos partes)”, *Revista Eurythmie*, Universidad Justo Sierra, Ciudad de México
- PACHECO, Cristina, *Los dueños de la noche*, México, D.F, Planeta, 1990.
- PAVIS, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, S.A., 1998.
- PAXMAN, Andrew, *En busca del señor Jenkins*, Ciudad de México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, Debate, 2017.

- PELAYO RANGEL, “El cine mexicano independiente de la década de 1980”, Aurelio de los Reyes García-Rojas (coordinador), *Miradas al cine mexicano* vol. 2, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, D.F, 2016, pp. 366-389.
- PELAYO RANGEL, Alejandro, “Una nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)”, Aurelio de los Reyes García-Rojas (coordinador), *Miradas al cine mexicano* vol. 2, México, D.F, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 316-338.
- Pérez Jiménez, Irving Jesús, “Estereotipos en el cine de ficheras de 1976 a 1982, un análisis de contenido”, tesina licenciatura en Sociología, México. D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Disparos, plata y celuloide*, Ciudad de México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2023.
- PÉREZ ROSALES, Laura. “Censura y control. La campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta”, *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana, 37, México, D.F., 2011, pp. 79-113.
- PONCE, Dolores, Ana Irene SOLORSANO y Antonio ALONSO, “Lentas olas de sensualidad”, Hermann Bellinghausen (Coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, décima edición, Cal y Arena, México, D.F, 1993, pp. 11-35.
- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
- PRECIADO, Paul. B, *Pornotopía*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- PULIDO LLANO, Gabriela, “Cabareteras y pachucos en Magazine de Policía Ciudad de México, 1940”, Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez (Coordinadoras), *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, pp. 85-132
- PULIDO LLANO, Gabriela, “Disfraces negros: de las rumberas a Mamá Dolores, 1940-1970”, Gabriela Pulido Llano y Ricardo Chica Geliz (Compiladoras), *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX: Colombia, Cuba, México, Panamá. Antología*, Cartagena de Indias, Universidad de Cartagena, Editorial Universitaria, 2018, pp. 181 – 207.
- PULIDO LLANO, Gabriela, *El mapa “rojo” del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- PULIDO LLANO, Gabriela, “Las mil y una rumbas. Cuatro cubanas en México”, *Dimensión Antropológica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 15, 2008, pp. 100-132.
- PULIDO LLANO, Gabriela, “Tongolele y las “exóticas” en Magazine de Policía y VEA”, *Diario de campo*, INAH 13, México, D.F., 2013, pp. 32-36.

- RAMÍREZ GÓMEZ, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2*, México, D.F, Editorial Planeta Mexicana, 1992.
- RENDÓN ECHEVERRÍA, Pamela, “Albureando a las ficheras: análisis del albur en el cine de ficheras”, Seminario extracurricular [tesina] Licenciatura, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- ROCHA, Martha Eva, “Las mexicanas en el siglo XX”, Francisco Blanco Figueroa (Director), *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, IV, México, D.F., Editorial Edicol S.A de C.V., Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Politécnico Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Nacional del Estado de México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pp. 89-159.
- RODRÍGUEZ, Israel, “Cine documental y feminismo en México (1975–1986): Notas para la escritura de una historia”, *Revista Movimento. Revista discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais*, Universidade de São Paulo, XII:1, 2019, São Paulo, pp. 197-218.
- RODRÍGUEZ, Israel “Renovación filmica y autoritarismo en México”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, XXIX:5, 2022, Ciudad de México, 87-131
- RODRÍGUEZ EVERAERT, Ana Sofía, Presentación a *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*, Marta Lamas y Ana Sofía Rodríguez Everaert (Compiladoras), *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Penguin Random House Grupo Editorial, 2023, pp. 11-24.
- RUSSO, Mary, *The Female Grotesque: risk, excess and modernity*, Nueva York, Routledge, 1995.
- SAAVEDRA LUNA, Isis, “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, Universidad de Tel Aviv, VII: 2, 2006, Tel Aviv, pp. 107-127.
- SAMBADE, Iván, “La instrumentalización de la sexualidad. Masculinidad patriarcal, pornografía y prostitución”, Laura Nuño y Ana de Miguel (Editores) y Lidia Fernández (Coordinadora), *Elementos para una teoría crítica del sistema prostitucional*, Granada, Comares, 2017, pp. 169-180 citado en ALARIO GAVILÁN, Mónica, *Política sexual de la pornografía*, Madrid, Ediciones Cátedra y Universitat de València, 2021.
- SANTILLÁN ESQUEDA, Martha, “Vampiresas”, Susana Sosenski y Gabriela Pulido (Coordinadoras), *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la ciudad de México (1940-1960)*, ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019, pp. 27-52.
- SANTILLÁN ESQUEDA, Martha, “Vida nocturna, mujeres y violencia en la ciudad de México en la década de 1940”, Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez (Coordinadoras), *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, ciudad de México,

- Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, pp. 281-308.
- SANTILLÁN ESQUEDA, Martha, y MAZA PESQUEIRA, Adriana, “Movilización y ciudadanía. Las mujeres en la escena política y social (1953-1974)”, Adriana Maza (Coordinadora), *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1953-1974)*, México, D.F, Nueva Alianza, 2015, pp. 198-255.
- SCHAEFER, Eric, Introducción a *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Eric Schaefer (Editor), *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, 2014, pp. 1-23.
- SCOTT. Joan W. *Género e historia*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma de la ciudad de México, 2008.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, “Representaciones e imaginarios de la pobreza en dos películas de Germán ‘Tin-Tan’ Valdés, el ‘Pachuco de Oro’”, Juan Pablo Silva Escobar y Germán Alburquerque Fuschini (Editores), *Variaciones sobre Latinoamérica. Política, cultura y sociedad*, Santiago, Ediciones Universidad Bernardo O’Higgins, 2019, pp. 151-170.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, “Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”, *Atenea*, Universidad de Concepción, 516, 2017, Concepción, pp. 107-120.
- SU, Margo, *Alta frivolidad*, México, D.F., Editorial Cal y Arena, 1989.
- TAIBO, Paco Ignacio, *La música de Agustín Lara en el cine*, México, Filmoteca de la UNAM, 1984, citado en TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939 – 1952)*, México, D. F.: Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998. TORRES SAN MARTÍN, Patricia, “¿Mujeres audaces del cine mexicano?”, Aurelio de los Reyes García-Rojas (Coordinador), *Miradas al cine mexicano I*, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 325-338.
- TORRES SÁNCHEZ, Hugo Arturo, “La figura del indígena en el cine mexicano 1930-1970”, *Horizonte Histórico. Revista semestral de los estudiantes de la licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 4, 2011, Aguascalientes, pp. 36-47.
- TREJO DELARBRE, Raúl, “Esos fueron los días. Cultura social, creatividad y libertad en el México de 1968”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, XIII: 234, 2018, Ciudad de México, pp. 153-176.
- TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, D.F., El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- TUÑÓN, Julia, “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”, *Revista GénEros*, Universidad de Colima, VIII:23, 2001, Colima, pp. 56-62.

- VARELA LÓPEZ, Belem, “El cabaret como espacio transgresor de la moral en el cine de ficheras”, tesis de licenciatura en Historia, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, p. 50, en DE LA PEÑA MARTÍNEZ, Francisco, “Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, ACENO. Revista de Antropología do Centro-Oeste, II:3, 2015, Cuiabá, pp. 192-211.
- VELAZCO, Salvador, “Nostalgia, burlesque y autoritarismo en Tívoli”, Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento”, Amaury Fernández Reyes (Coordinadores), Secretaría de Cultura del Gobierno de la República y Secretaría de Cultura en Colima, Colima, 2023, 43-62.
- VIVEROS VIGOYA, Mara, “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate feminista*, Universidad Nacional Autónoma de México, 52, 2016, México, D.F., pp. 1-17.
- VIÑAS, Moisés, *Historia del Cine Mexicano*, México, D.F., UNAM-UNESCO, 1987.
- Vivir la noche*, SAGAHÓN, Leonel, Astrid Velasco, Fabricio León y Horacio Muñoz (Editores), *Historias en la ciudad de México*, México D.F., Conaculta, 2014.
- YEHYA, Naief, *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, [Ebook], Titivillus, 2016.

Filmografía

- Bellas de noche* (Miguel. M. Delgado, 1974)
- Las ficheras* (*Bellas de noche II*, Miguel M. Delgado, 1977)
- Las Cariñosas* (Rafael Portillo, 1978)
- Muñecas de Medianoche* (Rafael Portillo, 1978)
- Las tentadoras* (Rafael Portillo, 1979)
- Burlesque* (René Cardona, 1980)
- La pulquería I* (Victor Manuel Castro, 1980)
- La pulquería II* (segunda parte, Víctor Manuel Castro 1981)
- Entre ficheras anda el diablo/la pulquería III* (Miguel M. Delgado, 1984)
- Mañosas pero sabrosas* (*Destrampados y mojado/Nos reímos de la migra* Miguel M. Delgado, 1984)
- El rey de las ficheras* (*Los plomeros 2*, Víctor Manuel Castro, 1988)

Páginas web

- “Cardona André, René”, Perla Ciuk (Directora), *Diccionario de directores del cine mexicano*, <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/cardona-andre-rene/>
- Carmensalinas_56 – Instagram, “La Corcholata regresa al teatro en la obra ‘Y que nos coge la pandemia’ ¡Como anillo al dedo! En el teatro Ramiro Jiménez que está en División del Norte no. 2545. Pon el Waze y te lleva hasta el asiento”, 19 de abril de 2021, <https://www.instagram.com/p/CN4AxnVDSX2/>
- , “Muy delicado de salud se encuentra el gran actor Luis de Alba en el hospital San Jorge [...]”, 23 de septiembre de 2021, <https://www.instagram.com/p/CUL2NciLFwA/>
- , “Aquí está La Corcholata con el gran Tlacoyo Luisito de Alba que se avientan una gran actuación en la obra ¡Y que nos coge la pandemia! ‘Como anillo al dedo’ [...], 15 de agosto de 2021, <https://www.instagram.com/p/CSngI3pDpvx/?igsh=MTJnMzdkYWpheWg0>
- , “La Corcholata está feliz porque fue todo un éxito el ensayo general que tuvimos con público de la obra ‘Y que nos coge la pandemia’ ¡Como anillo al dedo! Y la función de mañana ya está agotada. Gracias a Dios”, 30 de abril de 2021, https://www.instagram.com/p/CORzUjcD_MX/
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Diccionario breve de mexicanismos*, Academia Mexicana de la Lengua, <https://academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva/226>
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, <https://www.rae.es/dpd/music-hall>
- “‘La Corcholata’ fue un papel que significó un reto para Carmen Salinas”, Venga La Alegría - YouTube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bU3d7uJQs9Q>
- “Lyn May en El minuto que cambió mi destino sin censura”, Imagen Entretenimiento – YouTube, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=iKXLCAU_2H8
- “Historias Engarzadas-Carmen Salinas”, Historias Engarzadas – YouTube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=HvHMPOpNhU4>

Claudia Martínez Aguilar

Las otras inapropiadas representaciones femeninas en el cine de ficheras (1974-1988).pdf

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:533529179

Fecha de entrega

27 nov 2025, 7:13 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

27 nov 2025, 7:44 a.m. GMT-6

Nombre del archivo

Las otras inapropiadas representaciones femeninas en el cine de ficheras (1974-1988).pdf

Tamaño del archivo

3.2 MB

205 páginas

71.171 palabras

394.408 caracteres

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
Programa educativo	Programa Institucional de Maestría en Historia (PIMH)	
Título del trabajo	Las otras inapropiadas: representaciones femeninas en el cine de ficheras (1974-1988)	
	Nombre	Correo electrónico
Autor/es	Claudia Martínez Aguilar	1310319x@umich.mx
Director	Dra. Lisette Griselda Rivera Reynaldos	lisette.rivera@umich.mx
Codirector	No aplica	No aplica
Coordinador del programa	Dra. Lisette Griselda Rivera Reynaldos	lisette.rivera@umich.mx

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Asistencia en la redacción	No	

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Traducción al español	No	
Traducción a otra lengua	No	
Revisión y corrección de estilo	No	
Análisis de datos	No	
Búsqueda y organización de información	Sí	Perplexity para complementar las búsquedas web de textos académicos
Formateo de las referencias bibliográficas	No	
Generación de contenido multimedia	No	
Otro	No	

Datos del solicitante	
Nombre y firma	Claudia Martínez Aguilar
Lugar y fecha	Morelia, Michoacán, a 26 de noviembre de 2025.