

OSÍFRAGOS

REPRESENTACIONES DE  
**GÉNERO**   
EN LA INDUSTRIA  
AUDIOVISUAL

Taluana Wenceslau | Georgina Sticco | Cynthia Ottaviano  
Anna Serner | Amal Ramsis | Adán Salinas Alverdi | Lucía Lagunes  
Chus Gutiérrez | João Ferreira | Barbara Zecchi  
Santiago Fouz-Hernández | Jesús Alberto Cabañas Osorio



**REPRESENTACIONES DE**  
**GÉNERO**   
**EN LA INDUSTRIA**  
**AUDIOVISUAL**

*Dirección editorial y gestión*  
Agencia de Cooperación Global  
para el Intercambio Cultural A.C.  
Editorial Osífragos.

*Investigación cuantitativa,  
analítica y estadística*  
Taluana Wenceslau (Un pastiche)  
y Georgina Sticco (Grow, género y  
trabajo).

*Edición y traducción*  
Anhelé Sánchez Delgado

*Entrevistas*  
Anhelé Sánchez Delgado,  
Cecilia Parodi

*Transcripciones*  
Anhelé Sánchez Delgado,  
Gabriela Ortíz

*Diseño editorial*  
Denia Nieto García

*Primera reimpresión*  
Octubre de 2020  
Instituto Nacional de las Mujeres.  
Ejemplar gratuito.  
Prohibida su venta.

Se imprimieron 1,000 ejemplares  
en el mes de octubre de 2020,  
en los talleres de Impresora y  
Encuadernadora PROGRESO, S.A.  
de C.V., San Lorenzo 244, Col.  
Paraje San Juan, Del. Iztapalapa,  
C.P. 09830, Ciudad de México.

<b>7</b>	Presentación
<b>9</b>	<i>Representaciones de género en el cine mexicano</i>
<b>11</b>	Introducción
<b>11</b>	Metodología
<b>12</b>	Principales hallazgos
<b>32</b>	El cine mexicano en comparación con la producción cinematográfica global
<b>34</b>	Es tiempo de crear nuevas historias
<b>39</b>	<i>Estudios de caso y entrevistas</i>
<b>41</b>	Cynthia Ottaviano, Argentina
<b>51</b>	Anna Serner, Suecia
<b>57</b>	Amal Ramsis, Egipto
<b>61</b>	Adán Salinas Alverdi, México
<b>69</b>	Lucía Lagunes, México
<b>75</b>	Chus Gutiérrez, España
<b>79</b>	João Ferreira, Portugal
<b>83</b>	<i>Ensayos académicos</i>
<b>85</b>	Mujeres y cine: Nombrar un corpus, rescatar un legado y definir un lenguaje propio Barbara Zecchi
<b>101</b>	Cuerpos, masculinidades y cine Santiago Fouz-Hernández
<b>121</b>	El cine de ficheras: Un orden simbólico escrito en el cuerpo femenino Jesús Alberto Cabañas Osorio
<b>141</b>	El cine de cabaret: cuerpo e imagen de lo femenino en el cine mexicano, 1931-1954. De mujeres caídas, cabareteras, trabajadoras sexuales, rumberas, pecadoras y fatales Jesús Alberto Cabañas Osorio



Los derechos humanos, la igualdad de género y la cultura son materia en esta publicación, materia urgente y prioritaria en el marco de la Agenda Mundial del Desarrollo post 2015. México es parte de estos acuerdos y a partir del 2012, ha transversalizado la igualdad de género en todo el Gobierno Federal, a través del Plan de Desarrollo Nacional (2012-2018). Dicho plan ha implementado presupuestos públicos y programas de acción para implementar estas políticas, sin embargo estamos muy lejos de ver un cambio cultural inmediato.

Muchas de las industrias culturales son el ejemplo perfecto de cómo hoy en día no se ha alcanzado la igualdad de género. Existen demasiadas brechas en nuestro horizonte social y tenemos que analizar las circunstancias y contextos multiculturales que vive México. Es fundamental estudiar y analizar cómo impactan estas brechas en términos culturales, para así desarrollar una política pública atinada con nuestro contexto.

En este sentido, presentamos tres niveles de investigación para abonar y accionar desde diferentes frentes: 1) un análisis cuantitativo de las representaciones de género en las 10 películas mexicanas más taquilleras de los últimos 5 años; 2) entrevistas con militantes, funcionarias públicas y representantes de ONG que han implementado exitosos programas o proyectos que han transformado y ayudado a acelerar el cambio cultural; y 3) artículos académicos que reflexionan, histórica y filosóficamente, desde el lenguaje cinematográfico el problema de las representaciones de género.

Esperamos que esta publicación sea un instrumento que aporte a los estudios de género de nuestro país y nuestras industrias culturales.

**ACGIC A.C.**





# REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN EL CINE MEXICANO

*Un análisis sobre la presencia de las mujeres delante y detrás de cámara en las películas mexicanas de mayor asistencia*

Investigadoras: Mg. Taluana Wenceslau<sup>1</sup> y Mg. Georgina Sticco<sup>2</sup>

Apoyo: GROW (Consultoría de género y trabajo)<sup>3</sup> y Bárbara Duhau<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Máster en Derechos Humanos y Género. Email: taluanawenceslau@gmail.com

<sup>2</sup> Máster en Relaciones Internacionales e Integración Regional. Email: georgina@generoytrabajo.com

<sup>3</sup> Sitio: <http://www.generoytrabajo.com/>

<sup>4</sup> Diplomada en Género y Comunicación.



## I. Introducción

La desigualdad de género en el cine es una problemática que recientemente está siendo discutida en varios países. El presente estudio tiene como propósito diagnosticar la situación de la producción cinematográfica mexicana de mayor asistencia, ubicarla en relación con los demás mercados e invitar a la reflexión.

Para ello se han revelado datos sobre la participación de las mujeres detrás de cámara y analizando las representaciones de género en la pantalla y los estereotipos que se construyen y reproducen.

## II. Metodología

Se desarrolló una investigación cuantitativa, estadística y analítica. Fue aplicado un sistema de codificación de contenidos audiovisuales<sup>5</sup> que consideró cada personaje con alguna línea de diálogo, es decir, que pronuncia una o más palabras distinguibles en la pantalla. En casos de no uso de la lengua oral se determinó que podría ser considerada otra forma de comunicación.

Además también fueron evaluados criterios generales concernientes a cada película en relación a la presencia de estereotipos y violencias de género no problematizadas.

Como muestra del cine mexicano masivo contemporáneo, fueron analizadas<sup>6</sup> las 10 películas nacionales con mayor asistencia en los cines de México estrenadas entre 2013 y 2016<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> El sistema de codificación empleado para el análisis individual de los personajes fue similar al previamente usado para la investigación *Representaciones de género en el cine argentino* (2016), salvo algunas adaptaciones para mejor adecuación a la realidad de México y de su producción audiovisual. Disponible aquí: <https://unpastiche.org/2016/11/17/presentamos-los-datos-sobre-mujeresycineargentino/>

<sup>6</sup> Para asegurar mejor precisión del análisis, las películas fueron evaluadas en sistema de doble chequeo (relevadas por dos analistas).

<sup>7</sup> Ver anexo con el listado de las 10 películas.

### III. Principales hallazgos

#### III.1 LA ESCASA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS PRINCIPALES PUESTOS DETRÁS DE CÁMARA EN EL CINE MEXICANO DE MAYOR ASISTENCIA

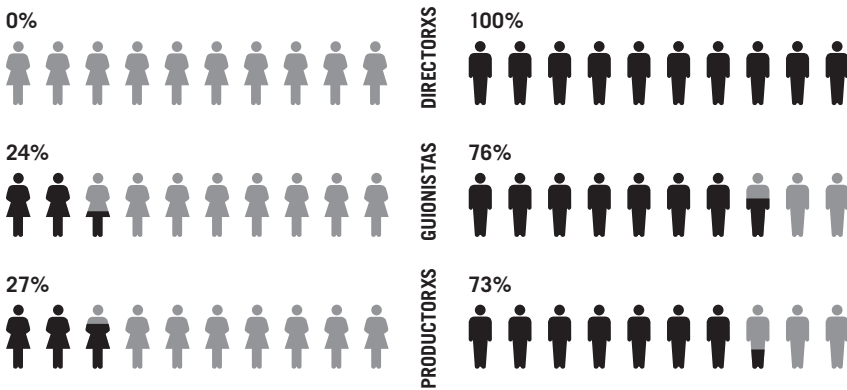
Ninguna de las diez películas mexicanas analizadas fue dirigida por mujeres y solo el 24% de guionistas y el 27% de productoras<sup>8</sup> son mujeres. Por lo tanto, hay 3.7 hombres por cada mujer que está detrás de cámara en estas funciones claves.

El hecho de que de las películas más vistas en México ninguna haya sido dirigida por una mujer, o que tan pocas mujeres participen de los guiones y de la producción pone en evidencia que las historias de mujeres no cuentan con los presupuestos necesarios para ser realizadas o ser difundidas en la misma medida. El 42% de cineastas en México son mujeres, pero de los apoyos entregados por FOPROCINE, FIDECINE y EFICINE entre 1998 y 2016, los proyectos de mujeres directoras recibieron solamente el 18.6% del apoyo económico mientras que el entregado a hombres directores fue del 81.3%<sup>9</sup>.

Los hombres no solamente dirigen, sino que en general producen y escriben sus propios guiones: el 27% de los 66 roles analizados en dirección, guion y producción son ocupados por seis varones, cada uno de los cuales ocupó los tres roles simultáneamente. Ninguna mujer en las películas observadas ocupó los tres roles. Solo una mujer ocupó al mismo tiempo el rol de guionista y productora en una misma película.

Por otro lado, mientras que ningún director, guionista o productor varón estuvo presente en más de una de las 10 películas, dos mujeres ocuparon en dos películas diferentes el rol de productoras.

*Películas mexicanas de más asistencia entre 2013-2016*



<sup>8</sup> Para este estudio solamente fueron considerados los puestos principales de producción, a partir de lo averiguado en los créditos.

### III.2 LAS MUJERES ESTÁN SUBREPRESENTADAS EN LA PANTALLA

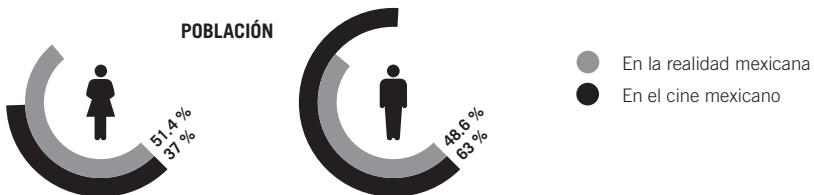
Solamente el 37% de todos los personajes son femeninos, mientras el 63% son masculinos. De los personajes protagónicos o coprotagónicos, también el 37% está compuesto por mujeres.

Esta baja representación no refleja la realidad de México, donde la población femenina es predominante, con el 51.4% de la población mujeres y el 48.6% varones, según los datos del 2015 publicados en el Atlas de género del INEGI<sup>10</sup>.

Las películas con mayor presencia de personajes femeninos fueron las comedias románticas. El hecho de que este sea el género de seis de los 10 largometrajes de mayor asistencia del cine mexicano en el período analizado quizás también explica la presencia significativa de protagonistas o coprotagonistas mujeres: en el 60% de todas las películas hay personajes femeninos en los roles protagónicos o coprotagónicos. Aún así la desigualdad de género es evidente, puesto que en el 90% hay protagonistas o coprotagonistas masculinos.

En total fueron analizados 426 personajes, y se encontró una proporción de un personaje femenino por cada 1.7 masculinos. Solamente cuatro de las películas presentan un elenco compuesto por al menos 45% de mujeres y en solo una hay mayoría femenina<sup>11</sup>.

Una particularidad de las películas observadas, aún en las coprotagonizadas por mujeres, es que ellas no suelen ser las que producen el avance de la trama, sino que son los varones, coincidiendo con la reflexión del estudio *Cine y violencia contra las mujeres, reflexiones y materiales para la intervención social*<sup>12</sup>: “(en la comedia romántica) nos encontramos que la mujer es una pseudoprotagonista porque es el hombre el que provoca los acontecimientos y la mujer los recibe. En estas películas se nos presenta a una mujer insegura, caprichosa, en ocasiones con menor formación académica, extravagante o un poco tonta, ingenua”. En particular en las películas observadas los personajes femeninos se los presenta como inseguras, caprichosas, y cuando dependen de alguien, es de sus padres, ya que sus madres no trabajan.



<sup>9</sup> Cacho, Lydia. *Mujeres en el cine mexicano*. 13-06-2016.

<http://www.vanguardia.com.mx/articulo/mujeres-en-el-cine-mexicano>

<sup>10</sup> México. Datos de la Población General 2015, [http://gaia.inegi.org.mx/atlas\\_genero/](http://gaia.inegi.org.mx/atlas_genero/)

<sup>11</sup> El 55% de los personajes con líneas de *Cásese quien pueda* son mujeres.

<sup>12</sup> Disponible en: <https://www.um.es/estructura/unidades/u-igualdad/recursos/2013/CineyViolencia.pdf>



Nosotras las Nobles (2013)

### Representación femenina en los personajes por país



PAÍS	PERSONAJES FEMENINOS	PROTAGONISTAS O CO-PROTAGONISTAS FEMENINAS	REPARTO EQUILIBRADO	TOTAL DE PERSONAJES
Reino Unido	37.9%	30%	20%	454
Argentina	37.4%	30.7%	20%	294
Brasil	37.1%	20%	20%	423
México	37%	60%	45%	426
Corea	35.9%	50%	20%	409
Alemania	35.2%	20%	20%	443
China	35%	40%	30%	514
Rusia	30.3%	10%	10%	522
Australia	29.8%	40%	0%	386
EEUU	29.3%	30%	0%	502
Francia	28.7%	0%	0%	526
Japón	26.6%	40%	0%	575
India	24.9%	0%	0%	493
EEUU/R.U.	23.6%	0%	0%	552

A excepción de México y Argentina, los datos estadísticos de todos los países presentes en esta tabla fueron recolectados por el "Geena Davis Institute on Gender and Media" (2014).

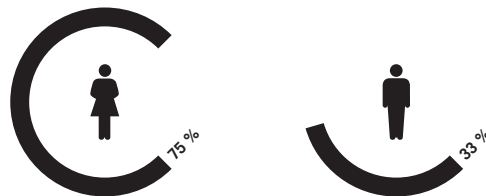
### III.2.1 MÁS MUJERES DETRÁS DE CÁMARA, IGUAL A MÁS MUJERES EN LA PANTALLA

Un estudio denominado *Women and the Big Picture*<sup>13</sup> identificó que cuando la dirección de una película en Estados Unidos está a cargo de una mujer, la cantidad de mujeres en distintas funciones detrás de cámara es mucho más amplia que cuando la cinta es dirigida por un hombre. Otro estudio<sup>14</sup> ha detectado que hay una relación entre el género de quienes ocupan los puestos creativos y el género prevaleciente en la pantalla, con más presencia de personajes femeninos cuando hay mujeres en la dirección o como guionistas.

En el cine mexicano, no fue posible corroborar esta conclusión en la dirección dado que ninguna de las películas analizadas fue dirigida por mujeres. Pero en relación al guion, hay protagonistas femeninas en el 75% de las películas que poseen mujeres como guionistas versus el 50% en aquellas escritas solamente por hombres.

En cuanto al reparto en general, fue observado que en todas las películas donde hay mujeres en los equipos de producción hay al menos el 42% de personajes femeninos, mientras que ese porcentaje no es alcanzado en ninguna de las películas sin mujeres como productoras. En relación al guion, este porcentaje es alcanzado en el 75% de las películas con guionistas mujeres y en el 33% de las cintas escritas solamente por varones.

De hecho, la única película con predominancia de elenco femenino (el 55% de los personajes) fue producida y escrita exclusivamente por mujeres.

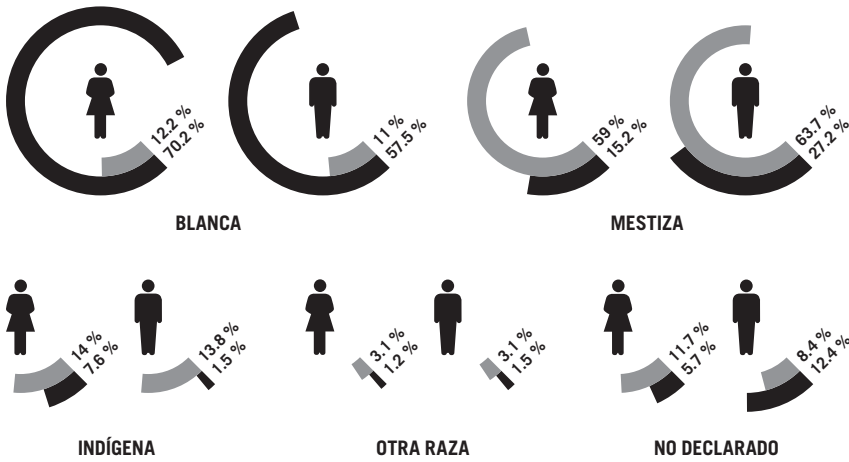


#### GUIONISTAS

*Alcance de personajes femeninos*

<sup>13</sup> *Women and the Big Picture: Behind-the-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014*. En películas de directoras, las mujeres fueron el 52% de las guionistas, el 35% de editoras y el 26% de las directoras de fotografía. En oposición, cuando el director es un hombre, las mujeres son solamente el ocho por ciento de quienes escriben los guiones, el 15% de quienes editan y el cinco por ciento de quienes dirigen la fotografía. Disponible en: [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014\\_Women\\_and\\_the\\_Big\\_Picture\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Women_and_the_Big_Picture_Report.pdf)

<sup>14</sup> Geena Davis Institute on Gender and Media. *Gender bias without borders - An Investigation on Female Characters in Popular Films Across 11 Countries*. 2014.



### III.2.2 LA APARENTE ETNICIDAD Y RAZA DE LOS PERSONAJES<sup>15</sup> EN LAS PELÍCULAS MÁS VISTAS NO REFLEJA LA AUTOPERCEPCIÓN DE LA POBLACIÓN MEXICANA.

Al comparar los datos relevados en función de la etnicidad con los resultados obtenidos por la encuesta del Módulo de Movilidad Social Intergeneracional (MMSI, 2016)<sup>16</sup>, se observa que en la pantalla hay una sobre representación de personajes blancos y una subrepresentación de personajes mestizos, con una marcada diferencia por género.

Si bien la mayoría de los personajes se representa como blanca, es más alto el valor de las mujeres que el de los varones: el 70.2% de los personajes femeninos y el 57.5% de los masculinos fueron considerados blancos, porcentaje más elevado que el obtenido por la encuesta del MMSI, donde el 12.2% de las mujeres y el 11% de los hombres se consideran blancos.

Por el contrario, mientras que en el cine el 15.2% de las mujeres y 27.2% de los varones son mestizos, por la encuesta del MMSI, el 59% de las mujeres y el 63.7% de los hombres así se declaran en relación a su origen étnico racial.

<sup>15</sup> Se identificó la aparente etnicidad de los personajes en función del color de piel de los y las actores que los representaban, con lo cual la asignación depende de la subjetividad de las relevadoras. Hubieron personajes donde tal criterio no fue aplicable, sobre todo en la animación.

<sup>16</sup> Inegi. Módulo de Movilidad Social Intergeneracional (MMSI) 2016. Publicado en junio de 2017. Disponible en: <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/enchogares/modulos/mmsi/2016/default.html>. Por su vez, según el Atlas de Género de México (2015), el porcentaje de población de tres o más años que habla alguna lengua indígena es de 6,48% entre las mujeres y el 6,55% entre los hombres.

<sup>17</sup> Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo* (1973). [http://www.estudiosonline.net/est\\_mod/mulvey2.pdf](http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf)



Cuando se cruza la variable de etnicidad con la de género y el rol de los personajes en las películas se observa que el 100% de los roles protagónicos o coprotagónicos femeninos son de piel clara. En el caso de los varones hay un poco más de diversidad: el 50% de los roles protagónicos o coprotagónicos masculinos son de piel clara, el 41.6% son mestizos y a un 8.4% no se aplica la etnicidad.

La población indígena aparece casi exclusivamente femenina: el 7.6% de los personajes femeninos y el 1.5% de los varones aparentan ser indígenas, cuando en la realidad el 14% tanto de las mujeres como de los hombres se autodeclaran como indígenas.

Entre los personajes femeninos, también hubo un 0.6% afrodescendientes (un personaje) y 0.6% de origen asiático (un personaje). Entre los personajes masculinos, un 1.1% de afrodescendientes y el 0.4% de origen asiática (un personaje). Por la mencionada encuesta, el 3.1% tanto de mujeres como hombres se autoperceben como de otra raza (incluye a las personas que se declararon de raza negra o mulata).

### III.3 LA SEXUALIZACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

La cosificación sexual de los personajes femeninos en el cine es un problema global. En sociedades ordenadas por sexismo, la imagen de la mujer aparece moldeada para atraer la mirada masculina, con una “apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico”<sup>17</sup>.

Esta construcción sexualizada del personaje femenino en el cine implica que se presente a las mujeres como jóvenes, con cuerpos esbeltos, usando vestimenta sexy y por medio de desnudos innecesarios para la narrativa y de modo desproporcionado en relación a los personajes masculinos.

Además se observó que está más permitido realizar comentarios sobre el aspecto de las mujeres que de los varones: en la muestra del cine mexicano evaluado, el 80% de los personajes que reciben comentarios sobre su atractivo sexual son mujeres, o sea que a cada 50 varones, uno recibe un comentario sobre su apariencia, mientras que cada 50 mujeres, siete reciben un comentario sobre su aspecto.

7 DE CADA 50



1 DE CADA 50



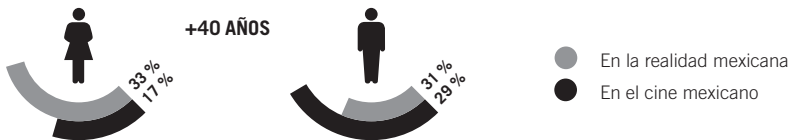
### III.3.1 HAY Poca VISIBILIDAD DE MUJERES QUE NO SEAN JÓVENES

Solamente el 17% de los personajes femeninos son de mediana edad o mayores (o sea, que informan o aparentan tener más de 40 años), mientras que cerca del 29% de los personajes masculinos pertenecen a esta franja etaria.

En la realidad mexicana, el 33% de las mujeres y el 31% de los hombres poseen más de 40 años<sup>18</sup>.

Los atributos de belleza y atractivo sexual que en general son requeridos de las mujeres en el cine suelen estar asociados a la juventud. Esta puede ser una de las causas por las cuales hay poca visibilidad de las mujeres de mediana edad o mayores en las películas mexicanas, ya que a partir de esa edad ellas no corresponderían a los ideales de objeto sexual.

Sin encajarse en los roles tradicionales de “novia” o de *femme fatale*, es poca la oferta de personajes que no sean jóvenes para las mujeres, y los que hay son de poca relevancia en la narrativa y casi sin ningún desarrollo o complejidad.



Por el contrario, los hombres siguen siendo retratados después de los 40, inclusive en proporciones correspondientes a la realidad del país y con personajes que reciben mucho más destaque que los femeninos de esa franja etaria, habiendo más desarrollo de sus historias, con dramas y conflictos relacionados a sus trabajos, al dinero, a la familia y a la pareja.

### III.3.2 HAY MÁS MUJERES QUE APARECEN DE CONTEXTURA DELGADA QUE VARONES

Las representaciones corporales parecen reforzar estándares estrictos sobre la apariencia femenina: el 60% los personajes femeninos son delgados, sin embargo los personajes masculinos en su mayoría, el 70%, aparentan tener como mínimo un peso promedio.

La representación en el cine está muy lejos de parecerse a la realidad. Según datos de la OMS en México el 67,3% de los varones y el 69,3% de las mujeres poseen sobrepeso<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> México. Censo y Población de Vivienda 2010. Disponible en: [http://www.inegi.org.mx/est/lista\\_cubos/consulta.aspx?p=pob&c=1](http://www.inegi.org.mx/est/lista_cubos/consulta.aspx?p=pob&c=1)

<sup>19</sup> OMS. México. Además el 26.3% de los varones y 37.4% de las mujeres son considerados en la zona de obesidad. Disponible en: [http://www.who.int/nmh/countries/2011/mex\\_es.pdf?ua=1](http://www.who.int/nmh/countries/2011/mex_es.pdf?ua=1). Acceso en junio, 2017.

Conforme estudios internacionales recientes, las discrepancias entre el ideal de cuerpo y los cuerpos reales impactan en la aceptación de los jóvenes de su propia imagen, lo que afecta en mayor medida a las mujeres: el 40% de las adolescentes y el 23% de los varones no están contentos con su peso y su figura<sup>20</sup>.

En este contexto también se considera grave que en una de las películas, dirigida al público joven<sup>21</sup>, una estudiante de secundario sufre bullying por sus compañeros y su profesor debido a su peso (la llaman Peppa Pig), y esto se toma como una broma y no se problematiza en ningún momento.



### III.3.3 HAY UNA MAYOR PROBABILIDAD DE QUE UNA MUJER APAREZCA DESNUDA EN LA PANTALLA DE QUE LO HAGA UN HOMBRE

En el 50% de las películas más vistas del cine mexicano en los últimos años se abusa de la exhibición de mujeres desnudas parcialmente (sobre todo en lencería) sin que siquiera tengan nombre o línea de diálogo, con el explícito propósito de exponer el cuerpo femenino de manera sexualizada.

Elas ocupan roles como vedettes, trabajadoras sexuales o amores de una noche. Por el contrario no se observó la misma tendencia en los personajes masculinos ya que no se encuentran, entre los personajes sin nombre, varones con desnudos parciales o totales que hicieran de relleno o acompañamiento de la historia.

Además entre los personajes que hablan el 9.5% de los femeninos aparecen en un desnudo parcial o total mientras solamente lo hacen el 5.9% de los masculinos.

### III.3.4 EL ACOSO SEXUAL ESTÁ NATURALIZADO

En el 40% de las películas mexicanas ocurrieron casos de acoso sexual pero que son tratados como graciosos.

El tratar como “graciosos” los acosos sexuales es una de las formas que el entretenimiento ha empleado para naturalizar el comportamiento machista. En las películas mexicanas aparecen, por ejemplo, escenas en que los personajes masculinos

<sup>20</sup> National Center for Biotechnology Information: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4835178/>

<sup>21</sup> *No manches Frida* (2016).



*Qué culpa tiene el niño* (2016)

toquetean partes de los cuerpos de las mujeres sin su consentimiento, como si fuera algo divertido porque hace parte de sus perfiles graciosos o de “supermacho”.

El arquetipo del misógino agradable es habitual en la llamada cultura pop, personajes que son expresamente sexistas e inclusive definidos por esa conducta, pero que al final del día son amigables y agradables, así se redimen y siempre son perdonados. Su misoginia nunca es tratada como algo suficientemente serio como para dañar sus relaciones de amistad, amorosas o laborales<sup>22</sup>.

Los comportamientos misóginos deberían ser tratados con mucha más seriedad, aún en la ficción, ya que el entretenimiento así como los medios de comunicación también posee “una fuerte responsabilidad en la naturalización de la violencia entre las y los mexicanos, al reproducir modelos de violencia y discriminación que refuerzan una cultura de la violencia contra las mujeres y, en ocasiones, (contribuye) a justificar la violencia ejercida hacia ellas”<sup>23</sup>.

#### III.4 LA PRESENCIA INSUFICIENTE DE LAS MUJERES COMO FUERZA LABORAL

*Un poco más de la cuarta parte de la fuerza laboral que aparece en pantalla son mujeres, el 27%, cuando en la realidad ellas son el 38%<sup>24</sup> de todas las personas ocupadas en México.*

Los medios audiovisuales contribuyen y refuerzan el conocimiento sobre las diferentes carreras o las creencias y actitudes sobre el trabajo —incluidos los estereotipos laborales de género—, por lo que también se evaluó en esta investigación si los personajes con diálogos eran presentados trabajando o se hacía referencia a sus empleos. De todos los personajes que aparecen trabajando o buscando trabajo, solo el 27% son femeninos, cuando según la encuesta permanente de hogares del 2016 en México, las mujeres componen el 38% de la fuerza laboral. Del total de los personajes femeninos el 48% trabajan, versus el 78% de los varones, datos muy semejantes a la realidad mexicana. Esto invita a la reflexión sobre el rol de los medios audiovisuales, si deben quebrar determinados estereotipos, como el de la mujer cuidando y el varón trabajando, para lograr sociedades más equitativas.

En el caso de las mujeres que no trabajan ni buscan trabajo, en muchos casos no se hace ninguna referencia a cómo se sostienen económicamente o cómo utilizan su tiempo. En el caso de los varones, aquellos que no trabajan están presos o son muy ricos, con lo cual no tienen necesidad de trabajar.

Otro factor analizado es de qué manera aparecen representadas las mujeres y los varones que trabajan, teniendo en cuenta que las películas pueden influenciar la agenda para la próxima generación.

<sup>22</sup> Pop Culture Detective. *Donald Trump: Lovable Sitcom Misogynist*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1r3FkR5rziY&t=301s>

<sup>23</sup> México. Violencia contra las mujeres en los medios de comunicación y la publicidad. <https://www.gob.mx/conavim/articulos/violencia-contra-las-mujeres-en-los-medios-de-comunicacion-y-la-publicidad>

<sup>24</sup> Atlas de Género, [http://gaia.inegi.org.mx/atlas\\_genero/](http://gaia.inegi.org.mx/atlas_genero/)



- En la realidad mexicana
- En el cine mexicano

## MUJERES TRABAJADORAS

PAÍS	MUJERES TRABAJADORAS EN EL CINE	MUJERES TRABAJADORAS REALIDAD	DIFERENCIA
Reino Unido	27.9%	45.9%	18
China	27.8%	43.6%	15.8
México	27%	38%	11
Corea	26.3%	41.6%	15.3
Brasil	25.4%	43.7%	18.3
Argentina	24.3%	40.4%	15.1
Alemania	24.2%	45.9%	21.7
Japón	23.7%	42.2%	18.5
EEUU	23.2%	46.3%	23.1
Australia	22.8%	45.5%	22.7
Rusia	20.8%	49.2%	28.4
Francia	18.8%	47.4%	28.6
EEUU/R.U.	17.6%	n/a	n/a
India	15.6%	25.3%	9.7

Los porcentajes del mundo real se basan en cifras del Banco Mundial (2012). Los porcentajes se redondean a un decimal.

### III.4.1 ESTEREOTIPOS LABORALES DE GÉNERO

En los medios de comunicación y productos audiovisuales hay diversas investigaciones que ponen en evidencia la baja representación de roles ocupados por mujeres en puestos de decisión o carreras asignadas históricamente a varones<sup>25</sup> (como medicina o abogacía).

En las películas analizadas se observó que los varones realizan 57 profesiones diferentes y las mujeres solo 27. Ninguna mujer es dueña de una empresa, arqui-

<sup>25</sup> La Universidad de Salamanca analizó los dibujos animados, el Instituto de Geena Davis realizó la investigación sobre la representación de las mujeres en el cine en los 11 mercados más grandes, y el monitoreo global de medios observa la representación de las mujeres en los medios periodísticos.





tecta, cajera de autopista, personal de cobranzas, personal de seguridad o policía, doctora, entrenadora, especialista en marketing, maestra de ceremonias, taxista, estilista o superhéroe. Por otro lado los varones no son azafatos, profesores de universidad, empleados domésticos, trabajadores sexuales o secretarios. La mayoría de los personajes femeninos son representados como maestras y recepcionistas, roles que refuerzan las capacidades de las mujeres como “cuidadoras”, ya sea de niños como de adultos. Las únicas profesiones con equipos balanceados son: personal de bodas (organizadores, animadores, etc.), periodistas y trabajadores sociales.

Así como apenas se las representa siendo abogadas, personal de transporte o empleados de negocios, su participación en la política es mínima, del ocho por ciento, así como en las asociaciones criminales que solo alcanzan el seis por ciento. En estos casos sus roles son de apoyo, dado que apenas dicen unas líneas.



### III.4.2 ETNIA, GÉNERO Y TRABAJO

En las películas analizadas fue percibida una segregación por etnia y género. Solo las mujeres mestizas o de aparente origen indígena son representadas como empleadas domésticas, camioneras o participan de una asociación criminal. En el caso de los varones mestizos o indígenas, si bien poseen una gama más amplia de opciones en las cuales ejercen sus actividades profesionales, no se los ve representados en carreras profesionales como doctores, equipos técnicos de producciones audiovisuales o periodistas. Esto respondería a lo encontrado por el INEGI, en el Módulo de Movilidad Social Intergeneracional<sup>26</sup>, donde las personas que se perciben con tonos de piel más claras ocupan puestos de mayor jerarquía que los de tono de piel más oscuros.

### III.5 LOS ROLES DE CUIDADO Y EL VÍNCULO DE PAREJA MÁS ASOCIADOS AL FEMENINO

*Es dos veces más probable que un personaje femenino sea representado como madre y comprometida en una relación de pareja que los personajes masculinos.*

Por un lado, aunque es difícil evidenciar el estado de parentalidad y maternidad (si tienen hijxs) de los personajes en las películas se identificó que, de los personajes con diálogo, el 10% de las mujeres eran representadas como madres contra el cinco por ciento de los hombres.

Sin embargo, en relación al cuidado hubo dos<sup>27</sup> películas donde se observa una cierta ruptura con el estereotipo de que los hombres no quieren hacerse cargo de sus hijxs o poseen menos habilidades para hacerlo y de que las mujeres deben ser las cuidadoras primarias. Además se rompe con la concepción de los componentes “biológicos” como organizadores de la familia: en ambas películas al final se plantea que los mencionados personajes no eran los progenitores (o procreadores), pero de todas maneras ellos continúan en su rol de padres debido a los lazos emocionales generados.

<sup>26</sup> *Cuanto más moreno, menos próspero: lo que ven los mexicanos en su tono de piel*, 21 de junio de 2017. Disponible en: [http://verne.elpais.com/verne/2017/06/20/mexico/1497987502\\_423566.html](http://verne.elpais.com/verne/2017/06/20/mexico/1497987502_423566.html)  
Presenta INEGI, por primera vez, resultados sobre la movilidad social intergeneracional. Comunicado de prensa núm. 261/17. 16 de junio de 2017. [http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2017/mmsi/mmsi2017\\_06.pdf](http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2017/mmsi/mmsi2017_06.pdf)

<sup>27</sup> *Qué culpa tiene el niño y No se aceptan devoluciones.*





Treintona, soltera y fantástica (2016)

Por otro lado, fue observado que hay el doble de probabilidad de que las mujeres sean representadas como novias o esposas (23,6%) en comparación con los varones (10,8%) como novios o maridos, es decir ellas están más asociadas a una identidad que se conforma primordialmente en el ámbito privado.



#### VÍNCULO DE PAREJA

Representadxs como novixs o esposxs

### III.6 EL REFUERZO DE ESTEREOTIPOS DE GÉNERO NEGATIVOS

*En el 80% de las películas aparecen comentarios sexistas sin que sus concepciones sean problematizadas.*

El género es una construcción social y cultural, que nos impone, de manera binaria, que significa ser hombre o ser mujer en un momento y lugar determinados. Los medios de comunicación y entretenimiento influyen en la representación de lo que se puede ser y hacer como varones y mujeres, y pueden reforzar estereotipos o desafiarlos.

Según estas películas los varones serían “por naturaleza” groseros (expulsan flatulencias o gases estomacales por la boca) e infieles a sus parejas. Tienen permitido babearse por una vedette —aún con la novia al lado y en una animación infantil— así como realizar “piropos” o comentarios hacia las mujeres en espacios públicos. Tener sexo sin consentimiento, por ejemplo, con una mujer que



*No se aceptan devoluciones (2013)*

no está consciente (por consumo elevado del alcohol), no está visto ni se plantea como una posible violación<sup>28</sup>. El varón puede tener sexo con trabajadoras sexuales, masturbarse (aún en horarios de trabajo) o pedir un masaje con “final feliz” (en una animación infantil<sup>29</sup>) y en algunos casos decir que “cualquier hoyo”<sup>30</sup> le viene bien.

En contraposición a esta figura, las mujeres “se acomodan” de alguna manera a estos varones y sus historias buscan “comprenderlos”. Se ve el contraste entre las generaciones mayores, que asumen las cosas “como son” y las generaciones más jóvenes de mujeres que están en tensión con esta normalidad, sobre todo con lo que se refiere a la infidelidad.

En contraposición a este mensaje es interesante el comentario de la madre de Inés en la cinta *Treintona*, que entiende que su hija, que está en una búsqueda personal es “100%” propia, en comparación con la de ella que siente que es “50% ella y 50% su marido”.

Así como no hay varones que no tengan sexo, sí hay mujeres que no lo tienen, porque no se “esfuerzan” para estar lindas. En este caso, parece que lo más importante es el tamaño de las “chichis” (pechos), los cuales deben ser voluminosos —esta referencia aparece en al menos tres películas— y no ser “gorda”. Lo que refuerza la sexualización de la mujer, como se desarrolló en el título III.3.

El matrimonio sigue siendo el organizador de la sociedad. Las parejas deben casarse y tener hijos dentro de esta institución. No importa si la hija pudo haber sido violada, si no está interesada en su pareja, si su pareja la engañó, lo importante es mantener las formas, porque es lo que se espera que suceda. En este contexto tener un hijo varón que pueda llevar el apellido del padre es motivo de festejo.

En seis de las siete películas donde se plantea un desarrollo de los personajes femeninos, el éxito de ellas depende de un varón, que puede ser su pareja o su padre. El apoyo puede ser monetario o moral, pero siempre está.

Como se observó en el punto III.4 sobre la subrepresentación en el mercado de trabajo, no hay mujeres dueñas de empresa y pocas tienen cargos directivos o de gerentes. En una de las pocas películas<sup>31</sup> donde una mujer tiene una posición de poder, renuncia porque está por volver a casarse y el trabajo, supuestamente, no es compatible con la relación de pareja (este personaje había insinuado previamente que estaba casada con su trabajo).

### III.7 EL TRATO INADECUADO DE LAS ORIENTACIONES SEXUALES, EXPRESIONES E IDENTIDADES DE GÉNERO

*Solamente 1.2% de todos los personajes son presentados directamente<sup>32</sup> como gays, lesbianas o bisexuales. De los cuales, el 0.63% de los personajes femeninos y 1.49% de los masculinos aparecen como homosexuales y una mujer es representada como bisexual.*

Estudios que apuntan a relevar la proporción de personas homosexuales y bisexuales en un país deben ser interpretados con cautela, aún más en América Latina, porque al tratarse de un asunto que todavía genera mucha violencia y discriminación, muchas personas no desean declarar abiertamente su orientación sexual, por lo que, en todos los casos, los números deben ser mayores de lo que ciertas encuestas logran relevar.

<sup>28</sup> *Qué culpa tiene el niño* (2016).

<sup>29</sup> *Un gallo con muchos huevos* (2015).

<sup>30</sup> *La dictadura perfecta* (2014).

<sup>31</sup> *Treintona, soltera y fantástica* (2016).

<sup>32</sup> Hay que tomar en consideración que la orientación sexual de la mayoría de los personajes no es declarada o expresa.



No manches Frida (2016)

En México no ha sido realizado ningún estudio relativo a esta información, pero de acuerdo a la Encuesta de Valores de la Juventud que realizó el Instituto de Ciencias Jurídicas de la UNAM junto con el Instituto Mexicano de la Juventud en 2012, se encontró que el 3.6% de lxs jóvenes encuestados se reconocen como gays, lesbianas o bisexuales. Dicha encuesta fue representativa de todas las regiones del país<sup>33</sup>.

Por otro lado, según el Censo de Población y Vivienda del INEGI del 2010, en el país hay casi 230 mil hogares compuestos por parejas del mismo sexo. Esto representa casi el uno por ciento del total de hogares en México.

En cuanto a la identidad y expresión de género, aparecen solamente dos personajes diversos de cisgénero con caracterizaciones estéticas consideradas tradicionalmente femeninas, ambos retratados con carácter humorístico. Siendo uno sin nombre o sin líneas de diálogo (con lo que no se pudo identificar si era transexual, transgénero o travesti), en una breve escena en la celda de una comisaría, en la película *Nosotros los Nobles*; y un personaje que se presenta en la audición para un rol de un personaje femenino, pero al decir su nombre informa uno masculino y con voz bien grave, con lo que es inmediatamente rechazado, en la película *No se aceptan devoluciones*.

---

<sup>33</sup> ¿De qué tamaño es la población LGBTTT en México? Publicado el: 13 de enero de 2014. Disponible en: <http://homozapping.com.mx/2014/01/de-que-tamano-es-la-poblacion-lgbtt-en-mexico/>

También fue observada la presencia de algunos personajes masculinos que se suponen que sean homosexuales por la manera afeminada en que son retratados, no obstante no se exprese su orientación sexual ni se presente sus actos sexuales o afectivos con otros hombres<sup>34</sup>. Esa ha sido una de las primeras y todavía más frecuentes formas de aparición de los homosexuales masculinos en el cine, sobre todo en películas de comedia. Ellos aparecen como un blanco de burla, como un objeto para provocar la risa. Y en general, en roles asociados a actividades consideradas de mujeres, como vestuarista, secretario, etc., justo como ocurrió en algunas de las películas mexicanas evaluadas. Por otro lado, hay que señalar como positiva la representación de la pareja lesbiana en el largometraje *No se aceptan devoluciones*, que fue tratada con naturalidad y sin comentarios prejuiciosos, graciosos o sexualizados.



### III.7.1 EL EMPLEO CONSTANTE DE TÉRMINOS ASOCIADOS A LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA COMO INSULTO

En el cine mexicano de mayor asistencia falla en la inclusión y la representación adecuada y respetuosa de la población LGBTTTT<sup>35</sup>, también fue identificado un patrón de homofobia en el empleo de palabras relacionadas a la homosexualidad masculina como insulto. En el 50% de las películas analizadas se ha utilizado las palabras “puto” o “marica” con el propósito de ofender a varones heterosexuales o de poner a prueba supuestos valores masculinos.

### III.8 RESUMEN DE RESULTADOS CLAVES

El objetivo principal de esta investigación fue identificar y analizar las representaciones de género en las películas mexicanas de mayor asistencia. A continuación se presentan las principales conclusiones:

#### **Hay escasa participación de las mujeres en los principales roles detrás de cámara**

Ninguna de las películas fue dirigida por mujeres y solo el 24% de guionistas y el 27% de productorxs son mujeres. Por lo tanto, hay 3.7 varones por cada mujer que está detrás de cámara en estas funciones claves.

<sup>34</sup> Melo, Adrián. Entrevista a DIGO. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OrJ0cblSCO4>

<sup>35</sup> LGBTTTT: Lésbica, gay, bisexual, transexual, transgénero, travesti e intersexual. Fuente: Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación de la Ciudad de México (COPRED). Disponible en: <http://data.copred.cdmx.gob.mx/por-la-no-discriminacion/poblacion-lgbttti/>



**Las mujeres están subrepresentadas en la pantalla**

De todos los personajes, el 37% son femeninos y el 63% masculinos. Es decir, una proporción de un personaje femenino por cada 1.7 masculinos. Las mujeres también son solamente el 37% de todos personajes protagonistas o coprotagonistas.

**Hay un sobrerrepresentación de personajes blancos y una marcada diferencia por género cuanto a la aparente etnicidad y raza**

El 70.2% de los personajes femeninos y el 57.5% de los masculinos fueron considerados blancos, lo que no refleja la autopercepción de la población mexicana.

**Los personajes femeninos están sexualizados**

El 80% de los personajes que reciben comentarios sexualizantes sobre su aspecto son mujeres.

**Hay poca visibilidad de personajes femeninos más grandes**

Solamente el 17% de las mujeres son de mediana edad o mayores (o sea, que informan o aparentan tener más de 40 años), mientras que cerca del 29% de los personajes masculinos pertenecen a esta franja etaria.

**Hay más mujeres que aparecen de contextura delgada que varones**

Las representaciones corporales parecen reforzar estándares estrictos sobre la apariencia femenina: el 60% los personajes femeninos son delgados. Pero la mayoría de los personajes masculinos, el 70%, aparentan tener un peso promedio o superior.

**Hay más desnudos femeninos**

En el 50% de las películas se abusa de la exhibición de mujeres desnudas parcialmente (sobre todo en lencería) sin que siquiera tengan nombre o línea de diálogo. Además entre los personajes que hablan, 9.5% de los femeninos aparecen en un desnudo parcial o total mientras solamente lo hacen el 5.9% de los masculinos.

**El acoso sexual está naturalizado**

En el 40% de las películas mexicanas ocurrieron casos de acoso sexual pero que son tratados como graciosos.

**Las mujeres están subrepresentadas como fuerza laboral**

Un poco más la cuarta parte de la fuerza laboral que aparece en pantalla son mujeres, 27%, cuando en la realidad ellas son el 38% de todas las personas ocupadas. Además, el 48% del total de las mujeres en pantalla trabajan versus el 78% de los varones.

**Hay una acentuada división laboral por etnia y género**

Las mujeres y las personas mestizas están menos propensas a ser representadas ocupando puestos más cualificados y de mayor jerarquía.



*Qué culpa tiene el niño (2016)*

**Las mujeres tienen el doble de probabilidades de interpretar personajes en el rol de cuidado que los hombres**

El 10% de los personajes femeninos están representados como madres contra el 5% de los masculinos.

**Las mujeres son retratadas dos veces más comprometidas en relaciones de pareja que los varones**

Hay el doble de probabilidad de que las mujeres sean representadas como novias o esposas (23.6%) en comparación con los varones (10.8%) como novios o maridos.

**Hay un refuerzo de estereotipos de género negativos**

El 80% de las películas aparecen comentarios sexistas sin problematizar.

**Las personas con orientaciones sexuales o identidades de género diversas están subrepresentadas en el cine mexicano**

Solamente 1.2% de todos los personajes son presentados como gays, lesbianas o bisexuales. De los cuales el 0.63% de los personajes femeninos y 1.49% de los masculinos aparecen como homosexuales, y una mujer es representada como bisexual.

**Hay un empleo constante de términos asociados a la homosexualidad masculina como insulto**

En el 50% de las películas analizadas se ha utilizado las palabras “puto” o “marica” con el propósito de ofender a hombres heterosexuales o de poner a prueba supuestos valores masculinos.

## **IV. El cine mexicano en comparación con la producción cinematográfica global**

A continuación se presentará cómo se encuentra el cine mexicano de mayor asistencia, en relación a las representaciones de género, en comparación con la producción global conforme algunos criterios similares evaluados por investigaciones previas<sup>36</sup>.

**I.** Solo el 21% de profesionales en los puestos de dirección, guion y producción en las películas mexicanas analizadas son mujeres (ninguna como directora). Este número está por arriba del promedio global de 16.5%, pero considerablemente debajo de países como Reino Unido (36%) y Brasil (29%).

**II.** En la pantalla mexicana solamente el 37% de todos los personajes que hablan son femeninos. Este número está por encima del promedio global de 31%, y se equipara a Reino Unido (37.9%), Brasil (37.1%) y Argentina (37%). De igual manera, todos estos porcentajes están por debajo del promedio real de la población femenina que es de más del 50%.

**III.** En el 60% de las películas hay mujeres como protagonistas o coprotagonistas, bastante arriba del promedio global de 26%, pero la disparidad de género es evidente puesto que el 90% de las películas mexicanas tienen protagonistas o coprotagonistas masculinos.

**IV.** En el cine mexicano se han identificado más mujeres delgadas que en todos los demás países donde esta información fue evaluada. En México, el 60% de los personajes femeninos lucen delgados, mientras el promedio global fue de 38.5%. Los otros dos países con mayor presencia de mujeres delgadas en la pantalla fueron Argentina (55%) y Japón (52.5%). Por otro lado, hay menos desnudos femeninos en las películas mexicanas entre los personajes que hablan, solamente el 9.5% aparecen en desnudos totales o parciales, en comparación con el promedio global del 23.6%. Pero en criterio exclusivo aplicado para esta investigación, se identificó que en el 50% de las películas mexicanas aparecen mujeres desnudas parcialmente (sobre todo en lencería) sin nombre o línea de diálogo.

**V.** En las películas mexicanas se observa la misma tendencia que en el resto del mundo: no hay personajes femeninos en puestos de liderazgo o de poder (políticos, empresarios, emprendedores o dueños de comercios). En el análisis de los 12 países se observa una mujer en puestos políticos por cada 10 hombres (al igual que México), o una mujer en puestos ejecutivos cada seis varones (en México es una a 11).

**VI.** Los personajes femeninos del cine mexicano aparecen más representados como madres y en sus roles de esposas o novias que los personajes masculinos como padres o en roles de esposos o novios. Si bien esta tendencia sigue la global, hay una gran diferencia en cuanto a la proporción de personajes que están en una





*A la mala (2015)*

relación romántica. Mientras que el 23.6% de las mujeres y el 10.8% de los varones del cine mexicano son representadxs en alguna relación, en los datos del cine global el 57% los personajes femeninos y el 51% de los masculinos se encuentran comprometidxs en pareja.

**VII.** La población LGBTTTTI está subrepresentada en el cine mexicano: solamente 0.63% de los personajes femeninos y 1.49% de los masculinos aparecen como homosexuales o bisexuales. Solamente aparece un personaje con líneas de diálogo que aparenta ser travesti. En los estudios globales utilizados para la comparación, esas informaciones no fueron recolectadas. Pero en relación al cine argentino, esos números fueron respectivamente de uno y 2.3% y apareció un personaje femenino expresamente transgénero en un rol de destaque entre las películas evaluadas.

---

<sup>36</sup> Datos obtenidos del previamente mencionado estudio del Instituto Geena Davis en relación a 12 de los mercados más grandes del cine, y con los resultados de investigación relativa al cine argentino de autoría de las mismas responsables por la presente estudio. Como algunos criterios fueron desarrollados exclusivamente para el cine mexicano, no fue posible hacer esta comparación con respecto a ellos.



*La dictadura perfecta (2015)*

## V. Es tiempo de crear nuevas historias

Si bien las mujeres y niñas en México conforman más del 50% de la población, ellas están insuficientemente representadas en el cine de producción nacional de mayor asistencia en el país. Además, hay una fuerte estereotipación de los géneros, sexualización de las mujeres con desnudos constantes e irrelevantes para la narrativa, casos de acoso naturalizados y hasta retratados de modo humorístico, y trato inadecuado de orientaciones sexuales y de expresiones e identidades de género diversas.

El Estado mexicano ha asumido compromisos normativos y programáticos, tanto internacionales<sup>37</sup> como nacionales<sup>38</sup>, hacia los derechos de las mujeres, la igualdad de género y la no discriminación, que favorecen el desarrollo de acciones y el diseño de políticas públicas encaminadas a garantizar el acceso a derechos<sup>39</sup>. Sin embargo, estos propósitos no se vieron reflejados en la pantalla. Fueron identificados un acentuado sexismo y desigualdad de géneros en el cine mexicano tanto delante como detrás de cámara. De modo que es esencial promover un cambio.

Por un lado, es indispensable que se multipliquen los roles de liderazgo de las mujeres en la industria del cine, sobre todo con mejor distribución de los recursos para financiamiento de sus películas, y también con un mayor apoyo institucional y visibilidad en los medios. Las mujeres suman voces, perspectivas,

sensibilidades y experiencias que amplían las miradas en tanto espectadorxs y habilitan otras representaciones de lo “femenino”.

Por otro lado, es necesario reflexionar sobre los contenidos y que lxs cineastas se comprometan a crear más papeles para las mujeres y las niñas y diversificar como ellas son representadas. Se deben evitar los tratamientos y acciones discriminatorias y misóginas que no sean problematizadas, así como la representación “chistosa” de la violencia sexual contra las mujeres y el uso de estereotipos sexistas.

En una sociedad comprometida con los derechos de las mujeres y la igualdad de género, los medios de comunicación y entretenimiento deberían transmitir imágenes igualitarias plurales y no estereotipadas.

El cine, sobre todo el más masivo, tiene la posibilidad de ejercer un importante rol colaborativo en la transformación de patrones y modelos socioculturales asociados a los géneros con la finalidad de prevenir, atender y erradicar los estereotipos y concepciones que permiten, fomenten y toleren la violencia contra las mujeres y la población LGTBTTTI. Aunque acotado<sup>40</sup>, el presente estudio ha ofrecido un diagnóstico detallado sobre el contenido del cine mexicano comercial de los últimos años (las diez películas examinadas tuvieron al menos 2.8 millones de asistentes cada una) en relación a las representaciones de género.

Estar consciente de las desigualdades de género permite vislumbrar un nuevo camino a ser tomado, con la creación de un cine que muestre una multiplicidad de identidades. Podrá a la vez nutrir al público de mayores temáticas, narrativas, miradas y perspectivas, e influencien las próximas generaciones. Este es el momento para hacer historia.

<sup>37</sup> En particular con la CEDAW y la Plataforma de Acción de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer de Beijing.

<sup>38</sup> Con la Constitución Política, en particular el párrafo 5o del artículo 1º ; la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, de 2003, la Ley General de Igualdad entre Mujeres y Hombres, de 2006, y la Ley General De Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, de 2007; así como el Plan Nacional de Desarrollo de 2013-2018, el Programa Nacional de Igualdad de Oportunidades y no Discriminación contra las Mujeres de 2013-2018 y el Programa Nacional para la Igualdad y No Discriminación 2014-2018.

<sup>39</sup> Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES); Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres (ONU Mujeres). México rumbo a la igualdad de género. Presupuestos públicos con enfoque de género. 2015. Disponible: <http://unidaddegenero.gobiernodigital.gob.mx/wp-content/uploads/sites/5/2017/06/Presupuestos-p%C3%BAAblicos-con-enfoque-de-genero.pdf>

<sup>40</sup> Para este estudio una pequeña muestra de películas fue analizada y es evidente que solamente diez cintas no representan toda la amplia producción cinematográfica de México. Investigaciones futuras deberán examinar más películas, tanto las comerciales para determinar si estas tendencias iniciales se confirman, como también las independientes para averiguar si se repiten o no las mismas problemáticas cuanto a la a las representaciones de género (incluso sumando más transversalización) y la participación de las mujeres.

## ANEXOS

## Anexo 1: Películas analizadas para la investigación

AÑO	ASISTENTES (MILLONES)	PELÍCULA
2013	15.2	No se aceptan devoluciones
2013	6.7	Nosotros los Nobles
2016	5.89	Qué culpa tiene el niño
2016	5.09	No manches Frida
2015	4.13	Un gallo con muchos huevos
2014	4.12	La dictadura perfecta
2014	4.09	Cásese quien pueda
2016	2.95	Treintona, soltera y fantástica
2014	2.82	Cantinflas
2015	2.8	A la mala

## Anexo 2: Grupo etario en el cine mexicano versus la realidad mexicana

REALIDAD MEXICANA	CINE MEXICANO	GRUPO ETARIO
		<b>Niños y niñas</b>
28%	8%	Mujeres
30%	4%	Hombres
		<b>Adolescentes</b>
10%	4%	Mujeres
10%	3%	Hombres
		<b>Jóvenes</b>
24%	15%	Mujeres
24%	10%	Hombres
		<b>Adultos</b>
20%	55%	Mujeres
19%	55%	Hombres
		<b>Mediana edad</b>
11%	12%	Mujeres
11%	20%	Hombres
		<b>Personas mayores</b>
7%	8%	Mujeres
6%	6%	Hombres





## **ESTUDIOS DE CASO Y ENTREVISTAS**

**Cynthia Ottaviano** es doctoranda en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata. Periodista, docente, escritora y asesora sobre derechos de las audiencias y derecho humano a la comunicación. Fue la primera defensora del público de Servicios de Comunicación Audiovisual, nombrada por el Congreso de la Nación Argentina, con el apoyo de organizaciones de la sociedad civil y personalidades del ámbito de los derechos humanos, la academia, la cultura y la representación sindical. En la actualidad, es asesora de la Comisión de Libertad de Expresión del Senado de Buenos Aires.



## Cynthia Ottaviano — Argentina

Entrevista por Anhelé Sánchez Delgado

### **NOS PODRÍAS CONTAR UN POCO DE TI Y DE TU CARRERA.**

Soy doctoranda en comunicación por la Universidad Nacional de La Plata, me licencié en Periodismo y Comunicación cuando era muy chica. Hice una maestría en periodismo de investigación en la Universidad del Salvador y tengo estudios de posgrado en Historia, en Filosofía y Letras de la universidad de la Sorbonne. Desde muy chica trabajé en distintos medios de comunicación y me formé en la gráfica.

Mi primer trabajo oficial fue en un diario de circulación nacional. Antes había trabajado en un canal y radio comunitaria en la provincia de Buenos Aires, llamado Lomas de Zamora. Después pasé por distintos diarios y revistas, como el diario *La Prensa*. Tuve la oportunidad de fundar un diario y ser jefa del equipo de investigación. Trabajé también en canales de televisión, equipos de investigación como *Teleocho* y *Canal 13*. Hice producción ejecutiva de documentales históricos, también tuve la oportunidad de trabajar en distintos radios, formar equipo de investigación en la radio de Argentina. Recibí distintos reconocimientos a lo largo de mi carrera como el *Premio Internacional de Periodismo Rey de España*; otros premios de transparencia internacional; pero sobre todo, los reconocimientos de universidades nacionales como el premio *Nuevas miradas* de la Universidad Nacional de Quilmes; el reconocimiento de la Organización por una Comunicación Democrática; y de distintas organizaciones de la sociedad civil, así que he tenido la oportunidad de conocer y recorrer los barrios más humildes de toda la Argentina, los espacios más completos y la alfombra roja en otros lugares. Eso es lo que te da la comunicación y el periodismo, la posibilidad de conocer distintas historias de vida, distintas realidades, porque hay múltiples maneras de ver la vida y el mundo. También me dio el reconocimiento y la oportunidad de ser la primera defensora del público de la Argentina.

A través de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual el Congreso de la Nación Argentina, a partir de la presentación de la candidatura en una comisión bicameral y después de diez días de posibilidades para que las audiencias se expresaran sobre mi candidatura, con más de mil regresiones en el primer caso y dos mil en el segundo, tuve la oportunidad de ser defensora del público, una tarea muy compleja que tenía que ver con la defensa de las audiencias comprendidas como nuevos sujetos de derecho en la Argentina. Ahora trabajo en distintas universidades y asesoro a la Presidencia de la Comisión de Libertad de Expresión del Senado bonaerense, también tuve la oportunidad de escribir libros. Me considero una obrera de la palabra, porque de manera permanente tenemos que estar allí, tratando de construir una sociedad que sea más inclusiva y profundamente democrática y desde mi punto de vista, el periodismo y la comunicación son una herramienta de transformación social, así que estoy desde distintos lugares pero siempre con el mismo objetivo.

### **NOS DIJISTE UN POCO SOBRE TU PUESTO DE DEFENSORA DEL PÚBLICO, NOS PUEDES CONTAR UN POCO MÁS SOBRE EL CARGO Y CUÁNTO DURÓ.**

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que fue la ley para democrati-

zar la comunicación en la Argentina se sancionó en el año 2009 e incluyó la figura de la Defensoría del Público de servicios de comunicación audiovisual. Una figura que en realidad venía siendo promovida en la Argentina con la recuperación democrática desde la década del ochenta y que treinta años después, recién se pudo incorporar en una ley. Una ley que nació de las entrañas del pueblo argentino; que fue impulsada por la sociedad civil; que luego fue tomada por el poder ejecutivo y luego pasó al Congreso de la Nación Argentina; que tuvo amplias mayorías, pero que fue resistida por la comunicación concentrada de la Argentina; que luego fue codicializada hasta que la Corte Suprema de Justicia y la Nación declaró su plena constitucionalidad y que lamentablemente no se ha podido aplicar en todo su articulado. Hoy tiene derogados sus artículos vinculados con la concentración comunicacional, es decir, hubo una regresión muy importante en la Argentina desde hace prácticamente dos años, específicamente a partir de decretos de urgencia, de la necesidad de urgencia de las corporaciones que han quitado los artículos centrales que buscaban democratizar la palabra. En 2012 se integró esta comisión bicameral en el Congreso de la Argentina con diputados y diputadas, senadores y senadoras donde se presentó la candidatura a la defensoría y tal como lo señala la ley, es una figura que no tiene capacidad sancionatoria, de hecho yo estoy totalmente alejada de los paradigmas judicializadores de la comunicación y punitivistas. Creo profundamente en el diálogo, creo profundamente en el encuentro, creo que la comunicación se construye con diálogo y encuentro y con estas posibilidades de generar los espacios para que se puedan expresar las interculturalidades, sobre todo de países como la Argentina.

El 14 de noviembre de 2012, después de un mes de procedimiento, -porque se publican los antecedentes en medios de comunicación nacional- el Congreso de Argentina me nombró la primera defensora del público y el mandato es de cuatro años, así que concluí el 14 de noviembre de 2016. Fueron cuatro años de trabajo muy arduos porque tuvimos que fundar la Defensoría, pero lo hicimos desde la perspectiva de lo que se conoce como el poder obediencial, que es el poder mandar obedeciendo, es decir, somos servidoras y servidores públicos. Fui funcionaria pública de la Argentina pero las decisiones las íbamos tomando a partir de audiencias públicas, tuve esa tarea de tener que difundir los derechos porque nadie reclama un derecho que no conoce, nadie defiende un derecho que no conoce.

La Defensoría del Público la fundamos con carácter interdisciplinario, reconociendo la complejidad de la comunicación con una dirección de relaciones con las audiencias, una relación de protección de derechos, donde había 12 abogadas especializadas en régimen jurídico de la información en derecho a la información, en derechos humanos, otra dirección de análisis y monitoreo porque era y sigue siendo que se pudieran meter investigaciones en el campo de las ciencias sociales especialmente la comunicación y que además tuviéramos una mirada interdisciplinaria de los reclamos y las denuncias de las audiencias. Una dirección de capacitación porque creo en la necesidad de construir nuevas pedagogías que sean inclusivas con las distintas perspectivas, claro que con perspectiva de género para ir concientizando, para ir generando la educación crítica que tanto necesitamos.

La experiencia de la Defensoría del Público ha sido extraordinaria, lamentablemente la Defensoría hoy está acéfala porque no se ha conformado la comisión bicameral para dar continuidad a mi mandato, así que hoy las audiencias de la Argentina están más desprotegidas que nunca.

**CUÉNTAME SOBRE DOS COSAS DE LA DEFENSORÍA, ¿QUÉ MEDIOS VIGILA Y MONITOREA? Y, ¿DE QUÉ MANERA DEFENSORÍA PROMUEVE LOS DERECHOS Y ENSEÑABA A LA GENTE SOBRE ELLOS?**

Defensoría dialogaba, construía diálogos, era puente y era enlace entre las audiencias y los distintos servicios de comunicación audiovisual. Primero en la comprensión de que el paradigma comunicacional no era el mercantilista, construyendo un paradigma comunicacional en perspectiva de derechos humanos. Ahí está la clave porque no consideramos que la información es una mercancía, no consideramos que la comunicación es un negocio, consideramos que la comunicación y la información es un derecho humano, al que tiene que acceder todas las personas en igualdad de condiciones.

Independientemente de todo, las personas tienen que estar en igualdad de condiciones, por eso es un derecho universal, un derecho humano. El Estado entonces tiene que salvaguardar, no puede separar el Estado este derecho humano de la comunicación que quiere decir por un lado que hay una paz colectiva que es la posibilidad de acceder a otras opiniones e informaciones pero que también si se vulneran nuestros derechos tener la posibilidad de reclamar. En ese sentido se ha innovado en la Argentina, en la comprensión de que la comunicación es un campo de disputas permanentes, entre quienes construyen sentido, qué sentidos se construyen, cuáles son los silencios que también se construyen en los medios de comunicación. Los medios de comunicación dicen mucho más por lo que callan, entonces de qué manera ir trabajando en la concientización de esas realidades porque esas realidades están naturalizadas. El gran factor de la dominación cultural es justamente tener esa dominación para que no pueda ser percibida de manera que también la complejidad de trabajar con todos los sectores de la sociedad en general, con la sociedad civil pero también con los organismos nacionales, con los distintos medios de comunicación, comprendiendo que la información es pública y le pertenece a las audiencias. No podemos hablar en términos de propiedad, entonces frente a esa realidad hay que ir entramando las distintas perspectivas, las distintas miradas, porque si comprendemos que es un campo de disputa, que hay distintos intereses y no se trata de poner nuestros intereses sobre los de los otros, sino justamente que dialogue el derecho humano de la comunicación con los otros derechos humanos. Ese fue el objetivo de la Defensoría del Público.

Trabajábamos tanto en ámbitos de educación formal como de educación informal. Dábamos talleres, encuentros, espacios de debates permanentes en escuelas, teníamos una línea de acción que es la defensoría en la escuela, otra línea de acción de la defensoría en el barrio, íbamos a distintos barrios, a distintas sociedades de fomento, a los clubes, a las bibliotecas populares. Teníamos también líneas de trabajo en los sindicatos, en las propias direcciones periodísticas, líneas de trabajo en contextos de encierro, hemos estado en distintas cárceles, en institutos donde hay privación de la libertad.

La tarea de la Defensoría del Público ha sido integrar, a la vez que analizábamos cuáles habían sido esas invisibilizaciones, comprender que también son hechos discriminatorios y entonces por ejemplo propusimos, ¿qué nos dicen los noticieros de la televisión abierta?, porque tampoco podemos naturalizar que lo que hoy es noticia en la televisión abierta verdaderamente sea socialmente relevante y ese trabajo se hizo desde el equipo de investigación y se sostuvo los cuatro años que fui defensora del público. Nos encontramos con que la gran mayoría de las noticias, en algunos casos hasta el 30% del tiempo en los noticieros eran dedicados a noticias policiales, lo que se consideraba como inseguridad en la Argentina, pero no eran por ejemplo asesinatos de chicos en las barriadas más populares por parte de policías y vaya si no es hecho de alto nivel de gravedad. Lo que sí sale en los noticieros de televisión abierta, que se considera inseguridad a los derechos de violación a propiedad privada, sobre todo de aquellos que tienen menos recursos económicos hacia los que más recursos económicos tienen. Así, la inseguridad no es no tener trabajo, no es no tener derechos humanos, en los noticieros inseguridad es un robo a mano armada.

Otra de las cosas que hemos notado es no solo el alto grado de policialización sino el diminuto espacio que se le dedica a la difusión de los derechos vinculados con el género. Tenían porcentajes bajísimos, igual que niñez y adolescencia sobre salud, sobre educación, la gran mayoría entonces de las noticias no estaban vinculadas con la información socialmente relevante sino con un alto grado de especularización de criminalización de la niñez y adolescencia, de discriminación del colectivo LGBTIQ, de estigmatización de los pueblos. Comenzó a entrar en la agenda ya no solo la sexualización por parte de las mujeres o la hipercosificación, sino también los feminicidios, pero con abordajes y con coberturas que no reconocían la problemática social, histórica y cultural, sino que por el contrario aislaban cada caso. Al comienzo, las coberturas muchas veces eran culpabilizantes, se culpabilizaban a las propias mujeres por cómo se vestían, por las amistades que tenían, por los horarios en los que salía, por los barrios en los que circulaba, por sus estéticas, por sus gustos y entonces terminábamos teniendo tal vez una historia positiva en sentido de que las agendas irrumpieron los feminicidios como una problemática, pero con una cobertura que apagaba todo análisis posible para problematizar esta realidad, que tiene que ver entonces, con un problema que no es individual, sino que es colectivo, que es social. En el que se requiere tener un abordaje que también sea interdisciplinario, difundir las líneas de asistencia a las víctimas, no olvidar los temas, no dejarlos allí perdidos y que se terminen acumulando uno detrás del otro, porque entonces no se historiza.

Parte de la tarea de Defensoría del Público fue no solo poner atención sobre aquello que estaba siendo noticia sino sobre los abordajes para tratar de que fueran cada vez más democratizadores y por otra parte, con nuevas prácticas que construíamos colectivamente en estos encuentros de debate donde invitamos a representantes de distintos ámbitos de la sociedad, no es que solo dialogáramos con los periodistas sino también con camarógrafos, fotógrafos, productores y productoras, de las distintas formas de construir sentido en los medios de comunicación y platicábamos con familiares de víctimas, con defensa civil, con bomberos, porque son enfoques distintos pero complementarios.

Eso es lo que hemos notado, que una vez que eran expuestas en un espacio de encuentro, había una gran necesidad de encontrar y reconocer, ponerse en el lugar del otro, darse cuenta que si uno está repitiendo en un *loop* más de 100 veces la reiteración del apuñalamiento de una persona, obviamente estás causando morbo y espectacularidad, producto de la búsqueda de *rating* asociado entonces a la variable mercantilista de la comunicación y cómo era muchísimo más importante brindar información que fuera relevante. También tener en cuenta los distintos horarios porque tenemos exposición de niños y niñas o incluso de adultos y adultas mayores. Hay muchas cosas que en los medios de comunicación no se contemplan y que tienen que ver con problemas estructurales como que por ejemplo, el derecho humano a la comunicación con perspectiva de género no forma parte de las currículas, una de las propuestas de la Defensoría del Público era no solo que formara parte de las currículas de las carreras de Comunicación sino desde nivel inicial porque necesitamos trabajar justamente en la toma de conciencia en las problemáticas que son sociales y luego comunicacionales.

No ha habido ningún tema que no trabajáramos en la Defensoría del Público, que no fuera una especie de punta de iceberg de problemáticas sociales muy profundas y que son históricas. Entonces, la tarea siempre tenía que ser integral e interdisciplinaria porque si íbamos a hacer un taller sobre comunicación no sexista surgía que algunas mujeres nos contaban que habían sido víctimas de violencia física, entonces trabajar sobre la existencia de violencias y no nada más la violencia que se reconoce, como el golpe, la violencia física. También hay violencia psicológica, también hay violencia económica, hay violencia mediática, hay violencia simbólica. Vas notando cómo los medios son performativos, son habilitantes y habilitadores de distintos estereotipos y con atribución de roles de acuerdo con el género y empezar a trabajar también los géneros, varios, todos, no solo dos.

Yo pensé que nos iba a costar muchísimo más cambiar las prácticas en el ámbito de la publicidad y que íbamos a tener otro nivel de recepción en los ámbitos periodísticos, sin embargo, fue lo contrario, en el ámbito publicitario hemos tenido mayor recepción, pensé que íbamos a lograr varios cambios porque una publicidad está claro que es para vender, —nada más mercantilista puede haber que una publicidad—, sin embargo al no querer quedar asociados a prácticas discriminatorias preferían replantear la publicidad e incluso hasta levantar campañas y modificarlas, aún perdiendo los recursos económicos que significaban ya tener producida la pieza publicitaria. Sin embargo, nos costó mucho más lo periodístico y ahí creo que ha sido porque a toda matriz económica de los medios de comunicación también le corresponde una matriz simbólica y es mucho más complejo, no se ha podido terminar de cambiar tampoco la matriz simbólica. Así que seguimos teniendo lógicas de producción que son clasistas en la Argentina, profundamente mercantilistas pero que también son machistas y que son racistas, y basta con ver la pantalla para poder notarlo y lamentablemente recorrer América Latina para corroborar que los problemas que tenemos aquí en la Argentina son comunes a Latinoamérica y por eso la propuesta de la Defensoría es que a problemas comunes, soluciones comunes. Trabajar socializando y compartiendo las distintas formas de resolución que

teníamos de los distintos reclamos y denuncias, congresos, encuentros donde poder intercambiar y fortalecernos porque también en toda Latinoamérica hay una comunicación concentrada que va conspirando contra las democracias, que va teniendo agendas que son profundamente discriminatorias y que por ende hay que también hacer un gran esfuerzo por visibilizar los talleres, los cursos, para que las personas pensarán que hay muchas formas de ser mujeres, que hay muchas formas de vivir la juventudes, que hay muchas formas de ser varones, que hay muchas formas de ser trans. Ese es un camino que tiene que seguir adelante por muchos años más, pero en este camino empezamos a ver cómo las personas se empezaban a reconocer, cómo iban separándose y dándose cuenta que estaban dichos por otros y por otras, que tenían intereses distintos que no las representaban, cómo tenía que ser esa búsqueda de reconocerse, quiénes son, quiénes somos, qué queremos, cuáles son nuestras necesidades y cómo las expresamos, entonces cuáles son las nuevas retóricas, ese descubrimiento de cuáles son las narrativas que nos pertenecen, cómo nos apropiamos de las narrativas para contarnos.

Es un camino realmente extraordinario. Hay que empezar a descubrir las formas de expresiones que te representan y empezar a ser hablantes y dejar de ser hablados, porque ese es el camino.

#### **¿CÓMO INFLUYE EN LA SOCIEDAD ARGENTINA LOS ESTEREOTIPOS QUE LOS MEDIOS PERPETÚAN SOBRE LAS MUJERES?**

Bueno, ha sido profundamente negativo, los medios de comunicación tienen un carácter performativo. Las distintas realidades que vivimos en el país no están siendo expresadas por los medios de comunicación, es decir, hay una comunicación concentrada que está centrada en intereses económicos, políticos y que todos los días plantea una serie de exclusiones y que en esas exclusiones están las identidades, están las personas. Las construcciones de subjetividades no son representativas ni interculturales, al contrario, han habido retóricas que se han querido perpetuar de la mano de esa matriz simbólica que mencionábamos antes, entonces está la hipersexualización y la hipercosificación que es poner a la mujer en el lugar del objeto de posesión, objeto de dominio y objeto al punto de ser desechado, que es lo que ha terminado pasando en las prácticas lamentablemente cotidianas.

Han habido prácticas de patologización “la loca”, lamentablemente se ha seguido enunciando esa realidad de animalización, “la yegua”, “la potra”. La locura ha sido el lugar histórico en el que se ha puesto a las mujeres pero también alguna práctica de animalización siempre hay. Esas retóricas constantes fueron formando una única forma de estar en la televisión que era la del objeto, la cosa y lamentablemente hoy seguimos haciendo las preguntas de: ¿dónde están nuestras mujeres campesinas?, ¿dónde están las mujeres científicas?, ¿dónde están las mujeres trabajadoras?, ¿dónde están las amas de casa? Se han construido estereotipos que nos limitan a una única manera de ser mujer y por supuesto, va causando distintos daños sociales porque como señalábamos, los medios de comunicación muchas veces legitiman. Hay que seguir trabajando muy arduamente en esos símbolos que se construyen a diario pero no se puede dejar de

ver que hay un problema estructural, es decir, cuáles con las representaciones del patriarcado en los medios de comunicación. Por un lado son estas representaciones profundamente discriminatorias del colectivo de las mujeres, pero también hay un problema que está en la matriz, por ejemplo, las mujeres ocupan muy poquitos lugares entre las accionistas de los medios de comunicación, por lo tanto las decisiones las toman los hombres. Otro estudio en Argentina dice que las noticias, en medios gráficos la mayoría son firmadas por varones, apenas un 15% por mujeres. En los medios nacionales las presentadoras de noticias apenas son 35% y el 65% son varones, lo que se ha notado es la diferencia de edad entre los periodistas y las periodistas que trabajan en la conducción. En la Argentina la mayoría de las mujeres que presentan las noticias tienen entre 19 y 49 años, los hombres son mucho mayores, esto ligado a los estándares de belleza comerciales. Si no tenemos paridad de género entre los accionistas de medios de comunicación, si no hay paridad de género entre los directivos y las directivas, si tampoco lo hay en las redacciones periodísticas, no hay paridad de género entre los periodistas, tampoco hay igualdad de género en la representación sindical donde de 95 miembros de un sindicato, solo 23 son mujeres.

Hay que fijarnos cómo son los contenidos de los manuales escolares, no hay paridad de género en la asignación de roles, se ha hecho una campaña contra la discriminación y la xenofobia pero al fijarnos qué roles ocupaban la mayoría de las mujeres eran mamás, abuelas y maestras, el resto de asignación de roles eran para los varones y estas también son las representaciones que si es lo que nos enseñan en la escuela, poco a poco se van formando lugar en los medios de comunicación, porque es un gran trabajo el de la descolonización cultural para comprender que tenemos que tener igualdad a la hora de representarnos y decirnos, no caer en las prácticas que no solo naturalizan sino que terminan siendo reproductoras de las desigualdades que estaban enunciando. Así que parte del problema es lo que vemos en los medios de comunicación, las agendas, los abordajes, pero también las estructuras.

### **¿CUÁLES SON LAS MAYORES DIFICULTADES A LAS QUE SE ENFRENTAN LAS MUJERES EN EL PERIODISMO?**

Hay dificultades todo el tiempo, hay temáticas que nos resultaban excluyentes, cuando yo empecé a trabajar en los medios, en el canal comunitario ellos solo querían que hiciera cámara, después terminé haciendo la producción ejecutiva pero en primer lugar lo que querían era que diera el servicio meteorológico.

Luego, otro obstáculo es como en mi caso te dedicas a hacer policiales, era un área donde no entraban mujeres, la redacción del diario donde trabajaba eran todos varones así que la primer dificultad fue que comprendieran que yo estaba totalmente habilitada y capacitada también para poder ser cronista policial en ese momento. Hace 25 años en el diario éramos alrededor de 250 personas y solo cuatro o cinco mujeres, eso fue cambiando con el paso del tiempo, a pesar de las diferencias que hay hoy, se ha avanzado un poco más. El lugar inmediato en el que ponen a la mujer está denigrado, es un lugar a ser conquistado y precisamente no es el de persona, de hecho hay una frase que se dice en las redacciones periodísticas “siempre tiene que haber un florero en una redacción”, refiriéndose a que tiene

que haber una mujer con las estéticas que estos tiempos capitalistas señalan. Hay una realidad, hay estereotipos con miradas europeizantes, es decir quienes tienen la tez blanca y los ojos claros y cabellos rubios tendrán muchas más oportunidades que aquellos que puedan hacer un descenso del altiplano. Cuando caminas en general por Latinoamérica y caminas por la calle y luego miras la televisión te das cuenta de cómo se excluyen de manera permanente a las distintas fisonomías, no solo los diferentes roles. Parte de la tarea que tenemos en las redacciones periódicas es justamente que tengan en cuenta el trabajo que hacemos y que no esté condicionado por el género.

Otra de las dificultades es que hay muy pocas mujeres tomando decisiones, yo tuve la oportunidad de que me promovieran mujeres en algunas redacciones periodísticas, pero pocas veces es así. Luego, los horarios en que se trabaja y la falta de políticas públicas y de políticas que se dan en los ámbitos de la gestión privada con respecto a la posibilidad de tener maternidad y paternidad, licencias para poder criar a tus hijos y a tus hijas, esa también es una de las dificultades que tenías que atravesar. Hay desigualdad salarial, ahí tenemos otra brecha para luchar.

#### **A NIVEL POLÍTICAS PÚBLICAS DE PERSPECTIVA DE GÉNERO COMO PAÍS, ¿DÓNDE ESTÁ AHORA ARGENTINA?**

Ahora mismo Argentina está en un problema porque se han achicado los presupuestos vinculados justamente a las distintas áreas que promueven la igualdad de géneros y esto hace que haya menos recursos económicos, que es uno de los reclamos históricos, tener no solo una legislación vigente sino los recursos económicos para poder establecer las políticas públicas que lleven todo esto de lo que hemos hablado a la vivencia cotidiana. Hoy, la Argentina está en problemas vinculados por un lado con los recortes presupuestarios del gobierno nacional, luego Argentina está en un problema porque se han desactivado directamente algunos programas que lo que buscaban eran la igualdad y la equidad de géneros en el ámbito de la comunicación. Lamentablemente, un observatorio que formaba parte de la autoridad de aplicación fue también desarticulado, la propia defensoría está acéfala, de manera que podemos señalar que hay una regresión en políticas públicas para la equidad de géneros en la Argentina. Justamente la Defensoría del Público obtuvo el premio a la innovación en las políticas públicas efectivas por la búsqueda de equidad de género en la radio y televisión que otorga la OEA por la tarea que hicimos entre 2012 y julio de 2015 y sin embargo aún con este reconocimiento la Defensoría hoy está acéfala. Hemos logrado demostrar cómo a través de políticas públicas pedagógicas de redistribución habíamos mejorado y promovido la equidad de género y la erradicación de las violencias contra las mujeres.

#### **¿CÓMO CREES QUE PODEMOS EDUCAR DE UNA MANERA NO SEXISTA?**

Es fundamental que comencemos a trabajar desde las edades iniciales por supuesto en el ámbito de la educación formal, pero también desde la casa. Es absolutamente fundamental no replicar el patriarcado. La gran política pública que podemos darnos es pensar cuáles son las prácticas cotidianas del patriarcado,



cómo se expresa el patriarcado en nuestras prácticas cotidianas, en cosas simples como “¿me ayudan a levantar la mesa?” No, la mesa se levanta colectivamente porque una familia también es un equipo, “te voy a lavar los platos”, no, los platos no son propiedad de la mujer y por ende si otro lava no le hace un favor, “te saco a pasear”, “te llevo al cine”, el lenguaje y las palabras dan existencia al mundo, incluso pensando en un lenguaje no sexista y en comenzar a decirnos de una manera inclusiva pondríamos en evidencia todas estas prácticas que son discriminatorias y que lo que hacen es generar asignaciones de roles que siempre subordinan a las mujeres.

Hay que comenzar con no naturalizar aquello que nos ha sido dado, porque yo me he criado en una sociedad machista, mi madre y mi padre me han criado en una familia machista, tuve que rebelarme y comprender que esas prácticas habituales y cotidianas eran discriminatorias y me estaban subestimando, que también me estaban estigmatizando. Un ejemplo es que a los 17 años comencé la universidad y quería ir al turno de la noche para trabajar, sin embargo mis padres se opusieron porque una mujer no puede estudiar en la noche.

Esa mujer en las publicidades encerrada en el espacio doméstico a la que la viene a salvar un superhéroe a lavarle los platos porque ni siquiera sabe lavar los platos, después de tantos años encerradas en el espacio doméstico y tiene que venir a defendernos un varón, esa es la propuesta publicitaria.

Hicimos también un análisis sobre las publicidades destinadas a niñas, niños y adolescentes y una de las cosas que vimos muy fuertemente es cómo la gran mayoría de las publicidades eran vinculando a las niñas con tareas domésticas de cocina, de limpieza, donde los slogans eran “divertite poniéndote el delantal”, “elegí la receta”, “prepará ricas comidas”, “jugá a lavar tus prendas preferidas” y lo que veíamos es que las publicidades también terminan reproduciendo esas relaciones jerárquicas de género, ya que una publicidad de juguetes destinados a varones hacía referencia a las travesuras, a salvar, a alcanzar cosas, a ser el héroe.

Es importante cuando hablamos de educación poder trabajar en esta reproducción de los estereotipos, donde a las niñas las asocian a la moda, a los niños a competición. Hay que educar en que hay múltiples maneras de ser mujer y múltiples maneras de ser varones, por ejemplo hay otra cosa donde el hombre tiene prohibido llorar y emocionarse. Creo que es necesario poder diagnosticar y esclarecer estas prácticas patriarcales cotidianas para poder desarticularlas y deconstruirlas, poder concientizar y reflexionar sobre nuevas prácticas de organización social, que sean profundamente equitativas y que esto luego no solo se haga en el ámbito de las distintas formas de organización social, como son las familias, sino también en los espacios de educación formal. Hay que producir nuevos materiales escolares donde no se repitan estas prácticas patriarcales y hacerlo con participación equitativa de todos los elementos de la sociedad porque lamentablemente el acceso a la educación y a la justicia siguen siendo inaccesibles para algunas personas en la Argentina así como otros derechos humanos.

**Anna Serner** es licenciada en Derecho, cuenta con estudios en cine y actualmente es CEO del Instituto Cinematográfico Sueco. Durante los últimos 20 años ha dado conferencias y hablado de derecho, publicidad, creatividad y gestión. Ha participado activamente en el debate público sobre el papel de los medios de comunicación en la sociedad.

## Anna Serner — Suecia

Entrevista por Cecilia Parodi

### **PRIMERO NOS GUSTARÍA QUE TE PRESENTARAS. DINOS TU NOMBRE, CARGO Y DESDE CUÁNDO LO TIENES.**

Soy Anna Serner, CEO del Instituto Cinematográfico Sueco, que es la creadora pública de películas suecas. He estado en el cargo desde octubre de 2011, es mi quinto año. Ha sido increíble trabajar en el cine, hay muchos retos porque el modelo de negocios se está cayendo para los cineastas, pero al mismo tiempo estamos tratando de desarrollar, cómo hacer que haya diversidad de voces en Suecia y hemos comenzado con la equidad de género. La mitad de la población de Suecia son mujeres, entonces lo justo es que la perspectiva femenina o la perspectiva de la mujer se muestre en las películas. Cuando yo empecé, me di cuenta que en los últimos cinco años anteriores a mi gestión se fondeó un 25% de películas dirigidas por mujeres e hicimos un plan de acción para lograr un 50-50 en el siguiente periodo de cinco años, es decir, del 2013 al 2016, ahora estamos en el 2017 y hemos logrado nuestra meta.

### **¿TU PRIMER RETO FUE UN POCO LOGRAR LA EQUIDAD DE GÉNERO EN LA INDUSTRIA?**

Al haber sido mujer toda mi vida y haber tenido antes el puesto de CEO y muchos otros trabajos, para mí la equidad de género en el trabajo es una de las tareas más importantes. Siendo la CEO del Instituto Cinematográfico Sueco de lo que tengo que asegurarme es de tener las mejores películas y estoy segura de que no encuentras la mejor calidad si no estás considerando que todos los géneros, razas, orientaciones sexuales tienen historias interesantes por contar y que son diferentes dependiendo de quién está detrás de la cámara.

### **EL AÑO PASADO DISTE UNA ENTREVISTA A *EL PAÍS*, EN ESPAÑA, DONDE HABLABAS DE CINCO PUNTOS O ESTRATEGIAS QUE IMPLEMENTASTE EN EL INSTITUTO, ¿PODRÍAS PROFUNDIZAR?**

Lo que hablé con *El País* es que los retos principales que he encontrado en la industria y en la sociedad en general, son que no hay mujeres en posiciones principales, ni siquiera detrás de las cámaras. En el Instituto lo que hicimos fue encontrar los argumentos más usados. El primero de ellos es que no hay directoras —aunque sí las hay— y que si hay, no son suficientemente buenas. Yo honestamente creo que esto es incorrecto, así que decidimos probar que ese argumento es falso. Hicimos un proyecto donde encontramos a todas las mujeres en puestos claves detrás de la cámara: directoras, escritoras, productoras, editoras y cineastas desde el principio del cine en 1895 e hicimos un sitio web ([nordicwomeninfilm.com](http://nordicwomeninfilm.com)) donde se encuentran todas estas mujeres, mujeres suecas. Esperamos que otros países nórdicos se sumen y de esta manera probar que están mal. Ahora, las nuevas realizadoras de cine pueden añadir su currículum a la página web y lo contextualizamos. Escribimos artículos y de esa manera les damos una manera de promoverse a sí mismas, es más fácil promocionarse mediante algo que alguien más escribió que si los dices tú misma. Ayudamos a las mujeres a visibilizarse y al mismo tiempo también creando modelos a seguir porque eso es lo que necesitamos, modelos a seguir femeninos: si lo puedes ver, lo puedes ser.

Queremos empoderarlas.

### **¿LAS DIRECTORAS PUEDEN SUBIR SU INFORMACIÓN?**

Sí, pero no todas son admitidas porque tenemos un límite, somos una industria profesional y para estar allí tienes que haber hecho una película que haya alcanzado una cierta audiencia. Seleccionamos porque no queremos *youtubers*, queremos cineastas de verdad.

Otra cosa que hemos descubierto es que es muy difícil para las mujeres establecerse en la industria. Les es permitido hacer su primer película pero muy seguido escuchas que aún no tienen suficiente experiencia, en cambio en los casos de hombres que son normalmente elegidos “por tener potencial”, desde el inicio te encuentras con que “él es talentoso, hay que financiarlo, es una inversión”, mientras que las mujeres no son vistas como potenciales, aún después de su primera película y que esta fue exitosa. Decidimos ayudar a las mujeres directoras en Suecia dándoles una mentoría, les enseñamos cómo funcionan las estructuras, la discriminación que hay hacia las mujeres, a ser vistas en una sociedad, el cómo hacerlo. Formamos redes donde se intercambian experiencias, donde aprenden las unas de las otras, lo que significa que llevan su idea a un público. No las ayudamos en cómo hacer o dirigir una película porque eso ya lo saben, pero sí a conseguir fondos, difusión, todo en lo que las mujeres tienen más problemas que los hombres.

La tercer cosa que descubrimos es que muchas mujeres realmente no ven un futuro para ellas en la industria, eso significa que no son tan seguras de sí mismas como los hombres porque normalmente escuchan cosas negativas, como que están locas por querer entrar en el cine, que no van a poder combinarlo con la vida familiar y que deberían de ser muy cuidadosas. Esto en vez de escuchar que deben intentarlo, que no hay nada en lo que puedan fallar y que les den motivación. Esto ocurre desde el inicio de los tiempos, las niñas no están educadas para creer en sí mismas, así que necesitamos trabajar mucho con las escuelas de cine y pre escuelas de cine. Hemos hecho estudios para saber cómo trabajan y demostrarles cómo pueden invertir su dinero en programas para jóvenes talentos femeninos que busquen ser directoras. Es muy difícil entender que la estructura es algo que está arraigado desde hace muchos años y que no se va a ir, necesitamos trabajar para concientizar y educar.

**SÍ, Y ES MUY IMPORTANTE PORQUE NO ES COMO QUE FINANCIAN LAS PELÍCULAS SINO —COMO DICES— ESTAS MUJERES NO SE SIENTEN LO SUFICIENTEMENTE SEGURAS DE SÍ MISMAS O QUE NO VAN A TENER UNA CARRERA EXITOSA. ES MARAVILLOSO QUE ESTÉN PENSANDO EN EL PRINCIPIO DE LA EDUCACIÓN, EN LAS BASES PARA SER DIRECTORAS.**

Tal vez lo más importante que hemos descubierto es que las personas creen que sí hay igualdad de género, pero al mismo tiempo le temen a la igualdad. No hemos tenido cuota como tal, pero sí les digo en el equipo que si no cooperan vamos a empezar a hacerla. Lo que hacemos es que estamos contando nuestras decisiones, tenemos ubicada a la gente. Si todos saben que va a haber un servicio de monitoreo mensual van a luchar mucho más por encontrar proyectos de calidad y hemos comenzado a hablar de los proyectos de una manera muy interesante y

creo que eso nos ha mostrado no solo que las mujeres hacen películas de calidad, sino que todos los proyectos seleccionados ahora pasan por un proceso de calidad, no solo en las expectativas o en el potencial de cierta persona.

Es muy interesante comunicar estos números, por eso estoy viajando por el mundo, porque tenemos figuras clave que provocan ser un reto y una inspiración, así que eso es genial, pero como dije anteriormente, no hacemos cuota. Lo que queremos es que la industria sea parte de ese trabajo, así que hicimos un trabajo de investigación donde diez personas de la industria estuvieran en un taller de estudios durante un año para ver qué hay en la calle, qué se interpone a que las mujeres tengan posibilidades y ha sido muy interesante porque cuando comienzas tu trabajo con los problemas de la manera en que los hombres los sienten, son señalados como los hombres malos y las mujeres no se sienten señaladas como víctimas. Esto ha ayudado, cuando te das cuenta que los dos son parte de la misma estructura, cosas maravillosas pasan. Ha sido maravilloso, en realidad.

**CREO QUE ES GENIAL PENSAR UN POCO EN CÓMO INTERIORIZAMOS LAS ESTRUCTURAS, LOS ROLES, COMO “YO NO SOY EL HOMBRE MALO, SOLO ESTOY TRABAJANDO” PERO ELLA ES LA QUE LE DA PECHO AL BEBÉ Y ES ALGO NATURAL. LAS RELACIONES SON ALGO MUY COMPLEJO PARA NOSOTRAS QUE QUEREMOS TENER PROYECTOS, SER MAMÁS, DIRECTORA DE CINE. ¿CÓMO PUEDES DEFINIR EL EMPODERAMIENTO POLÍTICO Y EL EMPREDEDURISMO EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL?**

Todo está conectado, desde por qué vale la pena invertir dinero en una película, por qué se toman impuestos para hacer películas. Esa es mi opinión, el cine es una forma narrativa muy emocional, en la que realmente llegas a conocer cosas de ti y de la sociedad y de las sociedades de otras personas que han llegado a derrocar ciertas cosas que te hacen más ser humano y creo que si se supone que vamos a usar dinero de los impuestos, es muy importante que todo el mundo tenga la posibilidad de verse ahí, para así sentirte no como el hombre, sino como la persona que eres y así entender a los hombres y que los hombres entiendan a las mujeres y su perspectiva. Es un asunto de libertad de habla, un asunto de diversidad de voces, un asunto de que de que todo mundo en la sociedad debería de poder expresarse y sentirse identificadx.

**¿TIENEN ALGÚN PROGRAMA DE MASCULINIDADES EN EL INSTITUTO?**

No, porque los hombres muchas veces dicen que quieren entrar a un programa y cuando los abrimos no asisten, ya me cansé de eso. Lo que hacemos es que están allí en la industria y los invitamos, pero no hay cursos especiales para hombres porque en realidad no han mostrado que quieran tomar ese camino.

**¿LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESTÁ PREPARADA PARA UNA TRANSFORMACIÓN PROFUNDA RESPECTO AL FEMINISMO Y A LA EQUIDAD DE GÉNERO?**

La industria del cine no está más preparada que la sociedad en general, desafortunadamente, pero eso significa que tenemos que seguir hablando y haciendo cosas. El Instituto es muy importante para los cineastas, no pueden saltarnos, quiero decir que cuando no somos nosotrxs los que financiamos, es muy notorio que la igualdad de género es casi inexistente. Yo no creo que esto lo hagan adre-

de, creo que ahora se han dado cuenta que de verdad hay calidad que falta ser encontrada, pero algunas veces prefieren solo seguir haciendo las películas con las guías que ya tienen, de las que ya se enamoraron, por decirlo de cierta manera. Lxs nórdicxs me alentaron a seguir porque se dieron cuenta que necesitaban eso, aprendieron que eran parte del problema, pero ahora se dieron cuenta que es muy difícil cambiar las cosas, yo creo que eso es fantástico de escuchar, porque se dieron cuenta que es exactamente lo que se necesita: darle la vuelta a las cosas.

### **¿QUÉ ES FEMINISMO PARA TI Y CUÁL ES LA DIFERENCIA EN POLÍTICAS PÚBLICAS?**

En el Instituto no pedimos películas feministas, las personas mandan lo que tienen, solo seleccionamos las ideas de las personas. No tengo una opinión en eso. Las aplicaciones muestran que hay diferentes aspectos políticos de género dependiendo de si hay hombres o mujeres en la cámara, entonces estoy segura que si hay diversidad de voces todo lo demás estará ahí.

Apoyamos la distribución tanto de películas importadas para la audiencia sueca y apoyamos filmes suecos, distribuimos tanto en Suecia como en el extranjero. Toda esa selección está hecha con una perspectiva de género, porque no tenemos suficiente dinero para apoyar a todas las películas importadas, pero nos aseguramos que haya tanto de hombres como de mujeres, así como de diferentes partes del mundo. Además de las películas que se han hecho en Suecia, nos fijamos en el plan de distribución, para ver si ya fue fondeado y si va a recibir dinero para ser distribuido, si nosotrxs fondeamos, ellxs van a poder mostrar que tienen un buen plan y que la película vale la pena.



**Amal Ramsis** cineasta egipcio-española. Nació en El Cairo, Egipto en 1972. En 1993 se graduó de la Facultad de Derecho de El Cairo, después de lo cual trabajó como abogada durante tres años. En 1992, participó en la fundación Centro de Estudios de la Mujer, “Ma’an” (juntos), en Egipto. En 2002, obtuvo una beca de la Cancillería Española para estudiar dirección de cine en la escuela de cine Septima Ars de Madrid, completando sus estudios en 2005. En 2008 fundó el *Cairo International Women’s Film Festival*, el primer festival anual de cine de mujeres en el mundo árabe. Además, lidera una serie de talleres para mujeres del programa internacional conocido como *Correspondencia entre mujeres*. En 2009, la Fundación Árabe de Granada la seleccionó para su beca anual de artes y literatura. Dirigió y produjo *Only Dreams* (2005), *Life* (2008), *Forbidden* (2011) y *The Trace of the Butterfly* (2014). Sus películas obtuvieron muchos premios internacionales y han sido proyectadas en lugares de artes y festivales de cine alrededor del mundo.



## Amal Ramsis — Egipto

Entrevista por Anhelé Sánchez Delgado

### **DINOS TU NOMBRE Y CARGO DENTRO DEL FESTIVAL DE CINE DE MUJERES DEL CAIRO**

Soy Amal Ramsis, directora y la fundadora del *Cairo International Women's Film Festival*.

#### **¿CUÁL ES LA MISIÓN DEL FESTIVAL?**

La idea principal cuando empezamos hace 10 años fueron dos cosas, hacer un puente o un intercambio cultural entre el mundo árabe y el mundo de habla latina porque vimos que casi no había conocimiento mutuo. La idea era conocernos porque tenemos muchas cosas en común, conocernos desde el punto de vista de las mujeres como realizadoras. Así empezamos y con los años creció el público bastante y aumentó mucho el interés por nuestro festival también en El Cairo y otros países, porque nuestro festival no es solo en El Cairo, sino también es una caravana que a lo largo del año va a otras ciudades del mundo árabe con las películas. El crecimiento del interés por nuestro festival de parte del público y también el crecimiento a nivel estructural hizo que a los cinco años del inicio del festival decidiéramos hacerlo un festival internacional, que traiga películas de todo el mundo, no solo del mundo árabe y de América Latina, sino del mundo visto por las mujeres. Tenemos la caravana como una sección del festival, que es la sección viajante para romper la barrera entre el mundo árabe y el mundo de América Latina.

#### **¿CUÁL ES EL RECIBIMIENTO DE LA GENTE EN EGIPTO Y EN EL MUNDO ÁRABE?, ¿CÓMO ESTÁN EN TEMAS DE FEMINISMO E IGUALDAD DE GÉNERO?**

Nuestro festival no solo se enfoca en el tema de género, la única condición que tenemos es que la película tiene que ser realizada o dirigida por una mujer y la calidad artística tiene que ser buena. Hay películas que tratan temas de género pero hay películas con otros temas. Como este mundo está visto desde la perspectiva de las mujeres el tipo de debate que se produce alrededor del festival cambia de un país a otro porque depende de la situación en la que vive cada país. Si pasamos la misma película en Líbano no va a tener la misma reacción que si la ponemos en Marruecos o en Bolivia, depende mucho del contexto social y político. En cuanto a haber tantas películas en América Latina realizadas por mujeres árabes siempre sorprende, porque hay una idea estereotipada sobre el mundo y la mujer árabe, que es sumisa, que no da órdenes. El hecho de que proyectáramos esas películas rompió mucho la idea o la imagen estereotipada sobre la mujer árabe.

#### **¿EN QUÉ PAÍSES SE HACE EL FESTIVAL?**

El festival es cada año en El Cairo pero la caravana que viaja a lo largo de los últimos 10 años ha pasado alrededor de 40 regiones: Colombia, Cuba, Bolivia, México (a la Ciudad de México y Oaxaca vamos cada año), también hemos estado en Argentina, Paraguay, El Salvador, Costa Rica, Guatemala, Líbano, Siria, Argelia, Jordania, casi toda América Latina menos Brasil y Chile y casi todos los países árabes menos los países del golfo y Libia.

### **¿CUÁL ES LA IMPORTANCIA DE QUE EXISTA UN FESTIVAL COMO ESTE EN EGIPTO?**

Al principio era bastante raro porque era una idea que parecía muy poco viable pero con los años vimos que las perspectivas de las mujeres, —no solo en los temas de género— crean otro tipo de debate, este festival entró en el Cairo y en el mundo árabe como debate de las perspectivas. Normalmente cuando dicen de películas de mujeres piensan que las mujeres solo hablan de temas de “mujeres”, pero no, hablan de todo y eso creó otro tipo de debates. A lo largo de los años el festival se ha hecho un evento esperado, desde enero la gente comienza a preguntar por él, normalmente en festivales de mujeres el público es femenino y en nuestro caso no, casi es mitad y mitad. Los debates son muy buenos, hay mujeres bastante fuertes que abren otro mundo.

### **¿CÓMO AVANZA LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE?**

Si vemos los grandes festivales como Berlinale, Locarno o Sundance, la mayoría de los realizadores son hombres, es una realidad que nadie puede discutir. En el tema del documental hay más mujeres, pero tiene mucho que ver con el tema de que el documental no necesariamente necesita un presupuesto grande. Cuando se necesita un presupuesto grande el machismo aquí sí entra y hay muy pocas mujeres que han conseguido hacer esto porque la falta de confianza entra como un factor. Hay más mujeres en el documental porque tiene bastante espacio de desafío, de lucha. A nivel de nuestro mundo árabe quizás se piensa que no hay muchas mujeres que hacen películas pero no es verdad, por ejemplo, la primera productora que levantó el cine egipcio a principios del siglo XX fue una mujer. Hay muchas mujeres que hacen cine y quizá es una imagen que no se conoce mucho fuera del mundo árabe. En Líbano y Túnez las directoras más importantes y reconocidas son mujeres y fue porque lucharon por ello. En Líbano la mayoría de la realización cinematográfica la hacen mujeres.

### **¿QUÉ ES LO MÁS DIFÍCIL DE MANTENER DE PIÉ UN FESTIVAL COMO ESTE?**

En general tenemos el problema de la censura. En Egipto tenemos censura muy severa, tenemos que pasar todas las películas para que se proyecten, eso necesita usar muchos trucos para usar las películas que quieres, porque tampoco quieres que la censura afecte.

Otra cosa es el presupuesto porque no tenemos ayuda del gobierno, no tenemos ningún presupuesto público ya que no existe. Cada año hacemos el festival como si estuviéramos empezando desde cero. Intentamos solicitar o pedir dinero de las embajadas pero depende mucho de la programación de cada año. En marzo cuando celebramos la décima edición, ni nosotrxs, ni el público creíamos que íbamos a durar tanto.

### **¿ENTONCES CÓMO CONSIGUEN EL PRESUPUESTO?, ¿LA GENTE QUE TRABAJA EN EL FESTIVAL ES REMUNERADA? POR FAVOR, PLATÍCAMÉ UN POCO MÁS DE LA CENSURA.**

Tenemos muchos voluntarios en el festival, las que trabajamos cobrando somos cinco mujeres. A nivel de presupuesto nuestro festival es el único en Egipto que no cobra entradas, es una cosa que defendimos desde el principio porque para nosotrxs este festival debe de llegar a todo el mundo sin importar el dinero. Es el

único festival en Egipto que proyecta todas sus películas con subtítulos en árabe, aquí todos los festivales están subtítulos en inglés, lo que quiere decir que solamente llegan a la gente que sabe inglés. Subtitular las películas, hace que el festival sea más caro. Intentamos que las películas europeas paguen el viaje de su película y los subtítulos, normalmente lo hacen las embajadas. De este presupuesto guardamos dinero para pagar películas de América Latina y tenemos apoyo del País Vasco, es un fondo que cada año solicitamos, que no es seguro pero salva una parte del festival.

En el tema de la censura depende cada año, de qué tema el gobierno teme que la gente vea, pero normalmente no se pueden tener escenas de sexo explícito, en las películas árabes no puedes criticar a los gobiernos. Tenemos la suerte de que una parte de las exhibiciones se hacen en el Instituto Goethe y ahí intentamos abrir un poco más el abanico de las películas que se pueden proyectar. No puedes recibir películas en este país sin que pasen por censura.

### **¿DÓNDE ESTÁ PARADA AHORA MISMO LA INDUSTRIA DEL CINE EN EL MUNDO ÁRABE EN MATERIA DE GÉNERO Y DERECHOS HUMANOS Y CUÁLES SON LOS RETOS?**

Con lo que pasó en los últimos años en nuestro mundo árabe de tantas revueltas, antes estos temas eran tabúes porque de alguna forma hacías crítica a algún sistema porque no se creía que podía cambiar. Ahora yo creo que una de las pocas batallas que ganamos es la valentía de hacer las cosas y sentir que no estás sola, aunque hagas una cosa que podría ser criticada si sale a la luz, hay mucha gente que te va a apoyar.

A nivel del gobierno no han cambiado muchas cosas pero sí al nivel de la gente, de cómo se pueden expresar la valentía, o cómo crear estrategias para decir lo que uno quiere y siente. Ya puedes ver muchas películas de temas diversos, eso creció bastante en los últimos años. No hay un apoyo financiero pero también eso ha ayudado a que la gente use otros mecanismos, no solo *mainstream*, sino que se buscan canales alternativos. Creo que YouTube ha ayudado mucho, pero sobre todo que la gente se cree capaz de expresarse de maneras creativas.

**Adán Salinas Alverdi** estudió Filosofía en la UNAM, es director general de la Agencia de Cooperación Global para el Intercambio Cultural A.C. (ACGIC), de la Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género (MICGénero) y Bestiario Films. Ha trabajado como curador, director artístico, programador, investigador y museógrafo en diferentes museos y asociaciones como el Museo de la Ciudad de México, Museo Soumaya Plaza Carso, Museo Tamayo, Circo 2.12, AMAPCÍA A.C. y Manifiesta. En la actualidad prepara la exposición de mapas coloniales titulada *Escenarios de la modernidad*, en coproducción con SIGSA, la UNAM, y otras organizaciones no gubernamentales en estudios poscoloniales. Ha sido jurado del *Teddy Award* en la edición 65 de la Berlinale y jurado latinoamericano en el festival de Donostia, San Sebastián y Carpe Diem.

## Adán Salinas Alverdi — México

Entrevista por Anhelé Sánchez Delgado

### **ADÁN, PRESENTATE POR FAVOR.**

Mi nombre es Adán Salinas, dirijo la Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género, MICGénero desde el 2011.

### **¿CUÁL ES LA NECESIDAD DE QUE EXISTA UN FESTIVAL DE CINE CON PERSPECTIVA DE GÉNERO EN MÉXICO? ¿POR QUÉ SENTISTE ESA NECESIDAD?**

Creo que cuando se nos presentó la idea de hacer una muestra, o más bien, cuando nos atrevimos a hacerla, fue porque no existía un evento cultural que rindiera justicia a toda la potencialidad de temas que abren los estudios de género, el feminismo, la militancia feminista, las luchas feministas. Queríamos abordar esto en un festival, revirar todas las curadurías con una óptica feminista, una óptica con estudios de género. Nos parecía algo fundamental y que nadie hacía. Me parecía, en el 2011, que algunos festivales de cine grandes, como Ambulante, Guadalajara o Morelia, tenían en sus curadurías secciones con perspectiva de género muy chiquitas o limitadas. Parecían más bien ciclos, un ciclo de cine hecho por mujeres, o un ciclo de cine de derechos humanos. Eran ciclos, no era toda la programación, entonces, ¿a qué nos abocamos nosotros? A hacer un festival donde toda la programación, toda su curaduría tuviera unas bases netamente feministas y con perspectiva de género.

### **¿CUÁL ES LA MISIÓN DE MICGÉNERO?**

La misión de MIC es acercar los estudios de género y los derechos humanos y esta militancia feminista a un público no familiarizado con estos temas. Es decir, normalmente los temas de derechos humanos y de género, se ven y se aprenden mucho más a través de la escuela, en la universidad, en los posgrados, en las aulas de estudio de maestrías. Uno normalmente llega a eso por la vía académica y lo que queríamos era que no se quedaran en lo académico, las y los fundadores de MIC, venimos de la academia, ahí fue donde conocimos y nos forjamos y nos parecía muy potente todo este mundo que veníamos aprendiendo y nos dábamos cuenta que nuestros grupos eran de quince personas, diez personas. Nos parecía fundamental para nosotros en ese momento sacarlo de ahí, comunicárselo a más gente y la forma que se nos ocurrió fue a través del cine, haciendo proyecciones de cine que estén comentadas por especialistas en género, en feminismo, en derechos humanos y que fueran a articular una charla/debate con la gente. Entonces, nuestra misión es justamente llevar esto a la gente que no está familiarizada, que no tiene esta formación.

### **SIENDO MÉXICO UN PAÍS TAN MACHISTA, ¿CÓMO HAN HECHO PARA QUE EL GOBIERNO ESTÉ INTERESADO EN UN FESTIVAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO? ¿CÓMO HAN HECHO QUE ESTO SEA UNA PRIORIDAD PARA EL GOBIERNO?**

Yo creo que México es un caso muy particular porque tiene una burocracia muy grande, muy extraña, es una máquina burocrática extraña porque los servidores públicos reciben a la gente, contestan el teléfono, se nutren muchas veces de

propuestas ciudadanas. Yo no sé si necesariamente todas las propuestas ciudadanas que se acercan al gobierno las toma el gobierno, yo me imagino que no todas, pero he tenido muy buena experiencia en México de que el gobierno se interese. Nos ha costado por ejemplo un poco más de trabajo en Argentina, es más difícil acercarte a la burocracia y al gobierno argentino. Hay más vuelta.

Entonces, ¿qué creo yo?, ¿cuál es mi diagnóstico? Mi diagnóstico es que hay tanta corrupción en el país, hay tanto amiguismo dentro de las instituciones que hay funcionarixs públicos que no tienen nada que ver con el puesto que tienen, reciben gente y apoyan propuestas ciudadanas porque ellos mismos no tienen propuestas. Yo siempre he pensado que uno no debe desmoralizarse por encontrar funcionarixs así, es decir, está horrible que haya una cosa así pero son oportunidades, cualquier crisis es una oportunidad. Lo que yo siempre he pensado es que cuando nos topamos con funcionarixs de ese calibre nos da más margen de maniobra a nosotros, porque podemos proponer varias cosas y normalmente suceden. Nos gusta trabajar con funcionarios que apenas están implementando políticas públicas, que apenas están integrándose a las nuevas áreas de género de ciertas secretarías, de ciertas divisiones. También nos encanta conocer a gente que sí es experta en el tema, que sí está preparada, que tiene la madurez tanto política como la madurez intelectual para abordar estos problemas y ponerlos en práctica en organizaciones públicas, porque también nos hemos topado con funcionarias y funcionarios que vienen de la academia. Nos hemos encontrado de todo, creo que la forma de convencer sobre MICGénero es simplemente tener el proyecto muy bien planteado cada año, muy bien delimitado, entregar nuestros reportes cualitativos de cómo se transformaron, cómo se transformó a una sociedad, cómo se transformó a esa comunidad, cómo incidimos en los usos y costumbres, de cómo estamos rompiendo cadenas de prácticas. Entonces, año con año hemos venido dando esos esfuerzos y hemos entregado esos resultados, resultados que han detonado que conozcamos más cómplices en esta lucha, más apoyos que se quieran sumar para erradicar la violencia hacia la mujer, para garantizar mejores condiciones de vida.

También creo que es un mandato, no nada más de presidencia, es un mandato en todo este sexenio transversalizar la igualdad de género y el cambio climático en toda la política pública. No nada más por eso hay interés sino que también México ha firmado convenios internacionales donde ratifica que va a erradicar este tipo de cosas, la CEDAW, la Convención Belem do Para. México ha ratificado ante Naciones Unidas hacer algo al respecto por estas crisis y creo que hemos recibido apoyos porque son mandatos internacionales, porque son mandatos presidenciales y porque hemos dado buenos resultados y porque hay funcionarios y funcionarias públicos que ven una oportunidad en nosotros de materializar esos mandatos.

### **¿POR QUÉ HACER ESTE FESTIVAL EN MÉXICO Y ARGENTINA Y EN LAS CIUDADES QUE SE HAN ELEGIDO? ¿CÓMO HA SIDO RECIBIDO POR LA GENTE?**

Yo creo que México y Argentina son dos de los principales países de Latinoamérica. Argentina nos parece un país que tiene un papel muy importante en las luchas sociales. En la historia de los derechos humanos creo que Argentina ha jugado un papel muy importante a nivel mundial, tiene una población bastante empoderada

en términos de derechos civiles. A nivel feminismo también han dado pasos muy importantes. Están muy organizadas las mujeres allá en los colectivos. Creemos que a partir del gobierno de Mauricio Macri hay que defender el territorio ganado en la presidencia de Cristina Kirchner y me parece que hay un muy buen público concientizado, pero también falta mucho. Por ejemplo, en Argentina es todavía ilegal abortar, hay mucha violencia hacia la mujer, cada tanto de tiempo muy cortito nos estamos enterando de que están matando mujeres por acoso sexual, por violencia de género. Entonces han habido muchas marchas de la sociedad reclamándole a sus instituciones que han incidido en protestas, si no mundiales, sí protestas a nivel Latinoamérica. Es decir el 24A, Ni una menos, han sido expresiones de encono argentino que han tenido recibimiento en otros países como México y nos hemos sumado a esas campañas. ¿Y por qué en hacerlos en esas ciudades?, no sé, San Cristóbal de las Casas, Oaxaca, etc., creo también que son pueblos que tienen muchas vulnerabilidades, son poblaciones que llevan muchos, muchos años con un índice de desarrollo humano bajo, que más del 60% vive en pobreza extrema en estos estados donde no tienen servicios básicos, creo que es importante que un festival social como lo es MIC pueda llegar y poner estos temas en discusión en una plaza pública o en unos espacios públicos para que la gente pueda hablar de esto, podamos generar comunidad a través de las charlas, de ver las películas.

#### **¿QUÉ CAMBIOS SOCIALES HAS VISTO GRACIAS AL CINE FEMINISTA Y A MICGÉNERO?**

Yo creo que existe muy poco cine o muy pocas cineastas que se llamen a sí mismas feministas, o sea que digan que hacen un cine feminista, lo podía decir Chantal Akerman, por ejemplo. Cineastas muy pioneras, muy virtuosas que te puedan decir “yo sí creo en estos temas y soy feminista”. Sin embargo creo que MICGénero vuelve las películas feministas a partir de una curaduría, a partir de que nosotrxs las acomodamos y le ponemos gente que vaya a discutir sobre ese tema, los temas que nos va presentando la muestra. Entonces, creo que MICGénero aporta al cine feminista una lectura o una forma de programar y de curar y de seleccionar filmes que, por sí mismos, separados, pueden estar perdidos en una constelación de otro tipo de cine y nosotrxs como que las traemos a nosotrxs haciendo una lectura feminista de esos temas que nos presentan.

#### **¿CÓMO HA CAMBIADO LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE EN LOS ÚLTIMOS AÑOS?**

Creo que en los últimos quince años ha habido un *boom* de documentales, antes no se consumía tanto documental ni se producía tanto documental y ahora es un género que a la gente le gusta ver mucho. Creo que, por ejemplo, el cine documental es uno de los géneros donde más mujeres hay haciendo cine, las mujeres hacen más documentales que ficciones y eso también tiene que ver con una cosa de género y con el sistema capitalista. El sistema comercial *hollywoodense* de productoras es machista y no le da la oportunidad a las mujeres de manejar grandes presupuestos para hacer películas. Las mujeres se ven relegadas en documentales porque son más intimistas o más baratos de producir.

¿Qué he visto yo en los últimos años? Que hay más documentales, que las mujeres están contando historias desde sus perspectivas en documentales, que

cuando le das la oportunidad de hablar a chicas sobre estos temas en una película se esfuerzan muchísimo más porque probablemente sea su primera y su última película. En el caso de México ha pasado mucho eso, hay mujeres que ganan fondos para hacer películas, la hacen y es su primera y última película. No hay segundas oportunidades, casi no hay segundas películas de mujeres cineastas.

He visto más representada a la mujer en el cine, sin embargo, no es que esté ya la guerra ganada, creo que en los últimos cincuenta años el papel político de la mujer ha cambiado y el cine ha venido reflejando ese cambio. Creo que al principio del cine la mujer salía representada como cuidadora, como ama de casa, como jefa del hogar, cuidadora de los niños y todavía hay dejos de eso en el cine actual pero creo que está cambiando. Sigue habiendo por muchos lados estas representaciones machistas de la mujer, pero creo que justo el género documental ha explorado otro tipo de representaciones femeninas, otro tipo de representaciones sexuales, no nada más de mujeres sino de la diversidad sexual, también he visto que eso ha cambiado en el cine. No es el cine mayoritario pero sí hay cada vez más papeles donde personas con disidencia sexual, con una sexualidad no normalizada, no heteropatriarcal se ve más, se muestra más. En fin, creo que la lucha sigue pero no hay que bajar, la guardia.

**HAY ENCUESTAS MUNDIALES DONDE LA MAYORÍA DE LAS MUJERES NO SE ASUMEN COMO FEMINISTAS, PORQUE TIENEN LA IDEA DE QUE LAS FEMINISTAS SON UNAS MUJERES ENOJADAS, RADICALES, QUE ODIAN A LOS HOMBRES. AHORA HABLABAS DE QUE NO NADA MÁS ES LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER SINO DE LA DIVERSIDAD SEXUAL, UNA LUCHA QUE EL FEMINISMO TAMBIÉN ABRAZA. ENTONCES, ¿QUÉ CREES QUE HAGA FALTA PARA QUE TODOS Y TODAS PODAMOS ABRAZAR EL FEMINISMO TANTO COMO LUCHA COMO MOVIMIENTO SOCIAL?**

Yo cuando me he enfrentado a situaciones donde la gente ve con mala cara una postura feminista comienzo preguntando o señalando los privilegios de cada persona. A veces no nos damos cuenta de que tenemos privilegios o que vivimos o que crecimos en cierto ambiente que nos potenció, nos benefició y que eso en muchos casos son privilegios. Hay privilegios por tu color de piel, por el tipo de familia de donde vienes, por la situación sociopolítica de tu país, por la religión que practica tu familia, el contexto es importante. Creo que una de las herramientas teóricas que tiene el feminismo es que todo lo sitúa, una de las grandes puntos de anclaje críticos que uno puede hacer es primero situar. Entonces yo que hago cuando me pasa lo que acabas de decir, analizo los privilegios de las personas, lo platicamos, nos damos cuenta que muchos de esos no son producto de la voluntad individual sino que son producto de un momento, de una colectividad, de haber tenido unos padres o no, de ciertas relaciones alrededor, entre otras cosas.

**CÓMO HACER PARA QUE LA GENTE SE ENTERE DE QUE EL FEMINISMO EXISTE Y QUE NO SE TRATA SOLO DE UNA SERIE DE MUJERES QUE ESTÁN ENOJADAS, ¿QUÉ CREES QUE LE HAGA FALTA AL FEMINISMO PARA QUE SEA UNA CAUSA QUE CUALQUIER PERSONA PUEDA ABRAZAR?**

Yo creo que le hace falta tener todos los reflectores, todos los micrófonos y toda la atención de los medios de comunicación y empezar a transformar a la sociedad desde ahí. Los medios de comunicación, la publicidad, el cine, la tele, creo que



es importante conquistar como colectivo, conquistar estos espacios de poder. Es muy importante que las políticas públicas estén orientadas a revisar contenidos de comunicación porque el Estado debe regular su espacio aéreo de telecomunicaciones, los mensajes que se ponen en las redes de telecomunicación. El Estado debe de regular, no nada más con fines económicos sino con fines educativos, con fines de lograr la igualdad, de lograr la inclusión, creo que es una de las luchas más importantes ahora mismo. Por ejemplo, Argentina tuvo una reforma a su ley de medios, creo que en México tenemos un observatorio ciudadano de medios, tenemos organismos vigilantes pero tenemos uno de los monopolios más duros a vencer, esa es una gran lucha, yo creo que por ahí. Eso a nivel macropolítico, creo que a nivel micropolítico pues es lo que te decía al principio.

**HACER UN FESTIVAL DE CINE ES CARO E IMPLICA MUCHA GESTIÓN Y COLABORACIÓN EN EQUIPO, EN ESE SENTIDO, ¿CÓMO RESUELVE MICGÉNERO EL ESQUEMA DE LOS COLABORADORES? ¿BAJO QUÉ ESQUEMA DE TRABAJO SE ENCUENTRAN?, ¿HAY PRESTACIONES DE LEY?**

Desde que nació MICGénero hemos ido creciendo, yo recuerdo que los primeros dos festivales los hicimos con cinco pesos y el primero lo hicimos con dinero nuestro ahorrado, nadie cobró el primer año y pusimos nosotros dinero. El segundo año tuvimos un poquito de apoyo y todavía nadie cobró pero ya tuvimos un poco de apoyo de la ONU, poco a poco hemos ido conquistando nuestra libertad, nuestra autonomía. ¿Cómo es esto? Hemos ido trabajando cada vez más duro y con más personas, con las instituciones y hemos generado confianza en inversionistas para que nos puedan apoyar y remunerar, es decir, contratar gente y remunerarla. No tenemos los grandes sueldos como otros festivales, no tenemos apoyos millonarios del erario público sino que vamos y a través de fundaciones internacionales y empresas que donan al festival financiando MIC. Entonces, no tenemos los grandes sueldos pero todos los puestos ahora mismo son remunerados. Tenemos convenios de servicio social con instituciones universitarias como la UAM, la UNAM, la Universidad de la Comunicación, donde la gente puede liberar su servicio social y tenemos mucha gente que viene a hacer sus prácticas acá y su voluntariado, también tenemos gente que milita y le gusta esto y quiere acelerar el cambio y viene de voluntaria y quiere aprender y ver cómo se hacen las cosas, viene gente que están en colectivos feministas y quieren saber cómo estamos organizadas y organizados y se vienen acá. Hemos tenido gente de otros países que han hecho sus prácticas profesionales aquí con nosotros, han estudiado la universidad en otro lado y se vinieron acá para aprender.

A pesar de que hemos conquistado que todos los puestos estén remunerados no hemos logrado que todos los colaboradores y colaboradoras tengan prestaciones de ley, ni hemos conseguido tener seguro social. Es preocupante como hoy por hoy las industrias culturales son una mala broma, la mayoría se dan casi en la precariedad, no sabemos ni cuándo nos van a pagar, ni cuánto, no vamos a tener seguro social entonces si me enfermo es preocupante pues no tengo un IMSS, no tengo un ISSSTE. Lo preocupante de eso es que no hay alguien que esté contabilizando o reportando estas cosas, Secretaría de Cultura, UNESCO, las secretarías de cultura estatales y municipales, no hay observatorios ciudadanos que estén registrando cómo está la situación de la precariedad en la cultura. Como no

hay indicadores, no hay estadísticas para hacer esto, no se está haciendo política pública para mitigarlo. Yo te puedo apostar que los festivales de cine o los festivales que operan en México y en Argentina, —porque también conozco mucho de Argentina—, no tienen seguridad social, ni tienen prestaciones de ley, son sueldos *freelance* que son las condiciones laborales que la situación económica actual nos ha obligado a los jóvenes a vivir y a emprender de esa forma precaria.

### **¿CREES QUE UN FESTIVAL DE CINE COMO ESTE PUEDE TRANSFORMAR LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL?**

Sí, ponemos un ejemplo, a mí una de las cosas de congruencia feminista y de lucha es que vamos a empoderar mujeres y vamos a hablar de feminismo y no vamos a discriminar, no vamos a ser violentas y violentos. Tenemos prácticas congruentes al interior del festival, la mayoría de la plantilla del equipo que se contrata son mujeres, están remuneradas, los cargos de poder, los cargos de decisión de las áreas también los toman chicas. Transformamos poniendo el ejemplo. Te hablo por ejemplo del festival Ambulante donde casi todos en el equipo son mujeres y así hay otros festivales. En MICGénero no discriminar a alguien porque tiene tatuajes o por su orientación sexual o su preferencia sexual, o por su color de pelo, no tenemos esas prácticas y estamos en contra de ese tipo de relaciones laborales. Otra manera en la que nosotros incidimos en la industria es que por ejemplo nuestra programación ha tenido una paridad entre hombre y mujeres cineastas. Siempre ha habido igualdad.

¿En qué otra cosa logramos incidir? Pues reportamos estadística, generamos estadística y conocimiento exterior como el que estamos justamente haciendo en este momento. Este material para el libro que presentaremos es una de nuestras aportaciones a la industria.

### **¿QUÉ ES LO MÁS DIFÍCIL DE MANTENER VIVO EN UN FESTIVAL DE CINE CON UN FIN SOCIAL?**

Lo más difícil es mantener patrocinadores, auspiciantes y donantes todo el tiempo, eso es lo más difícil, que a medida que tus fondos estén diversificados pues si se te cae uno tengas varios más. Todo el tiempo hay que estar picando piedra, picando piedra y estar consiguiendo fondos y estar presentando el proyecto, aplicando a convocatorias.

Otra de las cosas más difíciles que hacemos es aprender a trabajar lidiando con el estrés. Lo más difícil de hacer un festival es justamente eso, se te puede ir de las manos muy fácil. Puedes caer en las garras del estrés, entonces lo importante es saber lidiar con él, saber que va a llegar tarde el recurso, saber que tienes gente que te está pidiendo su sueldo, que tienes que pagarle a proveedores, que tienes que pagar euros o en dólares y que debes tener cuentas. Es difícil y hay que saber lidiar con eso, hay que tener la fortaleza de espíritu para hacerlo.

### **¿CÓMO INCIDE TU TRABAJO COMO DIRECTOR DE UN FESTIVAL DE CINE EN LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN MÉXICO O EN ARGENTINA?**

Pues creo que como director, —hablo también desde el área de dirección que sueña y fantasea y se pone muy creativa—, acerca de cómo acercarnos al gobierno y hacerles atractivo apoyar un proyecto como este y en ese sentido, a veces nos

hemos enfrentado con funcionarias y funcionarios públicos que quieren apoyar al festival y quieren sumarse al festival, quieren que trabajemos juntos pero no hay la política, no hay el piso a nivel normativo de las reglas internas de las instituciones para apoyar los festivales. Entonces nos tenemos que adaptar muchas veces a las políticas institucionales o ellos tienen que dar el brazo a torcer para financiarnos a nosotros. Nos ha pasado que hay años donde nos dicen que les encantaría apoyarnos pero no hay el mecanismo legal al interior de la institución para hacerlo pero que van a empezar a crearlo y entonces crean y modifican leyes para tener la potencia legal para cubrir festivales, para abrazar festivales, emprendimientos culturales que beneficien a la sociedad. Creo que en ese sentido MICGénero y la asociación que hace MICGénero no se dedica a legislar, ni a intentar transformar leyes pero indirectamente o colateralmente nos hemos visto implicados e implicadas, gracias a gente que nos ha querido apoyar y nos hemos hecho aliados y aliadas. Hemos logrado incidir en las políticas públicas a un nivel micro, pero eso hemos logrado.

**Lucía Lagunes Huerta** es licenciada en Periodismo con estudios en Sociología, directora de Comunicación e Información de la Mujer (CIMAC) y de la agencia de noticias Cima Noticias, cocordinadora de la Red Nacional de Periodistas, especializada en periodismo con enfoque de género. Investigadora, columnista, feminista y consultora en temas de género y periodismo desde 1985. Ha impartido conferencias a nivel nacional e internacional sobre periodismo de género y estrategias de comunicación con perspectiva de género.

## Lucía Lagunes — México

Entrevista por Anhelé Sánchez Delgado

### **LUCÍA, ERES DIRECTORA DE COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN DE LA MUJER, PERIODISTA FEMINISTA, EXPLICANOS POR FAVOR QUÉ ES CIMAC Y CUÁL ES SU MISIÓN.**

Comunicación e Información de la Mujer es una organización civil sin fines de lucro que se enfoca básicamente al derecho a la comunicación y a la información de las mujeres, en concreto en el campo del periodismo. La mujeres no somos parte de la agenda pública, ya sea como generadoras de información, como fuentes de información o como receptoras de información. En ese sentido nos parece importante, nos ha parecido desde hace casi 29 años, —nacimos en 1988— colocar en la agenda pública los derechos humanos de las mujeres y a las mujeres como protagonistas de la historia, como actoras permanentes de esta revolución que hacemos las mujeres en materia de derechos humanos. Desde el año 2005, a partir de la grave crisis de violencia en México, de asesinatos y atentados a la libertad de expresión, —en concreto al gremio periodístico— registramos y documentamos la violencia contra mujeres periodistas por su ejercicio profesional como periodistas. Esto lo hacemos porque cuando empiezan los registros nacionales e internacionales de violencia contra periodistas, las mujeres periodistas no estábamos en estos registros y ante la insistencia de quienes estaban haciendo estos registros, las organizaciones tradicionales de libertad de expresión miraran a las mujeres y pensarán que a nosotras no nos pasa nada, nosotras vemos eso y estábamos más bien convencidas de que tenía que ver con la lógica que ellos estaban usando para registrar y documentar. Empezamos a hacer un registro y documentación de mujeres periodistas y nos dimos cuenta que las mujeres estaban ahí, estaban siendo violentadas y nadie les estaba haciendo caso, nadie las estaba protegiendo, acompañando. A partir de esta fecha empezamos a hacer este registro y esta documentación con el propósito de visibilizar lo que estaba ocurriendo con las mujeres periodistas, garantizarles protección en ese sentido porque si no formas parte del grupo de periodistas violentados no te tienen por qué proteger, ni tener mediadas para ello. Construimos informes sobre la violencia contra mujeres periodistas, procuramos que las relatorías de libertad de expresión y las comisiones de derechos humanos implementen perspectiva de género para visibilizar lo que está ocurriendo con las mujeres periodistas en este país.

### **LAS MUJERES PERIODISTAS AHORA —SEGÚN REPORTES DE CIMAC— ESTÁN SIENDO MÁS VIOLENTADAS AHORA QUE HACE 15 AÑOS, ¿A QUÉ SE DEBE ESTO?**

Tiene que ver con esta violencia estructural que estamos viviendo en el país, no hay ningún área ni ningún territorio mexicano que esté exento de esta violencia estructural y esa violencia —como se ha dicho en otros momentos—, como cuando se habla de zona de confort, expertos y expertas han señalado que cuando hay violencia se generaliza y aumenta hacia las mujeres. Hay una mayor permisibilidad a que esto ocurra. Hace 15 años no estaba el registro como tal, entonces las mujeres que lograron ser visibles de la violencia fueron muy pocas porque tenías que tener ciertas características. Lo que tenemos ahora es un registro sistemático, un registro permanente sobre lo que les está ocurriendo a las mujeres

periodistas y esto lo que te hace es visibilizar. Lo que es cierto es que sí hay un incremento de la violencia hacia las mujeres periodistas porque las mujeres periodistas nos quedamos en las fuentes de política o fuimos ingresando a las fuentes de política y empezamos a hablar también de corrupción, es decir del crimen de los estados, de los gobiernos y esto toca fibras sensibles y la respuesta ante estas señalizaciones es la violencia, la agresión o el asesinato. Eso es lo que está ocurriendo en México ahora.

### **CIMAC COMO OBSERVADORA DE MEDIOS, ¿QUÉ MEDIOS VIGILA Y MONITOREA?**

Monitoreamos los medios impresos; periódicos y también algunos portales digitales, no tenemos todavía la capacidad humana para hacer un registro de noticieros de radio y televisión. Básicamente nuestro trabajo de observancia es sobre noticieros, sobre información periodística, nuestros observatorios están enfocados ahí.

### **¿EL CINE LO CLASIFICAN DENTRO DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN?**

Claro, está dentro de la industria de comunicación global, por supuesto.

### **¿CÓMO VES LAS REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN?**

Hoy tenemos una mirada perversa hacia las mujeres, es decir, más allá de las miradas tradiciones, que si somos amas de casa, hijas, si nos embarazamos, si limpiamos, etc. Hay el otro discurso que se ha ido colocando que tiene que ver con las “mujeres modernas”, entre comillas. El estereotipo que se ha colocado de las mujeres independientes, autónomas que queremos salir al mercado de trabajo, que tenemos proyectos, es un estereotipo muy perverso en el sentido de que estamos todo el tiempo frustradas porque no somos tan inteligentes ni tan brillantes como los hombres y por lo tanto no destacamos. Eso genera una enorme sensación de frustración, no solo entre la protagonista que estás mirando sino tú misma porque te puedes ver reflejada y dices “es cierto, quiero ser empresaria pero no puedo”, “quiero ser esto pero no puedo”. Por el otro lado están estas mujeres vacías, que tampoco es tan nuevo, porque ya lo hemos vivido en otra época y me remonto a los años ochenta cuando salieron todas estas películas de mujeres exitosas sobre todo de Hollywood donde la carencia era el afecto, el cariño, donde la soledad era lo peor que te podía pasar y el amor sigue siendo la joya de la corona. Es decir, si las mujeres no somos amadas especialmente por un hombre; aunque ya hay algunas películas que pueden hablar de la relación lesbica, o la amistad entre mujeres sigue estando presente el amor de los hombres como todo, como la realización completa de las mujeres, podemos ser muy exitosas, podemos tener muchos logros afuera pero si no tenemos un hombre que nos acompañe, si no somos madres con ese hombre y nos sacrificamos en esta parte no vamos a estar completa. Ahí hay un tema muy fuerte y lo otro es como si fuéramos generación espontánea, en el cine no hay una lógica histórica, no es que las mujeres tuvimos un proceso y el feminismo vino desde hace algunos años logrando lo que logramos, hay algunas excepciones como en *Las sufragistas*, esta película que es muy buena pero que en el cine no tuvo el éxito que tendría que tener por muchas razones, entre otras porque no había una gran difusión.

Fue colocada como una película para las feministas y el resto de la población que nada tiene que ver con el feminismo que ni la fuera a ver, pero es una película muy interesante porque lo que te muestra es una lucha histórica para conquistar el voto femenino y rompe una narrativa que se nos ha dicho en México. Es normal escuchar que se dice que “hay un día en el que se le dio el voto a las mujeres”, no, nadie nos lo dio y cuando ves esa película te das cuenta que no es que nos lo dieron, hubo toda una lucha y una persecución hacia las sufragistas que lograron derechos humanos de las mujeres en el terreno político.

En general lo que yo encuentro en las películas es esta narrativa de mujeres tradicionales, de mujeres inacabadas, de muy exitosas en el mundo público, carentes de afecto, muy solas, mucha competencia entre las mujeres. Ese estereotipo de que la peor enemiga de una mujer va a ser otra y con eso siguen reforzando esta idea que no es verdad, de que las mujeres no hacemos alianzas entre nosotras y vuelvo a las sufragistas, todo lo que lograron aliándose. Esta narrativa que hay es una narrativa que intenta poner una visión falsa de la alianza entre las mujeres.

#### **¿CÓMO CREES QUE INFLUYE EN LA SOCIEDAD EN GENERAL EL ESTEREOTIPO DE LAS MUJERES QUE SE PERPETÚA EN LOS MEDIOS?**

Los medios se retroalimentan de la sociedad y la sociedad reafirma al ver los medios, hacen una mancuerna a veces perversa, cuando hay un discurso contra el feminismo, contra el avance de los derechos humanos de las mujeres, cuando tenemos estos grados de violencia y tienen que ver con este avance que vamos logrando las mujeres. Lo que tienes enfrente es una andanada conservadora, misógina que va colocando en tela de juicio estos avances de las mujeres, especialmente para que las jóvenes que van al cine y crean que el feminismo es algo viejo, que es algo que no tiene nada que ver con sus vidas, que ya son libres, independientes, autónomas, que no pasan nada de lo que les pasó a las mujeres como yo de 50 años y esto tiene que ver con romper el lazo histórico. Muchas veces las jóvenes no saben de dónde vienen, nacen con una serie de derechos que no saben de dónde vienen y al no tener un referente histórico de que esto fue ganado y que en ese sentido tenemos que estar muy vigilantes para que no se pierdan y puedan entender que necesitamos estar aliadas. Los medios, la sociedad, lo que van construyendo; sobre todo la parte conservadora de la sociedad, que tiene mucho miedo al avance de las mujeres, es un discurso de miedo, un discurso donde dicen que las mujeres feministas somos castrantes, somos malévolas, queremos comernos a los hombres, no es que queramos la igualdad sino que queremos el revanchismo, empiezan a colocar el feminismo y el machismo en el mismo nivel cuando no es cierto, el machismo es violento y opresivo, el feminismo es de paz, el feminismo es de libertades, eso va a generar mucha confusión y creo que hoy lo que tenemos es mucho ruido en los medios en general porque no hay contrapeso a estos discursos. Los medios son muy hegemónicos y muy homogéneos, en relación a este discurso contra los derechos humanos de las mujeres, contra las feministas y falta este contrapeso, así como hablábamos de que *Las sufragistas* debieron de haber tenido una campaña más fuerte para poderlas colocar igual de exitosas que muchas otras películas. Si ves la publicidad que se se hizo en *Las*

*sufragistas* y ves la publicidad que se hizo en *El renacido*, estas son totalmente desiguales, no era tan importante hablar de estas mujeres, creo que ahí hay un gran reto.

**ACTUALMENTE SE ESTÁN HACIENDO POLÍTICAS PÚBLICAS, CAMPAÑAS Y TODO TIPO DE ESFUERZOS PARA IMPLEMENTAR UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA SOCIEDAD. ¿POR QUÉ ESTE CAMINO ES TAN LENTO?, ¿QUÉ CREES QUE ESTÁ FALLANDO?**

Porque las campañas que se hacen muchas veces pueden ser con muy buena intención pero muy malas. Hablamos recientemente de la campaña de “No es de hombres”, el *hashtag*, las imágenes, querer hacer sentir a los hombres algo que nunca van a poder sentir, que tiene que ver con el acoso sexual, no lo van a poder sentir como lo sentimos las mujeres, porque no son mujeres. Los hombres tienen un entorno social muy distinto al que tenemos nosotras. Nosotras aprendemos desde muy chicas que nos tenemos que cuidar, a que no tenemos que dejar que nos toquen, a bajarnos la falda, a cerrar las piernas, a que no se nos vea mucho, en medida que nos vamos desarrollando vienen muchas más reglas de cómo nos tenemos que vestir y demás y con ellos no. Ellos nunca crecen con este miedo de que si vas en el transporte o en la calle puedas ser tocada, que no andes sola, que si ves un grupo de hombres mejor te cambies de banqueta y muchas otras cosas y aunque lo vean no pueden sentir lo que nosotras.

Estas campañas son solo actos mediáticos que no tienen tras de sí una política que acompañe, esta campaña surge después de una terrible acción, que es el silbato en el metro, yo pregunto y de verdad hemos preguntado qué resultados ha tenido esta campaña, cuántas mujeres han denunciado, cuántos policías han actuado o cuántas personas han actuado para proteger a una mujer y no tenemos resultados. Si una campaña no se puede medir va por el mal camino, hay una tendencia en las campañas del éxito mediático, si tienes 10 millones de retuits eres un éxito, el qué habrá pasado con eso, por qué le dieron retuit, qué tanto los hombres efectivamente reflexionaron, eso no se mide. Ese es un lado, por otro lado no tenemos suficientes políticas de largo aliento, son políticas de sexenio, de un año o de dos que no se miden, que no se construyen para transformar las situaciones de desigualdad.

**A NIVEL POLÍTICAS PÚBLICAS COMO PAÍS, ¿DÓNDE ESTAMOS AHORA Y CUÁLES SON LOS RETOS?, ¿Y NIVEL MUNDIAL?**

Necesitamos más publicistas feministas, más directoras feministas en los medios de comunicación, en todo lo que es la industria de la comunicación necesitamos más mujeres, en los puestos directivos de contenidos con mirada feminista y de los derechos de las mujeres. Creo que necesitamos hacer una revisión mucho más juiciosa de lo que sí ha funcionado y de lo que no ha funcionado, siento y creo que estamos en una época de estancamiento, avanzamos mucho, tenemos muchas leyes pero no estamos logrando atravesarlas en la vida cotidiana de las mujeres.

Tenemos muchas mujeres y niñas que no están yendo a la escuela, muchas niñas que están siendo violentadas sexualmente, niñas de nueve o 10 años siendo madres, te está hablando que atrás hay un gran problema que la política pública no está mirando. Te tienes que meter a ver qué está pasando con esas niñas, creo



que lo que nos falta es tomar un respiro y ver. Hay recursos públicos y por lo tanto hay que saber para qué se están usando, cómo se están usando y qué logros se están teniendo. Creo que no solo basta una campaña, necesitamos hacer responsables a las industrias de la comunicación para dejar de producir contenidos misóginos, sexistas que desalientan. Necesitan hacerse responsable los medios, la Ley de Telecomunicaciones mandata igualdad y la no discriminación, mandata no producir, no generar, no transmitir ni justificar la violencia contra las mujeres y eso no se está aplicando, basta ver cualquier película, incluso muchas de las películas tienen recursos públicos y no están aplicándose las leyes que dicen que no puedes producir contenidos que justifiquen la violencia contra las mujeres y sin embargo lo tienes ahí.

### **¿CÓMO CREES QUE PODEMOS EDUCAR DE MANERA NO SEXISTA?, ¿CÓMO PODEMOS HACER UN CAMBIO CULTURAL?**

Esa pregunta me la han hecho mucho y yo decía que necesitábamos vigilar más los contenidos de nuestros hijos y nuestras hijas sin embargo no es suficiente. Necesitamos que los medios se hagan responsables de lo que están transmitiendo, que dejemos de tener programas tanto en televisión abierta como de paga donde los contenidos no fundamenten la desigualdad ni los estereotipos, no generen esta historia de que las niñas nos enamoramos a los ocho años, porque no es cierto. Están pervirtiendo la infancia, la están pervirtiendo alejándolas de la igualdad, alejándolas de su niñez. El Estado se tiene que hacer cargo de los contenidos que están transmitiéndose, con el cambio de las televisiones digitales mucha población tiene acceso a la televisión que antes era antes de paga y los niños y las niñas tienen canales exclusivos infantiles donde lo que tienes es un montón de estereotipos, un montón de violencia donde los niños aprenden a ser violentos y las niñas receptoras de esa violencia y siempre hay otro niño que las va a rescatar, nunca son ellas las que se rescatan, entonces vas generando niñas y mujeres dependientes. Es simbólicamente muy fuerte porque cuando nos toca el momento de tomar decisiones tenemos muchísimas dudas porque no sabemos tomar decisiones porque siempre hay otro que las toma por nosotras.

**Chus Gutiérrez** escritora, actriz y directora de cine. Nace en Granada, estudia cine en el City College de Nueva York. En 1991 hace en Estados Unidos su primer largometraje, *Sublet*, con la que gana la *Caracola de oro* en la Muestra Cinematográfica del Atlántico Alcances en Cádiz. En España dirige *Sexo oral* (1994) y *Alma gitana* (1995). *El calentito* (2005) es una película ambientada en la “movida madrileña” y *Retorno a Hansala* (2008) narra la problemática de la inmigración africana. En 2010, participa con el Instituto de la Mujer en el proyecto Mujeres de cine, una muestra itinerante de películas españolas dirigidas por mujeres. Ha trabajado también como actriz en *Te doy mis ojos*, de Icíar Bollain.

## **Chus Gutiérrez** — España

Entrevista por Anhelé Sánchez Delgado

### **DINOS TU NOMBRE Y CARGO DENTRO DE CIMA**

Chus Gutiérrez, en este momento no tengo ningún cargo en CIMA, soy una simple asociada pero fui una de las socias fundadoras y creo que estuve de vicepresidente durante seis años.

### **¿CUÁL ES LA MISIÓN DE CIMA?**

La misión fundamental de CIMA es incrementar la presencia de mujeres en todos los ámbitos de la industria audiovisual. Incidir en la presencia de mujeres en los lugares donde se decide qué proyectos audiovisuales se van a producir, aumentar la visibilidad de los trabajos y crear espacios para la interacción de las nuevas generaciones con la industria.

### **¿CÓMO FUE LA FUNDACIÓN DE CIMA?, ¿CÓMO NACE?**

En 2006 organizamos una cena en casa a la que invitamos a muchas de las directoras de cine que vivían en Madrid y que nos conocíamos de cruzarnos por festivales. En esa primera cena, tras muchas discusiones decidimos que lo mejor sería crear una asociación.

CIMA nació de la sensación de que éramos muy pocas mujeres en la industria del cine y que al mirar hacia atrás, hacia las nuevas generaciones, había todavía menos. Nos empezamos a preguntar a qué se debía esta ausencia y qué podíamos hacer para cambiar las cosas.

### **¿CUÁL ES LA IMPORTANCIA DE QUE EXISTA UNA ASOCIACIÓN DE MUJERES CINEASTAS EN ESPAÑA?**

Las mujeres son responsables de aproximadamente el 10% de los contenidos audiovisuales en todo el planeta. Ser conscientes de lo que implica esto es muy importante. Todos pasamos mucho tiempo frente a pantallas en las que nos cuentan historias, si el 90% de esas historias nos las cuentan hombres, estamos perdiéndonos una parte importante del universo. Creemos en la necesidad de favorecer la diversidad para crear un mundo más completo, más justo y más creativo.

### **¿CÓMO SE MANEJA EL PODER AL INTERIOR DE CIMA?**

Como en cualquier asociación hay una junta directiva donde se debaten los temas y se toman decisiones. Importante también es la búsqueda de fondos para los proyectos que queremos impulsar y las comisiones de trabajo. Normalmente se crean equipos para sacar adelante proyectos concretos. Se decide quién va a determinadas reuniones con instituciones o en representación de la institución. Hace mucho que no voy a una junta directiva pero las recuerdo largas y divertidas. Trabajar por un objetivo común a veces hace que todo sea más fácil.

### **CIMA TIENE PRESENCIA EN DISTINTOS FESTIVALES DE CINE: FESTIVAL INTERNACIONAL DE GIJÓN, FESTIVAL ALCANCES EN CÁDIZ Y FESTIVAL CINEMA JOVE EN VALENCIA, ¿POR QUÉ EN ESAS CIUDADES (O EN ESOS FESTIVALES)? ¿CUÁL HA SIDO EL RECIBIMIENTO DE LA GENTE?**

Una de los objetivos es precisamente visibilizar el trabajo de las mujeres. Históricamente sabemos que las mujeres no es que no estén, sino que los libros de historia siempre se olvidan que estuvieron.

No sé los motivos pero supongo que se habrá llegado a acuerdos y estarán a favor de apoyar el cine realizado por mujeres. En el Festival de San Sebastián también se ha creado el premio *Otra mirada* que otorga TVE para fomentar la igualdad. CIMA también ha intentado incidir en la necesidad de tener un 50% de representación femenina en los jurados de los festivales de cine.

Creo que a pesar de que seguimos viviendo en un sistema patriarcal y que los cambios van muy despacio, empieza a ser inaceptable no tener a mujeres en las fotos oficiales.

### **¿CÓMO AVANZA LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE?**

Lenta, pero creo que la participación de las mujeres en todos los órganos de poder y decisión avanza igual de lenta. El cine no es diferente del resto de la sociedad y justamente por eso nos seguimos encontrando muchas veces con historias que reproducen hasta la saciedad los estereotipos más rancios de hombres y mujeres. Creo firmemente que la diversidad es fundamental a la hora de imaginar otras realidades posibles.

### **¿QUÉ ES LO MÁS DIFÍCIL DE MANTENER DE PIE UNA INSTITUCIÓN QUE BUSCA LA IGUALDAD DE GÉNERO?**

Bueno, al principio, cuando creamos la asociación sí que hubo dudas y burlas sobre lo que pretendíamos por parte de la industria. Ahora creo que esas dudas se han aclarado pero supongo que lo más difícil es mantener la llama encendida y ser conscientes de que nos queda mucho trabajo todavía por hacer. El dinero también es un problema, hacen falta fondos para mantener una asociación y realizar proyectos.

### **¿CUÁLES SON LOS RETOS PARA LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN ESPAÑA Y LA UNIÓN EUROPEA EN MATERIA DE GÉNERO?**

Hay muchos retos pero supongo que el más importante sería ser claros y concretos. Las cosas no van a cambiar por sí solas. Hay que apoyar económicamente y con políticas de igualdad la incorporación de las mujeres a la cultura y al cine. No hay otra manera de hacerlo en este momento. Soy partidaria de la cuotas, lo hemos visto claramente en la política. Si no se hubiera impuesto la presencia de mujeres en las lista de los partidos tendríamos muchas menos mujeres en política. Personalmente estoy muy feliz de que en mi país hayamos conseguido tener tantas mujeres trabajando en las instituciones. Creo que verlas a ellas ahí es importante para que las niñas de hoy puedan imaginarse dirigiendo su país en el futuro.

Necesitamos modelos de mujeres que nos representen, médicas, arquitectas, profesoras, lo que sea, pero modelos de personajes femeninos reales, existentes en la vida cotidiana y que sin embargo muy pocas veces se representan en la ficción. La ficción configura también nuestra realidad y nuestras posibilidades de cambiarla.



**João Ferreira** (1973), vive en Lisboa. Es graduado en Diseño por la Facultad de Bellas Artes y tiene un máster en Estudios Teatrales por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Lisboa. Es el director artístico de *Queer Lisboa* desde 2004. Profesor del curso de estudios artísticos de la Universidad de Coimbra de 2006 a 2015. Fue jurado en Berlinale, Cannes y festivales *queer* en Bilbao, Turín, Praga, Viena, São Paulo y Palermo. Es coeditor del libro *Queer Film and Culture*, lanzado en septiembre de 2014.

## João Ferreira — Portugal

Entrevista por Anhelé Sánchez Delgado

### **DINOS TU NOMBRE Y CARGO DENTRO DE LOS FESTIVALES QUE DIRIGES EN PORTUGAL**

Mi nombre es João y soy el director artístico de los festivales de cine *queer* en Lisboa y Oporto. El festival en Lisboa lleva 21 años y el de Oporto tres, he trabajado en el de Lisboa desde 2001.

### **¿CUÁLES SON LAS MISIONES DE ESTOS FESTIVALES?**

La misión es investigar y conocer, dar a conocer a la gente el cine *queer* y qué es eso, qué es lo que hace a una película *queer*. Nuestra misión es dar a conocer ese cine y que la audiencia lo cuestione, lo analice y lo confronte.

### **¿CUÁL ES LA IMPORTANCIA DE QUE EXISTAN FESTIVALES DE CINE *QUEER*?**

Es importante política y culturalmente hablando, políticamente porque es una declaración el mostrar y organizar un festival de cine *queer*. Es una declaración política, es un lugar donde los cineastas tienen una oportunidad de mostrar su trabajo, claro que las cosas hoy son mucho más fáciles con el internet donde to-dxs pueden mostrar su trabajo, pero la pantalla de cine es un privilegio. Este es un espacio donde el creador tiene la oportunidad de mostrar su trabajo y hacer comunidad.

### **PUEDES DECIRNOS CÓMO DEFINES *QUEER* Y CÓMO LO ABORDAN O MANEJAN A LA HORA DE HACER LA PROGRAMACIÓN Y LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA**

La mejor manera de describir *queer* es todo lo que no está heteronormado, todo lo que sale de esas normas, de esas reglas sociales, religiosas, del estado, todo lo que nos dice cómo deberíamos de vivir, cómo deberían de ser nuestras relaciones, nuestra sexualidad, todo eso es *queer*. Por otro lado, lo que nosotros vemos en una película no es solo que muestre una pareja lésbica sino cómo está retratada. Muchas veces nos encontramos con que el cineasta o guionista está reproduciendo las normas convencionales y enviando un mensaje que no es *queer*. Para nosotrxs que una película hable de una pareja gay, lésbica, bisexual o trans no la hace necesariamente programable en el festival, depende mucho el cómo se trabaje esa relación.

### **VEMOS QUE DENTRO DE LOS PATROCINADORES ESTÁN INSTITUCIONES MUNICIPALES Y ESTATALES. EN ESTE SENTIDO, ¿CÓMO SE LOGRA QUE EL GOBIERNO ESTÉ INTERESADO EN UN FESTIVAL DE CINE *QUEER*?**

Nuestra historia es muy peculiar, existimos desde 1997 y desde el inicio estamos patrocinados por el Ayuntamiento de Lisboa, algo muy peculiar es que fue el primer festival de cine que se hizo en la ciudad. Habían otros festivales en otras ciudades, un poco más turísticos. En 21 años del festival hemos tenido altas y bajas, somos muy apoyados por el Ministerio de Cultura y por el Ayuntamiento, normalmente firmamos un contrato por tres años. Tenemos también otros patrocinadores, como compañías o empresas pequeñas que no necesariamente nos dan dinero pero sí espacios, hoteles y todo eso.

### **¿POR QUÉ HACERLOS EN LISBOA Y OPORTO?**

En Lisboa empezamos porque había una organización sin fines de lucro interesada y porque la comunidad estaba pidiendo un festival así. Después tuvimos presencia en Oporto, algunas veces con un pequeño ciclo pero hace tres años nos dieron el dinero del gobierno para hacer el festival, que es más pequeño, de cinco días. Hemos luchado mucho para lograr los fondos, el festival se lleva a cabo en el teatro principal de Oporto con el apoyo del Ayuntamiento.

### **¿CÓMO HA SIDO EL RECIBIMIENTO DE LA GENTE EN OPORTO QUE TIENE TAN POCO TIEMPO?**

Es una experiencia muy diferente, aquí en Lisboa la audiencia es de todas las edades, estudiantes, gente mayor, tenemos mucho público desde 1997 que viene cada año al festival así que es un ambiente muy diferente. En Oporto es diferente, es una ciudad llena de escuelas de arte en el centro, de galerías independientes, con un movimiento artístico muy grande, tratamos de que el programa sea interesante para esa audiencia, que busca filmes más transgresivos sobre las cuestiones *queers*. Es una audiencia muy diferente pero es bueno porque el programa no es el mismo y es un reto para nosotros hacerlos y darnos cuenta qué película va a qué festival.

### **¿QUÉ CAMBIOS SOCIALES HAS VISTO GRACIAS AL CINE QUEER?**

Es difícil de decir, tengo muchas experiencias específicas de qué tan importantes han sido las películas programadas para el público, el ver sus historias o a ellos mismos de alguna manera en la pantalla. El hecho de que el primer festival de cine haya sido *queer* (y se mantenga durante 20 años) nos dice mucho de Lisboa. Creo que es algo mutuo, las cosas suceden juntas, muchas políticas han cambiado en los últimos 20 años, ahora tenemos el matrimonio gay, adopciones, cambio de identidad, ha habido mucho progreso. Es una combinación mutua, donde los individuos, los movimientos culturales y los movimientos políticos se juntan de una buena manera.

### **¿CÓMO HA CAMBIADO EL CINE QUEER CON LOS AÑOS?, ¿AVANZA CONFORME LOS PROBLEMAS DE LA COMUNIDAD LGBTTIQ?**

Sí, claro, pero las películas toman un poco más en responder a los problemas porque toma tiempo hacer una. Los cortometrajes por ejemplo, pueden responder más rápidamente a un problema en específico. Por ejemplo, hace unos meses me preguntó una institución que concientiza acerca del SIDA en Lisboa —porque ahora vamos a empezar con el PrEP (profilaxis de preexposición)— que si habían películas acerca de esto y les dije que no, porque es muy reciente el tema, hay más documentos institucionales, no películas para poner en un festival. Así que sí, las películas toman tiempo en responder pero eventualmente lo hacen y es muy poderoso. El cine *queer* ha cambiado mucho, muy rápidamente podemos ver con el tema del sida, cómo se manejaba en los ochenta, en los noventa reaccionaron a esas películas de los ochenta, precisamente porque esos cineastas estaban en desacuerdo con el retrato de victimización que se hacía en el cine gay de los ochenta. Siempre ha habido una reacción política en estos filmes, lo que es interesante que pasa ahora es que se puede ver cómo el cine *queer* claro que está ha-



blando acerca de la comunidad *queer*, los problemas *queer*, los individuos *queer*, pero ahora hay más y más películas que quieren verlas desde fuera, yo como individuo *queer* cómo soy visto en el mundo donde vivo, porque no quiero vivir en una caja, quiero interactuar. Vemos muchas películas que ven estos problemas, problemas del medio oriente, los refugiados, todos los tipos de problemas que están pasando en el mundo y eso es muy interesante es un punto de partida, va a ser interesante ver cómo se va profundizando.

**QUEER LISBOA LLEVA 20 AÑOS EXISTIENDO, ¿QUÉ ES LO MÁS DIFÍCIL DE MANTENER VIVO UN FESTIVAL DE CINE QUEER?**

El dinero, definitivamente. Siempre hay gente nueva entrando, gente joven año a año, no ha sido difícil tener gente nueva y que aporte al proyecto, eso es fácil. El reto de verdad es la producción, tenemos dinero año con año para pero tenemos problemas a pesar de tener dinero pero siempre lo logramos. Tuvimos un año que sí fue difícil demostrar que el festival valía la pena pero al año siguiente pudimos tener gente que nos fondeara.

**¿CÓMO SE INSERTA TU TRABAJO COMO DIRECTOR ARTÍSTICO Y PROGRAMADOR EN LAS POLÍTICAS PÚBLICAS TANTO DE PORTUGAL Y LA UNIÓN EUROPEA EN LA AGENDA LGBT?**

No tiene nada que ver, estoy informado y he apoyado a candidatos pero no tiene nada que ver, es importante mantenerte informado de los problemas que existen.

**EN EUROPA EXISTEN FESTIVALES MUY IMPORTANTES EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL; BERLINALE, CANNES, DONOSTIA, ESTOS TRES CITADOS, TIENEN SUS SECCIONES DE COMPETENCIA. HABLAMOS DEL TEDDY AWARD, QUEER PALM Y EL SEBASTIANE. EN ESTE SENTIDO, ¿CÓMO VES LA INDUSTRIA QUEER EN EUROPA? LAS REDES, LOS ENCUENTROS, LA VISIBILIDAD, LOS ESPACIOS.**

He sido jurado en Cannes y Berlinale y es una realidad totalmente diferente, la cultura *queer* tiene espacios en Europa en muchos festivales. La relación con la industria del cine para mí es muy engorrosa de cierta manera porque, por ejemplo, la manera en que algunos festivales tienen estas secciones para mí es un poco extraña. En Berlinale, por ejemplo, es muy buena la manera en que sucede, es un premio que es parte del festival, esa sección tiene una organización aparte, está patrocinada. En Cannes es un premio aparte y no es necesariamente visto como algo bueno por la gente que está ahí dentro. Algunos de los festivales grandes discuten que el cine *queer* sea un género, para mí el cine *queer* es un género pero no lo es como el drama, terror, no se ve así, es un género que atraviesa los demás géneros, es difícil para las películas ser clasificadas. A veces me da miedo de que algunos festivales usen el cine *queer* solo para ser exaltados, pero bueno, proyectan las películas.



## ENSAYOS ACADÉMICOS

**Barbara Zecchi**, doctora en Literatura y Lingüística Española e Italiana, ha dado clases en Estados Unidos y Europa, actualmente lo hace en la Universidad de Massachusetts. Sus líneas de estudios e investigaciones están enfocadas en los estudios de género, la teoría cinematográfica feminista, la teoría de la adaptación, las humanidades digitales y la crítica videográfica.

## Mujeres y cine: Nombrar un corpus, rescatar un legado y definir un lenguaje propio<sup>1</sup> — Barbara Zecchi, University of Massachusetts Amherst

### 1. NOMBRAR UN CORPUS

El neologismo gynecine surge de la necesidad de definir y dar nombre a un corpus que se escurre de encasillamientos y enunciados. Términos como «cine femenino», «cine de mujeres», o «cine feminista», que se utilizan, a menudo indistintamente, para designar la producción cinematográfica dirigida por mujeres, han sido contestados tanto por cineastas (Hereadero, 1998) como por la misma teoría fílmica feminista (Ruby Rich, 1978). Se han transformado en términos malditos.

«Cine femenino» apuntaría a unas características que la sociedad patriarcal, en la división de los papeles de género, ha atribuido a la mujer (la sensibilidad, la emotividad, la fragilidad, etc.), características que definirían, ambiguamente, el tono del relato fílmico y no el género de sus autoras. «Cine de mujeres», en cambio, designaría más bien al receptor del producto cinematográfico —«de» en el sentido de «para»— y por tanto haría referencia a películas pensadas para el consumo de unas espectadoras (como, por ejemplo, el melodrama). «Cine feminista» por su parte, está fuertemente marcado por unas implicaciones ideológicas puesto que el feminismo es, en primer lugar —incluso cuando lo vaciamos de sentido hasta su empobrecimiento—, una actitud política. En definitiva, ni todo el cine dirigido por mujeres es necesariamente feminista, ni todo el cine feminista es dirigido por mujeres, aunque no hay que caer en una crítica «intencionalista» (como advierte Kuhn, 1982), ya que una película puede ser feminista a pesar de que su creadora (o creador) declare lo contrario. O, por supuesto, viceversa.

La directora española Icíar Bollain, en un provocativo artículo titulado *Cine con tetas* (1998), se desmarca con sarcasmo de cualquiera de estas definiciones, argumentando que el producto cinematográfico no está condicionado por el sexo del sujeto de la mirada, y mucho menos por sus órganos sexuales: «¿pero, dos tetas ven lo mismo que el poco culo cuando miran por la cámara? ¿Se monta diferente una secuencia con la cola? (1998: 51)». *Cine con tetas* se establece así como el texto emblemático de una postura bastante generalizada entre la mayoría de las directoras de los años noventa, que identificaban la sexuación de su obra cinematográfica como una forma de reducción a sub-producto: mientras que los hombres hacen cine, las mujeres harían cine femenino, cine de mujeres, cine feminista.

El rechazo a la sexuación da origen a una paradoja: mientras se habla, por ejemplo, de cine francés, británico y hasta de cine vasco y de cine catalán —categorías que se interpretan como connotativas—, la clasificación de «femenino» se interpretaría como reductora. Este rechazo corresponde a una evidente y muy comprensible reacción en contra de lo que Adriana Cavarero (1997) ha definido

---

<sup>1</sup> Este artículo resume y reelabora ideas y conceptos que he desarrollado anteriormente en otros trabajos (Zecchi, 2013, 2014a, 2014b y 2015).

como la fagocitación de la mujer por el hombre, sujeto monstruoso según la filósofa italiana, que pretende representar a las mujeres a pesar de nombrarse al masculino. Sin embargo, paradójicamente, en lugar de condenar la universalización masculina, estas cineastas rehúsan la sexuación femenina. Para acceder a la posición de sujeto del hecho fílmico, la mujer caería así en la negación de lo femenino, asumiendo implícitamente y perpetuando una de las bases que sustentan el sistema epistemológico patriarcal, por el cual lo masculino corresponde a lo universal y lo femenino a la desviación de la universalidad.

Las declaraciones de Bollaín, como las de otras cineastas, podrían ser un mero dato anecdótico: no hay que apoyar el análisis de un texto en las intenciones de su autor. Lo quieran o no, las cineastas hacen cine de mujeres y cine femenino, y, en algunos casos, feminista. Su cine es *counter-cinema* (contra cine): no solo se desmarca del gran modelo hegemónico —Hollywood— sino también de la producción comercial y de la tradición auterista del cine masculino español.

Esta evidente —y generalizada— falta de comunicación entre teoría y práctica fílmicas merece ser señalada, porque a mi entender llega a constituir la característica más sobresaliente de la producción fílmica femenina de esta época. Se trata de un corpus que, por su indiscutible discurso sexuado, estaría paradójicamente rebelándose contra las intenciones de sus directoras, y revelándose como feminista. Esta postura de rechazo podría verse como una estrategia de supervivencia —una suerte de antifeminismo estratégico (Zecchi, 2014a)— o una respuesta al dilema femenino planteado por Kristeva (1974) para evitar la automarginación. Pero también es una actitud política. Se podría decir, tomando prestado el concepto de *political unconscious* de Frederic Jameson (1981), y aplicándolo a cuestiones de género, que el inconsciente genérico del corpus fílmico de las directoras de los noventa contrasta con la ideología declarada de sus mismas autoras. Todos los esfuerzos parafílmicos de estas cineastas (entrevistas, conferencias y hasta ensayos) insertan su discurso en el sistema hegemónico, negando así la subalternidad sexual de su experiencia, pero sus películas se basan en la experiencia de la diferencia. Ya no se puede simplemente hablar de un texto que se escapa de las intenciones de su autor, sino de un corpus entero que se substrahe a la voluntad colectiva de su autoría.<sup>2</sup>

Por su parte, los ensayos que estudian la práctica cinematográfica de mujeres desde la teoría fílmica feminista recurren a varias estrategias para obviar estos términos malditos. Es el caso por ejemplo de los libros que aluden por medio de unas metonimias a un espacio femenino diferente (subalterno): *Off Screen* (1988), de Giuliana Bruno y Maria Nadotti; *The Woman at the Keyhole* (1990), de Judith Mayne; *Feminist Discourse in Spanish Cinema. Sight Unseen* (1999) de Susan Martin Márquez; *Mujeres detrás de la cámara* (2001), de María Camí-Vela, o mi *La pantalla sexuada* (Zecchi: 2014b). Encontramos también los que evitan cualquier tipo de implicación o subordinación usando la conjunción coordinativa «y», que apuntaría a una adición no jerárquica de dos categorías de estudio (mujeres y cine), como *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), de Ann Kaplan; *Women and Film* (1988), de Janet Todd; *Women and Film: a Sight and Sound Reader* (1993), de Pam Cook y Philips Dodd; *Mujeres y cine en América Latina* (2004), de Patricia Torres; o *Directoras de cine en España y América Latina: Nuevas voces y miradas de*

Pietsie Feenstra y Esther Gimeno Ugalde (2013). Otros describen a las cineastas, como grupo diferente: *Non solo dive* de Monica Dall'Asta (2008) o *Desenfocadas* (Zecchi: 2014a). Hay también los que siguen usando el genitivo sajón, vinculando así el producto artístico con quien lo produce, como, por ejemplo, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (1982), de Annette Kuhn; *Women's Film and Female Experience* (1984), de Andrea Walsh, o *Women's Cinema: The Contested Screen* (2002), de Alison Butler. O más aún, hay propuestas alternativas emblemáticas (títulos que llegan a crear paradigmas): *Alice Doesn't* (1984) de Teresa de Lauretis, o el más reciente *La pasión del significante* (2007) de Giulia Colaizzi.

Sumo a estas propuestas otra y, frente a la crisis del nombrar, sugiero definir el corpus fílmico producido por mujeres con la misma pasión de la que habla Giulia Colaizzi (2007) y con la misma urgencia que sentía Ruby Rich (1978) al buscar alternativas fuera del imaginario patriarcal. A principios de los años ochenta, Elaine Showalter (1977) había acuñado el neologismo *gynocriticism* (gynocrítica) para proponer que no se intentara hacer encajar a las mujeres dentro de la tradición discursiva masculina.<sup>3</sup> A pesar de que el movimiento feminista ha ido evolucionando a lo largo de estas últimas décadas, enriqueciéndose con otros enfoques, e incluyendo otras diferencias, el término de Showalter sigue pareciéndome útil, porque mantiene que existe un corpus que se caracteriza por haber sido producido por unos seres marcados por su sexo y oprimidos por su género (*dixit* Teresa de Lauretis).

Siguiendo el neologismo de Showalter, propongo definir este corpus como gynocine, un término más amplio, flexible e inclusivo que cine feminista, cine femenino o cine de mujeres. En primer lugar, gynocine evita las limitaciones implícitas en el adjetivo feminista que he señalado anteriormente y las desplaza desde el texto a su interpretación. En otras palabras, soy yo quien marca genéricamente, quien crea este corpus por medio de mi lectura y desde mi punto de vista feminista. El gynocine no es necesariamente feminista, pero su lectura sí lo es.

En segundo lugar, si no todo el cine es gynocine, todas las películas dirigidas por mujeres pertenecen al gynocine, porque todas las mujeres, incluyendo las que se desmarcan explícitamente del feminismo y las que han entrado en el

<sup>2</sup> Con todo, en los últimos tiempos, gracias a la labor de la teoría fílmica feminista, se ha empezado a revertir este fenómeno y cada vez más cineastas se declaran feministas. En España es muy significativo que el grupo CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas) fundado en 2006 haya visto entrar en sus filas mujeres que se habían declarado acérrimas enemigas de cualquier discurso sexuado, como por ejemplo la misma Iciar Bollain.

<sup>3</sup> Con la gynocrítica, Showalter abogaba por desplazar el enfoque de la crítica feminista desde la denuncia del sexismo en la obra de autoría masculina, al estudio de la escritura de las mujeres como un espacio literario propio. Este planteamiento nacía evidentemente bajo la influencia de la segunda ola del feminismo, que se centraba en la diferencia de la mujer frente al hombre a través de la celebración de una perspectiva ginocéntrica (sobre el cuerpo y la sexualidad femenina). Su concepción de lo femenino, sin embargo, se reducía a parámetros algo binarios y universalistas, que se limitaban a la mujer heterosexual, joven, de raza blanca y de clase media.

mundo de la dirección en las condiciones aparentemente más favorables, pertenecen a un sistema social marcado por las relaciones de género (un *sex-gender system* para usar la expresión de Gayle Rubin, 1975) del cual no se puede prescindir. En otras palabras, ninguna mujer es inmune a un sistema de prácticas y de instituciones —los aparatos ideológicos del estado de Althusser— que discriminan y oprimen en términos de sexo-género. Ninguna mujer es inmune a las discriminaciones del sistema patriarcal, ni sus más fervientes defensoras, puesto que ninguna mujer vive fuera de lo que Foucault ha llamado «tecnologías del sexo» y que de Lauretis (1987), siguiendo y polemizando con Foucault, ha rebautizado como «tecnologías del género».

En tercer lugar, el gynecine incluye a otras autoras porque como sabemos, el autor de una película no es necesariamente su director, ni su guionista. Marlon Brando nos ha enseñado que una película se puede hacer perfectamente sin un director (Sarris, 1962), e *Imperio Argentina*, que «rompía materialmente las barreras de la pantalla para conectar fulminantemente con los espectadores» (Comas, 2004: 89) llegó pronto a formar lo que Bazin (1967) definía como un estándar de referencia, con un estilo personal que funcionaba como una firma.

Finalmente, el gynecine prescinde de una vinculación directa con lo estrictamente biológico, porque sus productos no tienen por qué ser única y exclusivamente filmes dirigidos por mujeres: películas como *Solas*, de Benito Zambrano (1999), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, de Agustín Díaz Yáñez (1995), o *Things You Can Tell – Just by Looking at Her*, de Rodrigo García (2000), para citar unos ejemplos conocidos, podrían pertenecer a este corpus, por su discurso ginocéntrico y feminista. No son textos que forman un mero «homage» (para usar el juego de palabras de Teresa de Lauretis, 1987) o meros «hombrenajes» (para mantener el juego entre hombre y homenaje en español), sino que son demostraciones de que, como diría Judith Mayne, hemos llegado a una «nueva etapa de sofisticación teórica dentro del feminismo» (2000: 67), o de que, añadiría Judith Butler (2007), el género está en disputa.

La operación de nombrar no es un ejercicio baladí, sino muy necesario para el feminismo. No hay que desestimar el poder de poner nombre a las cosas, porque como ha afirmado Cheris Kramarae (1985) los nombres influyen en la realidad. Y además, como nos ha enseñado Adrienne Rich (1972), todo lo que se deja de representar o de nombrar, todo lo que se omite de las biografías, lo que se censura, lo que se olvida, o que la historia registra de forma errónea, se reduce a algo que no solo no se puede mencionar, sino de lo que es imposible hablar. Sin nombres se corre el riesgo de perder significado y así dejar de existir.

## 2. RESCATAR UN LEGADO

De forma sistemática —y nada inocente—, la historia del cine (masculina) ha desacreditado a las mujeres, ha omitido representarlas y nombrarlas, y ha dejado a las generaciones más recientes sin modelos. Sus nombres y logros han sido borrados por los guardianes del canon. Por eso, cada generación de cineastas se ha visto obligada a empezar prácticamente desde cero para volver a descubrir de nuevo el pasado, para forjar una y otra vez su conciencia de género. Sin embargo, pese a su desaparición, el trabajo de las mujeres fue fundamental para el desarrollo del cine.



Años antes de Griffith, la francesa Alice Guy ya había fundado su propia productora cinematográfica, la Solax Films (1910). Llegó a dirigir más de 450 películas con las que experimentó el coloreado y la sincronización del sonido, y fue la autora de la primera película de ficción, *La Fée aux Choux* (1896). En Italia, durante las dos primeras décadas del siglo XX, el cine verista de la salernitana Elvira Notari arrasaba: los estrenos de sus cintas causaban verdaderos atascos de tráfico en la Via Toledo, delante del Cinema Vittoria en Nápoles. Ella también había creado su productora (la Dora Film) con la cual realizó más de 60 largometrajes y 100 cortos, acompañada por su marido (quien la asistía como cámara) y por su hijo (el protagonista de la mayoría de sus cintas); y, como Alice Guy, Notari había experimentado con el coloreado y con la sincronización. En los Estados Unidos, Lois Weber, con su productora, la Lois Weber Production, fue pionera en el uso de la polivisión (precursora del Cinerama); dirigió más de 70 películas para las que había escrito los guiones, algunos sobre temas tan candentes y controvertidos como los anticonceptivos, el aborto o la prostitución. En España, en 1896 los hermanos Lumière eligieron los estudios de la pareja de fotógrafos Anaïs Napoleon y Antonio Fernández, en las Ramblas de Santa Mónica de Barcelona, para sus primeras demostraciones, y la Sala Napoleón se convirtió en el concurridísimo primer cinematógrafo de España. Además de fotógrafos y empresarios, los llamados hermanos Napoleón fueron también realizadores de numerosos documentales, entre los que destaca el de la visita del Rey Alfonso XIII a Barcelona en 1904. También fue muy exitosa la bailarina valenciana Helena Cortesina con la película *Flor de España*, que produjo, dirigió e interpretó en 1921. Fue la primera película española que se exhibió en América Latina, una puesta en escena en la que aparecía una corrida de toros. En Egipto, Aziza Amir produjo, dirigió y protagonizó la primera película narrativa del cine árabe, *Laila*, de 1927, que atrajo a la élite social y artística a su estreno en El Cairo.

Estos son solo algunos de los ejemplos más significativos que se han conseguido rescatar. Hay más. Las primeras décadas del cine contaba con una enorme presencia de directoras, y en algunos países era mayor que la de hoy.<sup>4</sup> Se trata

---

<sup>4</sup> Además de las que acabo de mencionar, hay que recordar también a Ida May Park, Lilian Gish, Ida Lupino, Lilian Ducey, Grace Cunard, Ruth Ann Baldwin, Cleo Madison, Elsie Jane Wilson, Vera McCord, Margery Wilson, May Tully, Jane Murfin, Lucille McVey, Elizabeth Pickett, Frances Marion, Ruth Jennings Bryan, Mildred Webb, Mary Pickford y Dorothy Arzner (en los Estados Unidos); Alicia Armstrong de Vicuña, Gabriela von Bussenius Vega, y Rosario Rodríguez de la Serna (en Chile); Ángela Ramos de Rotalde, María Isabel Sánchez Concha Aramburú, Teresita Arce y Stefanía Socha (en Perú); Mimi Derba, Adriana and Dolores Ehlers, Cándida Beltrán Rendón, Cube Bonifant, Elena Sánchez Valenzuela, Adela Sequeyro y Adelina Barrasa (en México); Esfir Shub y Olga Preobrazhenskaya (en Rusia); Francesca Bertini, Diana Karenne, Giulia Rizzotto, Gemma Bellincioni, Elettra Raggio, Bianca Virginia Camagni, Daisy Sylvan, Diana D'Amore, Fabienne Fabrèges y Elvira Giallanella (en Italia); Germaine Dulac, Suzanne Devoyod, Jeanne Roques, Jane Bruno-Ruby, Lucy Derain y Marie-Louise Iribé (en Francia); Dinah Shurey, Alma Reville, MaryField y Elinor Glyn (en Inglaterra); Bahiga Hafiz, Amina Mohamed, Fatima Rushdi y Assia Dagher (en el mundo árabe); y un largo etcétera.

de figuras de mucho éxito que, junto a sus compañeros varones, contribuyeron a que el cine se hiciera arte. Sin embargo, un entramado de ilaciones, falsificaciones y desapropiaciones —verdaderas mentiras y manipulaciones de los hechos, que en algunos casos persisten hasta hoy en día— desautorizaron y borraron a estas pioneras de la historia del séptimo arte.

Cuando el cine pasó de empresa artesanal a negocio lucrativo, las mujeres no solo dejaron de tener un sitio detrás de la cámara, sino que también desaparecieron de las páginas de los libros de historia. Me limitaré aquí a citar unos ejemplos. Como se ha visto, Alice Guy realizó en 1896 *La fée aux choux*, la primera película de ficción de la historia del cine. No obstante, en muchos textos, este mérito se lo llevan o bien Georges Méliès, por su *Le Cabinet de Méphistophélès* de 1897, o bien Edwin Porter, por *The Great Train Robbery*, una película siete años posterior a la de la directora francesa. A su vez, Aziza Amir dejó de ser la directora de la primera película narrativa del cine árabe, cuando su *Laila* se empezó a atribuir a un hombre; de hecho, cuando se fundaron en 1935 los Misr Studios, todas las mujeres desaparecieron del campo de la realización en el cine árabe. En Italia, el crítico Roberto Paoletta, en su distinguida *Storia del cinema muto* (1956), atacó el cine napolitano de la Dora Film y atribuyó la dirección de las películas de Elvira Notari a su marido, dando origen a la falacia de que la directora se encargaba solo de las historias. Afortunadamente, tres décadas después, el hijo de la realizadora lo desmintió devolviéndole la autoría a su madre. En España, el nombre de Anaïs Napoleon se fue eclipsando por el apodo «Hermanos Napoleón», que paulatinamente pasó a referirse a dos varones: al marido y al hijo de la fotógrafa. Más aún, *Flor de España*, la película realizada por Helena Cortesina, se empezó a atribuir en la postguerra a un cura, José María Granada, que figuró como codirector o, en algunos casos, hasta como único director de la cinta. En Hollywood, prácticamente solo una directora —Dorothy Arzner— resistió el paso desde el cine mudo al sonoro. Arzner dirigió la primera película sonora de la Paramount, *The Wild Party* (1929) para la cual inventó la jirafa, como soporte para el micrófono, sirviéndose de una caña de pescar. Sin embargo, de este invento hizo alarde el director Lionel Barrymore en su autobiografía, y el periodista Bosley Crowther se lo atribuyó a Eddie Mannix. Significativamente, Andrew Sarris, el crítico que había importado a los Estados Unidos la llamada *politique des auteurs*, en su influyente *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, menosprecia a las mujeres que se dedicaban a la dirección cinematográfica y, como comenta Giulia Colaizzi «les niega el estatus de autoras, las hace invisibles e insignificantes para la historia y la teoría filmicas» (2007: 68). Este menosprecio y estos errores persisten hasta hoy en día en sitios tan populares como el Internet Movies Database (que atribuye la dirección de *Laila* a Wadad Orfi) o tan prestigiosos como la *Historia del cine italiano* de Gian Piero Brunetta (que en sus varias ediciones sigue ignorando a Elvira Notari), o en *The Illustrated History of the Cinema* (que pasa por alto a Alice Guy), o en el Cervantes Virtual (que entre los pioneros del cine cita a José María Granada como director de *Flor de España* y omite a Helena Cortesina). El *Diccionario técnico del cine* de Akal cita a Eddie Mannix y a Lionel Barrymore como inventores de la jirafa, sin mencionar a Dorothy Arzner; y a Abel Gance y Claude Autant-Lara en relación a la polivisión, olvidando a Lois Weber. En suma: la

producción femenina ha sufrido —y en gran medida sigue sufriendo— una sistemática desautorización que, sin miedo a exagerar, se podría considerar como un auténtico robo.

Por suerte, para invertir este proceso de desautorización, la teoría fílmica feminista avanza de la mano con la investigación de archivos, la conservación y restauración, con el trabajo docente, con la denuncia de las manipulaciones y elisiones de la historia del cine y con la práctica fílmica de las mujeres. Marjorie Rosen en su *Popcorn Venus* había afirmado que «eran nuestras pioneras. Pero por demasiado tiempo sus contribuciones se han ido cubriendo de polvo, negándonos un legado, una piedra angular sobre la que construir» (1973: 380). Desde los años setenta estamos quitándoles el polvo a estas cineastas, para sacarlas a la luz y reconocer debidamente su obra. Poco a poco, estamos rescatándolas del olvido y devolviéndolas a la historia del cine. Así que, visto en perspectiva, el trabajo de las directoras actuales no es tanto la conquista de un campo de propiedad masculina, sino más bien la reconquista del espacio en el cual las mujeres habían sido, sin duda alguna, figuras ineludibles y fundamentales.

### 3. DEFINIR UN LENGUAJE PROPIO

La directora francesa Viviane Forrester, en un texto poético titulado *Le regard des femmes* (1976), con un tono entre proclama y advertencia al estilo de *Le rire de la Meduse* de Hélène Cixous (1975), denunciaba la ausencia de la mirada femenina en el cine. A la pregunta ¿qué ven los ojos de las mujeres?, Forrester contestaba que no lo sabía. Sabía solo lo que veía ella, como individuo femenino, pero no sabía lo que veían las otras mujeres. En cambio sí sabía lo que veían los hombres: un mundo mutilado y privado de la mirada femenina. Forrester concluía con una advertencia: las mujeres estaban por tomar —o ya habían tomado— la práctica de hacer cine, y para ello aprenderían a observar y a observarse con «una mirada natural» (1976: 13).

¿A qué se refiere Forrester con «una mirada natural»? ¿Hay una mirada naturalmente femenina, fuera de la normativización patriarcal? ¿Cómo ven, cómo mirarían las cineastas desde este «afuera»? ¿Y qué verían? Puesto que en el lenguaje fílmico la relación entre significante y significado no es arbitraria como en el lenguaje verbal, sino fundamentalmente denotativa (el significante, la imagen, es su significado), al representar otros significantes, al cambiar las representaciones, ¿se generarían nuevos significados y por tanto otro lenguaje fílmico?

Ahora bien, como no existe ninguna realidad social fuera de su propia construcción, ¿dónde se situarían las representaciones femeninas «auténticas», en el sentido de no esencialistas y no universalizadas? En este contexto, resulta ser particularmente efectiva la metáfora acuñada por Teresa de Lauretis (1984) de *scene off-screen* (escena fuera de campo). El fuera de campo es el lugar simbólico de resistencia y de deconstrucción de los estereotipos, el lugar simbólico de la representación de las mujeres como sujetos históricos por medio de una mirada o lengua «auténtica».

Solo unos meses antes del artículo de Forrester, la teórica británica Laura Mulvey, con su *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), el primer estudio sistemático de las dinámicas de representación del cine comercial, desde el psi-

coanálisis, había definido cómo ven, y qué ven, los ojos de los hombres (todavía dentro de una economía heteronormativa). Para Mulvey, el lenguaje cinematográfico hegemónico promovía el placer visual (la escopofilia activa y pasiva) de un público sexuado como masculino, reificaba la mujer transformándola en fetiche, y construía una ficción argumental que situaba al hombre como objeto de la acción y a la mujer como pausa contemplativa, como *o-be-looked-at-ness* (ser-mirada-idad, según la traducción de Santos Zunzunegui). Un amplio sector de la teoría fílmica feminista reaccionó al artículo de Mulvey, bien para distanciarse (Ruby Rich, 1978; Doane, 1982 y 1987; Mayne, 1993; White, 1995; etc.), bien para sumarse a sus premisas (Kaplan, 1983; Melchiori, 1988; etc.) y afirmar que la mirada femenina es un imposible: la mirada es necesariamente masculina, incluso cuando el sujeto es mujer.<sup>5</sup>

A pesar de que el artículo de Laura Mulvey «no era una teoría prescriptiva para la práctica fílmica» (Lisa Cartwright y Nina Fonoroff, 1994), alentó una oleada de experimentos de cine feminista: directoras como Marguerite Duras, Chantal Akerman, Sally Potter, Susan Pitt, Yvonne Rainer, el grupo de las *Frauen und film* y la misma Laura Mulvey, entre otras,<sup>6</sup> produjeron un corpus que se desmarcaba del discurso fílmico dominante, por medio de la eliminación del placer visual y de la ficción argumentativa. Es evidente que estos intentos —realizados fundamentalmente en los años 70 y 80— no constituían un lenguaje auténticamente femenino, sino que eran más bien estrategias de desafío contra el status quo fílmico patriarcal faloscopocéntrico.

Estos desafíos estéticos de negación escopofílica y diegética, que Teresa de Lauretis había definido como desestética (1985), terminaron por ser experimentos cinematográficos un tanto moralistas (Bruno y Nadotti, 1998; María Ruido, 2000), que llegaban a la paradoja de reducir inevitablemente el gynecine al espacio que ya le había sido asignado a las mujeres: los márgenes. Para la directora italiana Liliana Cavani, dicha automarginación era un ejercicio elitista, puesto que estos experimentos no podían tener ningún resultado si no apelaban a un público más amplio y si se mantenían separados de la lucha política. En otras palabras, un proyecto político feminista no podía ser el producto de lo que Gramsci llamaba una *intelligentsia* (un grupo de intelectuales aislado de la sociedad), sino que tenía que ser un producto cultural orgánico que se dirigía al gran público.<sup>7</sup>

A finales de los años ochenta se empezaron a abandonar los intentos de desestética para volver a considerar el cine narrativo. En el artículo *Narrative Is Narrative: So What Is New?*, Lisa Cartwright y Nina Fonoroff (1994) explican que las llamadas New Narrative Filmmakers, a pesar de reconocer que la «obvia» relación entre imagen y sentido es una construcción ideológica, no tenían más remedio que aceptarla provisionalmente como realidad en sus películas, confesando que el placer que ofrece la ficción argumental resulta necesario. La narrativa puede utilizarse como arma poderosa para acuñar modelos femeninos que no se ven en el cine hegemónico y para la deconstrucción de los estereotipos patriarcales que, en el cine comercial, han reducido a las mujeres (sujetos históricos) en mujer (esencia, eterno femenino, *otra* en relación al hombre). Para Teresa de Lauretis (1984, 1987), una de las primeras teóricas en criticar la eliminación del placer visual y la narrativa, el cine feminista debe ser «narrativo y edípico con una venganza» (1987: 108).

Si en los principios del cine, el lenguaje fílmico era muy elemental y limitado, y tanto los hombres como las mujeres se representaban por medio de signos convencionales, sin posibilidad de matices, con el desarrollo de la industria cinematográfica los personajes masculinos han ido adquiriendo profundidad. En cambio, la representación de las mujeres se ha quedado bidimensional, esencialista e universalizante (Johnston, 1973). Los personajes femeninos en el cine hegemónico son siluetas y estereotipos (la buena, la mala, la vamp), significantes sin significado, fruto de una simple ecuación: mujeres = la mujer (de Lauretis, 1987).<sup>8</sup> Es más, estudios sobre la representación de la mujer en el cine comercial, de enfoque sociológico (Haskell, 1974; Aguilar, 2010), han señalado una involución: de ser objeto de la seducción, la mujer se ha ido transformando en víctima de la violencia y ha pasado del centro de la historia a los márgenes, hasta desaparecer casi por completo. La gran mayoría de los productos del cine comercial ni siquiera pasa el test de Bechdel, un ejercicio que no determina tanto si una película es feminista, como simplemente si aparecen en ella mujeres como sujetos hablantes con nombre propio.<sup>9</sup>

En cambio, el gynecine ha ido presentando modelos de mujeres que tienen voz y agencia en todos los géneros.<sup>10</sup> Las cineastas narran historias con temáticas raramente exploradas por el cine comercial: su versión de lo privado (la sexua-

<sup>5</sup> En época más reciente ha habido un cambio desde estos enfoques de base lacaniana, a otras aproximaciones, de carácter etnográfico, que se han centrado en la espectadora «real» que negocia y cuestiona la lectura impuesta por la mirada dominante (Stacey, 1994; Kuhn, 2002 y 2004; y Massey, 2000).

<sup>6</sup> Me refiero a películas no narrativas como *The Riddle of the Sphinx* (Laura Mulvey, 1976); *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975); *Nathalie Grangier* (1972) e *India Song* (1975) dirigidas por Marguerite Duras; *Thriller* (1979) y *Gold Diggers* (1983) dirigidas por Sally Potter; *Film About a Woman Who* (Yvonne Rainer, 1974), y *Asparagus* (Suzan Pitt, 1979), entre otras.

<sup>7</sup> Además, la adopción de técnicas experimentales en producciones comerciales de cultura popular (como en la publicidad y en la MTV) había puesto en duda el valor subversivo de un acercamiento anti-narrativo. De hecho, a pesar de deconstruir la narratividad y la escopofilia, lo experimental no alteraba necesariamente el discurso hegemónico del cine tradicional con respecto a la mujer. Más aún, el cambio desde el texto fílmico anti-narrativo a la ficción fílmica argumental se debía también a razones económicas, puesto que, como nota Ruby Rich (1999) en los Estados Unidos, el National Endowment for the Humanities dejó de financiar estos experimentos feministas.

<sup>8</sup> Johnson incide en que al ser siluetas sin profundidad, no se pueden estudiar por medio de una aproximación sociológica (1973).

<sup>9</sup> El test de Bechdel apareció en la tira de cómic de Alison Bechdel, *Dykes To Watch Out For*, titulada «The Rule» (1985). Para pasar el test la película debe contar con tres simples condiciones: 1) Tiene que enseñar a dos mujeres con nombre, 2) que hablen entre ellas, 3) de algo que no sea el hombre protagonista.

<sup>10</sup> En los últimos tiempos, se está trabajando sobre la versión femenina de los géneros cinematográficos (por ejemplo París-Huesca, 2014; Paszkiewicz, 2017).

lidad femenina, los deseos, el lugar de la mujer en la familia, su experiencia con la maternidad, su percepción de la violencia sexual) y también su versión de la historia pasada y presente. Sus películas están protagonizadas, por lo general, por una mujer (de cualquier edad) totalmente dueña del espacio extradoméstico, insertada en la esfera pública sin añorar la privada. Sin embargo, la gran mayoría de las cineastas realiza cintas que desnaturalizan la representación, revelando a menudo que el dispositivo fílmico es una construcción, a veces por medio de un discurso más o menos explícitamente meta-cinematográfico (Zecchi, 2014b).

Además de volver a centrarse en la narrativa, a partir de finales de los ochenta, la teoría empieza a desplazar su interés desde el placer visual a otros placeres alimentados por el dispositivo fílmico. La vista no es el único sentido interpelado en la sala de cine. Como pasaba con el debate sobre la escopofilia, que había influido —y que en mayor o menor medida sigue influyendo— la práctica cinematográfica de mujeres, estos nuevos enfoques teóricos también intervienen en el *gynocine*.

Kaja Silverman (1988) define la pantalla como un espejo acústico (*acoustic mirror*) que envuelve al público con sus sonidos, voces y ruidos. Las bandas sonoras del cine clásico atan sistemáticamente las mujeres a sus cuerpos por medio de una insistente sincronización: la voz femenina está siempre ligada a un cuerpo, corporizada. En cambio el *voice-over* —la voz omnisciente y descorporizada— corresponde fundamentalmente a una subjetividad masculina. De esta forma el cine desapropia a la mujer de su autoridad lingüística, la autoridad de la voz que envuelve al bebé en el útero materno antes de nacer. El bebé reconoce esta voz materna (un sonido evidentemente descorporizado) antes que los otros sonidos y antes de reconocer a la madre; y, después de nacer, esta misma voz tiene un papel crucial en su crecimiento: es la lengua que lo acompaña aprobándolo o reprobándolo. El discurso fílmico hegemónico, en cambio, invierte esta relación de poder de la voz de la madre con la hija y, según Silverman, le asigna a la mujer el lugar del bebé: un ser sin competencia lingüística. El público envuelto en el espejo acústico de la sala de cine oye «todos los elementos repudiados de su balbuceo infantil» (1988: 81), una voz que contamina el orden del «lenguaje correcto» (81). Varias directoras (como por ejemplo Pilar Miró, Isabel Coixet, Chantal Akerman o Leslie Thornton, entre otras) intentan devolverle a la mujer la autoridad lingüística que se le ha negado en el cine comercial por medio de un uso feminista del *voice-over* y de la voz extradiagética.<sup>11</sup>

El dispositivo cinematográfico también puede reproducir una experiencia táctil. En 1977, James Monaco comentaba que a pesar de que la textura fuera un elemento por lo general ajeno al discurso fílmico, en realidad no era irrelevante: «la textura, aunque no se menciona a menudo cuando se habla de estética fílmica, también es importante, no solo en términos inherentes al sujeto, sino también en cuanto a la textura o al grano de la imagen» (1977: 157). Dos décadas después de Monaco, Laura Marks (1998) propone analizar la experiencia sensorial táctil en el cine, distinguiendo entre visualidad óptica (*optic visuality*) y visualidad háptica (*haptic visuality*). A diferencia de lo que ocurre con la mirada tradicional del cine, lo táctil entra en juego cuando la imagen reproduce una impresión palpable. La vista funciona como órgano del tacto, si se promueve una sensorialidad que no se focaliza únicamente en la mirada, sino que evoca

—tanto por medio de la granulosis de la imagen, como por el recurso a la inscripción de escenas de contactos físicos—, una manera de mirar que de cierta forma «acaricia» la superficie. La visualidad óptica, en cambio, la penetra, por su parte, Giuliana Bruno estudia lo háptico en su vertiente kinésica, como un sentido agente en la formación del espacio (geográfico y cultural) característico de la mujer —una *voyageuse* que cambia el *sight-seeing* por *site-seeing* (2002: 16).

Tanto Laura Marks (1998, 2000, 2002) como Giuliana Bruno (2002) sexúan su teorización. Marks se desmarca de Luce Irigaray afirmando que el recurso de las mujeres a lo táctil es más bien una estrategia: «Existe la tentación de ver lo háptico como una forma de visión femenina, según la tesis, por ejemplo, de Luce Irigaray de que ‘la mujer siente más placer tocando que mirando’ y que los genitales femeninos son más táctiles que visuales. Mientras que muchos han adoptado la noción de tactilidad como una forma femenina de percepción, prefiero ver lo háptico como una estrategia visual feminista, una tradición visual underground en general, en lugar de una cualidad femenina en particular» (2002: 7). De forma análoga, Bruno considera lo háptico como «una estrategia feminista para leer el espacio» (2002: 16). La obra de directoras tan diferentes como Lucrecia Martell, Isabel Coixet, Sarah Pucill, Mira Nair o Claire Denis, entre otras, recurren a una mirada háptica como estrategia feminista para representar la experiencia subalterna de las mujeres.

A pesar de que la narratividad, la agencia femenina, la subjetividad visual óptica, la autoridad lingüística y la visualidad háptica, hayan sido rasgos distintivos del lenguaje del gynocine antes de que se teorizaran, aún así es evidente que en la actualidad las directoras dialogan —en mayor o menor medida— con las teorías fílmicas feministas, al punto de que el diálogo de la práctica con la teoría ha llegado a ser un hecho característico de la producción actual de las cineastas.<sup>12</sup>

Para terminar, queda por responder a la pregunta inicial de si hay un lenguaje fílmico «auténticamente» femenino. Si la deconstrucción de las normas narrativas visuales y acústicas del cine hegemónico y el recurso a lo háptico son obvias idiosincrasias del gynocine, menos obvio es poder determinar si se trata de estrategias feministas o si hay un discurso fílmico —un lenguaje— femenino. A este propósito, la directora española Inés París ha puesto de manifiesto sus sospechas sobre el intimísimo tan característico del discurso fílmico de las mujeres. Para la cineasta no es un rasgo propio de su discurso, sino más bien el resultado de la falta de presupuestos que les impide hacer un cine con otro lenguaje.<sup>13</sup> No hay que olvidar que, a diferencia de la literatura que ha hecho correr ríos de tinta

<sup>11</sup> Sobra indicar que el estudio de Silverman tiene algunos de los problemas que se han identificado en el planteamiento de Mulvey: en primer lugar, y sobre todo, su dependencia del psicoanálisis. Mientras que Doane (1980) sigue el mismo planteamiento de Silverman, otros trabajos más recientes divergen de sus premisas y conclusiones (Sjogren, 2006).

<sup>12</sup> Baste pensar en la presencia subliminar del libro *Ways of Seeing* de John Berger en la mayoría de las películas de Isabel Coixet. Se trata de un guiño de la directora hacia la teoría visual.

sobre la *écriture féminine*, el cine no se puede concebir sin presupuestos. Tampoco se puede entender como el trabajo de un individuo, sino de un equipo formado, por lo general, de personas de sexos diferentes.

La psicoanalista inglesa Joan Rivière (1929) había comentado que la práctica de las mujeres —sobre todo de las que están en posición de poder— de actuar exagerando su feminidad, disfrazándose «de mujeres» para aparecer menos amenazantes (menos masculinas), es un comportamiento tan común, que no se puede marcar una clara división entre lo que es «genuinamente» femenino y la mascarada. Rivière concluye su estudio comentando que «el lector puede preguntarse cómo se puede distinguir entre feminidad verdadera y mascarada. En realidad, no pretendo sugerir que exista tal diferencia. Que la feminidad sea intrínseca o superficial, es exactamente lo mismo» (1994: 203).<sup>14</sup>

Considerando que el ser directora, en el contexto misógino de la industria cinematográfica, implicaría un acto de travestismo (Mulvey, 1981), una suerte de mascarada (Doane, 1982) o, como se ha visto, de antifeminismo estratégico, se hace imposible poder determinar si su mirada, su voz, y su discurso son el resultado de una estrategia feminista o si se trata de un lenguaje propio, «auténticamente» femenino. Al fin y al cabo, parafraseando a Rivière, da igual, mientras que haya cada vez más mujeres haciendo cine.

---

<sup>13</sup> Es el caso de Katherine Bigelow que, gracias a grandes presupuestos, ha sorprendido a Hollywood con sus películas de tema bélico.

<sup>14</sup> Esta afirmación será retomada por Judith Butler (1999) en su teorización del carácter performativo del género, una teorización que rechaza la existencia de una esencia femenina anterior al complejo de Edipo y a la socialización patriarcal. Antes de Butler, Luce Irigaray (1977) había trasladado dicha noción a las dinámicas del deseo, según las cuales la mujer, al ponerse la máscara, renuncia a su propio placer para transformarse en instrumento del placer masculino. Por su parte, para Claire Johnston (1973), la mascarada no corresponde solo a disfrazarse, sino también a «quitar el disfraz», es decir denunciar (deconstruir/desenmascarar) las construcciones (los disfraces) patriarcales que han enmascarado a las mujeres, revelando así, por tanto, su estado prepatriarcal y su esencia femenina.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Pilar (2010): «La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido», *Cine y género en España*. Fátima Arranz (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 211-274.
- Bazin, André (1967): *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- Berger, John (1972): *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books.
- Bollaín, Iciar (1998): «Cine con tetas», *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Carlos Heredero (ed.), Málaga: Festival del Cine Español de Málaga, pp. 51-52.
- Brunetta, Gian Piero (2001): *Storia del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Bruno, Giuliana (2002): *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nueva York: Verso.
- Bruno, Giuliana y Maria Nadotti, eds. (1988): *Off Screen: Women and Film in Italy*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Butler, Alison (2002): *Women's cinema: the contested screen*. Londres: Wallflower Press.
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Camí-Vela, María (2001): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio.
- Cartwright, Lisa y Nina Fonoroff (1994): «Narrative Is Narrative: So What Is New?» *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Diane Carson, Linda Dittmar, y Janice Welsch, eds., Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 124-39.
- Cavarero, Adriana (1997): *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della Narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Cixous, Hélène (1995, 1ª ed. 1975): *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Colaizzi, Giulia (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Comas, Ángel (2004): *El Star System del Cine Español de Posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores.
- Cook, Pam y Philips Dodd (1993): *Women and Film: a Sight and Sound Reader*. Filadelfia: Temple University Press.
- Dall'Asta, Monica (2008): *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano (Atti del convegno internazionale)*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- De Lauretis, (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- (1985): «Oedipus Interruptus», *Wide Angle* 7.1-2, pp. 34-40.
- (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1980): «The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space», *Yale French Studies* 60, pp. 33-50.
- (1990, 1ª ed. 1982): «Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator», *Issues in Feminist Film Criticism*. Patricia Erens (ed.), Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.
- (1987): *The Desire to Desire. The Woman's Film in the 1940s*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Feenstra, Pietsie y Esther Gimeno Ugalde, eds. (2013): *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas*. Berlín y Nueva York: Peter Lang.
- Forrester, Viviane (1976): «Le regard des femmes», *Paroles... elles tournent. Des Femmes de Musidora*, eds., París: Des Femmes.
- Haskell, Molly (1987, 1ª ed. 1974): *From Reverence to Rape The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heredero, Carlos (1998): *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

- Irigaray, Luce (2009, 1ª ed. 1977): *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres: Methuen.
- Johnston, Claire (2000, 1ª ed. 1973): «Women Cinema as Counter-Cinema», *Feminism & Film*. Ann Kaplan, ed., Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 22-33.
- Kaplan, Ann (1983): *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Konigsberg, Ira (2004): *Diccionario técnico del cine*. Madrid: Akal.
- Kramarae, Cheris, Paula A. Treichler (1985): *A Feminist Dictionary*. Boston: Pandora Press.
- Kristeva, Julia (1974): *Des Chinoises*. París: Des femmes.
- Kuhn, Annette (1991, 1ª ed. 1982): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, Annette (2002): *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. Londres: I.B. Tauris. Publicado en los Estados Unidos como *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*. Nueva York: Nueva York University Press.
- Kuhn, Annette (2004): «Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory», *Screen* 45.2, pp. 106-114.
- Lloyd, Ann y David Robinson (1987): *Illustrated History of Cinema*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Marks, Laura (1998): «Video haptics and erotics», *Screen* 39.4, pp. 331-48.
- (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham y Londres: Duke University Press.
- (2002): *Touch: Sensuous Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Martin Márquez, Susan (1999): *Feminist Discourses in Spanish Cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.
- Massey, Anne (2000): *Hollywood Beyond the Screen: Design and Material Culture*. Oxford: Berg.
- Mayne, Judith (2000, 1ª ed. 1990): *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Indiana University Press, Bloomington.
- Mayne, Judith (1993): *Cinema and Spectatorship*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Melchiori, Paola (1988): «Women's Cinema: A Look at Female Identity» *Off Screen: Women and Film in Italy*. Giuliana Bruno y Maria Nadotti, eds., Londres y Nueva York: Routledge.
- Monaco, James (2000, 1ª ed. 1977): *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura (1990, 1ª ed. 1975): *Placer visual y cine narrativo*, (trad. Santos Zunzunegui). Valencia: Episteme.
- Mulvey, Laura (1989, 1ª ed. 1981): «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)» *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Paoella, Roberto (1956): *Storia del cinema muto*. Napoles: Giannini.
- París-Huesca (2014): *Autoría femenina y tradición ginecristina en el cine neo-noir español*, Doctoral Dissertation, [http://scholarworks.umass.edu/dissertations\\_2/454/](http://scholarworks.umass.edu/dissertations_2/454/)
- Paszkiwicz, Katarzyna (en preparación): *Women Do Genre: Female Practitioners, Popular Film and Television Narratives*.
- Rich, Adrienne (1972): *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*. Nueva York: Norton.
- Rich, Ruby (1999, 1ª ed. 1978): «The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism» *Jump Cut* 19, pp. 9-12.
- Rivière, Joan (1994, 1ª ed. 1929): «La Féminité en tant que mascarade», *Féminités mascarades. Études Psychanalytiques Réunies*. Marie-Christine Hamon, ed., París: Seuil, pp. 197-212.
- Rosen, Marjorie (1973): *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*, Nueva York: Coward, McCann & Geoghegan.

- Rubin, Gayle (1975): «The Traffic in Women» *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York. Monthly Review Press.
- Ruido, María (2000): «El ojo saturado de placer. Sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología», *Banda Aparte*, mayo, 18, pp. 51-62.
- Sarris, Andrew (1996, 1ª ed. 1968): *The American cinema: directors and directions, 1929-1968*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press.
- (2004, 1ª ed. 1962): «Notes on the Auteur Theory in 1962» *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy, ed., Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Showalter, Elaine (1977): *A literature of their own British Women Novelists From Brontë To Lessing*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Silverman, Kaja (1990, 1ª ed. 1988): «Dis-embodiment of the female voice», *Issues in Feminist Film Criticism*. Patricia Erens (ed.), Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Sjogren, Britta (2006): *Into the Vortex—Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Stacey, Jackie (1994): *Star-gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Londres: Routledge.
- Todd, Janet (1988): *Women and Film*. Teaneck, NJ: Holmes & Meier.
- Torres, Patricia (2004): *Mujeres y Cine en América Latina*. México: Universidad de Guadalajara.
- Walsh, Andrea (1984): *Women's Film and Female Experience*. Nueva York: Praeger.
- White, Patricia (1995): «Governing Lesbian Desire. Nocturne's Oedipal Fantasy», *Feminisms in the Cinema*. Laura Pietropaola y Ada Tetaferri, eds., Bloomington e Indianapolis, Indiana: Indiana University Press.
- Zecchi, Barbara (2013): *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2014a): *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- (2014b): *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.
- (2015): «La reconquista de la cámara cinematográfica: Rescatando a las pioneras» <http://www.cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=3386>

**Santiago Fouz-Hernández** es catedrático de estudios hispánicos y de cinematografía en la Universidad de Durham (Reino Unido). Es autor de los libros *Cuerpos de cine* (Bellaterra, 2013) y (con Alfredo Martínez Expósito) *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema* (I B Tauris, 2007). Ha compilado seis colecciones de ensayos, incluyendo *Spanish Erotic Cinema* (Edinburgh University Press, 2017). En la actualidad prepara un libro monográfico sobre el cineasta Bigas Luna. Sus intereses académicos se enmarcan en los estudios culturales en torno al cine español contemporáneo e incluyen el erotismo, los estudios etarios, los estudios *queer* y las masculinidades.

## Cuerpos, masculinidades y cine<sup>1</sup>

Santiago Fouz-Hernández, Universidad de Durham, Reino Unido

### CUERPOS

Vivimos en una sociedad obsesionada con el cuerpo. No hay más que encender la televisión, o consultar cualquier otro medio de comunicación digital o tradicional, para encontrarse con imágenes de cuerpos-objeto, ya sean ejemplos modélicos de los cánones actuales de belleza, o de todo lo contrario —los cuerpos transgresores sobre los que Niall Richardson escribió extensamente en su libro sobre el tema (2010). Así, por un lado, los medios nos bombardean con imágenes de cuerpos que se adhieren a los estándares actuales de belleza en portadas de revistas, anuncios o películas y, por otro, con las de aquellos que transgreden dichos estándares por cuestiones de peso, tamaño, discapacidad física o enfermedad, entre otros muchos factores. Estos últimos, a menudo, desfilan por diversas tertulias de tendencias sensacionalistas o protagonizan documentales de interés sociológico o médico o series de ficción que dramatizan esos mismos contextos en los escenarios correspondientes: el barrio, la cárcel o el hospital, entre otros.<sup>2</sup>

Las series televisivas ‘de hospital’ son un buen ejemplo de esta fascinación. Tras una trama de corte melodramático centrada en las relaciones entre médicos, pacientes o familiares, series de gran éxito como las norteamericanas *Urgencias/E. R.* (NBC, 1994-2009), *Anatomía de Grey/Grey’s Anatomy* (ABC, 2005-2013), *House M. D.* (Fox, 2004-2012) o la española *Hospital central* (Telecinco 2000-2012) aprovechan el contexto clínico para saciar el instinto morboso y la curiosidad fetichista de los espectadores. Durante la primera década de este siglo se pusieron de moda los programas reality basados en cirugías u otros procesos de transformación corporal.<sup>3</sup> Más recientemente, programas como *Cuerpos Embarazados/Embarassing Bodies* (Reino Unido, Channel 4 desde 2008) han dado un paso más allá, al convertir en espectáculo familiar los cuerpos enfermos o deformes de un amplio sector del público de a pie que no parece tener muchos reparos en mostrar sus ‘cuerpos defectuosos’ ante cientos de miles de telespectadores, a veces conectando con el programa en directo desde sus casas, a través de la cámara de un ordenador personal. Un día cualquiera podemos encontrarnos en la pantalla

<sup>1</sup> Este ensayo es una versión revisada de la Introducción a mi libro *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013). Publicado con permiso de Edicions Bellaterra. Agradezco a Esther Gimeno Ugalde (Boston College, EEUU) y a Toni Maestre Brotóns (Universidad Alicante, España) su cuidadosa lectura y comentarios sobre esta versión del trabajo.

<sup>2</sup> Soy consciente que la omnipresencia del cuerpo no se reduce ni mucho menos a las series ‘de hospital’ o de cárcel, ni a los que Linda Williams (1991) llama ‘géneros del cuerpo’ (el cine de terror, la pornografía y el melodrama). La popularidad de las películas y series de vampiros, o del cine de acción e incluso la comedia romántica juvenil, son otros ejemplos destacables. Asimismo, como demuestran los libros de Aguilar García (2013) o Salabert (2003) y el reciente ensayo de Maestre Brotóns (2016), la omnipresencia e importancia del cuerpo en el arte a lo largo de la historia es innegable.

de nuestro televisor, ordenador o dispositivos portátiles con primeros planos del ‘pene curvo’ de un hombre, los pechos descomunales (12 kilogramos) de una mujer, o los más de 4 kilogramos de exceso de piel extirpados a un hombre tras adelgazar 120 kilos, por mencionar algún ejemplo notable.<sup>4</sup> No cabe duda de que la visibilidad y discusión pública de este tipo de anomalías y dolencias tiene un aspecto didáctico muy positivo. No solo enseña que, pese al título del programa, uno no debe avergonzarse de su cuerpo sino que además rompe tabúes importantes, con un importante potencial impacto positivo sobre la salud de los espectadores y el conocimiento general sobre el funcionamiento del cuerpo. Sin embargo, la forma de mostrar y de hablar sobre estos cuerpos ‘anómalos’ tiene un importante componente sensacionalista que atrae el interés morboso de amplios sectores de espectadores menos preocupados por los aspectos didácticos del programa.

En realidad, esto no es nuevo. El papel de la medicina ha sido clave durante siglos para el desarrollo de un discurso sobre el cuerpo y la espectacularización del mismo. Como nos recordaban Kemp y Wallace en su catálogo de la famosa exposición ‘Spectacular Bodies’ (‘cuerpos espectaculares’), estrenada en la galería Hayward de Londres en el año 2000, el propio concepto se contiene en lo que todavía hoy se conoce en inglés como el ‘teatro de operaciones’ (‘operating theatre’) (2000: 23).<sup>5</sup> Los textos explicativos de las distintas esculturas, pinturas y fotografías en la sección sobre ‘rituales de disección’ en dicha exposición dejaban constancia de que históricamente el interés en este tipo de disecciones públicas trascendía el plano estrictamente médico o la privacidad del paciente. En su historia de la cultura visual de la medicina, Lisa Cartwright (1995) amplía el trabajo pionero de Ludmilla Jordanova (1989) sobre la medicina y la cultura visual centrándose en el cine y demuestra con convicción las relaciones entre el cine y la ciencia médica en torno a un interés común: el cuerpo humano. Fijándose en la fotografía clínica, la cinematografía microscópica o los rayos X, Cartwright establece un interesante contínuum entre el séptimo arte y la ciencia desde finales del siglo XIX, haciendo una importante y original aportación a la historia del cine. En la Europa del siglo XIX era habitual clasificar a la gente por su fisonomía, tamaño de cráneo o extremidades para poder identificar a primera vista a potenciales delinquentes o personas mentalmente inestables. El psiquiatra francés Philippe Pinel diseñó un tratado sobre ‘alienación mental’ en 1801 basado en lo que él consideraba como una ‘degradación’ del ideal caucásico en tipos con características mongolas. Por su parte, el británico Francis Galton (primo de Darwin) llegó a elaborar una lista de ‘clases fisionómicas’ en la década de 1870. El ejemplo más conocido es posiblemente el del italiano Cesare Lombroso, cuyo libro *El hombre delincuente* (1876) aseguraba esbozar en detalle gráfico la fisonomía-tipo del delincuente medio de la época (ver Kemp y Wallace 2000: 94-147). Esta obsesión con la clasificación de los cuerpos subyace especialmente tras los discursos médicos en torno a la salud sexual y la sexualidad de los siglos XIX y XX y, aunque con fines muy distintos, hasta la actualidad (pensemos en las galerías de imágenes publicadas en la página web del mencionado programa *Cuerpos embarazosos*). Petersen pone como ejemplo la descripción del cuerpo homosexual masculino que aparecía en un trabajo publicado en 1934 en *American*

*Journal of Psychiatry* (revista norteamericana de psiquiatría). El artículo dotaba al hombre homosexual de las siguientes características: ‘piernas largas, caderas estrechas, deficiencia de vello facial y corporal, distribución “femenina” del vello púbico, voz aguda, pene y testículos pequeños [...], exceso de grasa en los hombros, glúteos y abdomen’ (trabajo citado en Petersen 1998: 60). Richard Cleminson y Francisco Vázquez García encontraron multitud de ejemplos similares en España, minuciosamente analizados en sus importantes libros sobre la historia de la homosexualidad masculina en España (2007 — traducción española publicada en 2011) y sobre el hermafroditismo y la ciencia médica española (2009 — publicada en español en 2012). Sirva como ilustración su cita de la obra *Locos y anómalos* del médico forense José María Escudero, que observa en los ‘invertidos’ un predominio de ‘pelvis, nalgas y mamas’, ‘pies pequeños’ y voz ‘atiplada, de fasete’ (citado en Vázquez García y Cleminson 2011: 51)

Podríamos ir mucho más atrás en el tiempo y fijarnos en las escultura de la Antigua Grecia o en el Antiguo Testamento. Aunque el propósito de esta visión general e introductoria no es ofrecer un repaso exhaustivo de la historia de la representación del cuerpo masculino en la medicina o en las artes, sí es necesario destacar que el creciente protagonismo del cuerpo en los estudios culturales

- 3 Me refiero a programas como *Cosmetic Surgery Live* (Cirugía Plástica en Directo) emitido en el canal 5 británico (Channel 5) en dos temporadas en 2004 y 2005. En esos mismos años MTV Networks emitía las dos temporadas de *I Want a Famous Face* (Quiero una cara famosa). En este último programa, sus jóvenes protagonistas se sometían a procesos quirúrgicos considerables para poder parecerse físicamente a sus ídolos. En España, Antena 3 adaptó el formato de otro programa norteamericano, *Extreme Makeover* (ABC 2002-2007), en 2007 con el título *Cambio radical*, aunque con poco éxito de audiencia (se canceló tras 6 programas). El caso de éxito más reciente de este género es el de *Botched* (Chapuza), originalmente emitido por el canal norteamericano *E!* con tres temporadas entre 2014 y 2016 y exportado internacionalmente. Como se deduce del título, el programa se centra en casos fallidos de cirugía plástica extrema en los que los pacientes acaban adquiriendo una apariencia monstruosa —aunque en algunos casos se nieguen a reconocerlo (o sean incapaces de aceptar el verdadero resultado de la intervención quirúrgica).
- 4 El programa ‘*Embarassing Bodies*’ se estrenó en el canal 4 (Channel 4) en el Reino Unido en 2008, prolongándose seis temporadas en antena hasta la fecha. La franquicia televisiva cuenta además con mini-series especializadas en adolescentes, en personas mayores y en personas obesas. Su página web oficial (<http://www.channel4embarrassingillnesses.com>) incluye galerías de imágenes enviadas por los espectadores de penes, vaginas, pechos y hasta heces.
- 5 Esta exposición no está relacionada con la itinerante *Bodies... The Exhibition*, que abrió en el año 2005 en Tampa, Florida, y desde entonces recorre capitales de todo el mundo, incluyendo Madrid, Barcelona y varias ciudades latinoamericanas. Dicha exposición está envuelta en polémica por cuestiones éticas, al creerse que al menos algunos de los cuerpos expuestos podrían ser los de ciudadanos chinos ejecutados. Los responsables de la exposición, ‘Premier Exhibitions’ respondieron a la polémica a través de un comunicado en su página web ([www.bodiestheexhibition.com](http://www.bodiestheexhibition.com)) en el que arguyeron no poder verificar de forma independiente el origen de los cadáveres suministrados por sus socios en China.

de las últimas dos décadas ha generado una extensa bibliografía. En términos de metodología hay tres ejemplos especialmente significativos por abarcar una diversidad considerable de estudios de caso.<sup>6</sup> En su generosamente ilustrado estudio sobre el ideal occidental del desarrollo físico (masculino), *The Perfectible Body* (El cuerpo perfeccionable), Kenneth R Dutton (1995) recorre la evolución de la representación del cuerpo masculino desde el arte helénico hasta el cine de acción protagonizado por culturistas como Arnold Schwarzenegger, revelando una fascinante continuidad que se desprende de su propia portada: un *collage* entre el Michelangelo de David y un culturista contemporáneo anónimo fotografiado por el australiano Carl Hensel. Por su parte, en *The Male Body* (El cuerpo masculino), Susan Bordo equipara el nivel de fascinación con el cuerpo masculino en los discursos médicos a finales de los años noventa en torno a la comercialización de la píldora Viagra con otros momentos de la historia occidental, como la Antigua Grecia o la era victoriana (1999: 18-19) para luego analizar interesantes ejemplos de la representación del cuerpo masculino y sobre todo de la imaginería fálica en la cultura popular contemporánea, prestando especial atención a la publicidad gráfica de la prensa escrita norteamericana y a comedias comerciales de Hollywood (además de otros estudios de caso de corte sociológico). Finalmente, José Miguel G. Cortés en *Hombres de mármol* (2004) estudia una variedad de materiales clave en la representación de la virilidad fálica, que van desde la escultura de la Antigua Grecia a los rascacielos de Manhattan. Cortés dedica además sendos capítulos a la estética nazi y su influencia en distintas artes plásticas por un lado, y a los superhéroes de cómic, las películas épicas y de acción de Hollywood durante la segunda mitad del siglo XX, y la fotografía de Herb Ritts o Bruce Webber, por otro.

El trabajo de Ritts y Webber se popularizó gracias a sus campañas de ropa interior masculina para firmas como Calvin Klein. La ubicuidad de las imágenes publicitarias que estudian Bordo (1999: 168-200) o Cortés (2004: 194-200) son un buen ejemplo tanto del predominio de la estética homoerótica en la representación del cuerpo masculino en la publicidad desde los años ochenta a esta parte, como de la relativa naturalidad con la que las sociedades occidentales han asumido el tirón comercial del cuerpo masculino. Si la espectacularización del cuerpo femenino es tan antigua como la publicidad misma, el cuerpo masculino ha cobrado un creciente protagonismo en las cuatro últimas décadas, tanto en anuncios de ropa interior, como perfumes o indumentaria deportiva.<sup>7</sup> Imágenes de hombres semidesnudos y a veces en posturas sugerentes adornan habitualmente paradas de autobuses, escaparates de tiendas o fachadas enteras de edificios. Los anuncios de Calvin Klein lanzaron a la fama a modelos masculinos que llegaron a alcanzar el estatus de súper modelo antes exclusivo a las mujeres: Mark Wahlberg, Mark Vanderloo, Marcus Schenkenberg, Antonio Sabato, Vincent Gallo o Travis Fimmel son algunos de los ejemplos más conocidos. Desde principios de los años noventa, revistas dirigidas al consumidor masculino, como *GQ*, *Arena* o incluso las diversas ediciones masculinas de *Vogue* adoptaron esta estética ya no solo en publicidad de firmas como Calvin Klein, Versace o Abercrombie & Fitch, sino en reportajes fotográficos más amplios sobre moda masculina. Estas fotografías combinan contextos deportivos asociados a la masculinidad hegemónica heterosexual con una estética claramente dirigida al consumidor homosexual



masculino. La fórmula se ha importado también en la proliferación de calendarios benéficos protagonizados por bomberos, equipos de fútbol, remo, y sobre todo de rugby, como la famosa serie francesa *Les Dieux du Stade* (Los dioses del estadio).

Como observa Bordo, citando un artículo de *The New York Times* de 1982, a principios de los ochenta los anunciantes de firmas norteamericanas de ropa masculina comenzaban ya a buscar maneras sutiles de atraer al ‘hombre blanco, soltero, de formación universitaria y con buen sueldo que, casualmente, es además homosexual’ sin alienar al consumidor heterosexual (artículo citado en Bordo 1999: 183). Este concepto del lenguaje visual codificado en torno a la sexualidad, teorizado por Alan Sinfield (1994) como el ‘secreto a voces’ en el contexto de la Inglaterra de Wilde deja entrever, de hecho, una cierta homofobia enraizada en un sistema capitalista en el que el objetivo último es generar beneficio económico a toda costa, pero sin zandar el sistema jerárquico establecido (en este caso el de la hegemonía heterosexual). El otro lado oscuro de estas campañas, como explica Cortés (2004: 196–200), radica en la nostalgia por la superioridad física exaltada en el clasicismo exagerado tanto de la postura como de la forma del cuerpo retratado que, sin quererlo, recuerda a la estética nazi. Además, como también nota Cortés (2004: 199) en la línea del estudio de Richard Dyer sobre los ‘chicos de póster’ del Hollywood clásico (1992), bajo una supuesta aceptación ‘pasiva’ de su condición de objetos de deseo, los modelos fotografiados para las mencionadas campañas publicitarias, reclaman su poder fálico por medio de estrategias muy concretas: mirada fija y desafiante a la cámara, concentración en actividades deportivas o en pensamientos profundos, o un despliegue de imaginaria fálica que incluye, por supuesto, la musculatura de su cuerpo ‘duro’ así como su propio pene, convenientemente semioculto bajo los calzoncillos de la firma correspondiente.

Pero además del aspecto de la hegemonía de género, estas fotografías revelan un importante cambio en la representación del cuerpo musculoso en lo que se refiere a la hegemonía racial o de clase social. En uno de sus primeros trabajos sobre el cuerpo masculino, Bordo observaba que la musculatura ha pasado de denotar ‘lo brutalmente “natural”, lo primitivo (visualmente reservada a representaciones culturales de cuerpos de hombres de color, esclavos, lucha-

---

<sup>6</sup> Las amplias colecciones compiladas por Goldstein (1994) y Still (2003) son también representativas del trabajo producido en torno a la representación del cuerpo masculino en los estudios culturales anglo-norteamericanos en sus respectivas décadas. El hecho de que ambos volúmenes comenzaran como ediciones especiales de revistas (*Michigan Quarterly Review* y *Paragraph* respectivamente) y acabasen siendo publicadas como libros resulta revelador en tanto en cuanto demuestra la creciente importancia del tema en las artes y humanidades a finales del siglo pasado. La revista *Men and Masculinities* también dedicó un número especial al cuerpo masculino en julio de 2007 (Stephens and Lorentzen 2007).

<sup>7</sup> Aunque centrado exclusivamente en material producido en el Reino Unido, el trabajo de Paul Jobling es un buen punto de referencia para el estudio del cuerpo masculino en el contexto de la publicidad durante el siglo XX (ver Jobling 2005 y 2013).

dores de competición u obreros de la construcción'), a reubicarse 'en el lado "civilizado" de la dualidad naturaleza/cultura' (1993: 722). En este sentido, el concepto de Bourdieu (1978) del cuerpo como una forma de capital físico será especialmente influyente en este campo de estudio. Desarrollando este concepto, Roy Porter llama la atención sobre el cambio en la percepción social del cuerpo, que ha pasado de ser 'mano productiva' a 'consumidor, cargado de necesidades y caprichos, y cuyos deseos deben ser satisfechos y estimulados' (1991: 218). El desarrollo y la popularización de dietas alimentarias y de los gimnasios y centros deportivos durante las tres últimas décadas del siglo XX han contribuido a dotar al cuerpo musculado de ciertas connotaciones de poder adquisitivo e incluso clase social, teniendo en cuenta el tiempo y capital necesario para cultivarlo. En su estudio sobre los cuerpos musculosos en el cine clásico de Hollywood, Richard Dyer (1997) concluyó que hasta la década de los ochenta era difícil encontrar cuerpos de este tipo en actores de raza blanca, mientras que el cuerpo semi-desnudo y frecuentemente musculoso de los actores de color era un ingrediente habitual en las películas sobre la esclavitud o ambientadas en la plantación y en la jungla. Según su estudio, los músculos del 'héroe blanco' comenzaron a verse en películas ambientadas en contextos coloniales, en las que el cuerpo blanco, de hecho, aparece magnificado en contraste con el cuerpo malnutrido y poco desarrollado de los habitantes nativos. Así, concluye Dyer, 'el cuerpo desarrollado es un cuerpo rico. No solo está bien alimentado, sino que es el producto de una enorme inversión del tiempo libre disponible' (1997: 155). Dentro del deporte también hay diferencias de raza y de clase, como apuntan Llamas y Vidarte (2000: 70), el golf o el esquí, por ejemplo, se consideran deportes 'blancos' y de clase social alta, mientras que otros más asequibles como el fútbol suele asociarse a las clases trabajadoras. Este tipo de discurso racial y de clase en torno al cuerpo masculino es habitual en el cine comercial.

La asociación entre el deporte o los cuerpos musculados y la masculinidad tiene posiblemente su origen en la sociedad helénica pero, además de las connotaciones raciales y fascistas ya comentadas, nuestro entendimiento actual del deporte como algo inherentemente masculino tiene matices imperialistas desarrollados en la era victoriana. Según Andrew Parker, durante el siglo XIX las escuelas privadas británicas enfatizaban la importancia del deporte como una actividad viril como reforzamiento necesario de los valores imperialistas (y sexistas) para nuevas generaciones (1996: 126-132). El proceso 'educativo' del ideal del cuerpo masculino como un cuerpo 'en forma' se intensificó durante la Segunda Guerra Mundial, con la intención de preparar a los chicos para la guerra. Como explica Bourke (1996: 172-75), la clasificación militar en grados de 1 (en forma) a 4 (no apto) se aplicaba también a los juegos escolares. Kimmel (1987) observa un proceso similar en la sociedad norteamericana de la posguerra (civil). En un contexto en el que las mujeres habían reemplazado a los hombres en el mercado laboral mientras ellos luchaban en la guerra, se enfatizaba la importancia de la fuerza física y el deporte en un esfuerzo por reafirmar el poder masculino. En España la propaganda falangista fomentaba la figura del militar fuerte y en forma como héroe del nuevo régimen en oposición a lo que describían como la flaqueza deportiva de la Segunda República (ver London 1995: 204). Como argu-

yen Llamas y Vidarte ‘el ejercicio puede considerarse en un contexto autoritario como un sacrificio personal a favor de una entidad superior (la patria)’ (2000: 69). A nivel menos específico históricamente la institucionalización del deporte sirve para cimentar ciertas relaciones sociales. Para Connell el deporte institucionalizado fomenta la ‘competición y jerarquía entre hombres, exclusión y dominación de las mujeres’ (1995: 54). Es más, al simbolizar la jerarquía de género en el rendimiento corporal de los sexos, el deporte sirve como ‘prueba simbólica de la superioridad física de los hombres y su derecho a mandar’ (ibíd.). Easthope visualiza los discursos en torno al cuerpo masculino ‘duro’ al describirlo como una armadura para el ego masculino: un cuerpo duro, escribe, ‘se encargará de evitar cualquier tipo de filtraciones a través de los bordes entre el mundo interior y exterior’ (1990: 52). Así, el cuerpo duro funciona como un cierre natural de todas las fisuras que podrían amenazar la integridad del ego masculino supuestamente impenetrable.

A lo largo de la historia, como muestra el libro de Dutton (1995: 51), la armadura corporal se ha enfatizado con diversas estructuras externas, que van de las corazas musculares romanas hasta las hombreras exageradas de los uniformes de fútbol americano, que ensanchan considerablemente el contorno corporal de los jugadores (sobre este último punto ver Jirousek 1996). Los uniformes de los superhéroes de cómic y de cine también exageran considerablemente las dimensiones del cuerpo masculino. La popularidad más reciente de marcas de ropa deportiva muy ajustada al cuerpo acentúa y llama la atención sobre la forma física. Tal vez el mejor ejemplo sea la marca Underarmour: aunque su nombre juegue con la idea de ser ropa deportiva para poner bajo una coraza o armadura, en realidad sirve para exaltar y externalizar la dureza del cuerpo que recubre.

En el contexto de esta popularidad relativamente reciente del cuerpo musculado al que se refería Bordo (1999), la marca norteamericana de ropa juvenil Abercrombie & Fitch merece especial atención, al haberse hecho famosa por trasladar el ideal de este tipo de estética de sus anuncios a sus establecimientos comerciales. Los locales, usualmente muy céntricos y espaciosos pero muy poco iluminados, son custodiados por dependientes-modelo con poca ropa, los llamados *greeters* (literalmente ‘saludadores’), que se encargan de dar la bienvenida (e indirectamente seleccionar) a los clientes cuando entran en la tienda. La marca ha generado numerosos titulares recientemente a raíz de reacciones (con siete años de retraso) en las redes sociales ante las declaraciones que su consejero delegado, Mike Jeffries, había hecho en 2006 a la página web norteamericana de noticias *Salon*. En la entrevista reconocía sin disimulos que su empresa hacía ropa exclusivamente para hombres ‘guapos, simpáticos, masculinos, optimistas’ y que por ello contrataba a dependientes con esas características, ya que ‘la gente guapa atrae a más gente guapa’ (Denizet-Lewis 2006 — sobre la polémica en las redes sociales ver Hertrampf 2013). Sin duda, por las razones que acabo de explicar, la misma forma física de los dependientes, sus altos niveles autoestima, suelen denotar una actitud amable pero desafiante, que funciona como filtro de selección del público antes de entrar por la puerta y descubrir el elevado precio de las prendas en venta (que refuerza el proceso de selección de la clientela). La semidesnudez tanto de los dependientes como de los modelos que protagonizan



Lona publicitaria sobre el establecimiento (en construcción) de la marca Hollister en la 5ª Avenida de Manhattan  
Foto del autor, 19 de febrero 2010

los anuncios de la marca y que observan constantemente a clientes y empleados desde los escaparates (y a veces las fachadas de los edificios) de sus tiendas son además una buena ilustración del nivel de ‘pornificación’ que ha alcanzado nuestra sociedad (ver los ensayos incluidos en Paasonen, Nikunen y Saarenmaa 2007).

La confusión del terreno de lo público y lo privado, escenificada en los programas de telerrealidad al estilo de *Gran Hermano* desde principios de este siglo se ha visto exacerbada en la última década por la creciente importancia de las redes sociales. Las redes (el término español subraya su capacidad tanto de unir como de atrapar) son un arma de doble filo que, por un lado, democratizan el poder de opinión, pero por otro conllevan una intromisión constante en la vida de los demás (famosos o no) y en las nuestras propias. La aparente necesidad de exponer al menos parte de nuestras vidas privadas en redes como Facebook o Twitter, y sobre todo Instagram (que se nutren de imágenes fotográficas o de breves vídeos grabados o retransmitidos en directo) reflejan tanto la obsesión de la sociedad actual con el cuerpo a la que me refería al principio como la sensación de estar siendo constantemente observado en otra vuelta de tuerca al panóptico de Bentham teorizado por Foucault (1977). Las nuevas tecnologías y las posibilidades de la realidad virtual han transformado nuestra relación con el cuerpo en multitud de contextos, algunos de los que estudio en mi libro *Cuerpos de cine*. Por ejemplo, el uso de CGI (imágenes generadas por ordenador) en las películas épicas contemporáneas o el uso de photoshop en algunas imágenes promocionales y campañas de publicidad protagonizadas por Madonna en las últimas cuatro décadas. Puede resultar irónico que mientras los avances tecnológicos o quirúrgicos nos permitan modificar nuestra apariencia física, el desarrollo de las redes sociales también permita la circulación inmediata y masiva de imágenes filtradas que se salen del guion. Recordemos la rapidez con la que se difundieron las imágenes de la cabeza

afeitada de Britney Spears en febrero de 2007, o el morbo que despertaron las circunstancias de la muerte y las imágenes de los cuerpos sin vida de Michael Jackson (en junio de 2009), de Whitney Houston (en febrero de 2012), o de Prince (en abril de 2016). Los comentarios que generan en las redes por un lado la buena forma física y aspecto juvenil de Madonna y por otro el ‘delatador’ deterioro de sus manos o la supuesta evidencia de colágeno inyectado en su cara en 2013 también resultan reveladores — ver Sánchez-Mellado (2013) o Saunders (2013).

El abuso de la alteración digital de las fotografías y de la cirugía estética ha tenido implicaciones importantes en los estándares de belleza y forma física favorecidos y diseminados por los medios tradicionales y en especial los digitales, dejando importantes secuelas psicológicas y físicas en sectores considerables de la sociedad occidental actual, especial aunque no exclusivamente en las mujeres — Susie Orbach estudia ese fenómeno en detalle (2009: 77-111). Por otra parte, el uso cada vez más extendido de Internet para encontrar pareja o sexo también tiene consecuencias en los niveles de autopercepción física de los usuarios. Mientras, al menos en teoría, las páginas web de contactos democratizan el proceso y promueven la visibilidad de la diversidad física, también producen nuevos sistemas de clasificación y (auto)censura corporal que recuerdan a los sistemas opresivos estudiados por Petersen o Cleminson y Vázquez García en los libros antes citados.

En su estudio sobre uno de los sitios web más empleados para los contactos homosexuales masculinos (gaydar.co.uk) durante la década de los 2000, Mowlabocus (2007) ofrece un buen ejemplo. Si ya de por sí los perfiles de estas páginas invitan a los usuarios a proveer datos y evidencia fotográfica de su estatura, peso, color de piel o tamaño de sus penes, la introducción a finales de 2004 de un sistema de votación sobre el ‘factor sexy’ de los usuarios no hizo más que subrayar tanto el elemento competitivo asociado a las masculinidades hegemónicas, como un nuevo factor de selección corporal que en cierto modo recrea los sistemas de opresión sufridos por los homosexuales en regímenes totalitarios. Este efecto no ha hecho más que intensificarse con la llegada durante los 2010 de las *apps* o aplicaciones para equipos móviles que utilizan los servicios de geolocalización para posibilitar inmediatez de los contactos. Este énfasis en la rapidez de la ‘transacción’, hace que también sea necesario agilizar los procesos de selección. Así, como reconoce el creador de una de esas aplicaciones (Carl Sandler), en este tipo de contactos no hay tiempo para la conversación, favoreciéndose el aspecto físico ante cualquier otro tipo de atractivo personal. Las propias descripciones de los perfiles levantan barreras: ‘¿no tienes abdominales marcados?, ¿pectorales trabajados en el gimnasio? Lo siento, pero no me interesas’, escribe Sandler, parodiando el estilo de los usuarios de su aplicación (2013). La fácil navegación de las diminutas fotos que desfilan por las ya de por sí reducidas pantallas telefónicas con un simple gesto del dedo pulgar, hace que la selección de la imagen o de la parte del cuerpo que nos representa sea de suma importancia. ‘En nuestro mundo’, apunta Sandler, ‘no son solo los modelos de quienes se espera que se quiten la ropa y se expongan a las miradas de todo el mundo que pase por allí’ [...] ‘entre un mar de fotos minúsculas, permanecemos a la espera, aguardando a que alguien se fije en nuestro pezón, o en nuestro hombro y le guste lo suficiente para iniciar una conversación (virtual) con nosotros’ (Sandler 2013).

Otros cuerpos se convierten en espectáculo muy a su pesar. Las víctimas de tragedias relacionadas con la guerra, el terrorismo o el cambio climático son un importante caldo de cultivo del espectáculo de la carne que se ha adueñado de la cobertura de este tipo de noticias en un mercado cada vez más competitivo desde la irrupción de las redes sociales y la participación de usuarios anónimos en diversos medios de información no tradicionales. Jiménez del Val (2011) ofrece una interesante reflexión sobre el tema en su estudio del espectáculo del ‘cuerpo roto’ en la cultura mexicana, en el que identifica una fascinación por el cuerpo descuartizado que va desde los grabados europeos de Mesoamérica del siglo XVI hasta la cobertura sensacionalista de la guerra del narcotráfico en la prensa mexicana actual. La ambigüedad de los límites de la representación del cuerpo destrozado en este tipo de contextos violentos — cuerpo fulminado pero que podría convertirse en cuerpo-mártir y por tanto heroico (del Val 2011: 115-16) — contrasta con la regulación todavía vigente sobre los niveles de exhibición del cuerpo masculino en la publicidad o en las artes plásticas. Si toda la evidencia parece apuntar a la mencionada ‘pornificación’ de la cultura y sociedad actuales, las políticas de representación del cuerpo masculino que estudio en *Cuerpos de cine* podrían sugerir lo contrario (Fouz Hernández 2013). Así, como apunta Ingersoll, nos encontraremos que, pese a la sorprendente abundancia de desnudez masculina en las adaptaciones clásicas de la obra de E. M. Forster durante los años noventa, dicha desnudez incomodaría a muchos espectadores contemporáneos a las películas, que ‘habrían mirado a otro lado’ antes de que los propios protagonistas (portadores de la mirada) se vieran forzados a hacerlo en la ficción de principios del siglo XX. Según Ingersoll esto se debería a que los espectadores habrían asumido la prohibición cultural de ‘no mirar demasiado tiempo’ al cuerpo masculino desnudo (2012: 139). Por otra parte, sorprende la noticia de que en un país como Austria la publicidad de una exposición sobre el desnudo masculino (‘Hombres desnudos’ 2012-2013) en el Leopold Museum generase semejante cantidad de protestas como para que el museo se viese obligado a censurar el póster publicitario, que mostraba la imagen de tres jugadores de fútbol sin ropa. Curiosamente, como protestaba un representante del museo, las diversas exposiciones de desnudos femeninos nunca habían despertado este tipo de reacción (El País 2012).

#### **CUERPOS DE CINE / EL CUERPO DEL CINE**

Freud describió el ego como ‘ante todo, un yo corporal, no meramente un ser de superficie, sino que en sí mismo es la proyección de una superficie’ (1984 [1923]: 364). Así, como arguye Rutherford:

[...]el contorno del cuerpo sitúa al sujeto en una relación con el tiempo y el espacio,

proveyendo una representación de la consciencia que el sujeto tiene de uno mismo. Así, plasma la autodescripción del individuo al tiempo que expone los predicamentos inconscientes que sirven para socavarla. En un sentido metafórico, el cuerpo es el trazado externo del ego. Actúa como una pantalla que divide lo interno de lo externo y expresa, fisiológicamente, la relación entre ambos (1992: 188).

En este sentido nuestro cuerpo se entiende como una pantalla de nuestro interior y el mayor reflejo de nuestra existencia. En palabras de Cortés: ‘el cuerpo en sí mismo es un elemento básico con el cual se crean, comparan y validan, para nosotros y los demás, la identidad y los valores que la vertebran’ (Aliaga y Cortés 1997: 126). La expresión popular ‘cuerpo de cine’ suele utilizarse para indicar que alguien tiene un cuerpo digno de verse en una pantalla de cine, un cuerpo espectacular. Asimismo, la misma idea de ser observados constantemente reincide en el concepto del panóptico y del régimen de control y vigilancia continuos al que estamos sometidos y que, en último término, acabamos por asumir como propia, convirtiéndonos así en nuestros propios vigilantes (Foucault 1977).

En su influyente libro sobre el feminismo corpóreo Grosz (1994) critica la persistencia del entendimiento cartesiano en los estudios contemporáneos del cuerpo en diversas disciplinas. Así, explica, el cuerpo se concibe o bien como objeto de estudio en sí mismo, o bien como metáfora al servicio del subconsciente o, por último, como un mero medio de expresión pública de conceptos privados como ideas, creencias, sentimientos o afecciones (1994: 8-10). Aunque el carácter interdisciplinario de los estudios culturales haya dado lugar a concepciones de cuerpo y cine o cultura popular desde perspectivas tan diversas como la historia, la política, la filosofía, la sociología, la religión, o las bellas artes, todas ellas tienden a incidir en al menos una de las tres tendencias criticadas por Grosz. Intentos más rompedores como el de Cartwright (1995) dejan entrever las posibles sinergias entre dos disciplinas en principio tan distantes como la medicina y el cine. De unos años a esta parte los estudios cinematográficos, sobre todo de origen anglosajón, han elaborado una concepción más orgánica del cine que presta atención tanto al filme como a las recepciones más viscerales del espectador. Esta evolución de la teoría cinematográfica está motivada en gran parte, como nota Laura Mulvey (2006: 7), por los cambios en la forma de producir cine (el predominio del cine digital) y en la de consumirlo. El cine ha pasado de ser una experiencia comunitaria y única en una sala oscura con pantallas de grandes dimensiones y en algunos casos consciente de la materialidad y presencia del celuloide, al consumo solitario y frecuentemente interrumpido y hasta alterado por aparatos electrónicos (desde la pantalla de plasma al ordenador portátil, la videoconsola, el *smartphone* o las *tablets*).

Como consecuencia de estos cambios, la teoría fílmica de la última década ha comenzado a reflexionar sobre el futuro de lo que llamamos ‘cine’ y la importancia de los nuevos medios tanto por su influencia en las formas de producir y consumir cine, como por la creciente cuota de mercado de medios como el videojuego, las series de televisión o series online. En *The Virtual Life of Film (La vida virtual del cine)* David Rodowick explora la posible adaptabilidad de la teoría cinematográfica más establecida hasta la fecha para el análisis de la imagen digital y los productos de las nuevas tecnologías. Su importante estudio concluye que, aunque las preocupaciones estéticas pertinentes a la imagen digital son radicalmente distintas a las del celuloide, el creciente monopolio de las nuevas tecnologías no transforma del todo el concepto de ‘lo cinematográfico’ ni las claves de su estudio (2007: 181-189). Elsaesser y Hagener llegan a conclusiones similares y consideran que el paso de la imagen fotográfica a la digital ‘no tie-



ne por qué entenderse como el cambio radical como el que a veces se presenta' (2010: 186).

Lo que sí ha empezado a cambiar de forma bastante radical es la relación del espectador con la imagen. Si en el pasado el que Mulvey llama 'el espectador pose-sivo' tenía que contentarse con la ilusión de poseer la imagen de la estrella de cine a través de pósters y otros objetos promocionales del cine clásico, el formato digital le permite retrasar, congelar y repetir la imagen a su gusto, satisfaciendo así su fetichismo e ilusión de posesión de la imagen en maneras antes inimaginables (2006: 161). Este tipo de obsesión fetichista con la imagen cinematográfica ha desembocado en teorizaciones más radicales como el concepto de 'cinesexualidad' desarrollado por MacCormack (2008), basado en la sumisión del espectador ante la imagen en películas alternativas y, por tanto, libres de los procesos semióticos normativos del cine comercial. Estas teorías rechazan la distancia que se supone entre el cuerpo del espectador y el 'cuerpo' de la película, desarrollando, como explica Barker, una relación de contacto físico entre ambos (2009: 12). Ya a principios de los noventa, Linda Williams (1991) y Steven Shaviro (1993) anticipaban la importancia que adquirirían los sentidos en la teoría del cine. En su artículo sobre género cinematográfico y cuerpo, Williams llamaba la atención sobre el hecho de que los géneros menos estudiados (por considerarse populares o de dudoso valor estético) como la pornografía o el cine de terror son los que provocaban una mayor reacción afectiva y física en los espectadores, que a menudo imitan inconscientemente las manifestaciones 'excesivas' de los cuerpos agónicos o extáticos de la pantalla (1991: 4-5).<sup>8</sup> El éxito de las películas de esos géneros, añadía Williams, se cifra en la reacción física de los espectadores: la excitación sexual (pornografía), los gritos o desmayos (terror gráfico), las lágrimas (melodrama) (1991: 5). En *The Cinematic Body (El cuerpo cinematográfico)* Shaviro insistía en la necesidad de superar la hegemonía de la mirada y de las teorías psicoanalíticas como herramientas interpretativas del cine para dar prioridad a la experiencia más visceral y táctil del espectador (1993: 50-64).<sup>9</sup> Desde entonces han habido numerosos estudios centrados precisamente en ese tipo de experiencia (resumidos en Elsaesser y Hagener 2010) en lo que Marks define como 'cine háptico' (2000: 170-176), pero que entra dentro de la tendencia más extendida en los estudios literarios y culturales de lo que Clough denomina como 'el giro afectivo' (2007). Además de los ya mencionados, destacan conceptos como 'tercer término carnal' de Sobchack (2004), 'el ojo táctil' de Barker (2009), o 'la piel' del cine propuesta por Marks (2000). Si en 1992 Sobchack definía 'el cuerpo del cine' como un ente corporal, una especie de ojo subjetivo imperceptible, en 2004 se fijaba además en el elemento 'cosmético' y quirúrgico del proceso de edición y postproducción de las películas (2004: 50). En esta misma línea, Marks se fija en los efectos que llaman la atención sobre la textura y sensualidad de los cuerpos fotografiados (cambio de enfoque, movimientos bruscos de cámara, uso de primeros planos) para definir el concepto del cine háptico. Su trabajo reflexiona además sobre la propia materialidad orgánica de la película 'que se trabaja con las manos', aunque se interesa más por la forma en que ciertos efectos cinematográficos invitan al ojo a 'tocar' la imagen, que se convierte en más háptica cuanto más decae, ante nosotros, cada vez que se proyecta (2000: 172-173). Como apunta Brad Epps en su brillante reflexión sobre la imagen cinematográfica en su análisis de





Fotograma de la película *Didi Hollywood* (dir. Bigas Luna, 2010) España. Audiovisual Aval SGR, Canal + España, Ciudad de la Luz, El Virgili Films, Generalitat de Catalunya, ICO, ICAA, La Canica Films, Malvarrosa Media, TV3, TVE.

- 
- <sup>8</sup> Williams también incluye el melodrama precisamente por el énfasis en la representación de otra reacción física: las lágrimas y su efecto correspondiente en los espectadores (1991: 4-5).
- <sup>9</sup> Quince años más tarde, en un artículo en el que se lamentaba de lo que ahora veía como fallos de su influyente libro, Shaviro también reconocía su papel determinante en los avances de la teoría del cine hacia aproximaciones basadas ‘en los cuerpos y sus afectos’ y menos en ideologías y representación (2008: 52). En un trabajo posterior (2010) estudió en más detalle tanto el afecto como la experiencia ‘post-cinematográfica’.

Arrebato (dir. Iván Zulueta, 1980), la corporalidad del cine se pone de manifiesto en el mismo término ‘película’, que proviene de la misma raíz que ‘piel’ (2013: 584).

### MASCULINIDADES

En la introducción a su antología de ensayos sobre el cuerpo masculino, Laurence Goldstein explicaba que la colección (originalmente publicada como doble número especial de la revista *Michigan Quarterly Review* en 1993) había surgido como respuesta a las críticas feministas a su anterior colección, sobre el cuerpo femenino, dos años antes. ‘¿Por qué tiene que ser siempre el cuerpo *femenino* el que se presenta como exótico, otro, fascinante objeto de escrutinio e imaginación?’ ‘¿Por qué nunca hablamos del cuerpo masculino?’ dice que le recriminaban sus colegas feministas (Goldstein 1994: VII — énfasis original). Pocos años antes, durante la década de los ochenta, nacían los llamados *Men Studies* (‘estudios del hombre’), en parte como respuesta al creciente auge de los estudios de la mujer por aquel entonces. Institucionalizados con la creación de *Men’s Studies Association* en 1982 (en sí parte de la NOMAS — Organización de Hombres contra el Sexismo) y con la revista académica *Men and Masculinities*, los *Men’s Studies* tienen como propósito llamar la atención ‘sobre aquellos aspectos de nuestra cultura y sociedad que, como hombres, damos por hecho, precisamente porque nunca se discuten’ (Brod 1987: 2-3).

Uno de los conceptos clave surgidos de los *Men’s Studies* es el de la masculinidad hegemónica, que Connell definió originalmente como ‘la forma de masculinidad en un determinado contexto histórico y social que estructura y legitima las relaciones jerárquicas de género entre los hombres y las mujeres, entre masculinidad y feminidad y entre los hombres’ (resumido en Messerschmidt 2012: 58 — ver también Connell 1990 y 1995). A pesar de su duradero impacto en un rango considerable de disciplinas — Messerschmidt (2012) estudia en detalle el alcance de dicho impacto y sus usos más recientes — la falta de especificidad del concepto original lo convirtió también en el blanco de numerosas críticas, sobre todo a causa de su difícil adaptabilidad a contextos globales (ver Seidler 2007 o, especialmente, Beasley 2008). Connell y Messerschmidt lo reformularon en 2005, atendiendo a las críticas y reconociendo la necesidad de considerar su pluralidad en contextos locales (a nivel de comunidades), regionales (de países o regiones geográficas sociales concretas) y globales (política internacional, negocios, medios de comunicación), pasando así de hablar de ‘masculinidad hegemónica’ a ‘masculinidades hegemónicas’ — ver Messerschmidt (2012: 59), (2008: 106) y (2013). En su libro sobre el discurso bélico de la administración de Bush durante el conflicto de Iraq, Messerschmidt (2010) añadió dos nuevas categorías a su teorización de las masculinidades: las masculinidades dominantes y las masculinidades dominadoras, que, al contrario que las hegemónicas, no legitiman las relaciones jerárquicas de género.

El trabajo sobre el cuerpo masculino en los *Film Studies* ha seguido un recorrido parecido al de otras disciplinas ya mencionadas. Tras casi dos décadas de investigación sobre la representación cinematográfica de la mujer y el cuerpo femenino, en los años noventa aparecieron una cantidad considerable de publicaciones centradas en masculinidades y cuerpos masculinos en el cine. La lista

es demasiado larga para comentar en detalle (en su propio libro sobre el tema Powrie, Davies y Babington (2004: 1-5) hacen un excelente resumen), pero sí cabe destacar las compilaciones de Cohan y Hark (1993), Kirkham y Thumin (1993), Lehman (2000), Powrie, Davies y Babington (2004) o Fouz-Hernández (2009). En estas colecciones se incluyen algunos ensayos fundacionales sobre los discursos fílmicos del cuerpo, que cubren aspectos tan variados y relevantes como clase social, familia, género, identidad nacional, etnia, poder, raza, representación o sexualidad y a los que hay que añadir los libros monográficos de Tasker (1993), Lehman (1993 y 2007) o Lehman y Hunt (2010).

Me gustaría terminar esta reflexión sobre la creciente visibilidad de cuerpos masculinos en el cine, medios de comunicación y cultura popular enfatizando la importancia de la materialidad del cuerpo, las *masculinidades carnales* (Fouz Hernández, 2013). Sin abandonar conceptos teóricos más abstractos ya establecidos en los estudios del género y la sexualidad — que a su vez se nutren de nociones procedentes de la filosofía, la historia, la psicología o la sociología — es esencial que los estudios de la corporalidad masculina reivindiquen lo carnal. Así, trascendiendo las dimensiones supuestamente planas de las películas, fotografías, vídeos musicales, cómics o cualquier otro artefacto cultural digno de estudio, el análisis académico de dichos materiales no debe obviar el hecho de que los cuerpos que transitan dichos materiales tienen la capacidad de traspasar los límites de su representación visual plana y de su interpretación más abstracta gracias a la imaginación, los sentidos y la propia carnalidad de quienes los consumen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar García, Teresa (2013) *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros.
- Aliaga, Juan Vicente y José Miguel Cortés (1997), *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona y Madrid: Egales.
- Barker, Jenniffer M. (2009), *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Beasley, Christine (2008) 'Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World', *Men and Masculinities* 11(1), 86-103.
- Bordo, Susan (1993), 'Reading the Male Body', *Michigan Quarterly Review* 32.4, (número especial sobre el cuerpo masculino), part 1, 696-737.
- Bordo, Susan (1999), *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bourdieu, Pierre (1978), 'Sport and Social Class', *Social Science Information* 17, 819-40.
- Bourke, Joanna (1996), *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War*. London: Reaktion Books.
- Brod, Harry (1987), 'The Case for Men's Studies', en Harry Brod, ed., *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. London, Sydney and Wellington: Allen & Unwin, pp. 39-62.
- Catwright, Lisa (1995), *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García (2007), *Los Invisibles: A History of Male Homosexuality in Spain 1850-1939*. Cardiff: University of Wales Press.
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García (2009), *Hermaphroditism, Medical Science and Sexual Identity in Spain 1850-1960*. Cardiff: University of Wales Press.
- Clough, Patricia Ticineto (2007), 'Introduction', en Patricia Ticineto Clough (con Jean Halley), eds., *The Affective Turn. Theorising the Social*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 1-33.
- Cohan, Steven & Ina Rae Hark, eds. (1993), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- Connell, R. W. (1995), *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, Raewyn and Messerschmidt, James W (2005), 'Hegemonic Masculinity: Re-thinking the Concept', *Gender and Society* 18, 829-59.
- Connell, R. W. (1990), 'An Iron Man: The Body and some Contradictions of Hegemonic Masculinity', en Michael A. Messner and Donald F. Sabo, eds., *Sport, Men, and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives*. Champaign: Human Kinetics, pp. 83-96.
- Cortés, José Miguel (2004), *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid y Barcelona: Egales.
- Denizet-Lewis, Benoit (2006), 'The Man Behind Abbercombie & Fitch', *Salon* (24 de enero) <salon.com/2006/01/24/jeffries/>.
- Dutton, Kenneth R. (1995), *The Perfectible Body: The Western Idea of Physical Development*. London: Cassell.
- Dyer, Richard (1992 [1982]), 'Don't Look Now: the Male Pin-Up', en *The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality*. London and New York: Routledge, pp. 265-76.
- Dyer, Richard (1997), *White*. London and New York: Routledge.
- Easthope, Anthony (1990), *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- El País (agencias) (2012), '¿Hombres en bolas? ¡Qué los tapen!' *El País* (17 de octubre).
- Elsaesser, Thomas and Malte Hagener (2010), *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. London and New York: Routledge.
- Epps, Brad (2013), 'The Space of the Vampire. Materiality and Disappearance in the Films of Iván Zulueta', en Jo Labanyi and Tatjana Pavlović,

- eds., *A Companion to Spanish Cinema*. Malden, MA, Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 581-596.
- Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, traducción al inglés de Alan Sheridan. New York: Pantheon.
- Fouz-Hernández, Santiago, ed. (2009), *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema*. London and New York: I B Tauris.
- Fouz Hernández (2013) *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Freud, S. (1984 [1923]), 'The ego and the id', en A. Richards, ed., *The Pelican Freud Library: Vol. 11. On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin, pp. 339-407.
- Goldstein, Laurence, ed. (1994), *The Male Body. Features, Destinies, Exposures*. Ann Arbor: Michingan University Press.
- Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hertrampf, Cecilia (2013), 'Ni gordas, ni feos, ni inadaptados' *El País* (20 de mayo) <elpais.com/elpais/2013/05/17/gente/1368811273\_064812.html>.
- Ingersoll, Earl G. (2012), *Filming Forster. The Challenges in Adapting E. M. Forster's Novels for Screen*. Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Jiménez del Val, Nasheli (2011), 'Body Broken: Fragmented Bodies in Images of Mexico', en Ryan Prout y Tilmann Altenberg, eds., *Seeing in Spanish. From Don Quixote to Daddy Yankee. 22 Essays on Hispanic Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 106-117.
- Jirousek, Charlotte A. (1996), 'Superstars, Superheroes and the Male Body Image: The Visual Implications of Football Uniforms', *Journal of American Culture* 19(2), 1-11.
- Jobling, Paul (2005), *Man Appeal: Advertising, Men's Wear and Modernism*. Oxford and New York: Berg.
- Jobling, Paul (2013), *Fit For a Man: Advertising Menswear in Britain since 1945*. Oxford and New York: Berg.
- Jordanova, Ludmilla (1989), *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kemp, Martin and Marina Wallace (2000), *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body From Leonardo to Now*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kimmel, M., ed. (1987) *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. Beverly Hills: Sage.
- Kirkham, Pat and Janet Thumin, eds. (1993), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. London: Lawrence and Wishart.
- Lehman, Peter (1993), *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple UP.
- Lehman, Peter, ed. (2000), *Masculinities. Bodies, Movies, Culture*. New York and London: Routledge.
- Lehman, Peter (2007), *Running Scared*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lehman, Peter and Susan Hunt (2010), *Lady Chatterley's Legacy in the Movies: Sex, Brains, and Body Guys*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Llamas, Ricardo and Francisco Javier Vidarte (2000), *Homografías*. Madrid: Espasa.
- London, John (1995), 'The Ideology and Practice of Sport' en Helen Graham y Jo Labanyi, eds., *Spanish Cultural Studies: an Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 204-7.
- MacCormack, Patricia (2008), *Cinesexuality*. Aldershot: Ashgate.
- Maestre Brotóns, Antoni (2016) 'Cossos aberrants: ironia grotesca en "Teresa i l'home

- tronc" de Salvador Dalí', en F. Carbó, C. Gregori y F.X. Rosselló, *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 218-232.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Messerschmidt, James W. (2008), 'And Now, the Rest of the Story: A Commentary on Christine Beasley's "Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World"', *Men and Masculinities* 2008 11(1), 104-8.
- Messerschmidt, James W. (2010), *Hegemonic Masculinities and Camouflaged Politics: Unmasking the Bush Dynasty and Its War Against Iraq*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Messerschmidt, James W. (2012), 'Engendering Gendered Knowledge: Assessing the Academic Appropriation of Hegemonic Masculinity', *Men and Masculinities* 15(1), 56-76.
- Messerschmidt, James W. (2013), 'From Hegemonic Masculinity to Hegemonic Masculinities: Past, Present and Future Research', charla en el taller de verano del Centre for Sex, Gender and Sexualities Summer Workshop de Durham University, St Aidan's College (5 de junio).
- Mowlabocus, Sharif (2007), 'Gay Men and the Pornification of Everyday Live', en Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen and Laura Saarenmaa, eds., *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford and New York: Berg, pp. 61-72.
- Mulvey, Laura (2006), *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Orbach, Susie (2009), *Bodies*. London: Profile Books Ltd.
- Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen and Laura Saarenmaa, eds. (2007), *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford and New York: Berg.
- Parker, Andrew (1996), 'Sporting Masculinities: Gender Relations and the Body', en Máirtín Mac an Ghaill, ed., *Understanding Masculinities: Social Relations and Cultural Arenas*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, pp. 126-37.
- Petersen, Alan (1998), *Unmasking the Masculine: 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Porter, Roy (1991), 'History of the Body', en Peter Burke, ed., *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge and Oxford: Polity Press, pp. 206-30.
- Powrie, Phil, Ann Davies and Bruce Babington (2004) eds., *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London and New York: Wallflower Press.
- Richardson, Niall (2010), *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*. Farnham and Burlington VT: Ashgate.
- Rodowick, D. N. (2007), *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Rutherford, Jonathan (1992), *Men's Silences: Predicaments in Masculinity*. London and New York: Routledge.
- Salabater, Pere (2003) *Pintura anémica, cuerpo suculto*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez-Mellado, Luz (2013), «¡Santa Madonna!» *El País* (7 de junio) <elpais.com/elpais/2013/06/07/gente/1370622504\_008669.html>.
- Sandler, Carl (2013), 'The Dark Side of Using Gay Dating Apps', *The Huffington Post* (10 de mayo) <huffingtonpost.com/carl-sandler/gay-dating-apps\_b\_3248524.html>.
- Saunders, Louise (2013), "Why would anyone want to do THAT to their face?" Fans slam Madonna's "swollen" appearance as she takes to the stage at Sound Of Change concert' (1 de junio) <dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2334482/Sound-Of-Change-2013-Madonnas-swollen-appearance-criticised-fans-takes-stage-Sound-Of-Change-concert.html>.
- Seidler, Victor Jeleniewski (2007), *Masculinities*,

- Bodies, and Emotional Life, *Men and Masculinities* 10(1), 9–21.
- Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Shaviro, Steven (2008), 'The Cinematic Body REDUX', *Parallax* 14(1), 48–54.
- Shaviro, Steven (2010), *Post Cinematic Affect*. Winchester, UK and Washington, USA: Zero Books.
- Sinfield, Alan (1994), *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. London and New York: Cassell.
- Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Stephens, Elizabeth and Jorgen Lorentzen (2007), 'Male Bodies: An Introduction', *Men and Masculinities* 10(1), 5–8.
- Still, Judith, ed. (2003) *Men's Bodies, special issue of Paragraph* 26(1/2). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tasker, Yvonne (1993), *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London and New York: Routledge.
- Williams, Linda (1991), 'Film Bodies: Gender, Genre and Excess', *Film Quarterly* 44 (4) (Summer), 2–13.

**Jesús Alberto Cabañas Osorio** es doctor en Historia del arte con especialidad en cine y maestro en Historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y licenciado en Artes escénicas por el Centro Nacional de las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes (CENART/INBA). Dictaminador de programas y planes de estudio de carreras artísticas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes (Conaculta/INBA), asesor y maestro del Programa Nacional de Promotores Culturales de Conaculta. Ha ejercido la docencia en instituciones como la UNAM y escuelas del INBA, entre otras. Ha publicado ensayos y artículos sobre cine, *performances* y teoría del arte contemporáneo. Actualmente es académico de tiempo completo en el departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana en los programas de licenciatura, maestría y doctorado. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1.



## **El cine de ficheras: Un orden simbólico escrito en el cuerpo femenino**

Jesús Alberto Cabañas Osorio

### **RESUMEN**

En las películas de ficheras del cine mexicano, el planteamiento en imágenes aparece como experiencia y síntesis de acontecimientos sociales, económicos, culturales, políticos y económicos de la sociedad mexicana, en el periodo comprendido entre los años 1970 a 1995. Los filmes construyen a través de la narrativa cinematográfica, una imagen femenina como soporte expresivo y terreno de convergencias de la época. La imagen de la mujer se configura a partir de distintos elementos como el albur y el chiste sexual, el cuerpo, la noche y el cabaret como ejes narrativos y expresivos de los filmes. Aspectos que exponen a la fichera como objeto de placer visual para un público masculino.

### **INTRODUCCIÓN**

Una revisión del subgénero de películas, llamadas de ficheras en el cine mexicano, debe articular diversos aspectos que arrojen nuevas interpretaciones sobre el valor simbólico de los filmes. Un cine que se articula de elementos tan diversos como complejos, tales como la producción, las temáticas, estructuras narrativas y dramáticas en los filmes, hasta aspectos como el tratamientos y representación del cuerpo femenino: las poses, la piel, su desnudez en la imagen, la mirada del espectador, etc. entre múltiples aristas de este cine. Una articulación de procesos creativos, valores sociales, políticos y económicos que toman como soporte expresivo a la mujer y su cuerpo, al cabaret y al espectáculo nocturno, entre múltiples aspectos que revisaremos en los filmes.<sup>1</sup>

El enfoque estructural de esas representaciones como premisas de aceptación y rechazo, de continuidad y ruptura respecto a lo femenino y lo mexicano, y ponen de relieve la corporeidad que el cine de ficheras crea, prioriza y cosifica en la narrativa cinematográfica. El análisis atiende la pertinencia y vigencia de los diferentes temas que preocupan a la sociedad, como la sexualidad, la corporeidad, el trabajo sexual o la exhibición pública del cuerpo, entre otros aspectos relevantes que exponen las películas. Estudiamos este cine para hablar de un universo que permite observar los problemas morales, éticos, históricos que mantienen vigencia y validez en la cultura de lo mexicano desde los filmes.

Los filmes se nos revelan como un legado simbólico que apela a la conciencia histórica, al imaginario colectivo, y a la moral del mexicano, en una época, en apariencia lejana, pero que aún mantiene su vigencia en nuestra cultura. Un cine que a la luz de recientes investigaciones, pugna por el reconocimiento y estudio histórico de esa época y sus diferentes significados. Multiplicidad de sentidos que van de la cabaretera y su público, el cine y la modernidad mexicana, el cine, la mujer y lo mexicano, entre otros elementos representativos y simbólicos, en aproximadamente dos décadas de producción cinematográfica. Mujeres y películas enmarcadas en un sistema social tan cambiante como complejo, siempre en interacción con la formación histórica y social, moral y espiritual que estructura lo mexicano.

Dos décadas de cine de ficheras que revelan acontecimientos sociopolíticos de toda índole, procesos que lo mismo dejan ver rupturas que transiciones, coaliciones que influencias e identidades, en lo individual y en lo colectivo, de un imaginario sensual, sexual y erótico creado por las ficheras del cine mexicano. Una configuración que escudriña actos y representaciones de la mujer de cabaret, traducidas en desequilibrios y seducciones, en acciones e imágenes, en omisiones y desafíos entre otros aspectos que este cine ha creado y recreado en la pantalla. Las cintas ponen de manifiesto esos valores, desafíos y contradicciones sociales a través de imágenes, de los esquemas narrativos, con música y danza, cabarets y cuerpos desnudos, influencias y asentamientos culturales, vistos como convergencias y rupturas, entre una cantidad de signos en la mujer. Una figura femenina que irrumpe en el panorama cinematográfico como reflejo estético, social e histórico, de aceptación y rechazo en el conglomerado social que la produce.

### **1. EL CONTEXTO**

Para mediados de la década de los cincuenta, el cine mexicano de cabareteras y rumberas, había llegado a la saturación de contenidos y representaciones de lo femenino. Los temas se tornaron recurrentes y poco a poco fueron desapareciendo del gusto del público. Las películas dejaban de aportar elementos nuevos en sus historias, lejos de ello, la publicidad y la mercadotecnia, veían en el cine de cabareteras y rumberas, una reducción a esquemas melodramáticos y signos físicos en la representación femenina, así como un sistema simplificado de clichés corporales e imágenes estereotipadas para el consumo masculino. Aspectos que dos décadas después, retomará el cine de ficheras como continuidad y ruptura, como añoranza y renovación del cine de cabareteras y rumberas, pero bajo los signos culturales, económicos y políticos del periodo comprendido entre 1970 y 1994. Un cine que recogerá múltiples componentes del cine de mujeres nocturnas, como el cabaret, las prostitutas, la danza, la bebida, la desnudez y la noche, entre otros aspectos constitutivos y expresivos propios de las películas llamadas de ficheras.

Los filmes emergerán bajo los objetivos característicos de la mercancía y la venta de placeres visuales a través de su reducción mercantil a objeto de placer visual y consumo sencillo. Procesos políticos, sociales y mercantiles propios de un sistema de comunicación de masas que condensarán esos nuevos signos en las tres últimas décadas del siglo XX en México, a través de su forma plástica y su peculiar narrativa cinematográfica. Una narrativa que se revelará como un novedoso orden simbólico de lo mexicano, propio de un modelo de libre mercado y de un sistema político decadente que experimenta la sociedad mexicana desde la década de 1960. Procesos socioeconómicos y políticos que se condensarán en las representaciones de lo femenino a manera de expresión y relatos subterráneos de los filmes de ficheras.

### **2. EL ESCENARIO SOCIAL Y POLÍTICO DEL CINE DE FICHERAS: LA DÉCADA DE 1970**

Las décadas de los años setenta y ochenta en la historia contemporánea de México, es el resultado y síntesis de un conjunto de acontecimientos político sociales, cambios, rupturas y retrocesos asentados en la primera mitad del siglo XX,

así como su radicalización en los años sesenta. Procesos y acontecimientos que emergerán como convergencias, ideologías que constituyen el escenario político y cultural del cine mexicano. En lo político, es el periodo de la consolidación de un priismo representado por el presidente Luis Echeverría (1970-1976) quien había desarrollado con éxito represor y aniquilador las expresiones democráticas del movimiento del 68 como secretario de gobernación en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).<sup>2</sup>

En el periodo presidencial concluía el nepotismo, lo discrecional, la corrupción, el saqueo, el charrismo sindical y la guerra sucia, así como los encarcelamientos y desapariciones de las voces críticas del sistema, entre otros aspectos sociales y políticos de la época. Un sistema en contra de una sociedad progresista, que vivía y heredaba el movimiento del 68 y su reedición en la matanza estudiantil del llamado jueves de corpus del 10 de junio de 1971 (el halconazo).<sup>3</sup> Un sistema político con sus excesos que dará forma y estructura a la sociedad mexicana, escenario y antesala de las políticas públicas y culturales que, en términos genéricos, constituyen el contexto de expresiones, configuraciones y formas artísticas sintetizadas en expresiones simbólicas como cine de ficheras.

En la década de los setenta, las tendencias del cine nacional se diversificaron y proliferaron radicalmente: por un lado se desarrolló el cine de enmascarados contra monstruos de utilería en un cine “de horror”, y por otro, melodramas rancheros y esotéricos, léase aquí Alejandro Jodorowsky. Del mismo modo inicia el cine de narcos y, por supuesto, el de ficheras, conocido también como cine de bajo presupuesto o sexicomedia.<sup>4</sup> En este contexto, dos tendencias se desarrollarán en los ámbitos públicos y privados, una propiciada por el cine de autor apoyado por el Estado, y otra, el ascenso del cine de productoras privadas que encumbrarán a las ficheras al escenario económico nacional e internacional.

En el primer caso, el nepotismo del régimen a través de Luis Echeverría, nombra a su hermano Rodolfo Echeverría como director del Banco Cinematográfico Nacional, su intención era desarrollar un cine mexicano de búsqueda, de temáticas actuales y sociales, pues había que atender las inercias e imágenes recientes

<sup>2</sup> La década de 1970 se conoce también como el periodo de los experimentos populistas, de las crisis económicas, de la deuda externa, de la devaluación más radical del peso frente al dólar y del sueño de implementar un proyecto político estabilizador para el país. A México no se le consideraba un país de primer mundo, pero sí como uno en vías de desarrollo. Ante ello, no era fortuita la frase acuñada por el régimen, *proyecto estabilizador* para enfrentar la pobreza y las crisis económicas que empobrecían a la nación. En esta década se constituye una política oscurantista del régimen priista, que enriquecería sus vicios de singular manera en el sexenio de José López Portillo (1976-1982), el de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y el de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) como voceros y artífices del régimen. Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano 1940-1997*. Tusquets, México. 1997. Págs. 274-394.

<sup>3</sup> *Ibidem*, págs. 274-394.

<sup>4</sup> Yavuz, Öze. La sexualidad y el humorismo en las películas Picardía mexicana III y Kayıkcinin. Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía y Letras UNAM. 2011. Pág. 7

que dejaban los movimientos estudiantiles del 68 y del 71 en el sentir de la sociedad y en los ámbitos nacionales e internacionales.<sup>5</sup> En esta política de Estado, el objetivo era, tomar la dirección de la industria cinematográfica, fortalecerla e impulsarla para generar nuevas tendencias en el llamado cine de autor.

El cine de autor, a diferencia del cine de ficheras, se caracterizará por la búsqueda y la experimentación, así como el tratamiento de las novedosas problemáticas sociales de la vida citadina y moderna. Cintas que otorgaban un mirada más crítica a la reorganización de la familia, a la homosexualidad, al ambiente político de represión, así como a la liberación de la corporeidad en los terrenos sexuales y de las nuevas libertades logradas por las juventudes en protesta de la década de los sesenta a nivel mundial. Películas que hablaban de rupturas, de drogas, y que convertía los problemas personales e individuales en problemas de clase, de ideología y de contenido social.<sup>6</sup>

A finales del sexenio de Echeverría, se implementan un conjunto de políticas que contemplan el apoyo a la industria filmica nacional para beneficio de los nuevos realizadores y directores como Jorge Fons, Arturo Ripstein o Alberto Izac, entre otros, con cintas como *Fe, esperanza y caridad*, *El castillo de la pureza*, o *El rincón de las vírgenes*, en las que proponían y generaban un nuevo cine mexicano.<sup>7</sup> Una forma de hacer, realizar y dirigir cine que entrará en crisis en los años siguientes a raíz de los problemas económicos del país (deuda externa, devaluaciones del peso, corrupción, saqueo, etcétera), así como las pésimas administraciones públicas y el cada vez menor o nulo apoyo económico del Estado al cine mexicano.

La crisis económica propiciará, entre otros problemas, la decadencia del *cine de autor* y propiciará el desarrollo y potencial fortalecimiento de las productoras privadas como Produccion Company, Películas Latinoamericanas S.A. Productora Calderón, entre otras.<sup>8</sup> Pequeñas empresas privadas cuyo principal objetivo no será la calidad ni la búsqueda o tratamiento artístico de las nuevas temáticas en boga, sino la comercialización en serie de sus productos cinematográficos y su rápida manufactura para el mercado. Empresas y directores que comienzan a producir un cine cuyo atractivo comercial y visual, recaerá en la explotación visual de la corporeidad femenina y en un modo de sexualidad encubierta para la diversión y los gustos masculinos de la época.

En este escenario, el cine de ficheras<sup>9</sup> o sexicomedia,<sup>10</sup> inicia como un cine de manufactura privada y objetivos comerciales. Con un proceso de maquila de bajo presupuesto: en locaciones de cabarets reales y en activo (fotografía directa) y de confección rápida para satisfacer las demandas del mercado y del gusto masculino. Producciones que respondían a las lógicas de la mercancía en serie y sin los cuidados y calidad de la puesta en escena, la actuación o musicalización de las cintas. Lo que más importaba en este *boom* cinematográfico, era el producto terminado y la eficaz recepción de la película a través de cuerpos de mujeres bellas, seductoras, sensuales, desnudas y semidesnudas. Así como la inclusión de una cultura popular a través de albures y personajes de todo tipo que veían su ascenso y su presencia pública en el cine, a través de su representación en los filmes: clases sociales, chistes, oficios, palabras altisonantes, cabarets, canciones, cantantes, así como actores y actrices activos del teatro de revista.

En su veloz aceptación y ascenso al mercado, la sexicomedia logra fortalecer en poco tiempo, la ya casi extinta o nula industria cinematográfica mexicana. Incluso, algunas crónicas del momento comienzan a observar este cine, como la nueva y exitosa industria cinematográfica mexicana. Algunos datos darán cuenta de ello. En principio, a partir de la segunda mitad de la década de los setenta,

- 
- <sup>5</sup> Krauze, Enrique, La presidencia imperial. Óp. cit. Págs. 274-394.
- <sup>6</sup> Manrique, Jorge Alberto. *Nacionalismo, cultura y modernismo. El proceso de las artes 1910-1970*. Vol. II. En Daniel Cosío Villegas (coord.), Historia general de México. México: El Colegio de México. 1999. Pág. 1359.
- <sup>7</sup> García Riera, Emilio. (1997). *Historia documental del cine mexicano*. 18 tomos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara/ Secretaría de Cultura de Jalisco.
- <sup>8</sup> *ibidem*. Tomo 16. Págs. 7-10
- <sup>9</sup> En la jerga de los cabarets, a las mujeres que trabajan en los centros nocturnos alternando con la clientela masculina se les conoce como *ficheras*. Su labor consiste en conversar, bailar o acompañar al cliente que esté dispuesto a invitarle a beber durante su compañía, en todo caso, ella debe estar consumiendo bebidas alcohólicas; por cada copa o botella que les sea invitada por los clientes ellas cobran comisión. Ese es fundamentalmente su trabajo, provocar al cliente para que les invite a beber, para incrementar el consumo y las ganancias del lugar. Por cada botella o copa consumida o que el cliente les invite, reciben fichas que al final de la jornada cambiarán por dinero. Las ficheras más astutas son las que no se embriagan con los clientes ni durante la jornada de trabajo. Son las que tiran, esconden o desaparecen la bebida que les es invitada, con ello la fichera sale totalmente sobria del cabaret, cosa que rara vez sucede. Esta práctica se inicia en México en las primeras décadas del siglo XX, en los primeros cabarets y centros nocturnos de todo tipo (entrevista a Silvia del Valle, bailarina, vedette, actriz, cantante y fichera de cabarets, teatro de revista y cine).
- <sup>10</sup> Podemos aseverar que el subtítulo cine de ficheras o de sexicomedia conforma un subgénero cinematográfico derivado del cine mexicano de mujeres caídas, rumberas y cabareteras, producidas en décadas anteriores, así como en sus antecedentes en el *vodevil*. Un subgénero, que antepone la exaltación de la corporeidad y la desnudez femenina bajo situaciones sexuales, en medio de anécdotas y estructuras narrativas de enredos, malentendidos y chismes que generan situaciones incómodas, chuscas, entretenidas y divertidas en relación al sexo y al cuerpo. El subgénero se fortalece por una sexualidad encubierta, situaciones simplistas y cursis, que generalmente ponen en escena la cultura popular y su inconsciente colectivo respecto a la sexualidad y la forma de verla y vivirla del mexicano. Incluso, una comedia ramplona que parece ser extraída, con toda su naturalidad y espontaneidad, de la vida cotidiana y de lo popular mexicano y de los cabarets de la época. Entre los principales componentes de este subgénero está la narración de situaciones ligeras, la exaltación en las expresiones corporales y faciales de los protagonistas como centro, foco y *leitmotiv* de esas acciones físicas y dramáticas, tipo escenas de teatro de revista como el *esqueche*. En esta dramaticidad anecdótica se estereotipan los discursos corporales, las palabras, los chistes, los alburas y las situaciones divertidas para dar lugar a un cine anecdótico y descriptivo que narrativo y argumentativo. Con ello, el subgénero se torna en consumo sencillo, ágil, grotesco, chistoso, pícaro y morboso. Una serie de ingredientes estructurales que dan forma plástica a la corporeidad femenina y la sexualidad encubierta como ejes narrativos y avance de acción en los filmes.

se producen alrededor de 80 películas por año; en un segundo ejemplo, la película *Bellas de noche* (1974) se exhibirá en 34 salas del país (González, 2008), los productores hablan de ganancias millonarias, se comentaba que el filme había dejado aproximadamente 400 millones de pesos a sus realizadores.

Estos y otros aspectos son los que pondrán en marcha la producción exitosa y la maquila del cine de ficheras a nivel nacional y, posteriormente, en Centro y Sudamérica. Los filmes inician su producción en formatos caseros, como el *videohome* de baja calidad en la imagen, así como con pésima iluminación, requerimientos de sonido y actuaciones e improvisaciones bailadas en los cabarets en boga con todo y sus elencos. Las locaciones eran los mismos cabarets y sus zonas privadas y exclusivas, así como departamentos o casas de amigos de los productores, directores y artistas. Lo importante era producir rápido, en serie y en clasificación B y C en un claro y evidente desplazamiento de las búsquedas artísticas y argumentativas, para orientar las películas a la exhibición reiterada de cuerpos desnudos y semidesnudos aderezados con chistes y albures a la mexicana.

El objetivo fundamental del cine de ficheras era claro: la realización y la mercantilización de los productos mediante un esquema cinematográfico. El esquema sintetizaba aspectos elementales, a saber: a) un mínimo presupuesto de la producción que se sustentaba en la cotización de actores de segunda y tercera pertenecientes a la Asociación Nacional de Actores (ANANDA) con participación gratuita del personal del cabaret y antros de todo tipo, y que además proponía la incursión de extras (sin sueldo) de meseros, garroteros y capitanes de los centros nocturnos; b) una forma de producción que daba paso a la rápida manufactura del filme, a realizarse en aproximadamente de tres a seis semanas. Con temáticas sexuales y una exposición corporal exuberante que se desempeñara como atractivo y eje narrativo de las escenas; c) La exhibición de cuerpos y de una sexualidad sugerida e implícita, que garantizaba el consumo de la película de manera rápida y sin mayores argumentos éticos o moralistas; y que además incorporaba como parte de esa fórmula plástica y de producción rápida, escenas, palabras altisonantes, albures y chistes dichos por hombres comediantes y vedettes de cabarets y teatros de revista en activo como El teatro Blanquita, entre otros.

De esta diversidad de centros nocturnos, solo la estrellas del cabaret y teatro, ya fuese de primera, segunda o tercera categoría (Silvia del Valle, André More, Grease Estar, La Princesa Lea, Carmen Salinas, Rosella, Rosy Mendoza, Lyn May, Lorena Herrera, Maribel Guardia, entre otras), recibirán sueldos según el tipo de desnudo o escena para la que se alquilaban. Los elencos de los filmes se fortalecían por el reclutamiento de mujeres que trabajaban como vedettes, cantantes, actrices, bailarinas, cuerpo de baile o meseras, entre otras categorías propias de cabarets como El can-can, El Lido, El Momparnase, El Cadillac, El King Kong, entre otros centros nocturnos que estaban en activo durante las décadas de los setenta, hasta finales de la década de los noventa en la Ciudad de México.

En su gran mayoría, estas mujeres serán los personajes que aparecerán en las películas como bailarinas, extras, ficheras o vedettes para los desnudos y escenas sexuales de las cintas. Fémimas de teatro de revista, pseudoartistas, cabareteras, trabajadoras sexuales o ficheras reales. Mujeres de apariencias voluptuosas, juveniles y maduras, seductoras y sensuales, de cuerpos serviles, siempre envuel-

tos en una ideología patriarcal, con su consecuente estructura de intercambio y comercio de placeres, al estilo del modelo económico de compra y venta ya desarrollado desde los años treinta en México. Personajes cuyos rostros y cuerpos aparecerán expuestos a las exigencias y ejecuciones de los gestos propios de la sexualidad, del deseo y de la seducción para el fortalecimiento de signos y expresiones sexuales en el imaginario individual y colectivo y las leyes del mercado masculino. Un modelo de compra, venta y alquiler de lo femenino que revelaba la articulación e influencias de los nuevos tiempos que se vivían en México moderno y ciudadano.

En este escenario, el cine de ficheras irrumpe en las pantallas nacionales como la exhibición del cuerpo espectáculo, a través de la puesta en escena del deseo, de la posesión masculina y la sexualidad implícita, tomando en todo momento, el cuerpo femenino como soporte significativo de la imagen. Es el cuerpo, la desnudez y la mirada de sus espectadores, como principal valor de expresión e intercambio comercial, pero sobre todo, como valor y síntesis de idiosincrasia e ideología de la sociedad mexicana. Un cine que recogerá la inmediatez de la vida cotidiana de los centros nocturnos, de la exhibición de mujeres, preocupado por la satisfacción y el placer de la exhibición, así como por la fascinación de esos cuerpos voluptuosos, sus formas, la piel y sus mensajes en abierta exaltación pública del deseo carnal llevado a la pantalla.

### 3. LA ARTICULACIÓN NARRATIVA Y EXPRESIVA DEL CINE DE FICHERAS

Para la articulación de los componentes relevantes del cine de ficheras, consideramos en este ensayo, la participación de cuatro películas como amalgama y punto de partida en la narrativa y forma plástica. Filmes que configuran la narrativa y las estructuras dramáticas, la expresión y el sentido que desarrollará esquemáticamente la sexicomedia. La cintas son: *Mecánica nacional*<sup>11</sup> (1971) de Luis Alcoriza,<sup>12</sup> *Basuras humanas*<sup>13</sup> (1972) de Emilio Gómez Muriel, *Bellas de noche* (1974), *Las ficheras (Bellas de noche II parte)* (1977) de Miguel M. Delgado y *Tívoli* (1974) Alberto Isaac. Tanto *Bellas de noche*<sup>14</sup> como *Tívoli*, aportan múltiples aspectos al desarrollo y consolidación del cine de ficheras. Ambas películas nacerán de los espectáculos que se presentaban en los centros nocturnos ciudadanos, teatros de revista y burlesque, llámense coreografías, experimentos escénicos, canciones, doblajes, tinas de baño y toda clase de números escénicos y de artefactos llevados a las pistas nocturnas. Las películas se nutrirán de las escenas picaras, desnudos que se presentaban en los espectáculos del *Tívoli* o el *Frufnú* entre otros antros. Sitios de diversión nocturna, que en lo fundamental constituían sus elencos con mujeres para la diversión y clientela masculina, con toda clase de atractivos femeninos como desnudos, experimentos escénicos, *striptease*, *shows* etc. siempre aderezados con la sexualidad, desnudez y semidesnudez de los elencos.

Una vida nocturna de la Ciudad de México que aparecerá representada inicialmente en la comedia teatral *Las ficheras* y en lo sucesivo en las películas del mismo corte. Con ello, el cine de ficheras tomará las narrativas del cabaret y del teatro chico y de la cultura popular para llevarla a la pantalla grande, primero con el título *Bellas de noche*<sup>15</sup> (1974) y después con el título de *Las ficheras (Bellas de noche II)*,<sup>16</sup> (1977), ambas cintas dirigidas por Miguel M. Delgado.

En síntesis, las cuatro películas aportan elementos para la escena como punto de partida de una fórmula plástica, una narrativa anecdótica heredada del esqueche y una recurrencia ambiental y visual de corte cabareteril. Una fórmula a la vez que novedosa, de un profundo impacto para la sociedad mexicana y la industria del cine. Pues la articulación de lo popular ciudadano, el divertimento nocturno y la desnudez femenina, darán lugar a un tipo de cine exitoso en el mercado, de dudosa aceptación artística y cuestionable propuesta estética. Una fórmula plástica que provocará todo tipo de críticas moralistas, estéticas y cinematográficas de todo tipo.

En síntesis, de estas cintas, *Mecánica nacional* arroja los componentes de la cultura urbana y popular como se vive en la vida cotidiana de la Ciudad de México. *Basuras humanas* aportará los primeros desnudos frontales como foco intenso de atención, así como la cachondería como avance de acción del filme para un argumento de consumo sencillo para los espectadores masculinos. En tanto que *Bellas de noche* y *Tívoli* aportarán el mundo nocturno ciudadano como soporte expresivo, narrativo y de locaciones para el cine de ficheras (Vázquez, 2010).

En este contexto, para la segunda mitad de la década de los setenta, comienza la sistematización de la fórmula plástica de gran impacto económico y social para la cartelera de la sexicomedia mexicana. Bajo esta fórmula cinematográfica

---

<sup>11</sup> En *Mecánica nacional*, el tratamiento de lo mexicano urbano, convierte a la cinta en un basurero de símbolos de lo popular, lo nacional y lo ciudadano, pues en el contenido, la narrativa y sus personajes se los expone en el contexto urbano de la época: caos, sobrepoblación, corrupción, tráfico en exceso, sexo, personajes prototipo, etcétera. Con ello la cinta se torna en una fotografía de la modernidad mexicana con toda su incoherencia y excentricidades, así como en una radiografía del sistema social, político e ideológico del mexicano del momento. En el filme, lo mismo convergen personajes populares como la madre o la abuela, transformadas por los nuevos tiempos, que el macho mexicano con su galantería, picardía y lenguaje alburero y pintoresco (léanse leperadas, chistes sexosos, señas corporales, ademanes, miradas etcétera). De igual forma, la cinta deja ver la mentalidad ciudadana, a través de la idiosincrasia de sus personajes, traducida en sentimientos, emociones, actitudes, relaciones sexuales y de parentesco que configuran el sentir, el pensar y el actuar de amplios sectores de la sociedad, como aspectos que configuran la forma plástica del filme. La película expone convergencias de clases sociales, de lenguaje, del comportamiento que dan forma a personajes icónicos de la cultura nacional de la década de 1970, pero forjados en nuestro pasado, pues los personajes son retratados a través de la exaltación picaresca, humorística y chusca de lo mexicano llevado al extremo de la tragicomedia. Respecto de la película se pueden leer algunos comentarios: “En *Mecánica nacional* nos enfrentamos a un México dividido generacionalmente. Es el México de principios de los setenta: un país desconcertado, radical, a punto de entrar en una profunda crisis social. Los valores tradicionales han sufrido una rápida transformación, aunque los personajes todavía no son conscientes de ello [...] El México de *Mecánica nacional* es un país sobrepoblado y caótico que viaja a toda velocidad hacia el futuro; es un mosaico satírico de personajes y situaciones llevadas al extremo. Los personajes del filme forman un enorme coctel con las formas más variadas de la existencia urbana” (ITESM, s/f).



- <sup>12</sup> Sinopsis: el dueño de un taller mecánico va con su familia y amigos a presenciar el final de una carrera de autos, lo que da lugar a una serie de situaciones caóticas y desenfadadas. Siguiendo la anécdota apenas trazada –los personajes que se cruzan en el camino rumbo a la carrera de autos– ante todo, son un mural en movimiento acerca de las actitudes, conductas, pasiones y emociones predominantes en el México moderno.
- <sup>13</sup> En 1972, se produce la cinta *Basuras humanas*, dirigida por Emilio Gomez Muriel, en la que se marcará la sexualidad y la corporeidad masculina y femenina como los principales protagonistas del filme; desde el subtítulo se lee ¡una pareja sexualmente incomparable! La producción estuvo a cargo de Películas Latinoamericanas S.A., cuyos personajes protagónicos son interpretados por Isela Vega y Jorge Rivero. *Basuras humanas* abre la época para la exposición de la corporeidad femenina en el desnudo frontal, la descripción de la corporeidad y la sexualidad encubierta. Con toques moralistas por la carga sexual que presentan las escenas, la sexualidad no se desarrolla ni en el terreno de lo erótico ni de lo artístico o el del de la sexualidad explícita, sino que caen en una sexualidad ramplona y forzada. Un tratamiento que deja ver los primeros cuerpos femeninos al desnudo como foco intenso de atención. Una desnudez que aún no llega al striptease que aparecerá en subsecuentes filmes como eje narrativo del cine de ficheras. Sobre la cinta García Riera comenta: “Toca pues a Jorge Rivero e Isela Vega, anunciados como ¡una pareja sexualmente incomparable! ilustrar un romance que debe ser ardoroso en extremo, pero al que enfrían la torpe solemnidad moralista de la realización. El diálogo no se cansa de llamar basura a la pareja por cachonda; en cambio, da por muy espiritual a una parálitica (la argentina Martha Bianchi), por impotente [...] al principio un tilt up dirige la mirada de Rivero al escote de Vega; esta aparece desnuda al desabrocharle en la cama el cinturón a Dávila (esa escena gustó mucho al público) y después, y de modo más discreto, al abrazar a Rivero; Vega se emborracha y dice: tú Tarzán, mi Jane” (García, 1977, t. XVI, pp.
- <sup>14</sup> Sinopsis: un boxeador en el ocaso de su carrera se ve obligado a trabajar en un famoso centro nocturno llamado King Kong, para poder mantener a su adorada hermana. Pero todo comienza cuando un amigo le ofrece dinero para que le pueda conseguir un “reservado” en dicho cabaret y abusar de su novia. Pero, tal fue la sorpresa para el boxeador que a quien había empujado a ese “reservado” era a su propia hermana. Un elenco que estaba compuesto por Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña, Rosa Carmina, entre otros (García 1977, t. XVII. p. 46-47).
- <sup>15</sup> *Bellas de noche* (1974), adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Las ficheras*, se estrenó en cuatro salas cinematográficas y se proyectó durante 26 semanas. Fue una producción de Cinematográfica Calderón. La censura gubernamental impidió que la cinta se titulara *Las ficheras*, como la obra de teatro. Por lo tanto, a manera de “homenaje” a Luis Buñuel, el guionista Manuel Castro tomó el título *Belle de Jour —Bella de día—* (1967), le cambió número y horario, y así quedó: *Bellas de noche*, (Algarabía, 2012).
- <sup>16</sup> Al respecto, Juan Pablo Gonzáles (2008) comenta, “El cine de ficheras tomó su estilo del teatro. El actor Eduardo de la Peña (Lalo, “el mimo”) convenció al productor Guillermo Calderón, quien venía de un rotundo fracaso con una película sobre la Virgen de Guadalupe, de incursionar en un mercado totalmente inédito para el cine mexicano. Fue así que el actor llevó al productor a ver la comedia *Las ficheras* de Víctor Manuel Castro Arosemena (“El Güero” Castro) al Teatro principal; había sido un éxito teatral con 2 mil 500 representaciones consecutivas. Algunas autoridades impidieron que la película tuviera el mismo título que la obra de teatro, así que la cinta se exhibió como *Bellas de noche* en el cine Roble; fue un éxito y tal fue el aforo que se decidió exhibirla en 34 salas”. González, Juan Pablo. (2008). *Ficheras: ¿heroínas o villanas del cine mexicano?*, TVA, 17 de mayo. Recuperado de [http://bit.ly/15GEffl], fecha de consulta: (15 de agosto de 2013).

destacarán varios títulos con pequeñas variantes anecdóticas y argumentativas. En dicha fórmula, los esquemas, los elencos, las situaciones, los albures y los desnudos, entre otros aspectos, se repetirán como un molde de producción, así como en las formas de realizarlo y dirigir las cintas. Como muestra representativa de esta fórmula cinematográfica están las películas *Bellas de noche* (1975), *Las ficheras*<sup>7</sup> (1976), *Las cariñosas* (1978), *Macho que ladra no muerde* (1984), *Chile picante* (1983), *3 lancheros muy picudos* (1988), *La pulquería* (1981), *Tres mexicanos ardientes* (1986), *Los verduleros* (1986), *Picardía mexicana 2* (1986), y *El rey de las ficheras* (1989) entre muchas otras.

Durante las décadas de los ochenta y noventa, múltiples cintas aparecen en cartelera con títulos como: *Las tentadoras* (1980) de Rafael Portillo, *La golfa del barrio* (1982) de Rubén Galindo, *El día de los albañiles* (1984) de Adolfo Martínez Solares, *La negra Tomasa* (1993) de Gilberto Martínez Solares, *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986) de Víctor Manuel Castro, *Las siete cucas* (1981) de Felipe Cazals, *El vecindario* (1981) de Gilberto Martínez Solares, *Dos nacos en el planeta de las mujeres* (1991) de Alberto Rojas, *El garañón* (1989) de Alfredo B. Crevenna, *Esta noche cena pancho* (1986) de Víctor Manuel Castro, entre otros títulos representativos del subgénero.

En un alto porcentaje de películas los elencos se repetían una y otra vez. Las mismas vedettes, actrices, bailarinas y actores iban y venían de una película a otra. Dentro de este elenco base, podemos destacar a Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Rafael Inclán, Carmen Salinas. Alfonso Zayas, Rebeca Silva, Maribel Guardia, Alberto Rojas “El Caballo”, Rafael Inclán, Javier, Cesar Bono, René Ruíz “Tun tun”, Hugo Stiglitz, Lina Santos, Lyn May, entre otras y otros comediantes de cabaret y teatro de revista. Así mismo, en las películas sobresalen otros aspectos para la confección de su fórmula plástica y narrativa cinematográfica. Aspectos que a continuación destacaremos de forma genérica, pues, entre los objetivos de este trabajo, no están el análisis de cada filme, sino el de nombrar y explicar los aspectos más relevantes que permiten la articulación de un orden simbólico en el cine de ficheras.

#### **4. LA FORMA PLÁSTICA DEL CINE DE FICHERAS**

##### **A) LA PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO**

En un primer nivel de análisis, destacaremos la puesta en escena del cuerpo femenino. Bajo este concepto sobresalen distintos elementos constitutivos para la composición del cuadro, la continuidad de la escena y la narrativa cinematográfica. La estructura jerárquica de los componentes del filme, destaca en primer término la corporeidad de la mujer. Una exposición que queda enmarcada en la sensualidad, la seducción, el deseo, la mirada, lo pícaro mexicano, el albur y los números musicales focalizados en el cuerpo desnudo como el *striptease*. Los múltiples referentes a la forma corporal construyen una la imagen femenina a través de las poses, las actitudes, los gestos y los movimientos sinuosos, la desnudez y la coquetería, aspectos del cuerpo y sus atributos que aparecen como protagónicos en los filmes.

La puesta en escena del cuerpo alude de manera reiterativa a la exaltación del deseo, del placer, vinculándolos en todo momento a la exposición del cuerpo en su conjunto y sus fragmentos en el cuadro. Se trata, de una descripción e idealización del deseo y del placer configurado en imágenes para mostrar y ocultar las formas de la mujer: caderas, senos, muslos, glúteos o rostros como promesas de placer y deseo carnal. En este sentido, la sexicomedia se revelará como un cine que muestra y oculta las zonas erógenas, que proponen y encubren las promesas de placer de esos cuerpos y de esas partes del cuerpo fragmentadas en el cuadro. Es el cuerpo en expectación, en espectáculo, construido por la pose, por el movimiento sinuoso, por la desnudez, por sus partes, por los gestos de posesión y deseo de esas mujeres convertidas en espectáculo.<sup>18</sup>

En esta forma plástica, el deseo masculino hacia la mujer queda plasmado en la toma y en la escena para articular figuración e imaginación, pues las protagonistas están ahí para ser vistas, admiradas y provocar el deleite de su espectador. La toma las expone para ser consumirlas visualmente, admiradas y deseadas, no para ser interpretadas, están ahí para apelar a la memoria sensitiva del varón, no para ser entendidas en su condición de mujeres o sujetos sociales. El proceso hace evidente la puesta en escena del acto carnal sugerido, no explícito; de la cosificación del acto corporal: de lo sexual inferido, aderezado de lo verbal metafórico, de lo motriz provocativo y de lo visual codificado como veremos más adelante.

El montaje cinematográfico y la composición del cuadro, siempre proponen la belleza femenina ostentosa, excéntrica y provocadora en exceso, pues el corte corporal de los personajes es exuberante, en caderas, piernas y muslos. El cuerpo y sus segmentos quedan expuestos permanentemente, semidesnudo o desnudos, con prendas ajustadas o transparentes para provocar la expectación de la mirada masculina. Formas de lo corporal que se hacen acompañar de las miradas de los personajes masculinos dentro y fuera del filme, a fin de acentuar la exposición corporal en el cuadro y la mirada de los espectadores que participan en la película.

## **B) LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA Y EL DESEO COMO AVANCE DE ACCIÓN**

En esta narrativa, el discurso está configurado para la construcción del placer, del deleite y la voluptuosidad de hombres y mujeres, ingredientes imprescindibles-

<sup>17</sup> Durante el auge del cine de ficheras, por mencionar a un solo director, Víctor Manuel “El Güero” Castro dirigió *La pulquería* (1981) y *La pulquería 2* (1982), *Bellas de noche* (1971), *Noches de cabaret* (1978), *Las cariñosas* (1979), *Muñecas de medianoche* (1979), *Un macho en el salón de belleza* (1987), y más de un centenar de películas vinculadas a este género. *Ibidem*, *Ficheras: ¿heroínas o villanas del cine mexicano?* fecha de consulta: (19 de agosto de 2013).

<sup>18</sup> Parte sustancial de esa exposición de la corporeidad femenina y masculina también responde a la liberación de la corporeidad que surge en los movimientos sociales de la década de 1960 y se desarrolla en la de 1970, proceso que posibilita la liberación de las ataduras físicas, éticas y morales del cuerpo, y en consecuencia, de sus atuendos y vestiduras para desnudarlo y exhibirlo con menos pudor que las generaciones pasadas. Al respecto, véase el texto de Jean-Marc Lachaud y Oliver Neveux, *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura* (2007).

bles del deseo de posesión de esos cuerpos-espectáculo. El discurso está hecho para activar el instinto y la marcha voraz de lo masculino, como componente sustancial de lo mexicano y su cultura. Es el deseo de ver y de poseer detonado en el varón, el que se convierte en motor del filme, en avance de acción, en narrativa, estructura dramática y argumentativa del filme. Pues el deseo aparece de lo masculino en lo femenino, se despliega en la imagen, al mostrar el cuerpo y en el acto del hombre al verlo.

El proceso de expectación de lo corporal femenino y la mirada en lo masculino, articula un fundamento sexual profundo de lo mexicano, bajo las estrategias cinematográficas en la representación de la seducción y el erotismo de la mujer. Una narrativa y su forma de exponerla en la pantalla que emerge de la puesta en escena del cuerpo para radicalizar el acto de imaginar, de escudriñar en la memoria sensitiva e histórica del varón; así como en la construcción histórica de su mirada. Una mirada que es, en última instancia, la que dará sentido y expresión al cuerpo espectáculo de la mujer. Bajo este enfoque, el proceso de representación de la fichera en el cine, se constituye en activación histórica de la mirada del varón.

### **C) LA MIRADA DEL VARÓN COMO CONDENSACIÓN Y OBJETIVACIÓN DE LO FEMENINO<sup>19</sup>**

En el cine de ficheras, la mirada del hombre juega un papel preponderante en la objetivación de lo femenino como espectáculo y consumo visual. En el modo de ver del varón se construye la masculinidad cultural del y de lo mexicano. En el acto de posar y proyectar la mirada, primero del director del filme, y después del actor y el espectador de la película sobre esos cuerpos exuberantes, es que la mujer se convierte en espectáculo y objeto de placer visual. La mirada se despliega en el escenario corporal femenino, como el lugar que produce, recrea, configura y objetiviza a la mujer.<sup>20</sup> Aquí, la representación cinematográfica, es un proceso constituido por dos caras: uno, el esquema corporal femenino y sus mensajes corporales, el lugar y el objeto del placer, y dos, por la mirada del espectador, que revela su paisaje interior y exterior, es decir, su ideología, cultura e historia. Sobre estos aspectos de la mirada masculina en el cine, Laura Mulvey escribe:

En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino, la determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada como corresponde a aquella. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada, para un impacto fuertemente visual y erótico, de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad. La mujer expuesta como objeto sexual es el leit motif del espectáculo erótico: de las pinups, al striptease, de Ziegfeld a Busby Berkeley la mujer retiene la mirada e interpreta y da sentido al deseo masculino.<sup>21</sup>

Como señala Mulvey,<sup>22</sup> la mirada del varón, no emerge sencillamente como la aprehensión subjetiva de la forma corporal de la mujer en la toma y en el cuadro, tampoco surge, por la mera vía de reconocimiento cognitivo y sensitivo del hombre hacia la mujer, sino que todos estos elementos pasan necesariamente por el

ojo rector de la cámara y su espectador. Esto es, por la mirada del director hombre, que filtra su cultura pasada y presente a través de la cámara.

Al respecto Walter Benjamín explica que: “La velación entre subjetividad y técnica constituyen la vía por la cual la mirada y el trabajo estético se insertan en el campo de lo político y revelan su fuerza de creación y de iluminación del sentido sobre lo histórico” (Arias, 2007, p. 52). Al igual que en un sentido freudiano y voyerista, los placeres de la mirada hacia un objeto de placer y la técnica, y en particular la cámara y el director, no son ajenos al psicoanálisis para el análisis del cine. Pues son aspectos que revisten la forma plástica, la puesta en escena y la narrativa en las películas, entre otros aspectos ya revisados. Aunado a estos elementos discursivos, también destacan los albures como parte sustancial de los filmes, de la narrativa y de la representación de la imagen femenina que a continuación observaremos.

#### **D) DE ALBURES, RESISTENCIAS E IDEALIZACIONES EN EL CINE DE FICHERAS**

El cine de ficheras también es un cine replegado en la astucia de la metáfora, ya sea corporal a través de la exhibición del ademán, el gesto y la señal o en lo visual a través de la mirada y su expresión, y por supuesto, en el lenguaje, entiéndase

<sup>19</sup> Como observamos, en la representación femenina la mirada masculina también sugiere una actividad de construcción y, la mujer actúa como la que es vista pasivamente, se presenta y aparece como un cuerpo sexuado y erótico, como carne de mujer, en donde la mirada de quien la ve y la reconstruye encuentra placer: ver lo que es prohibido en relación al cuerpo de la mujer y la moral social, es ahí en donde se despliega el lugar del deseo. El cuerpo femenino frente a la mirada de placer del hombre, se aparta del estereotipo de maternidad, de la madre hogareña, de la mujer como objeto de veneración. La *mirada masculina* sobre la mujer, se orienta a la mujer como terrorífica y devoradora, objeto de deseo: arquetipos creados del discurso falocéntrico, en donde quedan reflejados los temores y deseos del hombre (Bourdieu, 1996, p. 20).

<sup>20</sup> Laura Mulvey analizó los procesos de la mirada masculina en el cine erótico y explica: “El cine ofrece un número de placeres posibles. Uno es la escapofilia (el placer de ver). Hay circunstancias en las que verse a sí mismo es una fuente de placer, del mismo modo que, a la inversa, hay placer en lo visto”. Freud aisló la escapofilia como uno de los instintos componentes de la sexualidad independientes de las zonas erógenas. En este punto asoció la escapofilia con tomar a los demás como objetos, sujetándolos a una mirada controladora y curiosa. Sus ejemplos particulares se centraron en las actividades voyeristas de los niños, su deseo de ver y asegurarse de lo privado y lo prohibido (curiosidad acerca de las funciones genitales y corporales de los demás, acerca de la presencia o ausencia del pene y, retrospectivamente, acerca de la escena primordial) (Mulvey, 2007, p. 86).

<sup>21</sup> Mulvey, 2007, pp. 86-89

<sup>22</sup> Al respecto de la mirada masculina en el cine, Mulvey subraya que las estructuras de poder y la ideología dominante, así como las estructuras culturales del individuo, son las que estructuran la forma de ver de una época determinada. La mirada construye esas estructuras profundas y ve en el objeto de placer la objetivación de esa carga histórica, cultural y social. La mirada objetiviza el control, el poder, el placer, y torna a la mujer en la concreción de las estructuras culturales e históricas. *ibidem*. pág. 89

en principio, la figura retórica y lingüística del albur.<sup>23</sup> En este cine, el albur se despliega con toda la creatividad y habilidad de sus hablantes. El albur aparece en las películas como un tipo de jerga popular, sustrato de expresión y contenido del deseo sexual históricamente reprimido en el mexicano. Constituye y configura de manera lingüística, los deseos masculinos que surgen como comprimidos de imágenes sexuales, tanto de lo femenino como de lo masculino.

En este sentido, el albur se despliega en la pantalla, y en sus personajes masculinos, como una realidad de clase, que emerge de la vida cotidiana del mexicano y de su condición social: es expresión de clase, y por ende, resistencia de clase, presencia y síntesis histórica de una cultura que al fin tiene acceso y presencia a los espacios públicos como el cine. Una expresión de lo popular que exhibe sin el menor pudor o temor la picardía y el relajo como creatividad y cualidad, característica y consistencia de lo mexicano popular y urbano. Es la abstracción del deseo y su rapidez creativa, la cachondería y sus metáforas imaginarias, la sexualidad y su imaginación hecha expansión y extensión de lo corporal en el lenguaje; es la voluptuosidad hecha palabra, el concepto convertido en imagen, y el doble o triple sentido como instrumento de venganza histórica, llámese, represión o antídoto contra la censura, el falso pudor y su doble moral histórica heredada.

Como resistencia y como cultura, el albur en el cine de ficheras, configura sus propias imágenes de sexualidad en lo individual y en lo colectivo, dando respuestas veloces y astutas a los propios temores, represiones y ausencias pasadas y presentes del mexicano urbano. En este sentido, el albur abandona la idealización del amor caballeresco y el cortejo como preámbulos de lo amoroso y el romance, para dar paso a la inmediatez del deseo carnal a través de una sexualidad hecha gesto y palabra, oculta e inferida, recurrente y metafórica como sustrato del deseo sexual y del yo profundo en los sujetos sociales que lo practican y cultivan. Con ello el albur, el chiste sexual, la señal sexual o el ademán sexual, son creaciones metafóricas del inconsciente individual y colectivo que el cine de ficheras sintetiza en narrativa y expresión, como si fuesen esbozos filmados. El albur presenta y representa las astucias de la hipérbole y metáfora, pero también es creación y comprimido cultural e histórico. Una de las características sustanciales del albur en el cine de ficheras, es insertarlo para generar imágenes chuscas y sexuales entre oponentes masculinos: demostrarse poder y virilidad, pero también para crear paralelismos coloridos y habilidades vividas respecto a los atributos y exuberancias de las protagonistas.

La función del albur en este cine, es fundamentalmente expresar, dar respuesta en forma lingüística y corporal de manera inmediata a todo tipo de situaciones y sensaciones de orden sexual. Respuestas que pueden ser de orden mimético, imaginaria, evocativas o explícita y, en consecuencia, evadir de forma directa, los temas moralistas y tabús de la cultura mexicana. Generando con ello, un modo de respuesta a las concepciones históricas de la sexualidad mexicana, sean estas un juego de palabras, burla a las clases sociales poderosas, censura moralista, proyección psicológica o mera evasión, diversión o ritmos fonéticos aderezados con el gesto corporal del alburero.

Estos despliegues lingüísticos del albur en pantalla, son los que, en opinión de algunos cinéfilos, elevan al cine de ficheras a nivel de producción cinematográfica nacional lépera, grosera o de cine de palabrotas, pues su metonimia y sintaxis

constituyen imágenes y recubrimiento de lo sexual. El albur se torna y convierte en certidumbre entre iguales de un modo de masculinidad, de una clase social golpeada históricamente y de una forma de expansión y resistencia a través del lenguaje. Así mismo, el albur se torna en premisa e hipótesis de un machismo urbano y moderno, a la vez que de un modo de homosexualidad encubierta.

En última instancia, en el cine de ficheras, los albures son vocablo y realidad, lenguaje e imagen que pugnan por su derecho a ser y a existir, frente a una moral social de múltiples rostros, producto de un catolicismo poderoso, pudoroso y represivo, así como de una sociedad represora y reprimida que superficialmente crítica, califica y descalifica el albur como baja cultura. Una doble moral recubierta de aparente civilidad, que lejos de explicar denigra, que antes de examinar sobaja lo que no entiende o carece de articulación académica y civilidad; una moralina que antes de reprobar no analiza esa extensión y herramienta del lenguaje y del imaginario colectivo hecho albur.

### **E) UNA ESPECULACIÓN METAFÍSICA EN EL CINE DE FICHERAS**

El cine de ficheras es y constituye un abierto desafío a la simulación, a la doble moral y a la cursilería heredada del viejo mundo, pues en los subtextos de las películas, se despliega una herencia histórica diluida en el tiempo diacrónico del México moderno. Un pasado prehispánico y colonial que interactúa con una doctrina cristiana que impuso su moral y formas de vivirla, y que hoy sigue conviviendo entre nosotros como soporte espiritual y social de nuestras vigiliadas. Por ello, el cine de ficheras siempre muestra una sexualidad velada, cínica y encubierta, y en términos políticos, muestra una realidad caótica y corrupta que de igual forma aparecen disfrazadas e inferidas.

Una realidad que no se despliega como expresión o proyecto político de una ideología de clase, sino que se expresa en escenas, como en el cabaret o el teatro de revista, en los números de cabaret y en las ocurrencias, burlas o venganzas del albur, propias del mexicano. Una realidad plástica y simbólica que a la vez que nos retrata y dice de nosotros, también nos divierte y nos hace sentir y desear, amar y odiar, repudiar y reír, e incluso olvidar como revela el momento histórico que propició el cine de ficheras en los consumidores: un olvido efímero de los regímenes políticos corruptos y las crisis económicas que éstos provocaron.

Es por ello, que las películas nos permiten ver mucho de lo que articula lo mexicano, pues las ficheras con su cinismo y erotismo, con su despilfarro, su

---

<sup>23</sup> El albur según Helena Beristáin, “es un juego de palabras de doble sentido, acostumbrado en México y en Puerto Rico. Por lo común, lo que se expresa está velando otro significado —grosero, zafio, impertinente— que forma parte de una jerga o dialecto social que no todos comprenden, cuya especificidad radica en que generalmente se refiere a aspectos y zonas del cuerpo humano o a cuestiones sexuales. Con mayor frecuencia se utiliza como un arma en una contienda dialogada donde triunfan el ingenio y la rapidez de respuesta [...] Asimismo se utiliza como sustrato de la parodia política de teatro de revista” (1997, p. 23).

desnudez y sus cuerpos, expanden y sintetizan las identidades de clase y la posibilidad de interacción entre las épocas y los procesos sociales en México. En este sentido, la sexicomedia es multiculturalismo y articulación de ideologías e idiosincrasias. Es convergencia de moralidades y de conquistas, lo mismo que de conquistadores e influencias. Una coincidencia que se expresa a través de la pantalla y que le abre paso y forma a un inconsciente colectivo, con sus propias necesidades de expresión, de ser y de existir para formar y reafirmarse como lo mexicano.

El cine de ficheras es una pedagogía de la obscenidad, del relajo, de lo grotesco, del albur, del desnudo frontal sin la menor justificación. Una pedagogía que conforma el rostro velado de un erotismo mexicano recubierto de doble moral y un modo de vivir y existir en la sexualidad y en la simulación, aunque se le quiera ver o calificar de bajas e inmorales. Es el llorar, el sentir, el desear, el reír, el modo de ver de una época y una clase, expresado en la fugacidad nocturna del cabaret, de la metáfora verbal y del *striptease*. Una manifestación simbólica que va más allá de un realismo simplón, para devenir en hiperrealismo e identidad de un nacionalismo contemporáneo, y aquí tradúzcase, nacionalismo contemporáneo en humor y relajo a la mexicana con sus respectivas cargas de corrupción y neomachismo.

Un hiperrealismo que aparece como regresión de un modo de cosmovisión prehispánica, pues las nuevas deidades de las décadas de los años setenta, ochenta y noventa, ya no son los múltiples rostros de las deidades prehispánicas, ni dios o el diablo del viejo mundo, sino la corrupción, el caos, la bebida, el desnudo, el poder o el dinero, el relajo, etc. Es decir, un orden simbólico diluido en un mundo nocturno que deja ver nuevas deidades e identidades de lo popular mexicano a través del cabaret y la fichera. Pues aquí los desnudos, solo revelan un modo de idealización de la ansiada felicidad, en términos de inmediatez y cuerpo, en un futuro tan fugaz como cercano. Un presente sin futuro que se nos muestra a través de las promesas de placer que revelan esos cuerpos femeninos, aunque esas promesas, aparezcan únicamente como intuiciones metafísicas, tan irreales como efímeras, tan bellas como reales en el momento histórico correspondiente. El cine de ficheras es la declaración abierta y sin moralinas del deseo, un cortejo con el presente a través del cuerpo de la mujer y el albur. Un modo de exhibir y existir al insertar la intimidad en lo público, la inmediatez sin conciencia política, sin identidad y compromiso.

La fichera abre las puertas de nuestra historia a un realismo social y político, pues constituye un hiperrealismo cinematográfico compuesto de verdad social de los bajos mundos nocturnos y sus lugares de divertimento en la Ciudad de México. Es una forma plástica y una narrativa, en donde la sexualidad, el alcohol, el trabajo sexual, la pobreza y sus antecedentes en la desintegración familiar y la falta de oportunidades, son el soporte expresivo y el relato subyacente de la imagen cinematográfica. Pues no podemos olvidar que el cine de ficheras, emerge como consecuencia de las crisis económicas, culturales y políticas, del nepotismo y de la corrupción del sistema, de la fragmentación social y de las represiones coaguladas en exposiciones corporales crudas y cínicas.

Es por ello que el cine de ficheras, alude de manera velada desde la pantalla, a ese espejo de nuestra historia, en donde no podemos vernos de frente, sino solo



de reajo, es decir, de forma velada e inferida, tal y como lo representa el deseo y la sexualidad de este cine. Sin embargo, aunque pretendamos desviar la mirada de ese espejo de nuestra historia y de nuestra realidad aún cercana, ahí estamos de manera total o parcial, en ese cine que hemos dado en llamar despectivamente de “ficheras”, “sexicomedia”, o “de bajo presupuesto”: o lo peor, “la caída del cine nacional”, o “cine de palabrotas” entre otras acepciones que este cine produjo y sigue produciendo en las buenas conciencias.

### **CONCLUSIONES**

Podemos confirmar que el cine de ficheras es un grito de liberación sexual y comercial, sin rumbo y sin proyecto político, una expresión simbólica que evidencia, que exhibe, no que denuncia, que expone sexualidades y realidades encubiertas a través de albrures y cuerpos en movimiento bailado. Un cine que no interpreta mujeres, y que no cuestiona instituciones ni periodos históricos. Es un cine en rebeldía y en desacato moral, diluido en el ensueño del deseo carnal, en el albur, en la mirada del varón y en la cámara de sus directores siempre al amparo de la noche y el cuerpo femenino.

En su forma plástica, es una utopía histórica encarnada en la imagen de la mujer, en su piel y su cuerpo, mediante metáforas de seducción y de posesión, en donde la noche aparece desafiante y el cuerpo es declaración pública. Este cine es descriptivo en la inmediatez del cabaret, pero ligero en la búsqueda creativa y en el cuestionamiento social o político. Es la idealización de una época, motivada por la construcción del placer, por el relajo y su ruptura moralista como añoranza y promesa de libertad, pero de libertad y de libertades consumistas propias de un modelo capitalista, que genera sus propias inercias y rupturas en un modo de ser de lo mexicano.

Una imagen de lo femenino que alude a los mitos históricos que conforman la cultura que se teje en torno a la mujer y sus vínculos con la doctrina católica que prevalece en el soporte espiritual del mexicano. Una representación del cuerpo que se despliega como energía lúdica elaborada de historia, sociedad e imaginación urbana. En donde el mundo masculino pone en imágenes su historia, época y fantasías en torno a la mujer, el deseo y la voluptuosidad sustentadas en la negación erótica, en el control, en el aniquilamiento y en la muerte simbólica de la mujer seductora y sexual. Desafíos e historia, representación y mujer, forma plástica y mirada, susceptibles de interpretación y estudio en cada filme y en el conjunto de las películas que componen el género cinematográfico de las ficheras del cine mexicano.

**PÁGINAS DE INTERNET**

<http://algarabia.com/algarabia-topicos/los-origenes-del-cine-de-ficheras/>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/mecanica.html>

<http://www.notasdiarias.com/n1161-ficheras-heroinas-o-villanas-del-cine-mexicano.html>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficheras.html>

<http://www.bing.com/images/search?q=cine+de+ficheras&FORM=HDRSC2#view=detail&id=FA218F88DCB55A4C-C33AF48C77A8DB38966AD617&selectedIndex=418>

## BIBLIOGRAFÍA

- Algarabía. (2012). *Los orígenes del cine de ficheras*. Algarabía, 6 de diciembre, recuperado de [http://bit.ly/15GD5]4], fecha de consulta: julio de 2016.
- Beristáin, Helena. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bourdieu, Pierre. (1996). *La dominación masculina*. *La Ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, México, julio de 1996.
- Cabañas Osorio, Jesús Alberto. (2008). *Representación y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano en el periodo 1931-1954*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Riera, Emilio. (1997). *Historia documental del cine mexicano*. 18 tomos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura de Jalisco.
- González, Juan Pablo. (2008). *Ficheras: ¿heroínas o villanas del cine mexicano?*, TVA, 17 de mayo. Recuperado de [http://bit.ly/15GEIf], fecha de consulta: (15 de agosto de 2016).
- Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). (s/f). *Mecánica nacional* (1971). En *Más de cien años de cine mexicano*. México: ITESM. Recuperado de [http://bit.ly/14MJgze], fecha de consulta: 18 de agosto de 2016.
- Jiménez, Armando. (1991). *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. México: Plaza y Valdés.
- Krauze, Enrique. (1997). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. México: Tusquets.
- Lachaud, Jean-Marc y Neveux, Oliver. (2007). *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Claves.
- Manrique, Jorge Alberto. (1999). *Nacionalismo, cultura y modernismo. El proceso de las artes 1910-1970*. Vol. II. En Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*. México: El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos. (s/f). *La capital. Dos murales libidinosos del siglo XX*. Ciudad de México: Instituto de Cultura. Recuperado de [http://bit.ly/YSrkBI], fecha de consulta: mayo de 2004.
- Mulvey, Laura. (2007). "El placer visual y el cine narrativo". En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, (pp. falta). México: Universidad Iberoamericana.
- Oroz, Silvia. (1995). *Melodrama. El cine de lágrima en América Latina*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rosas, Alejandro y Villalpando, José Manuel. (2000). *Los presidentes de México. Historia de los gobernadores de México*. México: Planeta.
- s/a. (2009). *Cine de ficheras*. Entrada de blog Fulano juego. Recuperado de [http://bit.ly/16QAvC9], fecha de consulta: 25 de junio de 2016.
- Vázquez, Pablo. (2014). *Entre ficheras anda el juego: la sexy-comedia mexicana*. Entrada de Blog [welovecinema.com]. Recuperado de [http://bit.ly/15ruQHA], fecha de consulta junio de 2016.
- Yavuz, Öze. (2011). *La sexualidad y el humorismo en las películas Picardía mexicana III y Kayikinin*. Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

**Jesús Alberto Cabañas Osorio** es doctor en Historia del arte con especialidad en cine y maestro en Historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y licenciado en Artes escénicas por el Centro Nacional de las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes (CENART/INBA). Dictaminador de programas y planes de estudio de carreras artísticas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes (Conaculta/INBA), asesor y maestro del Programa Nacional de Promotores Culturales de Conaculta. Ha ejercido la docencia en instituciones como la UNAM y escuelas del INBA, entre otras. Ha publicado ensayos y artículos sobre cine, *performances* y teoría del arte contemporáneo. Actualmente es académico de tiempo completo en el departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana en los programas de licenciatura, maestría y doctorado. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1.

## El cine de cabaret: cuerpo e imagen de lo femenino en el cine mexicano, 1931-1954.

### De mujeres caídas, cabareteras, trabajadoras sexuales, rumberas, pecadoras y fatales

Jesús Alberto Cabañas Osorio

#### INTRODUCCIÓN

En las primeras décadas del siglo XX en México, surge una figura femenina que se diversifica entre la realidad social de las ciudades y las representaciones simbólicas que propone el cine mexicano. Una mujer que lo mismo prolifera en los submundos citadinos y nocturnos de la vida real de los cabarets, que en un modo de idealización de lo femenino que recrea la época. Mujeres nocturnas, públicas y perturbadoras de la moral social, cuya representación cinematográfica y narrativa corporal<sup>1</sup> en la imagen, condensa un cúmulo de acontecimientos históricos, políticos, religiosos, ideológicos, económicos, sociales y culturales sobre los diferentes significados de la mujer en la cultura mexicana.

Un cine que comparte temáticas, estructuras dramáticas, desarrollos y finales similares, así como la producción de valores y su reconocimiento social, moral y religioso. Un cine que hoy pugna por miradas renovadas para su estudio. En este sentido, el trabajo que aquí proponemos, se estructura como la articulación de múltiples conductas, valores y procesos que toman como soporte expresivo a la mujer, su cuerpo, el cabaret y la noche como elementos sustanciales de la representación cinematográfica.

La mirada que proponemos, pone en evidencia aspectos significantes en la narrativa cinematográfica, a manera de articulación de procesos y creencias del siglo XX en México. Una narrativa que sintetiza en la representación femenina, concepciones pasadas y presentes en torno a la mujer mexicana. Representaciones de lo femenino a través de comportamientos y actitudes: trabajo sexual, moral, actitudes e ideologías a través de la exposición pública e insistente del cuerpo en la imagen. En este contexto, nuestra propuesta estructura esas representaciones de lo femenino como premisas de aceptación y rechazo, de continuidad y ruptura respecto a los valores femeninos de la sociedad mexicana.

Las películas que revisamos van de la década de los años treinta, hasta principios de los cincuenta, pues en este periodo los filmes se revelan como canales

---

<sup>1</sup> Los estudios de Jacques Aumont hablan de la presencia corporal en el cine como una presencia insistente en toda su complejidad que expresa por todos los medios de la narrativa cinematográfica, la expresión de situaciones y emociones. Agrega el autor que "... para producir cuerpos en la imagen existe un esfuerzo constructivista, pues ninguna estética práctica del cine se ha cimentado sobre consideraciones reales en torno al cuerpo". En este sentido, es que nosotros hablaremos del protagonismo corporal de la cabaretera del cine mexicano. En Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Paidós comunicación 85, Barcelona, España, 1998, pág. 54.

comunicativos cargado de signos, símbolos y señales de la formación social e histórica de la sociedad mexicana. Pues desde las estructuras dramáticas de los filmes, la narrativa corporal y la imagen femenina, este cine nos dice de moralidad, legalidad o religiosidad respecto a la mujer. Una representación que regular lo prohibido, la transgresión, la sexualidad, la seducción o el erotismo, como parte de los problemas que mantienen su vigencia y validez en la cultura en que se producen y emergen las películas.<sup>2</sup> Con ello, el cine que revisamos, aparece como un legado simbólico que apela a la conciencia histórica, al imaginario colectivo y a la reubicación de la moral y los sentidos del mexicano, en una época, en apariencia lejana, pero que parece mantener su vigencia en nuestro presente.

Observaremos las películas bajo un corpus enmarcado en un sistema social en interacción con la formación histórica, moral y espiritual que estructura al y a lo mexicano. Acontecimientos que lo mismo comportan rupturas que transiciones, cambios que identidades e influencias, en lo individual y en lo colectivo de un imaginario creado por las cabareteras del cine mexicano. Un legado estético e histórico hecho de imágenes femeninas que articula desequilibrios y seducciones, culpas y arrepentimientos, omisiones y desafíos entre otros aspectos que este cine revela en la pantalla.

En este contexto, el presente trabajo tiene como propósito, exponer las características primordiales que fueron conformando la representación del cuerpo y la imagen de las cabareteras y rumberas del cine mexicano, sí como su configuración en aproximadamente dos décadas de este cine. Inicio, evolución y final de un género cinematográfico y una imagen femenina, que se conforman al amparo de diversos sentidos estéticos e históricos de la sociedad mexicana, en transformación y cambio, desde el espectro de lo femenino en el cine mexicano.

### **1. 1931: EL CONTEXTO, UN NUEVO ESCENARIO PARA VIEJOS MITOS**

Las primeras décadas del siglo XX en México, constituyen el resultado de múltiples acontecimientos de orden social, político, religioso e histórico que se condensan en el siglo XX. En ese contexto, surge una figura femenina que, en principio, prolifera en la vida real de las calles y los centros nocturnos de la ciudad, y después en su representación en las narrativas cinematográficas que recrean la época. Son personajes en cuya imagen convergen diversos significados que la cultura mexicana otorga a la mujer, a su sexualidad, el erotismo y el cuerpo básicamente desde un orden moral, social y económico. Una imagen que emerge como parte de las contradicciones sociales del movimiento armado de 1910 y la consolidación institucional y nacionalista del México moderno, así como de las ideas de progreso y modernidad desarrolladas desde finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Cambios y rupturas en la sociedad que dan paso a la consolidación de las instituciones políticas y sociales y la nueva identidad del y de lo mexicano.<sup>3</sup>

Para los años treinta, el novedoso modelo económico, sintetiza la reafirmación de la sociedad dividida en clases sociales y un nuevo rostro de lo mexicano que acentúan las desigualdades y la inmersión progresiva del país en una sociedad de consumo, propia de las lógicas del libre mercado propuesta por los Estados Unidos de Norteamérica. Una novedosa relación que propicia cambios políticos, sociales, culturales y religiosos entre los mexicanos, su historia y su

cultura pasada y presente, y en cuya dinámica social, se revelan los nuevos procesos mercantiles, de urbanización y divertimento que van modificando los comportamientos en la urbe y sus habitantes, así como las maneras de recrearlos y consumirlos en la gran ciudad.

En esta nueva formación social, las expresiones públicas del trabajo sexual femenino en las grandes ciudades, aparecen manifiestas en oficios que se desarrollan con múltiples variantes para el consumo y divertimento masculino. En el cine, la imagen de la trabajadora sexual aparece como una fusión de signos de los nuevos tiempos modernos, a través de los sitios nocturnos propios de los cabarets citadinos, hasta las nuevas formas del divertimento de la cultura de masas. Cambios, rupturas e ideologías vinculadas a la modernidad, al nacionalismo y al progreso mexicano que para el año de 1931, aparecerán recreados con la primera película sonora del cine mexicano, *Santa*,<sup>4</sup> de Antonio Moreno.

## **2. LOS INICIOS: MUJERES CAÍDAS, ARRABALERAS Y TRABAJADORAS SEXUALES, ENTRE CALVARIOS, CULPAS, MUERTES Y REDENCIONES**

Con *Santa*,<sup>5</sup> 1931 de Antonio Moreno, el cine mexicano inicia un género de películas sobre la trabajadora sexual mexicana, los centros nocturnos, la modernidad y los cambios culturales y económicos de la sociedad mexicana del siglo XX. El filme nos permite observar los nuevos signos de la modernidad y su infraestructura, el nacionalismo posrevolucionario y la reorganización social y política del Estado rector, así como los signos de la moral religiosa que abraza la cultura espiritual y moral del mexicano. En *Santa*, la protagonista del filme, aparece la primera trabajadora sexual del cine sonoro en México. Un personaje que entra en abierto desequilibrio con la ideología mexicana respecto a los valores y virtudes

<sup>2</sup> Para mayor información sobre los diferentes aspectos que van conformando un género cinematográfico desde el orden social, véase el texto de Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrima en América Latina*, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

<sup>3</sup> Los estudios históricos sobre estos procesos y acontecimientos están ampliamente documentados en diversos textos sobre el tema de la revolución mexicana y los procesos de consolidación del nacionalismo y la modernidad, por tanto, no creemos conveniente citar fuentes pues no constituye nuestro tema de estudio. Sin embargo consideramos útil ubicar al lector desde el inicio del trabajo, en el contexto histórico y social desde donde surge nuestro análisis sobre la cabaretera del cine mexicano.

<sup>4</sup> Nuestro estudio inicia en 1931, por considerar que el cine mexicano encuentra en la película *Santa*, de Antonio Moreno, el medio propicio para activar y revestir en imágenes las variantes históricas y culturales de los mitos sobre la mujer pecadora, la mujer vampiro o la mujer caída, heredadas de la tradición religiosa, cinematografía y literaria estadounidenses. En la novela *Santa* de Federico Gamboa, escrita en 1903, ya se da un tratamiento a los submundos del trabajo sexual de la Ciudad de México, así como su posterior adaptación al cine, mediante un equipo cinematográfico, humano y técnico, traído de los Estados Unidos para iniciar una industria al estilo de los Estados Unidos, de acuerdo con los estudios del Dr. Aurelio de los Reyes, en De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano* (1896-1947), Trillas, México, 1988, pp. 120 y 127.

de la mujer provinciana y honrada, pues desde sus desafíos morales y sexuales expone un contrasentido con los usos tradicionales, legales y religiosos que dan forma y sentido a los deseos y pasiones de la mujer mexicana y las concepciones culturales del cuerpo femenino.

En las primeras escenas del filme, la imagen de Santa es recreada con un perfil costumbrista, moral y tradicional.<sup>6</sup> Su aspecto es de inocencia, de pureza y de humildad extrema, sin perder su belleza sencilla y espontánea, atributos que la representación utiliza como metáforas de la provincia mexicana, la tradición y el nacionalismo pacificador de los nuevos tiempos, así como la honradez y honestidad que caracteriza a la mujer mexicana. Atributos que el filme llevará al mundo moderno y ciudadano del cabaret para argumentar la explosión de los sentidos, la modernidad, los deseos y las pasiones humanas lejos de la tradición y la moral provinciana.

En la segunda parte del filme, la protagonista aparece en extremo doloroso y sufriente, es la representación de la caída moral, espiritual y social de la mujer a los bajos mundos en los ámbitos urbanos de clase social. Un desplazamiento violento a los submundos del trabajo sexual, la corrupción y el desenfreno, que el filme expondrá como dolor moral y físico hasta el extremo: la muerte prematura de la joven transgresora. Y en cuya narrativa, la caída se despliega como consecuencia del deseo, de la sexualidad y la transgresión al orden tradicional y moral de su parentela y, en consecuencia, al orden moral de la cultura mexicana.

La caída de Santa quedará expuesta como un calvario cristiano: del trabajo sexual a la muerte y de la culpa a la redención. Un proceso solo comparable con la moral católica que abraza la formación moral y espiritual de los mexicanos. En consecuencia la primera trabajadora sexual del cine mexicano, aparece bajo la imagen de una concepción religiosa y cristiana. Un duplicado de la caída de Lucifer del reino de los cielos al inframundo. Pues la caída de Santa, es la caída del ángel malvado de los relatos bíblicos en imágenes de transgresión, erotismo, sexualidad, trabajo sexual, calvario y redención. Un desplazamiento físico y moral que en el fondo de la caída se recubrirá de una aureola de transgresión, pecado cristiano, sexualidad y desenfreno.

En *Santa* ya quedan expuestos esos señalamientos de muerte y reivindicaciones como posibilidades de salvación y redención de la mujer a través de los roles culturales que la sociedad impone. Roles como el matrimonio, la familia, el sacrificio por el otro, la bondad y el sufrimiento en extremo o, como en el caso de Santa: la enfermedad, el abandono familiar y la muerte. La cinta expone una puesta en escena del cuerpo, que en la década de los años treinta, dará forma al pecado y la culpa cristiana como parte de las concepciones de lo femenino en la cultura.

Sexualidad, transgresión y castigo que en los primeros filmes de trabajo sexual de la cinematografía mexicana, aparecerán como calvarios en el cuerpo, entre la brusquedad y el deterioro físico, entre la noche, la bebida y la violencia de los bajos mundos y pasiones del cabaret. *Santa* despliega su narrativa cinematográfica como la primera mujer caída del cine mexicano. Ella llevará en su imagen el ideal moral y profundo de la mujer mexicana buena, de moralidad tradicional y cristiana, aún a costa de sus infortunios y deseos carnales, del cuerpo como pecado en los cabarets de la modernidad citadina.



El proceso de representación cinematográfica en la protagonista, articula atmósferas reales de los cabarets de la Ciudad de México. Atmósferas en donde el desenfreno, la bebida y la violencia, aparecen menos dramáticos y eróticos, a fin de hacer énfasis en los finales trágicos. Es la búsqueda de realismo para las primeras trabajadoras sexuales del cine, que creará una imagen de abierta negación y degradación de la sensualidad y la sexualidad femenina; en donde los instintos humanos, las injusticias y el desamparo de las protagonistas, son consecuencia directa de la mentira del hombre, la miseria y el destino funesto de las trabajadoras sexuales reclutadas y representadas en el cabaret.

En filmes como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, *Pecados de amor* (1933) de David Kirkland, *La noche del pecado* (1933) de Miguel Contreras, *Una mujer en venta* (1934) de Chano Urueta, *Irma la mala* (1936) de Raphael J. Sevilla, *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard o *La obligación de asesinar* (1937) de Antonio Helú, las atmósferas propuestas quedan apegadas a la realidad de los cabarets y a la vida nocturna que se desarrolla rápidamente en los cabarets de la Ciudad de México. Sitios y sus atmósferas nocturnas que contribuirán a justificar y reforzar el soporte sexual y transgresor de las primeras mujeres caídas de nuestra filmografía.

La cinta *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, arroja nuevos aspectos para subsecuentes cabareteras del cine. En la película, la mujer caída ya vislumbra en su imagen y conducta ciertas libertades sensuales, en poses corporales y ademanes, aunque esta conducta aparezca envuelta en un sensualismo trágico y melancólico diluido en la quietud de sus acciones físicas. Una exposición que, a la vez que revela una realidad interior que dice del sufrimiento, también comienza a dotarse de un tipo de belleza sutil y perturbadora. Es con Rosario, (Andrea Palma) que se delinearán nuevos aspectos en el tratamiento del cuerpo y la imagen de la *mujer nocturna*.

En *La mujer del puerto* los signos físicos hablan de una visión trágica y más relajada, en relación a la trabajadora sexual pobre, sensualmente dolorosa y casi religiosa que representa *Santa*. Rosario expone un modo de erotismo discreto sin dejar de ser provocativo. Poses y figura de la protagonista que alternan con un

<sup>5</sup> Podemos aseverar que novelas como *Santa* (1903) de Federico Gamboa, entre otras, son obras que en lo general se expresan bajo un naturalismo y realismo literario del México de principios del siglo xx. Este estilo describe con detalle los estratos sociales bajos de la Ciudad de México al inicio del siglo XX, así como el tema de las mujeres malas y buenas, engañadas y trabajadoras sexuales a través de los enfoques sociales de la época. Es por ello que la película *Santa*, consideramos, también recoge esas concepciones morales, tradicionales y literarias de la época. Primero en la versión muda del año de 1918, entre otras cintas de la época, con el tema de la trabajadora sexual y después en la versión sonora de *Santa* de 1931.

<sup>6</sup> La película trata de una joven provinciana, bella, pura e inocente que caerá al mundo del trabajo sexual tras el engaño de un militar de nombre Marcelino. Hombre ciudadano, moderno y civilizado que la seduce y abandona. En consecuencia, Santa es repudiada por su parentela y obligada a dejar su familia y caer en el trabajo sexual. Tras múltiples tropiezos en su vida nocturna, enferma y muere solo con la ayuda de Hipólito, el hombre ciego que la ama y la ayuda hasta el final.

modo de belleza idealizada, (al estilo del cine alemán y norteamericano) en contraste con la tristeza del rostro. Aspectos que enfatizan con mayor cuidado la imagen de la trabajadora sexual dolorosa y glamorosa (una construcción de la belleza misteriosa, melancólica y perturbadora) sin perder el aura de dolor interior y resignación casi cristiana; por supuesto, siguiendo la línea dramática que plantea la moral espiritual de la sociedad mexicana que expone *Santa*. Un dramatismo que parece negar el erotismo de Rosario por el interior sufriente y vulnerado.

Sobre esta película<sup>7</sup> hubo diversos comentarios, así como las referencias a la pesada oscuridad que enmarca a la protagonista. Una atmósfera que en las décadas de los treinta, los cuarenta y cincuenta, la retomarán directores como Emilio Fernández, en películas como *Salón México* (1948), *El reino de los gánsteres* (1947) o *El infierno de los pobres* (1950) ambas de Juan Orol, así como otras cintas, que vincularán la idea de la oscuridad y el mundo nocturno, como fuente de significaciones interiores de la mujer y sus nexos con la sexualidad, el trabajo sexual y la noche.

En *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard, el filme adquiere particular relevancia por tomar directamente los escenarios de barriadas y cabarets que la representación pretende significar. En la cinta, el personaje protagónico ya no necesita ser una actriz madura, que exprese y diga de la difícil vida del trabajo sexual para llenar de verosimilitud la historia. Se trata, según el director, de que el papel principal lo represente una muchacha joven, bella, con aspecto inocente y que sepa bailar. Es decir, una imagen femenina que se conforma de juventud e inocencia para hablar de belleza, juventud, sexualidad, mentiras, transgresión y cabarets. La cinta se torna en una ventana abierta a la vida de noche real de la ciudad del México de la década de los años treinta. Al exponer en la película mujeres desnudas<sup>8</sup> y hombres que bailan semidesnudos, se inserta por vez primera la sublimación y evocación de la sexualidad de la trabajadora sexual, así como el reconocimiento de la imagen del cuerpo en la danza como parte del armazón erótico sexual y narrativo, a la vez que principio de eje temático y avance de acción en el filme.

Entre los años de 1931 a 1937 se hacen aproximadamente doce películas con el tema de la trabajadora sexual mexicana. Así en cintas como: *La noche del pecado* (1933) de Miguel Contreras, *Pecados de amor* (1933) de David Kirkland, *Una mujer en venta* (1934) de Chano Urueta, y otras, los temas de la cabaretera se exponen bajo la imagen del trabajo sexual real, reiterando el acento en la descripción y conducta de la trabajadora sexual al interior del cabaret. Las películas retratan esas atmósferas de realidad, violencia y desenfreno, son imágenes más descaradas, menos erotizadas para justificar la liviandad y sexualidad femenina expuesta en los filmes.

En este sentido, la década de los treinta y los primeros años de los cuarenta se caracterizará por asimilar atmósferas reales para crear una imagen de verosimilitud en la cabaretera, en donde los instintos humanos, las injusticias y el desamparo producto de la miseria, son parte de la vida cotidiana y el soporte sensual y trasgresor de las protagonistas del cine. Búsquedas e inserciones que observamos en filmes como *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández.<sup>9</sup> Una película que exhibe a la mujer, en una estrecha relación con el delito, la delincuencia, la desadaptación social o la enfermedad para justificar la sexualidad o los bajos instintos

que ellas ejercen en los cabarets. En la cinta se pone el acento en el delito unido a la miseria, como otro de los retos desde donde la mujer nocturna tendrá que justificar actos, excesos y extravíos sensuales y sexuales. En esta realidad citadina y su asimilación en el cine, no resulta fortuito que el argumento de algunas películas como *La obligación de asesinar* (1937) de Antonio Helú y *Mientras México duerme* (1938) de Alejandro Galindo, surjan de la “nota roja”, de las clases bajas urbanas y su violencia encarnada en los habitantes y cabarets arrabaleros.

Asesinatos, robos, drogas se convierten en el argumento central de películas para significar la violencia y delito a través de la narrativa sexual y corporal.<sup>10</sup> La primera de las cintas se basa en el crimen real de un boticario en las calles de Bucareli y Adelina Patty. En esta violenta realidad transportada al cine, sobresalen los maleantes, la bebida, los engaños, y se exponen e insertan en las películas, personajes como la cantante de cabaret representada por Gaby Macías para incrementar el realismo de la cinta.<sup>11</sup> En el filme, las trabajadoras sexuales que rodean a la protagonista son personajes de la vida real que se alternan con actrices para fortalecer la representación del vicio y el sexo. En *Irma la mala* (1936)<sup>12</sup> de Ráphael J. Sevilla, la narrativa se desarrolla entre abogados y hombres de negocios prósperos. La historia se desenvuelve entre crímenes, celos, mentiras e intrigas que ponen en evidencia los mecanismos violentos e instintivos de los personajes. Aspectos que participan en la conformación de una imagen delictiva de la mujer del cine. Una imagen que aún no pierde la nobleza interior que caracteriza a la trabajadora sexual mexicana heredada de *Santa*.

<sup>7</sup> “Esta película sobrecargada de elementos poéticos no logró constituirse en una unidad autosuficiente. Temas que más tarde se habían de constituir en característicos, no sólo del cine, sino de la vida intelectual mexicana, ya se encontraban conjugados aquí aunque precariamente: la mujer, la trabajadora sexual triste y desprovista de glamour y finalmente la subversión moral estropeada por desgracia por una moraleja del tipo del que la hace la paga y que en el filme tomaba la forma de incesto fatídico no sin reminiscencia del drama clásico” Elizondo, Salvador. *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano*. Pág. 15. en *Nuevo cine*, N°. 1, México, 1961.

<sup>8</sup> La censura del momento también cortó a esta cinta varias escenas de mujeres desnudas y solo dejó algunas evocaciones de torsos semidesnudos. De hecho el filme se calificó como experimental y pornográfico por la *Legión mexicana de la decencia*, es por ello que con los cortes a las imágenes de desnudos que se le hicieron, la cinta se estrenó hasta la década siguiente. En *Apreciaciones. Catálogo de espectáculos censurados por La Legión Mexicana de la Decencia, 1931 a 1958*, México, p.p. 70-80.

<sup>9</sup> El argumento de la película se ubica en México en el año de 1914. Margarita, abandonada por Julio, a quien ella cree su esposo legítimo, pues él está casado con otra mujer. Ella es arrojada violentamente de la casa de su padre y comienza a realizar trabajos muy diversos. Llega a la capital en donde tiene a su hijo Margarito. Después de cuatro años llega a un burdel y se convierte en amante del dueño del lugar. Después de varios infortunios renuncia a su hijo para que éste salga adelante y ella cae hasta lo más bajo. Después de un juicio brillante del hijo ya abogado, él da una caridad a la madre a quien cree una mendiga.

<sup>10</sup> *Revista Cine Gráfico*. 1938, pág. 30.

<sup>11</sup> García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, 1985, Tomo 2, pág. 46

En *Infidelidad* (1938) de Boris Maicon, se exalta a una mujer del cabaret con descripciones corporales que la exponen más sexual y en abierto desenfreno, con un elemento novedoso: la trabajadora sexual comienza a perfilarse como una mujer perversa al igual que en *Irma la mala*, pues este personaje destruye un hogar y muere la hija menor de la pareja.<sup>13</sup> En esta cinta, la perversidad va incorporándose paulatinamente a la representación y narrativa corporal, pues el personaje es hostil y sin escrúpulos. La cinta representa a la protagonista con un impulso destructivo al igual que funesto. Una imagen que comienza a construirse de comportamientos enfermizos que culminan en alteraciones psicológicas y la muerte de la cabaretera. Aspectos que se desarrollarán con mayor énfasis en las cabareteras al finalizar los años cuarenta y principios de los cincuenta como maldad y perversidad, asociados a la seducción y el erotismo que no tenían los primeros filmes de los años treinta.

En la cinta *Carne de cabaret* (1939) de Alfonso Patiño Gómez, Rosa es una mujer que integra diversas significaciones en la corporeidad de la cabaretera: sus acciones físicas aparecen ya más desenvueltas. Rosa es pobre, cantante de centro nocturno, y se entiende que en ningún momento deja de ser honrada, siguiendo el esquema de la mujer caída, pero ella cambia su vida sencilla y humilde para vincularse abiertamente al crimen y los cabarets: utiliza su sexualidad expresamente para el engaño, la manipulación del hombre y la satisfacción de sus caprichos. Un comportamiento que es producto del abandono del varón y que se manifiesta como venganza.

La cinta aporta un elemento novedoso a la imagen de la mujer nocturna del cine mexicano: el sutil abandono de la nobleza interior como principio de su fortaleza inmaterial y física. En este elemento, el cuerpo y su imagen aparecen como instrumentos de poder, se hace evidente un aspecto sustancial: la seducción femenina como una categoría corporal inicia su ascenso hacia la construcción vigorosa y fetichista de la cabaretera, rumbera y fatal. Una mujer que ya usa estratégicamente su belleza, danza, encantos y arrogancia para lograr sus fines de poder, venganza y sometimiento al hombre. Hallazgos que dan inicio a la imagen climática de erotismo, seducción y vigor de la cabaretera del cine mexicano de finales de los años cuarenta.

Para finales de la década de los años treinta, la mujer nocturna reafirma su aureola maligna en las estructuras dramáticas de los filmes. Su imagen continúa fortaleciéndose de los submundos citadinos. En este proceso, diversos aspectos van conformando las características y variantes de la cabaretera que emergen en las cintas. En *El crimen del expreso* (1938) de Manuel Noriega, el argumento centra la trama en un asesinato que se rodea de cabareteras, móvil del melodrama. La narrativa hace énfasis en el vínculo entre el asesinato, los atributos físicos y la sensualidad provocativa de la cabaretera. En *Flor de fango* (1941) de Juan. G. Ortega, la trabajadora sexual es orillada a su destino trágico, tras entregarse por amor y ser engañada por el hombre amado. Con ello, se ejemplifica y reitera el esquema descubierto al inicio del género cinematográfico: el interior noble para justificar los excesos y comportamientos de la caída al mundo nocturno y violento del cabaret. Sin embargo, en la película se hace evidente un elemento que comienza a desarrollarse en la evolución de la mujer nocturna: la repetición de

los esquemas dramáticos de la mujer buena y engañada, motivo de su descenso al trabajo sexual, al cabaret y la vida nocturna.

En esta repetición en las estructuras dramáticas, el prostíbulo y la noche, aparecen como protagónicos y piezas fundamentales de la imagen de la cabaretera. Dos elementos que acentúan su presencia en la construcción de la imagen de las cabareteras y después en la ficheras de las siguientes décadas. El prostíbulo y la noche son expuestos como sitios que acentúan la transgresión y la diversión masculina a través de la exposición insistente del cuerpo femenino. En esta amalgama, para los años treinta y cuarenta, la vida de noche de la ciudad parece entrelazarse aún más con el cine. Las trabajadoras sexuales de los filmes, al igual que las de la vida real que habitan las calles y las noches, se entrelazan en la representación cinematográfica.

Las búsquedas de atmósferas, el prostíbulo y la noche se constituyen en elementos del descenso de la cabaretera. Una vida que se apodera de las calles, barrios y zonas de tolerancia: cantinas, pulperías, excusados públicos, espectáculos picantes, hoteles de paso, teatro de revista, sitios de drogadicción y trabajo sexual. Son lugares que en su interior albergan los modos de esparcimiento y desfogue nocturno de los capitalinos y las mujeres nocturnas.<sup>14</sup> En los años cuarenta, los cabarets se definen como “lugares de paga en donde se comercia con el sexo, se baila, hay música y se consume licor”.<sup>15</sup> En este México, los cabarets se diversifican y aparecen de categorías diferentes, y van desde ofertas como el Ba-ba-lú, Cuba libre, El Burro, Las Islas Marías o El tranvía para la clase baja, hasta, los cabarets que dicen de la diversidad de ofertas y precios para clases sociales distintas; con un tipo de diversión para el gusto masculino.<sup>16</sup>

### 3. CABARETERAS Y RUMBERAS

Las películas de los años cuarenta aparecen motivadas por formas corporales bellas y estilizadas, firmes y atractivas, esbeltas y vigorosas. Una irrupción que despliega en el espectador, el principio de la imagen ideal de la mujer fatal a través de la belleza del cuerpo y los atributos inmateriales de seducción y erotismo. Aspectos que sobresalen en cintas como: *Carne de cabaret*, de Alfonso Patiño (1939), *Pasiones tormentosas* (1945) de Juan Orol, *Embrujo antillano* (1945) de Geza P. Polaty y Juan Orol, *Pervertida* (1945) de José Díaz Morales, *La insaciable* (1946) de Juan

---

<sup>12</sup> El argumento de la película trata de Víctor un abogado próspero y famoso. Su primo Alfredo, también abogado, le presenta a la actriz Irma y al empresario teatral Hernán, Víctor contrata a una nueva secretaria, Miriam, a quien Alfredo corteja. Víctor e Irma se casan y tienen un hijo que muere cuando su madre lo abandona para ir a fiestas con sus amigos del teatro. Víctor indignado saca de su casa a Irma que trata con Hernán de chantajear a su marido con mentiras a propósito de una supuesta relación entre ella y Alfredo. Este se ve forzado a matar a la actriz y al empresario. Alfredo es enjuiciado y Víctor se niega a defenderlo hasta que el empleado Juanito encuentra una prueba del chantaje. El brillante alegato de Víctor salva a Alfredo en el juicio. Víctor y Miriam deciden casarse. *ibidem*, pág. 229.

<sup>14</sup> Jiménez, Armando. *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. Plaza y Valdés. 1991, pág. 9

<sup>15</sup> *Ibidem*. pág. 12.

<sup>16</sup> *Idem*. pág. 13.

Orol, hasta títulos que subrayan las conductas corporales, con una clara alusión a un orden cristiano como: *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales y *Ángel o Demonio* (1947) de Víctor Urruchúa o *Víctimas del pecado* (1950) de Emilio Fernández.

La construcción va respondiendo básicamente a la acumulación de un sistema de signos culturales de los años cuarenta y los primeros años de los cincuenta. Influencias culturales que hace un particular énfasis en la danza y en la canción bolero, como parte de un discurso sobre el cuerpo que otorga diversos significados a la narrativa. Se trata de la consolidación de un código corporal que exponen las peculiaridades de la música y la danza en la cabaretera. Un código elaborado desde las influencias europeas, indígenas, criollas, negroides, hasta las influencias norteamericanas para hablar del cuerpo femenino vigoroso y seductor. La cabaretera comienza a transformarse en la cabaretera, la fémina seductora y erótica. Una mujer con características más artísticas que sexuales.

En los años cuarenta, la cabaretera irrumpe en el cine como una mujer vigorosas que interactúa con temáticas y situaciones amorosas más libres, con fuerza y poder, con un impulso destructivo hacia el hombre.<sup>17</sup> Personajes con un aureola de perversidad y malicia, combinadas con habilidades artísticas que le otorgarán características de mujer erótica, vigorosa y seductora que no tenían las cabareteras de los años treinta. En esta etapa de transición, al iniciar la década de los cuarenta, la cabaretera sabe ya de los usos del cuerpo que, como sugiere Karen Cordero, cuando se refiere las actrices de las películas de cabaret en México “aparecen en el cine como una imagen que la mujer pretende encarnar en emulación al paradigma que representan las estrellas de cine”.<sup>18</sup> Aquí, dice Cordero: “la consagrada actriz posa orgullosa, consciente del prototipo de belleza femenina que transmite al imaginario colectivo desde la pantalla”.<sup>19</sup>

En el clímax de esta imagen, la danza se torna en el marco erótico narrativo de la cabaretera a través de la gran cantidad de números bailados: bailes afrocaribanos, jazz al estilo norteamericano, canciones bolero, escenografías, utilería y vestimentas, etc., que definen a la cabaretera por su imagen visual en movimiento. En este proceso, la danza lleva al cuerpo femenino al extremo de su fetichización. Bajo estos registros motrices, psicológicos y sociales el marco erótico narrativo a través de la danza, aparece como un sacrificio público. Pues la cabaretera continúa entrando al cabaret por engaño, violación o porque la pobreza no le brindó un mejor camino. En consecuencia, ellas son forzadas a tomar el destino de la humillación ante el hombre y la sociedad que la circunda.<sup>20</sup> Ellas aparecen en la práctica de sus danzas, reducida a objeto sexual en beneficio visual y placentero siempre de una clientela masculina insistente que quiere reducirla a placer visual y sexual.<sup>21</sup> Un prototipo que aparece velado e inicia con *Santa*, pues el danzón que se baila en esta cinta es parte de la convivencia y acercamiento entre trabajadoras sexuales y clientela masculina.

En la década de los cuarenta, la cabaretera ya aparece entre bailes y escenografías mostrando su cuerpo como requisito inseparable de su condición seductora y erótica. En diversas cintas la cabaretera baila por consecuencia directa de violaciones y engaños masculinos. La danza queda así vinculada a la desgracia personal de la mujer y se utiliza como recurso de sacrificio y de sobrevivencia. La cabaretera del cine mexicano comienza su reducción meramente a cuerpo, a objeto de

placer y goce visual del mundo masculino. En *Carita de cielo* (1946) de José Díaz Morales, Lupe (Ninón Sevilla) y su hermano “Chilaquiles” van a dar a la cárcel por robar. Una vez en la cárcel, se les envía con un doctor, quien pretende estudiar con ellos la “psicología delincuente”. Después para sobrevivir ella y su hermano, entra como bailarina a un cabaret.<sup>22</sup> En *Señora tentación* (1947) de José Díaz Morales, “Trini” es una cabaretera que ingresa en la vida nocturna del baile por la pobreza y la orfandad. Un melodramático filme, que oscila entre mentiras, una ciega y amores ocultos; aquí la danza, con su connotación de trabajo sexual y salida fácil, hace acto de presencia para evadir y sobrellevar la miseria y la falta de oportunidades.

En *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, Elena quiere conseguir un trabajo decente pero es engañada por un hombre y por otros que sólo la quieren y la desean. Es vendida con mentiras a un cabaret prostíbulo y se convierte, después de ser narcotizada y violada, en la bailarina de más éxito del lugar.<sup>23</sup> En esta cinta se matiza la relación desgracia personal, familiar, trabajo sexual, juventud y danza. Elena es violada y así se justifica el trabajo sexual y la seducción de la trabajadora sexual exitosa. La violación y las desgracias de Elena quedan expuestas como respuestas lógicas de venganza de la mujer para despertar los instintos bestiales del hombre alcoholizado del centro nocturno.<sup>24</sup> En un caso similar y extremo en la cinta *Perdida* (1949) de Fernando A. Rivero, Rosario (Ninón Sevilla) es víctima de todos los hombres que conoce incluso, dice David Ramón “del caballero y del hombre que la ve con amor platónico”.<sup>25</sup> Su padrastro la viola y la lanza al camino de la perdición que la hace llegar al prostíbulo cabaret en donde se convierte en bailarina, seductora, erótica y triunfante.

<sup>17</sup> “Los temas tabú y el cine.” *Revista Cine gráfico*, 1938, pág. 125.

<sup>18</sup> Cordero, Karen. *El cuerpo aludido*. Catálogo de la exposición. CONACULTA. INBA, pág. 95.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Pág. 96.

<sup>20</sup> Jean Baudrillard también analiza que la ironía y el juego de la seducción en la mujer se pierden cuando lo femenino se instituye como objeto sexual ante el hombre, incluso cuando la mujer es expuesta para denunciar su opresión. En este sentido señala que “esta es una eterna artimaña del humanismo de las luces que apunta a liberar al sexo siervo, las razas siervas, las clases siervas en los mismos términos de sus servidumbre. ¡Que lo femenino se convierta en un sexo de pleno derecho! Absurdo si no se plantea en términos de sexo o en términos de poder”. Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Planeta, México, 1989., pág. 23.

<sup>21</sup> Siguiendo el análisis de Bettelheim en *Blessures symboliques*, Baudrillard escribe que los hombres han erigido su poder y sus instituciones sólo para contrarrestar los poderes originales muy superiores de la mujer. Y agrega: “El motor no es la envidia del pene, al contrario son los celos del hombre del poder de fecundación de la mujer. Este privilegio de la mujer es inexplicable, hacía falta inventar a toda costa un orden diferente, social, político, económico masculino, donde este privilegio natural pudiera ser rebajado. En el orden ritual, las prácticas de la apropiación de los signos del sexo opuesto son ampliamente masculinas: escarificaciones, mutilaciones e invaginaciones artificiales, etc. *Ibidem*, pág. 23.

<sup>22</sup> Ramón David. *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989. Pág. 30

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 59.

En esta imagen de la cabaretera bailarina, los significados se multiplican. La cabaretera de finales de los años cuarenta ejercerá, al igual que la Salomé bíblica, la seducción a través de sus encantos físicos y habilidades corporales de la danza para apropiarse del hombre, de su poder y de su dinero. Un acto expresado a través de la danza que se constituye en la conducta suprema de sumisión física del varón al deseo depredador de la bailarina. Sin embargo la danza continúa adherida a la desgracia, a la enfermedad o la desadaptación social como una forma de justificar la fortaleza femenina en la seducción y el erotismo público. El desequilibrio mental aparece también asociado al baile de la cabaretera. En películas como *Amor de la calle* (1949) de Ernesto Cortázar, *Cabaret Shanghai* (1949) de Juan Orol, *Carne de cabaret* (1939) de Alfonso Patiño Gómez o *Aventura en río* (1952) de Alberto Gout, es la danza y la desadaptación social de la mujer la que la lleva al cabaret. Los bailes aparecen como un impulso de pasión y deseos desmedidos, que subraya con precisión el desarrollo melodramático del cuerpo en la estructura dramática de los filmes.

En el extremo de estos ejemplos, en *Aventura en río*, el erotismo,<sup>26</sup> la seducción y la danza se vinculan a la enfermedad, concretamente a una enfermedad mental: la amnesia. A lo largo de la película la amnésica, Alicia (Ninón Sevilla) queda exonerada de todo erotismo y deseo consciente por la pérdida de la memoria a largo plazo. Sin embargo se advierte que la enfermedad lleva a Alicia, la protagonista de la cinta, fuera de la monotonía del matrimonio para convertirla en Nelly, una trabajadora sexual perversa, ambiciosa, fuertemente erótica, bella y sin escrúpulos y preocupaciones; una enferma que olvida hasta su nombre y pierde su identidad para dedicarse a los placeres del cuerpo y de los bajos mundos nocturnos del cabaret. Se hace evidente que la danza y toda su carga sensual, erótica y seductora, aparecen para significar al cuerpo ya desinhibido completamente, pues después de ser violentado, la mujer también aparece en el cabaret sin el pudor que mostraba antes del hecho.

En este contexto, es que se fortalece y consolida la imagen de la rumbera del cine mexicano, los bailes aparecen como lecciones de seducción y energía que se nutren del ambiente cultural de la época: música tropical, rumba, mambo, conga, bolero, entre otros ritmos que convergen en México. El sensualismo surge como un contrasentido frente a la teología moral judeocristiana heredada desde siglos atrás. Como si la rumbera y sus danzas, aspirarán a hacer del cuerpo el mundo ideal y moral a partir del placer que promueve la danza.

En *Aventurera*, como en la mayoría de cintas en que las protagonistas bailan, los contenidos exóticos del trópico revelan esos cuerpos exuberantes: en *Konga roja* (1943) de Alejandro Galindo, *Pasiones tormentosas* (1945) de Juan Orol, Meche Barba en *Mujeres de cabaret* (1948) de René Cardona, *El pecado de Laura* (1948) de Julián Soler, Amalia Aguilar en *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta o *Delirio tropical* (1951) de Miguel Morayta o *No niego mi pasado* (1951) de Alberto Gout y muchas más, las cintas hablan de la exposición de ese ideal corporal exótico que llena de fantasías eróticas y enmudece al hombre espectador.

En *Aventurera*, Elena, como en general las rumberas, usan ese yo corpóreo para escapar de la sociedad, como en una especie de intuición metafísica que esconde detrás del pecado social y divino, la liberación del cuerpo y la permanencia



implacable de la seducción, del erotismo y la sensualidad como valores únicos y fugaces del cuerpo joven y lleno de vigor. Un cuerpo atrapado entre siglos y llevado a su clímax en la expresión de la danza de origen afrocubano. Una conformación erótica y seductora muy en contrasentido de lo místico y cristiano heredados de épocas pasadas en México y, que se perfilan y contraponen como excesos desmedidos y despilfarro; como otras de las características de la *mujer nocturna* en el clímax de su representación y narrativa cinematográfica. Una imagen de poder femenino que poco a poco irrumpe en la pantalla como una conducta déspota, dominadora y altiva. Así la representación otorga nuevos signos a la *mujer nocturna*, para exponerla como una mujer sexual, perversa y destructora del cabaret. Una imagen que se constituye en expresión metafórica de los excesos del poder económico y político.<sup>27</sup> Imagen y metáfora del periodo de los años cuarenta y de rumbera bajo el periodo alemanista (1946-1952).

---

<sup>24</sup> En la cinta, las diversas agresiones sexuales que experimenta Elena por parte de hombres distintos representa un abuso constante, pero también representan a lo masculino como algo endeble y *residual*. En este sentido Baudrillard escribe, que lo masculino no ha sido nunca más que *residual*. “Es una formación secundaria y frágil, que hay que defender a fuerza de baluartes, de instituciones, de artificios. La fortaleza fálica presenta, en efecto, todos los signos de la fortaleza, es decir, de la debilidad. Subsiste sólo escudándose en una sexualidad manifiesta, en una finalidad del sexo que se agota en la reproducción o en el goce”. Jean Baudrillard, *óp., cit.*, pág. 22.

<sup>25</sup> David Ramón, *óp., cit.*, pág. 56.

<sup>26</sup> Recordemos que Bataille asocia el erotismo a la transgresión y escribe que esta última “no tiene nada que ver con la vida animal; más bien abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, pero, esos límites, ella los preserva. En este sentido, la transgresión excede sin destruirlo un mundo profano, del cual es complemento”. Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002. pág. 70.

<sup>27</sup> En el sexenio de Miguel Alemán (1946-1954) la historiografía sobre el tema evidencia diversas características sobre la corrupción de los políticos y del sistema gubernamental. De entre los principales elementos que observamos están los siguientes: a) El alemanismo aparece como una política-antítesis del gobierno popular del General Lázaro Cárdenas (1940-1946), es decir, como un periodo que propicia una continuidad conservadora y capitalista. Una administración y sus programas que se sustentan en la explotación de los recursos económicos y naturales del país; b) Un régimen que se caracterizó por la construcción de una infraestructura urbana de grandes dimensiones que culminó en una política de modernización cosmopolita del país, conduciendo con ello a una política del presidencialismo. c) En este periodo, la historiografía documenta la relación de corrupción entre el gobierno y los dirigentes de los distintos sindicatos: obreros, campesinos y universitarios. Así mismo, se le conoce a este periodo como promotor de la llamada economía ficción. Una fase en la historia de México marcada por las desigualdades sociales en la población, obligada a desenvolverse y sobrevivir en un contexto hostil y corrupto básicamente de la ciudad: gansterismo, desempleo, subempleo, delincuencia y trabajo sexual que se veían reflejados en la vida nocturna y por supuesto en el cine y sus argumentos melodramáticos. En Medina, Luis. *Historia de la revolución mexicana 1940-1952*. núm. 40, Cuadernos de la Revolución mexicana, pág. 93.

En *Sensualidad*, (1950) de Alberto Gout, Ninón Sevilla aparece como un prototipo de belleza provocadora, en donde la descripción de sus piernas y la vitalidad del conjunto corporal en movimiento, la convierten en una metáfora de fogosidad y deseo. En *Coqueta* (1949) de Fernando A. Rivero, Marta es una mujer seductora y atrevida, siempre insolente, sin dejar de ser sensual y provocadora. En *Amor de la calle* (1949) de Ernesto Cortázar, Meche Barba se defiende instintivamente hasta con los dientes y arremete a mordidas contra su agresor Armando Velasco, sin dejar de mostrar el nacimiento de sus senos de adolescente, al tratar de arrebatarle el revolver al atacante en la violenta escena.

En *Ángel o demonio* (1947) de Víctor Urruchúa, el director pone el acento en la narración y descripción corporal de María Antonieta Pons a través de la cámara. Crea la imagen de una mujer exuberante y deseable, que no pierde el candor del rostro y el cuerpo, con actitudes de sumisión primero, y de trabajadora sexual después, así como la exhibición de un cuerpo firme, esbelto y semidescubierto, en espera de clientes y dinero que conseguirá a través de los hombres que la desean.

En *Cabaret Shangai* (1949) de Alberto Gout, Mary Ruth, la bailarina estrella del cabaret, seduce a Tony el gerente del lugar, y se encapricha y atrapa a Alfredo con su belleza, hombre de confianza de Tony. En *Aventurera* (1949) del mismo director y mismo año, Elena a sus 18 años, se convierte en un modo de transfiguración de la homogeneidad divina de la doctrina católica, pues a través de sus excesos corporales irrumpe en seducción y deseo sobre todo hombre que la rodea. Las metáforas corporales se convierten en un modo de perturbación individual y grupal exacerbada. En este contexto, la década de los años cuarenta, corresponden al periodo de Manuel Ávila Camacho 1940-1946 y en especial al sexenio de Miguel Alemán Valdés 1946-1952.<sup>28</sup> Un periodo de gobierno que se le atribuía el auge de las eróticas rumberas y del cine nacional, pues tal solo entre los años 1948 y 1949 se produjeron en México 189 películas.<sup>29</sup> En palabras de Carlos Monsiváis, el periodo se describe como “el apogeo del mambo como vibración urbana, la visión de la ciudad es como la de una conga gigantesca que encabezan artistas y políticos-empresarios”,<sup>30</sup> en donde la reconversión de la trabajadora sexual la convierte socialmente en dama de compañía.

#### 4. EL PARADIGMA DE LA MUJER FATAL DEL CINE MEXICANO

Los vínculos entre cine y mercancía, cine y publicidad, así como cuerpo femenino y comunicación de masas, comienzan a entrelazar novedosos vínculos y mensaje al terminar la década de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Una relación que otorgará un carácter esquemático y paradigmático a la *mujer nocturna* en la imagen cinematográfica. En estos mecanismos de promoción y venta, la representación de la cabaretera expone lo mismo una apertura cosmopolita del cuerpo en torno a temáticas sobre sexualidad y sensualidad en el ámbito público, que la repetición cada vez más esquemática de las estructuras dramáticas de los filmes para su consumo.

Los filmes y sus objetivos en la representación, empiezan a desplazarse hacia una reelaboración propia de las lógicas y las dinámicas de la mercadotecnia para sus fines comerciales en la exhibición. La cosificación femenina se abre paso como parte de la puesta en escena del director, como resultado consumista del

espectador y como parte de los procesos de la publicidad que consideran a la mujer y su imagen como un producto para el placer visual, deleite voluptuoso y evocaciones fantásticas. Una imagen cuyos resultados en los filmes, comenzarán a dar paso a formas esquemáticas y exhibiciones corporales como soportes de contenidos y mensajes de los filmes.

Cambios y representaciones que sobresalen en cintas como *La diosa de Tahití* (1952) de Juan Orol, *Delirio tropical* (1951) de Miguel Morayta, *Coqueta* (1949) de Fernando A. Rivero o *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout. El tratamiento esquemático y mercantil se fortalece en filmes como *Noches de perdición* (1951) de José Díaz Morales, *Aventura en Río* (1952) de Alberto Gout o *Casa de perdición* (1954) de Ramón Pereda, en donde se hace evidente el uso de la mujer y su imagen-instrumento para conseguir fines: cosificación del erotismo y el placer; el impacto visual de la imagen para su venta y la comercialización de esa imagen. En el proceso de esquematizar<sup>31</sup> los signos corporales que prevalecen e integran el lenguaje corporal se constituyen en paradigma.<sup>32</sup> Estas son formas de reducción de contenidos femeninos a través de relatos visuales comprimidos, sean estos en los filmes o en la publicidad. El proceso simplifica lo femenino básicamente a historias digeribles para el público, con la premisa de promover mensajes de placer visual como en las películas *Amor de la calle* (1949) de Ernesto Fuego en la carne (1949) de Juan J. Ortega Cortázar, *Amor vendido* (1950) y *Pasionaria* (1951) de Joaquín Pardavé o *Ambiciosa* (1952) de Ernesto Cortázar. Así, esquematizar aparece como sinónimo de abstraer mediante signos físicos y actitudes recodificables para lo que son característicos en las estructuras melodramáticas de los filmes:<sup>33</sup> la trabajadora sexual, la bailarina, la cabaretera, el cuerpo voluptuoso, el placer o la imagen.

<sup>28</sup> En Rosas, Alejandro y Villalpando, José Manuel. *Los presidentes de México. Historia de los gobernadores de México*. Editorial Planeta, primera edición, año 2000, pp. 192-210

<sup>29</sup> García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Óp. cit. Vol. 5 pág. 7

<sup>30</sup> Monsiváis, Carlos. *La capital. Dos murales libidinosos del siglo XX*, Instituto de Cultura, Ciudad de México [http://bit.ly/YSrKBI], fecha de consulta: mayo de 2004. pág. 17.

<sup>31</sup> Bajo la idea de esquematización o esquema, se articulan múltiples procesos en la representación y la narrativa de la mujer nocturna que estudiamos. En éstos, la *esquematización* como fenómeno de reducción de la figura femenina, aparece como representación simplificada. Una abstracción de un hecho u objeto, esto es, para nuestro caso, la representación y la narrativa corporal de la mujer en la imagen cinematográfica y la publicidad. Moles, Abraham y Claude Zeltman (dirs.). *La comunicación y los mass media*, Ediciones Mensajero, Colección Diccionarios del Saber Moderno, Bilbao, 1975. pág. 267

<sup>32</sup> En nuestra idea de paradigma corporal hemos tomado el concepto como la construcción de un sistema de signos que tiene que ver con la corporeidad en el cine. Un sistema que se compone desde la sistematización y la recurrencia del cuerpo a partir de combinaciones, características, de rasgos corporales, propiedades y actitudes básicas sobre la representación de la mujer en el cine.

<sup>33</sup> Diccionario del saber moderno, Óp. cit., pág. 267.

La publicidad y su consumo son, en términos generales, las que dan paso a la conformación del paradigma.<sup>34</sup> Con ello, la representación de la mujer nocturna, a la vez que se comporta como producción simbólica y ejemplo de la comunicación de masas, también motiva y promueve, desde la imagen los aspectos históricos, políticos y sociales que articulan la época. Estos modos de representación recurrente se observan con mayor énfasis en los filmes de la segunda mitad de la década de los cuarenta y la primera de los cincuenta: *Barrio de pasiones* (1947) de Adolfo Fernández, *La carne manda* (1947) de Chano Urueta, *La hermana impura* (1947) de Miguel Morayta, *Noches de perdición* (1951) o *Pecadora* (1947) ambas de José Díaz Morales. *Amor de la calle* (1949) de o *Aventurera* (1949) de Alberto Gout.

En la película *Carita de cielo* (1946) de José Díaz Morales, la protagonista, es una bailarina erótica,<sup>35</sup> cuya exposición de cuerpo y sus miembros al bailar, revela una insistencia en el cuadro sobre segmentos corporales específicos: boca, rostro, torso, caderas muslos, y movimientos sensuales en la danza. Aspectos físicos que sugieren una lectura paralela en la representación de una historia humana. Es decir, a la vez que la narrativa cinematográfica destaca con particular entusiasmo la belleza del cuerpo, también describe y narra con insistencia un producto para su comercio.

Sobre estas formas de representación consumista de lo femenino dice Lucía Etxebarria, el cuerpo fetiche aparece cuando el proceso de reducción se convierte en parte de la vida cotidiana o la aceptación generalizada de los individuos sobre las formas colectivas de consumir la imagen del cuerpo. Es decir, cuando la sociedad entera objetualiza al individuo y lo despoja de su humanidad para reducirlo a un esquema o a una abstracción sintética de lo humano a través de solo partes del cuerpo. Para la segunda mitad de los años cincuenta, la mujer nocturna del cine, ha quedado reducida a cuerpo e imagen esquemática, pues en la representación y narrativa que analizamos, los significados quedan vinculados a un modo de erotismo maligno o de seducción enfermiza en la mujer, creadas y consumida por el asentamiento de una cultura de masas que interactúa con las concepciones culturales del hombre, así como una construcción fetichista de la imagen femenina.<sup>36</sup>

Al finalizar la década de los cincuenta, el cine de cabareteras había llegado a su saturación de contenidos y representaciones femeninas. Los temas eran recurrentes y poco a poco fueron desapareciendo del gusto del público. Las películas ya no apartaban elementos nuevos en sus historias, lejos de ello, la publicidad y la mercadotecnia, habían reducido la representación de la cabaretera a un sistema simplificado de signos corporales para el consumo masculino. En este contexto, el cine de ficheras de los años setenta, emergerá como continuidad y ruptura, como añoranza y evolución del cine de cabareteras de los años cuarenta y cincuenta, pero bajo los signos de los años sesentas, setentas y ochentas. El cine de ficheras recogerá múltiples componentes narrativos y plásticos como el cabaret, las trabajadoras sexuales, la danza, la bebida, la desnudez entre otros elementos constitutivos de las películas.

## CONCLUSIÓN

El género de películas de cabarets y cabareteras en la filmografía mexicana, se despliega como múltiples de resonancias sociales e históricas, como convergen-

cias, mutaciones y coaliciones históricas y culturales en la primera mitad del siglo XX en la sociedad mexicana. Los personajes femeninos se entrecruzan con procesos políticos, culturales e históricos de las épocas, para recrear, construir y reafirmar idealizaciones y simbolismo en la mujer, con las peculiaridades propias de la cultura. Una imagen que alude a los mitos históricos que conforma lo mexicano entorno a la mujer y sus vínculos con la doctrina católica que prevalece en el soporte espiritual del conglomerado social. Una representación del cuerpo y la construcción de una imagen que se despliega como producto de una energía lúdica elaborada de historia, sociedad e imaginación. En donde el mundo masculino, pone en imágenes su cultura, época y fantasías, en la representación de la mujer: deseo y voluptuosidad sustentados en la negación erótica, en el aniquilamiento y en la muerte simbólica de los personajes femeninos. Desafíos e historia, representación y mujer, forma plástica y mirada, aparecen susceptibles de interpretación y estudio en cada filme y en el conjunto de las películas que componen el género cinematográfico y el mundo de la mujer en México, vista desde el cine.

- 
- <sup>34</sup> La construcción de un paradigma, como en el caso de la mujer nocturna que aquí analizamos, queda representado por los signos y significados que se adhieren a la fiscalidad de la mujer y la estructura narrativa. El carácter, la conducta, la moral, lo seductor o erótico, aparecen como formas representadas a través del cuerpo. Formas que aparecen atrapadas en la expresión y las acciones y representación del físico. Así, aspectos como actitud, comportamiento, vestimentas, movimientos, etc. son estereotipados como atracciones o repulsiones desde la pura apariencia o imagen física de la mujer. Para nuestro caso, la construcción de este paradigma corresponde a un sistema de signos solo aplicable a la cultura de la época y, a la muestra representativa de películas sobre el género de la mujer nocturna del que hacemos mención. Más aún, la simplificación de la imagen de la mujer nocturna en estructura paradigmática, se constituye como un código conformado por los datos históricos y sociales de la cultura, como lo hemos destacado en este trabajo. Así, la representación y la narrativa corporal se constituye en un lenguaje, en un sistema de signos físicos y psicológicos que se forman a partir de combinaciones lógicas para componer el género cinematográfico. Un sistema que conforma una estructura autónoma a modo de *paradigma*. *Ibidem*. Pág. 269.
- <sup>35</sup> Ninón Sevilla es Lupe quien va a dar a la cárcel junto con su hermano menor. Un doctor estudia en ellos la psicología delincuente pero descubre que Lupe es una joven decente. Tiempo después entra a trabajar como sirvienta en casa del doctor. Los asesinos del padre de Lupe intentan matar al doctor pero ella lo salva. Ella se convierte en bailarina exitosa de un cabaret. Al final Lupe se casa con el doctor.
- <sup>36</sup> En este sentido, la *construcción fetichista* también aparece en la representación cinematográfica como una alusión satisfactoria, y más aún, como una promesa de satisfacción. Sobre estos aspectos también comenta Mario Perinola. Dice que sí la seducción es el triunfo de las apariencias, el fetichismo lo es del artifice, de lo artificial y agrega que "...de la misma forma que todo puede convertirse en fetiche, puede dejar de serlo". Es importante destacar que la tendencia en los trabajos de Perinola es la de tender al fetichismo con un carácter corporal en y con relación al sexo, cuyos resultados van en el sentido de crear identificación o idolatría. De ahí las representaciones femeninas asociadas con objetos, amuletos o personas, siempre vinculadas a lo exótico o excéntrico que toman al cuerpo femenino como su relato. También sobre estos aspectos fetichistas sobre la mujer, desde una perspectiva feminista, dice Anita Philips, el *fetichismo* es un fenómeno tradicionalmente masculino, algo similar a un experimento

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Lizarazo, Diego. Coordinador. *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*. Siglo XXI Editores. Diseño y Comunicación. 2007.
- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Paidós comunicación 85, Barcelona, España, 1998
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, en La Ventana. Revista de estudios de género, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996
- Cabañas Osorio, Jesus Alberto. *Representación y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano, en el periodo 1931-1954*. Tesis doctoral. FF. y L. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008
- Cordero Reiman, Karen, "Síntomas culturales: cuerpos del siglo XX en México", en *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones en México, siglos XVI-XX*, Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, noviembre 1998-mayo 1999.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. i "Vivir de sueños: 1896-1920", Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988.
- Elizondo, Salvador. *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano*. En Nuevo cine, N° 1, México, 1961.
- Etxebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche*. Ediciones Destino. Barcelona España, año, 2003
- Fuentes Solórzano, Fernando y Rustrían Ramírez. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo, 1946-52*. Tesis (licenciatura en comunicación) UNAM. 1985.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, 18 tomos, 1985.
- Jiménez, Armando. *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. Plaza y Valdés. 1991.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*, Tusquets, México, 1997.
- Lachaud, Jean-Marc y Neveux, Oliver. *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Traducción de Ricardo Figueira. Ed. Claves (problemas). 2007. Buenos Aires. Argentina.
- Manrique, Jorge Alberto. "Nacionalismo, cultura y modernismo. El proceso de las artes 1910-1970" *Historia general de México*. Tomo 2. El Colegio de México,
- Medina, Luís. *Historia de la revolución mexicana 1940-1952*. núm. 40, Cuadernos de la Revolución mexicana.
- Moles, Abraham y Claude Zeltman (dirs.), *La comunicación y los mass media*, Ediciones Mensajero, Colección Diccionarios del Saber Moderno, Bilbao, 1975.
- Monsiváis, Carlos, "La capital. Dos murales libidinosos del siglo xx", Instituto de Cultura, Ciudad de México [http://bit.ly/Y5rkBI], fecha de consulta: mayo de 2004.
- Mulvey, Laura. "El placer visual y el cine narrativo". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Compiladoras, Cordero, Reimar Karen y Saézn, Inda. Universidad Iberoamericana. México. 2007.
- Oroz, Silvia, Melodrama. *El cine de lágrima en América Latina*, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- Ramón David. *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989.
- Rosas, Alejandro y Villalpando, José Manuel. *Los presidentes de México. Historia de los gobernadores de México*. Editorial Planeta, Primera Edición, año 2000.

## HEMEROGRAFÍA

### *Apreciaciones sobre Películas*

*Cinematográficas*, Boletín semanal, núms. 535-1010, Legión Mexicana de la Decencia, México.

*Apreciaciones*. "Catálogo de espectáculos censurados por La Legión Mexicana de la Decencia, 1931 a 1958", México, p.p. 70-80.

*Cinema Repórter*, Editorial Salcedo, 1938-1952.

*El Cine Gráfico*, Semanario ilustrado, 1934-1952.

*Revista Cine Gráfico*. 1938

*La Ventana*, *Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, México, julio de 1996.

---

catártico que revela una reinterpretación de los modelos de dominación y sumisión de la mujer ante el hombre. En este contexto, el fetichismo corporal en la imagen cinematográfica es un proceso que pertenece a la comunicación masiva en la sociedad de consumo moderna, que lo mismo refleja la ideología masculina que evidencia las estructuras de dominación en el acto de fetichismo y cosificación del cuerpo de la mujer. Etzebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche*. Ediciones Destino. Barcelona España, año, 2003. Pág. 28.

Esta publicación ha sido posible gracias al invaluable apoyo de Ford Foundation, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en México y la Comisión de los Derechos Humanos del Distrito Federal.

Agradecimientos especiales a Ana Luisa Liguori, Gabriela Gorjón y Karla Ramírez.

Alberto Cabañas, Barbara Zecchi y Santiago Fouz-Hernández.

(Todos los derechos reservados).