

# El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis

Jesús Alberto Cabañas Osorio

## RESUMEN

En las películas de ficheras del cine mexicano, el planteamiento en imágenes aparece como experiencia y síntesis de acontecimientos de la sociedad mexicana del periodo 1970-1995. Los filmes construyen una imagen de la mujer como soporte expresivo y como terreno de convergencia y significación para representar a la fichera. En esta imagen femenina, la narrativa cinematográfica hace converger elementos constitutivos como el albur y el chiste sexual, así como el cuerpo de la mujer, la noche y el cabaret, como ejes narrativos de las películas. Aspectos que exponen a la fichera como objeto de placer visual para un público masculino.

*Palabras clave:* Cine, Ficheras, Cabarets, Cuerpo, Imagen, Desnudez.

## ABSTRACT

In films about “Ficheras” in Mexican cinema, the approach in images appears as experience and synthesis of Mexican society events of the years 1970 to 1995. The films took the female body as an expressive support and the basis of meaning to construct an image of “fichera”. In this context, the film narrative converges with sexual jokes, the female body, the cabaret and the night as narrative axes of the film. Aspects of plastic form that expose the female body as an object of visual pleasure to a male audience.

*Keywords:* Cinema, Ficheras, Cabarets, Body Image, Nudity.

87

## INTRODUCCIÓN

88

Una revisión del género de películas de ficheras del cine mexicano, debe articular aspectos que arrojen nuevas interpretaciones sobre el valor simbólico de los filmes, pues este cine se conforma de elementos diversos y complejos: la producción, las temáticas, las estructuras narrativas y dramáticas de los filmes, la representación y la mirada del espectador masculino. En este sentido, las películas revelan un conjunto de valores como componentes que requieren de nuevos estudios para su análisis y comprensión, pues el cine de ficheras hoy se muestra como la articulación de procesos históricos, sociales y políticos que toman como soporte expresivo a la mujer, al cabaret y la noche, entre múltiples significados que dejan ver las películas.

En este orden de ideas, el análisis propuesto, pone en evidencia la construcción de una imagen cinematográfica articulada desde distintos ejes narrativos como el cuerpo, la desnudez, el chiste sexual y el albur, entre otros aspectos que convergen en la creación de esta imagen femenina. Nuestra propuesta estructura esas representaciones como premisas de aceptación y de rechazo, de continuidad y ruptura respecto a lo femenino en la sociedad mexicana, y ponen de relieve la corporeidad y la imagen que el cine de ficheras prioriza y crea.

El enfoque permite rememorar la pertinencia y vigencia de los diferentes temas que preocupan a la sociedad, como la sexualidad, la corporeidad, la prostitución o la exhibición pública del cuerpo femenino, entre otros aspectos relevantes que presentan las películas. Se estudia este género cinematográfico para hablar del mundo nocturno y como parte de los problemas morales que mantienen vigencia y validez en la cultura en que se producen y emergen los filmes.<sup>1</sup> Con ello, el género de filmes de ficheras, se nos revela como un legado simbólico que apela a la conciencia histórica, al imaginario colectivo, a la ubicación de la moral

<sup>1</sup> Para mayor información sobre los diferentes aspectos que conforman un género cinematográfico véase el texto de Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrima en América Latina*.

y los sentidos del mexicano, en una época, en apariencia lejana, que aún mantiene su vigencia en nuestra cultura. Películas que a la luz de recientes investigaciones, pugnan por el reconocimiento y fijación de esas épocas y sus significados entre la cabaretera y su público, entre la historia y la modernidad, entre el presente y lo mexicano, en aproximadamente dos décadas de producción cinematográfica. Mujeres y filmes enmarcados en un sistema social tan cambiante como complejo, siempre en interacción con la formación histórica y social, moral y espiritual que estructura al y a lo mexicano.

Cambios y acontecimientos que lo mismo implican rupturas que transiciones, coaliciones que identidades e influencias, en lo individual y en lo colectivo, de un imaginario sensual, sexual y erótico creado por las ficheras del cine mexicano. Una configuración hecha a través de escudriñar los actos y las 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, a través de imágenes, esquemas narrativos, con música y danza, cabarets y cuerpos desnudos, influencias y asentamientos culturales vistos como convergencias y rupturas, entre una cantidad de signos y significados de la mujer de cabaret. Filmes en donde las mujeres irrumpirán como un reflejo legítimo de aceptación y rechazo en el conglomerado social que las contextualiza. En este escenario, el presente trabajo tiene como propósito exponer las características primordiales que conforman la imagen de la mujer en el cine de ficheras como condensación de un orden simbólico.

## EL CONTEXTO

Para mediados de la década de 1950, 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



Collage de carteles del cine de ficheras (S/A, 2009).

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, 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 evolución del cine de cabareteras y rumberas, pero bajo los signos culturales y políticos del periodo comprendido entre 1970 y 1994. Un cine que recogerá múltiples componentes de los filmes 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.

Más aún, los filmes emergerán bajo los objetivos característicos de la mercancía y la venta de placeres visuales a través de su reducción mer-

cantil 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 del modelo de libre mercado y del sistema político decadente que experimenta la sociedad mexicana desde la década de 1960 y que se condensarán en las representaciones de lo femenino, lo social, lo cultural y en lo político, a manera de expresión y relatos subterráneos de los filmes de ficheras.

91

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

Las décadas de 1970 y 1980, en la historia contemporánea de México, son 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 la década de 1960. Estos procesos y acontecimientos emergen como convergencias, ideologías y acontecimientos 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 de 1968 como secretario de Gobernación en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).<sup>2</sup> Un periodo en el

<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. También la sociedad mexicana padecía el golpe a la libertad de expresión a través del desmantelamiento del periódico *Excélsior*. Un golpe que daría como respuesta, la aparición de las revistas *Proceso* y *Vuelta* como parte de las propuestas de resistencia

que confluía 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 de 1968 y su reedición con la matanza estudiantil del llamado jueves de Corpus del 10 de junio de 1971 (el *halconazo*) (Krauze, 1997, pp. 274-394). Un sistema con sus excesos y contextos 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 manifestaciones, configuraciones y formas artísticas sintetizadas en expresiones como cine de ficheras.

En la década de 1970, las tendencias del cine se diversificaron y proliferaron radicalmente; por un lado, se desarrolló el cine de enmascarados contra monstruos de utilería, un cine de horror, y por otro, melodramas rancheros y un cine esotérico (léase Alejandro Jodorowsky) del mismo modo que comienza el cine de narcos y, por supuesto, el de ficheras, conocido también como cine de bajo presupuesto o sexicomedia (Yavuz, 2011, p. 7).

En este contexto, dos tendencias se desarrollan en los ámbitos público y privado, las cuales constituyen la decadencia del cine de autor apoyado por el Estado y el ascenso del cine de productoras privadas que encumbrarán a las ficheras. En el primero caso, 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 que dejaban los movimientos estudiantiles de 1968

---

de la prensa independiente. 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, 1997, pp. 274-394).

y 1971 en el sentir de la sociedad nacional e internacional (Krauze, 1997, pp. 274-394). En esta política, el Estado toma la dirección de la industria cinematográfica, la fortalece y la impulsa para generar nuevas tendencias en el llamado cine de autor, que se caracterizaba por la búsqueda y la experimentación con las novedosas problemáticas sociales de la vida citadina y moderna. Películas que otorgaban un tratamiento 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 de la década de 1960. Un cine que hablaba de rupturas, de drogas, y que convertía los problemas personales e individuales en problemas de clase, de ideología y de contenido social (Manrique, 1999, p. 1359).

93

A finales del sexenio de Echeverría, se implementaron un conjunto de políticas que contemplan el apoyo a la industria fílmica 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 (García, 1997, 7-10). 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. Crisis y decadencia que dañará al cine de autor y que propiciará el desarrollo potencial y fortalecimiento de las productoras privadas como *Company Produccion*, Películas Latinoamericanas S. A, Productora Calderón, entre otras (García, 1997, t. II, pp. 7-10). 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>3</sup> o sexicomedia,<sup>4</sup> inicia con el sello de lo comercial y lo privado, 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. Producciones que respondían a las lógicas de la mercancía en serie y sin los cuidados y calidad de la puesta en escena, pues lo que más importaba, era el producto terminado y la eficaz recepción de la película a través

<sup>3</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>4</sup> Podemos aseverar que el 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 como su nombre lo indica, siempre 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. Es decir, una comedia ligera que 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 de los cabarets de la época. Entre los principales componentes de este subgénero está la narración de situaciones ligeras, la exaltación de las expresiones corporales y faciales de los protagonistas como centro, foco y *leitmotiv* de esas acciones dramáticas tipo escenas de teatro de revista. En esta dramaticidad anecdótica se estereotipan los discursos corporales, las palabras, los chistes, los albures y las situaciones divertidas, para dar lugar a un cine más anecdótico antes 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 de los filmes.



de cuerpos de mujeres bellas, desnudas y semidesnudas, albures y una cultura popular que veía su ascenso y su presencia pública en el cine, a través de su representación en los filmes: clases sociales, chistes, oficios, albures, cabarets, canciones, cantantes, etcétera.

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 1970, 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 son los mismos cabarets y sus zonas privadas o exclusivas, así como departamentos o casas de amigos de las propias 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 con la exhibición de cuerpos desnudos y semidesnudos aderezados con chistes y albures a la mexicana. El objetivo fundamental era la realización y la mercantilización de los productos mediante un esquema cinematográfico que se sintetizaba en 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 (ANDA) con participación gratuita de personal de 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 cuatro o cinco meses, con temáticas sexuales y una exposición corporal exuberante que se desempeña como atractivo y eje narrativo de las escenas; c) la exhibición de cuerpos y de una sexualidad sugerida e implícita, nunca explícita, que garantizaba el consumo de la película de manera rápida y sin mayores argumentos 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 teatro de revista en activo como el teatro Blanquita, entre otros.

96

De estos centros nocturnos y teatros de revista, sólo 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. Elencos que se fortalecía 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 desde la década de 1970 y hasta finales de la de 1990 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. Fémias de teatro de revista, pseudoartistas, cabareteras, prostitutas o ficheras reales y de apariencias voluptuosas, joviales y maduras, seductoras y sensuales, de cuerpos serviles, siempre envueltos en una ideología patriarcal, con su consecuente estructura de intercambio y comercio de placeres, al estilo del modelo económico de compra-venta ya desarrollado desde 1930 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 significados sexuales en el imaginario 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 el México moderno y citadino.

En este escenario, el cine de ficheras irrumpe en las pantallas como la exhibición de la corporeidad de la mujer, al deseo de posesión masculino y la sexualidad implícita, tomando como soporte significativo 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 los cuerpos femeninos, preocupado por la satisfacción y el placer de exhibir a las mujeres, 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.

97

#### LA ARTICULACIÓN DE LA NARRATIVA Y LA FORMA PLÁSTICA DEL CINE DE FICHERAS

Para la articulación de los componentes relevantes del cine de ficheras, consideramos la participación de cuatro películas como amalgama y punto de partida para este cine. Filmes que aportan y sintetizan elementos constitutivos para la forma plástica, la narrativa y las estructuras dramáticas que desarrollará la sexicomedia. La cintas son: *Mecánica nacional*<sup>5</sup>

<sup>5</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 citadino, 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), y 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 citadina a través de la idiosincrasia de sus personajes, traducida en sentimientos, emociones, actitudes, relaciones sexuales y de parentesco

(1971) de Luis Alcoriza,<sup>6</sup> *Basuras humanas*<sup>7</sup> (1972) de Emilio Gómez Muriel, *Bellas de noche* (1974), *Las ficheras* (*Bellas de noche II*) (1977) de

98

que configuran el sentir, pensar y actuar de amplios sectores de la sociedad, como aspectos que configuran la forma plástica del filme. La película expone convergencias de clases sociales, lenguaje y 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. Sobre 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>6</sup> Sinopsis: el dueño de un taller mecánico viaja 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 desenfundadas. 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>7</sup> En 1972, se produce la cinta *Basuras humanas*, dirigida por Emilio Gómez Muriel, en la que se marcará la sexualidad y la corporeidad masculina y femenina como los principales protagonistas del filme; en el subtítulo se lee ¡una pareja sexualmente incomparable! La producción estuvo a cargo de Películas Latinoamericanas SA, cuyos personajes protagonistas 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; ésta 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, mí Jane” (García, 1977, t. XVI, pp. 46-47).

Miguel M. Delgado y *Tívoli* (1974) Alberto Isaac. Tanto *Bellas de noche*<sup>8</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 citadinos, 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 y estriptises que se presentaban en los espectáculos del *Tívoli* o el *Frufrú* entre otros. Sitios de diversión nocturna, que en lo fundamental constituían sus elencos con mujeres para la diversión y clientela masculina. Lugares que presentaban toda clase de atractivos femeninos, de desnudos, de shows, siempre aderezados con la sexualidad y la desnudez de los elencos.

99

La vida nocturna de la Ciudad de México 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, del teatro chico y de la cultura popular para llevarla a la pantalla grande, primero con el título *Bellas de noche*<sup>9</sup> (1974) y después como *Las ficheras (Bellas de noche II)*,<sup>10</sup> (1977), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado.

<sup>8</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 Ribero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña, Rosa Carmina, entre otros (García, 1977, t. XVII. pp. 46-47).

<sup>9</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 “homaje” 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>10</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

En síntesis, las cuatro películas aportan elementos para la escena como punto de partida de una fórmula plástica, de una narrativa anecdótica y una recurrencia visual cinematográfica de corte cabareteril. Una fórmula novedosa y con un profundo impacto para la sociedad mexicana y la industria del cine. Un amalgama de lo mexicano que dará lugar a un tipo de cine exitoso en el mercado, de dudosa aceptación en la búsqueda artística y propuesta estética, a la vez que de críticas moralistas y superficiales 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, y la cachondearía 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 citadino 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 1970, comienza la sistematización de una fórmula plástica de gran impacto económico y social para la cartelera de la sexicomedia mexicana en la que destacan varios títulos con pequeñas variantes anecdóticas y argumentativas. En esta fórmula, los esquemas, los elencos, las situaciones, los albrures y los desnudos, entre otros aspectos, se repetirán como un modelo y esquema de producción de este cine, así como las formas de realizarlo y de dirigir las cintas. Como muestra representativa de esta receta cinematográfica están las películas *Bellas de noche* (1975), *Las ficheras*<sup>11</sup> (1976), *Las cari-*

---

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, 2008).

<sup>11</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 cariñosa* (1979), *Muñecas de medianoche* (1979),

*ñosas* (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 1980 y la de 1990, 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.

101

En estas películas los intérpretes se repetían una y otra vez en cada cinta. 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, Cesar Bono, René Ruíz “Tun tun”, Hugo Stiglitz, Lina Santos, Lyn May, entre otras y otros comediantes de cabaret y teatro de revista. En estas películas, diversos aspectos sobresalen 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 del filme, sino el de nombrar los aspectos más relevantes que permiten la articulación de un orden simbólico en el cine de ficheras.

---

*Un macho en el salón de belleza* (1987), y más de un centenar de películas vinculadas a este género (González, 2008).

LA FORMA PLÁSTICA DEL CINE DE FICHERAS

*La puesta en escena del cuerpo*

102

En un primer nivel de análisis, destacaremos la puesta en escena del cuerpo femenino. Bajo este concepto sobresalen diversos elementos constitutivos para la composición del cuadro, la continuidad de la escena y la narrativa cinematográfica. En esta estructura sobresale, en primer término, la corporeidad. Una exposición que queda enmarcada en la sensualidad, la seducción, el deseo, la mirada, lo pícaro mexicano, el albur y los números musicales como el striptease. Los múltiples referentes a la forma corporal de la mujer construyen la imagen: las poses, las actitudes, los gestos y los movimientos sinuosos, la desnudez y la coquetería, aspectos que aparecen como protagónicos de 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 o sus fragmentos en el cuadro. Se trata, de una descripción e idealización del deseo y del placer configurado para mostrar y ocultar las formas de la mujer: caderas, senos, muslos, glúteos o rostros. 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 sus partes. 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>12</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

<sup>12</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).



de su espectador. La toma las expone para ser consumidas 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 mujer. En este proceso se 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. Un montaje y su composición en el cuadro, en donde la belleza femenina aparece ostentosa, excéntrica y provocadora en exceso, pues el corte corporal de los personajes es exuberante, en caderas, piernas y muslos; cuerpo y segmentos expuestos permanentemente, semidesnudos o desnudos, con prendas ajustadas o transparentes. Formas de lo corporal que se hacen acompañar de las miradas de los personajes masculinos del filme, a fin de acentuar la exposición corporal en el cuadro y la mirada de los espectadores que participan en la película.

103

*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 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 el que se convierte en motor en el filme, en avance de acción, en narrativa y en la estructura dramática y argumentativa del filme. Pues el deseo aparece al mostrar lo femenino y en el acto de ver de lo masculino. Un proceso que articula un fundamento sexual profundo de lo mexicano, siempre bajo las estrategias de la seducción y el erotismo de la mujer en pantalla. Una narrativa y puesta en escena que sintetiza el acto de imaginar, de escudriñar en la memoria sensitiva e histórica del varón, así como en su mirada que, finalmente, es la que da significado al cuerpo expuesto de la mujer. Es en este sentido que se analizará la segunda parte del proceso de representación de la fichera: la activación de la mirada del hombre.

*La mirada del varón como condensación y objetivación de lo femenino*<sup>13</sup>

En el cine de ficheras, la mirada del hombre juega un papel preponderante, pues es en el modo de ver del varón sobre el que se construye y objetiviza la masculinidad histórica del y de lo mexicano. En el acto de posar y proyectar la mirada del director y el espectador sobre esos cuerpos, es que la mujer se convierte en espectáculo. La mirada se despliega como el lugar que produce, recrea, configura y objetiviza a la mujer.<sup>14</sup> Aquí, la representación es un proceso constituido por dos caras: uno, el esquema corporal femenino semidesnudo y desnudo como 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

<sup>13</sup> Como observamos, en la representación femenina la mirada masculina también sugiere una actividad de construcción y la mujer procede como la que es vista pasivamente, se presenta y aparece como un cuerpo sexuado, como carne de mujer, en donde la mirada de quien la ve y la construye encuentra placer: ver lo que es prohibido en relación al cuerpo de la mujer, ahí está el lugar del deseo. El cuerpo femenino que aparece bajo la mirada del hombre y su placer se aparta del estereotipo de maternidad y madre hogareña, de la mujer como objeto de veneración. La mirada masculina tiene que ver más con la mujer vista 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>14</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).

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 (2007, pp. 86-89).

En este sentido, la mirada del varón<sup>15</sup> 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 relación 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 de lo histórico” (Mier, 2007, pág. 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 de los filmes, entre otros aspectos que revisamos. Aunado a estos elementos, también destacan los albures como parte sustancial de las películas, de la narrativa y de la representación de la imagen femenina en el cine de ficheras.

105

### *De albures, resistencias e idealizaciones en el cine de ficheras*

El cine de ficheras está replegado en la astucia de la metáfora, ya sea corporal a través de la exhibición del ademán y la señal o en lo visual

<sup>15</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 (Mulvey, 2007, p. 89).

a través de la mirada y su expresión, y por supuesto, en el lenguaje, entiéndase en principio, la figura retórica y lingüística del albur,<sup>16</sup> con toda la creatividad y habilidad de sus hablantes. En el cine de ficheras, el albur aparece como un tipo de jerga popular que emerge como 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.

106

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 y 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.

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 astutas a los propios temores, represiones y ausencias pasadas y presentes del mexicano. En este sentido, el albur abandona la

<sup>16</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).

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 palabra, oculta e inferida, recurrente y metafórica como sustrato del deseo sexual y del yo profundo de los sujetos sociales que lo practican.

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 esqueches filmados. Representa las astucias de la hipérbole y metáfora, pero también es creación y comprimido cultural e histórico. Se inserta en el cine de ficheras para generar imágenes entre oponentes masculinos, demostrarse poder y virilidad, pero también para crear paralelismos coloridos y habilidades respecto a los atributos y exuberancias de las protagonistas. En este cine, el de ficheras, la función del albur es fundamentalmente expresar y dar respuesta, dar forma inmediata a todo tipo de situaciones y sensaciones de orden sexual, sea esta mimética, imaginaria 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 respuestas, 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.

107

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 palabrotas, pues su metonimia y sintaxis, sus imágenes y recubrimiento de lo sexual, se convierten en certidumbre de un modo de masculinidad, de una clase social golpeada históricamente y de una forma de expansión y resistencia a través del lenguaje, así como premisa e hipótesis de un machismo y una 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 doble moral social, 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; una moralina que antes de reprobar, no analiza esa extensión y herramienta del lenguaje y del imaginario colectivo hecho albur.

*Una metafísica del cine de ficheras*

108

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. 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 vigili-  
as. Por ello, el cine de ficheras siempre muestra una sexualidad velada 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, 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 cómo revela el momento histórico que propició 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 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. Es la obscenidad, el relajo, lo grotesco, el albur, el desnudo frontal sin la menor justificación, lo 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 les 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 sociedad, 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 en picardía a la mexicana, corrupción y neomachismo.

109

Un hiperrealismo que aparece como regresión de un modo de cosmovisión prehispánica, pues las nuevas deidades de las décadas de 1970, 1980 y 1990, ya no son Dios o el Diablo, sino la corrupción, el caos, la bebida, el desnudo, el poder o el dinero. 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, sólo revelan un modo de idealización de la felicidad inmediata y de un futuro tan fugaz como cercano, 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 verdaderas. 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 y en la inmediatez sin conciencia como identidad y compromiso.

Es un cine que abre las puertas de nuestra historia a un realismo social y político, pues constituye un hiperrealismo cinematográfico compuesto de la verdad social de los bajos mundos nocturnos y los lugares de divertimento en la Ciudad de México. Es una forma plástica y una narrativa, en donde la sexualidad, el alcohol, la prostitución, la pobreza y

sus antecedentes en la desintegración familiar y la falta de oportunidades, son el soporte expresivo 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 reojo, es decir, de forma velada e inferida, tal y como lo representa el deseo y la sexualidad en el cine de ficheras. 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 llamamos 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 produce.

En conclusión, 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 albuces 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. En su forma plástica, es una utopía histórica encarnada en la imagen de la mujer, en su piel y en su cuerpo, mediante metáforas de seducción y de posesión, en donde la noche aparece desafiante y el cuerpo femenino es declaración pública. Un cine 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 y su ruptura moralista como añoranza y promesa de libertad, pero de libertades consumistas exclusivas de un modelo capitalista que genera sus propias inercias y rupturas en un modo de ser de lo mexicano.



## CONCLUSIÓN

En el género de películas del cine mexicano que caracterizamos como cine de ficheras aparece como caja de resonancia de múltiples convergencias, mutaciones históricas y culturales en la sociedad mexicana del siglo xx. En la representación, los personajes femeninos se entrecruzan con procesos políticos, culturales e históricos de las épocas, para construir un tipo de mujer idealizada, con las peculiaridades propias de los momentos históricos de la sociedad mexicana. Una imagen que alude a los mitos históricos que conforma la cultura entorno a la mujer y sus vínculos con la doctrina católica que prevalece en el soporte espiritual del mexicano. Una representación del cuerpo e imagen que se despliega como producto de una energía lúdica elaborada de historia, sociedad e imaginación citadina. En donde el mundo masculino pone en imágenes su historia, época y fantasías, como la representación de la mujer, del deseo y de la voluptuosidad, sustentadas en la negación erótica, en el control, 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.

III

## BIBLIOGRAFÍA

- Algarabía*. (2012). “Los orígenes del cine de ficheras”. *Algarabía*, 6 de diciembre, recuperado de [<http://bit.ly/15GD5J4>], fecha de consulta: julio de 2013.
- Beristáin, Helena. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Beuchot, Mauricio. Pereda, Carlos. Mier, Raymondo. Coordinador, Arias, Diego. *Semántica de las imágenes, figuración, fantasía e iconicidad*. Editorial, Siglo xxi. México, 2007.
- 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, 17 de mayo). "Ficheras: ¿heroínas o villanas del cine mexicano?" [entrada en el blog TVA]. Recuperado de [http://bit.ly/15GEIf], fecha de consulta: 15 de agosto de 2013.
- 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 2013
- 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 (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-94). 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, 12 de mayo). Cine de ficheras [entrada de blog Fulano juego]. Recuperado de [<http://bit.ly/16QAvC9>], fecha de consulta: 25 de junio de 2013.
- Vázquez, Pablo. (2010, 19 de mayo). Entre ficheras anda el juego: la sexycomedia mexicana [entrada de Blog welovecinema.com]. Recuperado de [<http://bit.ly/15ruQHA>], fecha de consulta: junio de 2013.
- Yavuz, Öze. (2011). *La sexualidad y el humorismo en las películas Picardía mexicana III y Kayıkcının*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.