

004663



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

ESTEREOTIPOS DEL MEXICANO URBANO POPULAR EN EL CINE: UN EJEMPLO EN LA COMEDIA URBANA PICARESCA DE LA DECADA DE LOS OCHENTA.

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN COMUNICACION

P R E S E N T A :

LUIS GABRIEL ARANGO PINTO

TUTOR: DR. JULIO AMADOR BECH



MEXICO, D.F.,

JULIO DE 2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE



Introducción	
1.- Justificación del estudio y objetivos	6
2.- Fundamentos metodológicos	11
2.1.- La hermenéutica	11
2.2.- La hermenéutica profunda de Thompson	13
2.2.1.- Análisis sociohistórico	15
2.2.2.- Análisis formal o discursivo	16
2.2.3.- La interpretación	20

PRIMERA PARTE

I.- Apuntes acerca del cine	
<i>El cine va a su público</i>	24
1.- Estandarización y estereotipos	24
2.- Destinación	28
3.- Apelación a los ensueños colectivos	30
<i>El público va a su cine</i>	33
1.- Enfoques empírico-psicológicos	33
2.- <i>Hábitus</i> y capital cultural (el gusto por los contenidos mediáticos)	35
3.- Intertextualidad	37
II.- El cine mexicano de los ochenta	
1.- Antecedentes inmediatos: El Echeverrismo	40
2.- Cambio de estafeta: De la estatización del cine al control privado	44
3.- La crisis en síntesis	50
III.- La comedia urbana picaresca	
1.- Revisión de los tres componentes	55

1.1.- Lo cómico	55
1.2.- Lo urbano	60
1.3.- Lo picaresco	65
2.- Luis de Alba, Rafael Inclán, Zayas y "El Caballo"	72

SEGUNDA PARTE

IV.- Bailo tango, masco chicle

1.- Estereotipo <i>relajiento</i> del mexicano urbano popular	79
1.1.- Lo cómico y el relajo	80
1.2.- El ritual	86
1.3.- ¿Y nuestros problemas qué?	88
2.- Estereotipo <i>relajiento</i> del mexicano urbano popular en la película <i>Las movidas del Mofles</i>	92
2.1.- Análisis de los códigos cinematográficos	93
2.1.1.- Códigos visuales y códigos sintácticos	93
2.1.2.- Códigos gráficos y códigos sonoros	96
2.2.- Análisis de la narración	97
2.3.- Análisis de la representación	99

V.- Pego duro

1.- Estereotipo <i>chingón</i> del mexicano urbano popular	103
1.1.- El albur	105
1.2.- El machismo y la violencia	107
1.3.- El artificio	111
2.- Estereotipo <i>chingón</i> del mexicano urbano popular en la película <i>Cinco nacos asaltan Las Vegas</i>	115
2.1.- Análisis de los códigos cinematográficos	116
2.1.1.- Códigos visuales y códigos sintácticos	116
2.1.2.- Códigos gráficos y códigos sonoros	118
2.2.- Análisis de la narración	120
2.3.- Análisis de la representación	122

VI.- Tengo chavas de a montón	
1.- Estereotipo <i>caliente</i> del mexicano urbano popular	125
1.1.- El erotismo masculino	125
1.2.- ¿Todas las mujeres son iguales?	131
1.3.- El tema de la seducción	134
2.- Estereotipo <i>caliente</i> del mexicano urbano popular en la película <i>Un macho en el salón de belleza</i>	140
2.1.- Análisis de los códigos cinematográficos	140
2.1.1.- Códigos visuales y códigos sintácticos	140
2.1.2.- Códigos gráficos y códigos sonoros	142
2.2.- Análisis de la narración	144
2.3.- Análisis de la representación	146
 Conclusión	 150
 Bibliografía	 157
 Hemerografía	 159
 CD- ROM	 160
 Apéndice I (Películas)	
<i>La Pulquería</i>	162
<i>La Pulquería 2</i>	163
<i>Entre ficheras anda el diablo/La Pulquería 3/Las vedettes</i>	164
<i>Los verduleros</i>	165
<i>5 nacos asaltan Las Vegas</i>	166
<i>Las movidas del Mofles</i>	167
<i>Un macho en el salón de belleza</i>	168
<i>Las calenturas de Juan Camaney</i>	169

Apéndice II (actores)

Alberto Rojas "El Caballo"	171
Alfonso Zayas	172
Luis de Alba	173
Rafael Inclán	174

INTRODUCCIÓN

1.- Justificación del estudio y objetivos

El cine con los hermanos Lumière se inaugura como cine documental, es decir, como medio que capta el pasar de la vida. Así lo constatan aquellos ejemplos de la salida de los obreros de la fábrica, la llegada del tren o el bebé comiendo papilla. Años más tarde se le sumaría al llamado séptimo arte la característica de construir fantasías. Este es el cine de ficción.

El cine es ideología y fábrica de mitos¹. Lo anterior implica que el cine ofrece un sistema de representaciones acerca de la vida y del mundo, mismo que no puede considerarse en su totalidad verdadero o falso, "pues ninguna forma de conciencia es nunca completa, definitiva o absoluta"². El cine construye, entonces, universos de significado. Juega con la realidad imperante y crea situaciones, escenarios y personajes. En una palabra, crea ficción.

Así, la producción cinematográfica nos muestra un conjunto de conceptos y nos enseña una realidad. El personaje del soviético malo en el cine de Hollywood es un ejemplo de los conceptos que nos sugiere el cine, aunque con el fenómeno del estereotipo de por medio. Esto es, se capta sólo un aspecto del individuo y se presenta como sustitución del todo, haciéndose a un lado sus demás características.

Pero así como el cine nos presenta un estereotipo del ruso o del norteamericano, también lo presenta del mexicano. Son conocidos los ejemplos de películas en las cuales el originario de nuestro país es concebido como un hombre macho, bigotón, borracho. Con esto, la imagen mental que de México se tenía en el extranjero se unía a aquella otra del paisaje árido, poblado de agaves y con personajes pintorescos y sombrecudos tomando la siesta.

Rafael Avifa narra en su artículo "El México de ficción en el cine nacional" cómo la realidad del mexicano, al intentar ser expuesta por el cine, queda sustituida por un conjunto de estereotipos. Durante el auge que vivió en la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano se expandió sobre los mercados latinoamericanos por lo que requería el lanzamiento de material

¹ El cine también es considerado como un arte. Su estética visual se deriva de la pintura y de la fotografía. Mantiene nexos estrechos con la literatura porque en ambos se pueden contar historias largas, detalladas y con saltos de tiempo.

Sin embargo, "el realizador de cine necesita una infraestructura de millones de pesos para hacer su trabajo. Por ello, es un tanto dudoso el adjetivo *comercial* para desdeñar una película, pues todo el cine es comercial por formar parte de una industria sujeta a las leyes de la oferta y la demanda. Lo que varía es la intención, pues mientras hay cineastas que sólo filman para ganar dinero, hay otros, por suerte, que lo hacen porque tienen algo que expresar y saben cómo hacerlo" (Leonardo García Tsao, *Cómo acercarse al cine*, pp. 9-10).

vendible. La imagen de "lo mexicano" jugó un papel decisivo en esta producción que se acrecentaba, ya que la partida de directores, actores, subgéneros y estereotipos de esa época se presentaría como la imagen de todo un pueblo:

"Magueyes lánguidos, amores crepusculares al lado del agua, charros más machos que los de *Allá en el rancho grande*. Todo lo que parecía ser un rasgo de 'lo nacional' pasaba dramatizado a las películas del Indio (Fernández) para acuñar la imagen cinematográfica de una nación"³.

Según Jorge Ayala Blanco, la forma que tuvo la comedia ranchera de mistificar a la provincia trajo consigo un intento por hacer pasar a esta última como la realidad mexicana en su totalidad. Era "un mundo habitado destacadamente por jarritos de barro, jícaras policromas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojíganga, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sones de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular"⁴.

Sin embargo, estas eran cintas que acentuaban desde alardes personalistas bravíos hasta baladas campiranas amables. En la comedia ranchera la estructura social permanece intacta. El macho mexicano respeta las instituciones y, en la espacialidad que representan las haciendas, el trabajo físico nunca fatiga. El peón gracioso y su agradecimiento hacen brotar la generosidad del patrón.

El éxito de la comedia ranchera la convirtió en el tipo de películas más abundante. Después tal negocio dejó de serlo. Los estereotipos de los cuarenta proliferaron hasta agotar sus posibilidades de aceptación.

La representación del mexicano y de lo mexicano es inherente al cine nacional. Carlos Monsiváis apunta que para poner la nacionalidad al alcance del pueblo, es decir, hasta abajo, quienes hacen cine creen que, por lo general, presentar lo borracho, lo holgazán, lo fanático, lo sentimental y lo irresponsable es dar en el clavo.

Pero además de rebajar al mexicano, su cine también lo encumbra. Alivia sus carencias y le ofrece señas de identidad. Por eso el machismo funciona como una técnica compensatoria de la inferioridad social. Si el sistema lo oprime, el macho oprime a la mujer. A partir de los cuarenta las producciones nacionales pluralizaron su temática y la ciudad y el barrio empezaron a ser los espacios en el cine en donde la gente no sólo quería soñar, sino aprender y verse, a pesar de su

² Louis Dumont, *Homo Aequalis*, p. 29.

³ Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, p. 73 (el paréntesis es nuestro).

⁴ Jorge Ayala Blanco, *la aventura del cine mexicano*, p. 55.

estandarización. El séptimo arte se conecta con la predisposición de las masas a hacerse visibles socialmente.

Dice Aviña que en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, "nada más alejado de la realidad fue el prototipo de la belleza y de los personajes indígenas convertidos en mitos de la pureza y la ingenuidad, (...) en aras de una plástica nacionalista que llamó la atención en los festivales internacionales de cine"⁵.

Otro momento en la historia del cine mexicano en el que la figura de 'lo nacional' intenta ser el común denominador de los filmes lo constituiría, por ejemplo, la década de los setenta. Es época en que el apoyo estatal al cine hizo que se diera un importante auge. La búsqueda de lo nacional concordaba con el argumento del antiimperialismo y de los tintes izquierdistas que armonizaban con el discurso del presidente en turno, Luis Echeverría.

Directores como Alberto Isaac, Felipe Cazals o Jorge Fons filmaban su reconstrucción del pueblo. "Poquianchis, albañiles, primos e hijos de Sánchez, víctimas y victimarios de canoas, apandos y lloviznas (...) El correspondiente directo del nacionalismo de magueyes lánguidos es ahora este cine del sensacionalismo populachero, filmado con una violenta apariencia de nacionalismo"⁶.

No obstante, existe otro estereotipo del mexicano expuesto en un subgénero distinto: la comedia urbana picaresca o comedia de albuces o de albur urbano, cuyo auge se da durante la década de los ochenta. Lo anterior es porque, como dice Alberto Ruy Sánchez, la exaltación de lo mexicano tiende a ser constante. Este fenómeno se despliega a través de formas concretas que son posibles durante un corto tiempo dentro de la actividad fílmica. Lo mexicano en el cine pierde verosimilitud constantemente⁷.

Adolfo Martínez Solares, uno de los directores de la comedia urbana picaresca, ponía al lenguaje soez como ejemplo de lo mexicano al declarar: *Yo creo que esto ya es parte de una realidad en México*. Claro que las formas que asume la exaltación de lo nacional en el cine "son tan

⁵ Rafael Aviña, "El México de ficción en el cine nacional", en *CD ROM Cien años de cine mexicano*.

⁶ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 79.

⁷ Según este crítico de cine, en nuestra industria fílmica una "novedad" es el primer paso que impulsa a la producción. La novedad consiste en una película que se adecua al mercado y marca la pauta para las siguientes realizaciones. Esta experiencia se repite en la industria hasta que la estanca, y en ese momento se requieren nuevas fórmulas que aseguren la expansión sobre los mercados.

triviales como cualquier otro subproducto de la industria de imágenes⁸, que si bien no son necesariamente falsas en su totalidad, se fabrican, circulan y caducan como producto cultural que son.

Los actores que destacan en la comedia de albur urbano son Rafael Inclán, Alberto Rojas "El Caballo", Alfonso Zayas y Luis de Alba, entre otros⁹. Una síntesis de lo que encontramos en las películas de esos años es la siguiente: desnudos femeninos, alburnes, prejuicios y frustraciones sexuales, escarnio de la clase baja en el actuar de los personajes. En este sentido, lo decimos de una vez: la representación del mexicano en este tipo de películas es un estereotipo urbano popular expuesto en tres ejes principales, que son el del mexicano relajiento –relativizador de la realidad-, el del mexicano *chingón* –portador de un poder múltiple- y el del mexicano *caliente* –amante de las delicias del sexo-.

A primera vista podría catalogarse de banal a este tipo de cine. Sin embargo, ante lo que nos importa poco, creemos saber "por dónde va el asunto" y así lo damos por visto con lo primero que se nos viene a la cabeza. Creemos entender sólo eso que en el fondo no nos interesa en lo más mínimo, y entonces empezamos a interesarnos en algo cuando sentimos los límites de nuestro conocimiento sobre él.

Querámoslo o no, las producciones de los 80 son parte de nuestro cine. Es justamente la etiqueta de *banal* que les damos lo que nos conduce a desecharlas. Pero existe en este tipo de cine un terreno para analizar. Como dice el filósofo mexicano Jorge Portilla, *para la razón no existe tema pequeño*. O tomándole una frase a Samuel Ramos, *sería como si un químico rehusara analizar las sustancias que huelen mal*.

De hecho, el estudio de un aspecto como este es difícil de encontrar. Sí existen trabajos acerca de cine pero en otros ámbitos. Se abordan directores que suenan importantes o períodos con más suerte –más provechosos- en nuestra cinematografía. Pareciera que los años ochenta no aportan nada para hacer investigación cinematográfica.

⁸ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 75.

⁹ Actualmente muchas de las películas de este subgénero pueden verse por canales de televisión como el 9 de Televisa, en algunos videoclubes, en videotecas de instituciones dedicadas al resguardo de materiales cinematográficos y en locales de venta de video. Con este último el espectador ya no depende de lo que las salas cinematográficas dispongan proyectar. El público renta o compra las películas que quiera y escoger cuándo verlas. Sin embargo, el formato televisivo eliminará parte del encuadre si la película fue filmada en formato amplio, por ejemplo en 70 mm.

Para quien desee analizar una película, Leonardo García Tsao apunta: "La videocassettera ofrece una posibilidad que hasta ahora era exclusiva de quien tuviera y supiera manejar una moviola de edición: la de poder examinar detenidamente una película tal como hacen, por ejemplo, los críticos literarios con un libro. Ya es posible ver una película cuantas veces se desee o revisarla por secuencias, congelar la imagen para estudiar un encuadre, pasarla cuadro por cuadro, en reversa..., en fin, el crítico de cine ya no basa su opinión únicamente en una proyección sobre la cual no tiene ningún control; sus apreciaciones pueden ser más exactas

Cuando hacemos alusión a la comedia urbana picaresca, comúnmente escuchamos o leemos que es "un churro" o "muy vulgar". Efectivamente este cine pertenece a una época de crisis. Sin embargo, más allá de los calificativos, nosotros vamos por algo más concreto (que es nuestro objetivo general):

Precisar cuáles son los estereotipos del mexicano urbano popular en las películas de la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta.

Los objetivos particulares que pretendemos alcanzar son:

- 1.- Hacer una síntesis de expectativas, actitudes y motivaciones del mexicano urbano popular visto por la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta.
- 2.- Mencionar las formas de comportamiento social más reiterativas en las películas.
- 3.- Apuntar cuál es la realidad social del mexicano urbano popular que muestra la comedia urbana picaresca y cómo se sobrelleva.
- 4.- Determinar el papel del relaxo, del albur, del machismo, del artificio y del sexo en la vida de ese mexicano urbano popular de las películas.
- 5.- Acotar cuáles son los ensueños colectivos predominantes en estas películas y cuál es su relación con su sociedad correspondiente.
- 6.- Explicar las causas por las que se hizo este tipo de cine en México durante la década de los ochenta.

Este ha sido un breve planteamiento del tema de investigación que se desarrollará en el presente trabajo. Veamos ahora los fundamentos metodológicos para abordar nuestro objeto de estudio concreto. La propuesta metodológica que se utilizará está basada en la hermenéutica profunda de John Thompson, la cual forma parte de una larga tradición interpretativa en la construcción del conocimiento y que desarrollamos a continuación.

en tanto que parten de algo mucho más concreto que lo que haya quedado en la memoria..." (Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 124).

2.- Fundamentos metodológicos

2.1.- La hermenéutica

Nuestra labor va en el sentido de colaborar en el enriquecimiento de la visión que se tiene de este subgénero cinematográfico a través del análisis de un aspecto particular (el estereotipo de un mexicano). Para esta tarea requeriremos de un trabajo eminentemente hermenéutico. Así, proponemos un análisis interpretativo de las cintas.

La palabra hermenéutica tiene sus orígenes en *hermeneia* que significa interpretación que permite la comprensión. Aristóteles pensaba que la hermenéutica concernía a todo discurso significativo en la medida que nos permitía conocer "algo de alguna cosa". La antigüedad colocó a Homero como fuente primordial de interpretación. Los sofistas y los estoicos comprendieron a los dioses homerísticos como representaciones de las fuerzas naturales.

Pero a partir del siglo II d. C. La Biblia era ya el estímulo interpretativo. En los comentarios rabínicos de este libro sagrado, el *peshat* (sentido evidente) se centraba en los significados explícitos, mientras que el *midrash* producía interpretaciones simbólicas y descubría los significados implícitos. La hermenéutica teológica se originó así como una forma de interpretar los textos bíblicos. La finalidad era penetrar más allá de lo literal a fin de desentrañar lo más profundo de su significado.

La escuela alejandrina de la hermenéutica basaba la interpretación en la analogía, a través de la cual se comparaba el lenguaje, las representaciones, la concordancia interna y el valor estético de los poemas y escritos. Esto servía para que se eliminaran los elementos contradictorios que pudieran indicar que no eran obra del autor. Los intérpretes del Renacimiento produjeron lecturas simbólicas detalladas y asignaron significados a la mitología y a los íconos e historias. Según Paul Ricoeur, ninguna interpretación puede construirse sin echar mano de los modos de comprensión existentes en una época determinada: mitos, metáforas, alegorías o analogías.

En 1670, Spinoza insistía en que la construcción del significado por parte del intérprete se veía limitada por el lenguaje del texto, la coherencia de sus partes y el contexto histórico. Así, la doctrina de Spinoza se integró a la tradición filológica de la hermenéutica del siglo XIX. De acuerdo con Friedrich Ast, debían comprenderse tres cosas de un texto: la letra (significado referencial), el sentido (significado explícito) y el espíritu (significado implícito).

Las dicotomías intencional-no intencional, explícito-implícito y literal-conceptual han estado presentes en todas las ramas de la hermenéutica. La aportación de Freud a la tradición interpretativa consiste básicamente en la importancia de un significado *reprimido*. El psicoanálisis propone una lucha entre las fuerzas más primarias del hombre y sus presiones racionales. Su objetivo fue ofrecer una disección de la mente y poner en evidencia las regiones más ocultas de la

psique. Sobre el método de Freud podemos decir que interpretaba elementos disociados o incidentes que integraba paulatinamente hasta lograr una conclusión. Al respecto Erich Fromm dice:

"Freud jamás simplifica; por el contrario, complicaba y complicaba más las cosas, a tal punto que, en medio de la interpretación de Freud, uno casi siente que se halla en un laberinto. El método de pensamiento de Freud le hace descubrir a uno que un fenómeno significa aquello que parece dar a entender, pero que también puede expresar su negación"¹⁰.

Pero quien sacó a la hermenéutica de los dominios de la ley, la lingüística y la religión fue Friedrich Schleiermacher al convertirla en un área fundamental de las ciencias humanas. Junto con Dilthey, Schleiermacher colocó el problema hermenéutico como problema filosófico más general.

Según este autor, la interpretación no debe limitarse al mero entendimiento de los textos¹¹, sino a la comprensión de todo el fenómeno en que se generan y desenvuelven. Los detalles de un texto sólo podrían entenderse desde el conjunto y éste sólo desde aquéllos. Wilhelm Dilthey apuntaba que los datos textuales, junto con lo histórico, son sólo elementos previos antes del acercamiento a una realidad más amplia que se quiere comprender.

Él afirma que la hermenéutica no es algo acabado sino una metodología en construcción constante, ya que cada investigador introduce lo que denomina "método de la genialidad creadora". De este modo, la hermenéutica no es mecánica ni sometida a reglas inmutables. Por el contrario, es obra de arte personal:

"La interpretación es obra de arte personal; y su aplicación más perfecta depende de la genialidad del intérprete (...) Esta interpretación, por su dificultad y su importancia, ha sido objeto de un trabajo enorme por parte del género humano"¹².

Dilthey define a la interpretación como comprensión fundamentada en la conciencia histórica que permite entender mejor a un autor, una obra o una época. Y nosotros agregaríamos: un subgénero cinematográfico. Pero la hermenéutica, según este autor, es una comprensión dirigida hacia las objetivaciones de la vida, es decir, hacia lo social. Esta es la razón por la que Dilthey distingue entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu. Mientras que las

¹⁰ Erich Fromm, *Grandeza y limitaciones del pensamiento de Freud*, p. 34.

¹¹ La referencia a esta palabra va más allá de su significado como palabra escrita. Para nosotros el texto implica cualquier práctica discursiva y, por ello, los filmes son considerados como texto.

primeras se dedican a *explicar* los hechos, las segundas tienen como tarea *comprender* la objetivación del espíritu.

En tanto que las ciencias naturales emplean leyes para explicar, las del hombre utilizan la hermenéutica para comprender. La comprensión implica la interpretación de situaciones empíricas en busca de un elemento psíquico y mental que les otorga sentido. Conocemos así aspectos internos del hombre a través de los signos concretos en que se manifiestan.

Con Heidegger la hermenéutica se relaciona directamente con la existencia. La comprensión es entendida como una estructura fundamental del ser humano, del "ser ahí" (*Dasein*). Ya no se trata de la mera comprensión de un texto en su contexto, sino que en la comprensión ya va involucrada la propia auto-comprensión. El hombre es el intérprete privilegiado del ser. Por ello, la comprensión no es un simple proceso cognoscitivo sino que, antes que nada, es un modo de existir.

En este proceso aparece el círculo hermenéutico, que define la comprensión como una estructura de anticipación que incluye una pre-comprensión. Toda interpretación tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar. Gadamer, uno de los autores más importantes de la hermenéutica contemporánea, ubica la pre-comprensión en los pre-juicios. Es decir, se parte de presupuestos o pre-juicios que son los que hacen posible todo juicio y constituyen una memoria cultural que abarca teorías, mitos y tradiciones en general. El sujeto de la comprensión no parte, pues, de cero, sino que tiene detrás toda la historia.

Este autor, fallecido recientemente, definió el sentido del concepto *hermenéutica*: "Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo"¹³.

2.2.- La hermenéutica profunda de Thompson

John Thompson parte de la premisa de que nuestro objeto de análisis (la comunicación de masas) implica construcciones simbólicas las cuales requieren de interpretación¹⁴. Éstas deben explicarse, según Thompson, por medio de un marco hermenéutico adecuado. Si las construcciones materiales e intelectuales del hombre poseen significaciones, la tarea de la hermenéutica es

¹² Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, p. 338.

¹³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 12.

¹⁴ Las formas simbólicas son expresiones, textos, acciones y objetivaciones humanas que pueden comprenderse en tanto que son construcciones significativas. Las formas simbólicas han sido ampliamente estudiadas por Ernst Cassirer. De hecho, según este autor, todo lo humano es simbólico. Más que un animal

interpretarlas mediante un proceso de desentrañamiento. Así se pueden comprender, por ejemplo, los estereotipos de lo nacional reflejados en los textos fílmicos. Sin embargo, las formas simbólicas se dan en contextos específicos y poseen rasgos estructurales internos.

Es importante destacar que nuestro campo de estudio es un campo preinterpretado, es decir, en nuestro caso, las películas que vamos a interpretar son a su vez una interpretación del mundo y del mexicano en particular. "El mundo sociohistórico no es sólo un campo objeto que esté allí para ser observado; también es un *campo sujeto* constituido, en parte de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos"¹⁵.

Como vimos, fue Martín Heidegger quien sacó a relucir que la hermenéutica, en tanto interpretación, no es un método exclusivo de analistas sino condición natural del ser humano. Así, lo que nosotros interpretaremos en nuestro trabajo es una interpretación en sí hecha por las personas que tuvieron a su cargo la producción y difusión de los filmes. Esto es lo que se denomina interpretación de las *doxas*. Considerando lo anterior, Thompson divide el enfoque hermenéutico en tres fases: el análisis sociohistórico, el formal o discursivo y la interpretación. Sin embargo, Thompson advierte:

"Estas fases deben considerarse no tanto como etapas distintivas de un método secuencial, sino más bien como dimensiones analíticamente distintas de un complejo proceso interpretativo"¹⁶.

La forma en que se lleven a cabo estas tres fases dependerá de los objetivos de cada investigación en particular. Tan complejo es este proceso interpretativo que, por ejemplo, si bien Thompson presenta al final de su exposición el punto de la *interpretación*, en la práctica comenzamos a interpretar interpretaciones en el momento mismo en que nos acercamos a la revisión de la literatura de nuestro tema. Esto significa que no existen las recetas, sino la propuesta de utilizar la hermenéutica como marco interpretativo de un fenómeno relacionado con la comunicación de masas.

racional, el individuo es un animal simbólico. La historia, la ciencia, el arte, el mito, la religión y el lenguaje mismo son universos simbólicos o esferas de significación.

¹⁵ John Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 302.

2.2.1.- Análisis sociohistórico

Las formas simbólicas no se dan en el vacío, pues están contextualizadas en un tiempo y espacio determinados. Su producción y recepción también se ajustan a estos requerimientos. El fin del análisis sociohistórico es recrear las condiciones de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas. Para este último punto (el de la recepción), Thompson propone un acercamiento etnográfico, o sea un estudio de las comprensiones cotidianas que los públicos hacen de los contenidos mediáticos.

Algunas investigaciones, incluidas las de David Morley (*Televisión, audiencias y estudios culturales*) o las del mismo Thompson, sugieren que dar cuenta solamente de lo que encontramos en los textos, es decir, en el mensaje, es desechar la mirada hacia lo empírico y, más aún, conformar una visión parcial del fenómeno comunicativo.

No obstante lo rica que puede resultar esta propuesta, en nuestro caso de tesis de maestría, vamos sobre el texto (películas) y no haremos estudios de audiencia. Sin embargo, esto no quiere decir que lo empírico esté peleado con nuestro tema. Lo empírico se refiere a lo observable, a los referentes concretos en los que desemboca un fenómeno. Que se puedan encontrar estos referentes en el estudio de las audiencias o en la aplicación de una encuesta es sólo una posibilidad y no una condición necesaria de la búsqueda de indicadores empíricos.

La contrastación de la teoría con un referente empírico se daría, por ejemplo, al ver cómo se refleja en los diálogos, tomas y escenas de una película (referentes concretos y observables) un enunciado teórico que diga que "en los medios de comunicación y en el cine se recrean estereotipos nacionales". Ahí está la contrastación y lo empírico.

Todo depende de los objetivos de investigación. Tomar un camino implica dejar otros tantos, no necesariamente desechables. Además, si en este caso particular no realizaremos estudios de audiencia es porque: 1) son otros los objetivos; 2) los recursos para hacer un profundo análisis de audiencias son muy grandes; 3) deseamos estudiar textos que nunca han sido tomados en cuenta y consideramos que diremos algo nuevo. Eso es ya una aportación. Lo cuestionable sería que toda la investigación en comunicación de masas hiciera lo mismo y descuidara los efectos. Pero para eso están otros estudios complementarios que sí tienen como preocupación las audiencias.

Otros dos puntos: Que no demos prioridad a los receptores no quiere decir que se les considere pasivos. En el pasado, algunos de los que se concentraban en el estudio de los textos veían al receptor como un ser pasivo. No es nuestro caso. De igual forma, es difícil analizar las audiencias de películas que se exhibieron hace más de 10 años. Lo anterior se debe a que para

¹⁶ *Ibid.*, p. 308.

realizar este experimento es necesario cumplir las siguientes condiciones que propone Ángel Rodríguez Bravo en "La comunicación de masas en el laboratorio":

- "La producción del objeto textual debe realizarse con la misma lógica de producción con que se realizan este tipo de discursos en su contexto comunicativo real.
- "Las pruebas de percepción realizadas por los sujetos experimentales deben desarrollarse en condiciones lo más posiblemente parecidas a las del contexto comunicativo real.
- "Los sujetos experimentales que realicen las pruebas de percepción deben ser representativos del público que percibe esa clase de discursos en el contexto comunicativo real"¹⁷.

Mejor que esto, proponemos la reconstrucción de las condiciones sociales e históricas en las que se dieron los procesos comunicativos en torno a la exhibición de las películas de la comedia urbana picaresca: quiénes producían, en qué momento de la vida política y económica de la nación, cuáles eran los objetivos, quiénes constituían los públicos y cuál era la situación de la industria fílmica mexicana en general.

2.2.2.- Análisis formal o discursivo¹⁸

Aparte de estar en un contexto específico, las formas simbólicas también poseen una organización interna mediante la cual expresan algo acerca de las cosas. Para saber qué es ese algo debemos, además de contextualizar las formas simbólicas, realizar un análisis de su estructura para desentrañar el mensaje.

Thompson da varios ejemplos entre los cuales se encuentra el análisis narrativo, cuya principal característica va en el sentido de rescatar la importancia de la narración como discurso que cuenta una serie de sucesos. La historia se conforma por un conjunto de personajes y hechos que conforman una trama. Cuando estudiamos estas estructuras podemos identificar los roles, personajes y patrones que son comunes a un conjunto de textos.

Nosotros daremos forma a este tipo de análisis con la propuesta de los autores italianos Francesco Casetti y Federico di Chio contenida en su libro *Cómo analizar un film*. Dicha propuesta es una guía para el análisis del film entendido como "objeto de lenguaje, como lugar de

¹⁷ Ángel Rodríguez Bravo, "La comunicación de masas en el laboratorio", en *Investigar la comunicación. Propuestas iberoamericanas*, p. 164.

¹⁸ Thompson utiliza el término *discurso* para referirse de manera general a *ejemplos de comunicación que ocurren realmente*; es decir, conversaciones, el editorial de un periódico o un programa de televisión.

representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto¹⁹.

La filmografía de los actores de la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta es amplia y, si bien no se circunscribe únicamente a ese subgénero, la mayoría de las cintas sí cabe en esta categorización. De todas formas –y como una estrategia de delimitación–, tomaremos como objeto de estudio una pequeña muestra representativa que incluirá los siguientes títulos²⁰:

La pulquería (1980)

La pulquería II (1981)

Entre ficheras anda el diablo/La pulquería III/Las vedettes (1983)

Los verduleros (1985)

5 nacos asaltan Las Vegas (1986)

Las movidas del Mofles (1987)

Un macho en el salón de belleza (1987)

Las calenturas de Juan Camaney (1988)

Casetti y di Chio sugieren qué es en lo que se tiene que fijar un analista para revisar un film. La base de esto es una técnica de descomposición y recomposición de las cintas para tomar en cuenta los signos y códigos existentes en ellas, el universo representado (dentro de un espacio y tiempo), la narración (con los personajes, las acciones y las transformaciones) y las estrategias comunicativas tanto del emisor como del receptor, es decir, sus manifestaciones de cada uno en el texto.

Retomando el ejemplo de los autores, se trata de desarmar el *juguete* para saber cómo está hecho por dentro y cómo funciona. Dentro de esta lógica el análisis se plantea como un recorrido. Se parte de un objeto visible, concreto y dotado de significación, para volver a llegar a él. Lo anterior implica un movimiento circular pues al término del recorrido se vuelve a la primer parada. Sin embargo, en el trayecto del análisis se va adquiriendo un conocimiento del objeto en cuestión.

Sí el signo se forma mediante el binomio significado-significante, estaremos en posición de decir que buscaremos en las formas internas del cine (en el significante) el estereotipo del

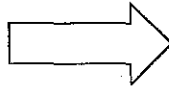
¹⁹ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 11.

²⁰ En *La pulquería*, *La pulquería 2*, *La pulquería 3* y *Cinco nacos asaltan Las Vegas* los actores de la comedia urbana picaresca actúan en grupo y por ello su representatividad. En cada una de las otras cuatro películas, uno de los cómicos más importantes del subgénero tiene el papel principal: Alfonso Zayas (*Los verduleros*), Rafael Inclán (*Las movidas del Mofles*), Alberto Rojas (*Un macho en el salón de belleza*) y Luis de Alba (*Las calenturas de Juan Camaney*).

mexicano urbano popular (el significado). En términos concretos, lo que haremos será, en un primer momento, un registro de imágenes, textos escritos, ruidos, música y voces para determinar los indicadores²¹ de los tres ejes fundamentales del estereotipo del mexicano.

SIGNIFICANTE

- Imágenes
- Textos escritos
- Ruidos
- Música
- Voces



SIGNIFICADO

- 1) El mexicano *caliente*
- 2) El mexicano *relajiento*
- 3) El mexicano *chingón*

Planteando una analogía, el film es como un gran edificio cuyos ladrillos son los significantes del cine que, antes que nada, constituyen paredes. Estamos hablando ahora de un conjunto de signos visuales y auditivos presentados como tomas, escenas y secuencias. Para lograr esto, el cine debe atender a lo que presentamos en el siguiente cuadro:

FOTOGRAFICIDAD

- Organización de la perspectiva (logra la naturaleza y la estabilidad de las estructuras visuales)
- Márgenes del cuadro (el formato cinematográfico)
- Modos de filmación (escala, campos y planos, grados de angulación y grados de inclinación)
- Formas de iluminación (como medio de expresión y auxiliar narrativo)
- Blanco y negro/color (como medio de expresión y auxiliar narrativo)

MOVILIDAD

- Tipos de movimiento de lo profilmico (lo que se mueve por sí mismo)
- Tipos de movimiento efectivo de la cámara (del tipo del travelling)
- Tipos de movimiento aparente de la cámara (del tipo del zoom)

²¹ Es decir, los referentes observables en el film de cada uno de esos estereotipos.

CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- La puesta en serie (el montaje)

Finalmente, este "edificio" que es el film representa un universo en un tiempo y espacio determinados. Tal universo acaba de tomar vida por medio de la narración, constituida por personajes, acciones y transformaciones. En el plano fenomenológico propuesto por Casetti y di Chio, estos componentes pueden ser así:

PERSONAJES

Planos/redondos (simples y unidimensionales o variados y complejos)

Estáticos/dinámicos (estables o en constante evolución)

ACCIONES

Voluntarias/involuntarias (según se expresen con una clara intencionalidad o como simples gestos automáticos)

Individuales/colectivas (de protagonista único o de grupo social)

Transitivas/intransitivas (según la acción se contagie o sea estéril a la hora de producir nexos)

TRANSFORMACIONES

De carácter/de actitud (relativas a los modos de "ser" o de "hacer" de los personajes)

Individuales/colectivas (según afecten a un personaje o a un conjunto de ellos)

Lineales/quebradas (uniformes y continuas o contrastadas e interrumpidas)

Efectivas/aparentes (según incidan realmente en la historia o queden inconclusas)

Lógicas/cronológicas (de concatenación causal o de concatenación temporal)

TIEMPO

-Tiempo como colocación

(época, año, período)

-Tiempo como devenir

(orden, duración, frecuencia)

ESPACIO

In/off (campo o fueracampo)

Estático/dinámico (lo inmutable y lo que se mueve)

Orgánico/inorgánico (relacionado o desconectado)

No se trata de volver a exponer aquí de manera exhaustiva la propuesta de Casetti y di Chio. Ellos ya lo hacen bastante claro como para repetir nuevamente los contenidos de su texto. No obstante, consideramos importante retomar elementos generales del mismo con el fin de dejar la referencia de qué es todo lo constitutivo de una película.

Los autores hacen una observación: en un análisis fílmico cualquiera, es probable no encontrar el recorrido del film trazado en todas sus etapas. En la práctica, ciertos pasos se efectúan sólo tácitamente, lo cual no quiere decir que se carezca de validez o que no se haya seguido una disciplina precisa. El recuento final (la síntesis que se presenta en un trabajo escrito) pone esos pasos entre paréntesis en aras de una economía interna.

"Un análisis que siguiera de modo explícito y completo absolutamente todos los pasos que hemos señalado, resultaría difícil de exponer"²². Esto resultaría demasiado minucioso en la práctica concreta, así que la propuesta, más que otra cosa, es una guía ideal.

2.2.3.- La interpretación

A pesar de todo lo anterior, Thompson advierte que "por más rigurosos y sistemáticos que sean los métodos del análisis formal o discursivo, no pueden abolir la necesidad de una construcción creativa del significado, es decir, de una explicación interpretativa de lo que se representa o se dice"²³. Parafraseando a Nietzsche, lo que existe no son los hechos, sino las interpretaciones.

Así, la interpretación requiere de otro movimiento del pensamiento que, vía síntesis, nos lleva a la construcción creativa de un significado posible. Por medio de ella estaremos en aras de precisar qué es lo que dicen las formas simbólicas con respecto a algo. Esto es lo que se debe captar al echar mano de la interpretación. De este modo, se nos estará permitido *comprender*.

Los mismos autores italianos aceptan estas proposiciones:

"El reconocimiento y la comprensión no son lo mismo. El reconocimiento está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla: se trata, por lo tanto, de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples, y presta para captar esencialmente la

²² Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 53.

²³ John Thompson, *Op. Cit.*, p. 318.

identidad (qué es esta figura, este ruido, esta luz, etc.). La comprensión, por el contrario, está relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc.²⁴.

Vemos cómo no basta recorrer el film para pasar revista detalladamente a cada uno de los elementos que conforman su estructura interna. Es necesario realizar una interpretación que capte el sentido del texto yendo más allá de su apariencia –de lo evidente- y concentrándose en una reconstrucción personal –y creativa- del significado.

Tal síntesis creativa aprovecha los recursos de la tradición, o sea que la experiencia interpretativa, como la experiencia humana, posee una historicidad. Nuestra formación y opiniones previas como intérpretes deben convalidarse al momento de tratar con las cosas mismas (el objeto de estudio).

Por último, valdría la pena decir que nuestra interpretación no pretende ser la única posible, pero sí puede ser considerada como válida si recordamos que detrás de la interpretación existe una gama de exigencias metodológicas que le dan sustento a nuestras afirmaciones. La construcción creativa del significado que nosotros hagamos se lleva a cabo sólo acompañada de un análisis sociohistórico, digamos contextualizante, y de un proceso de desmenuzar las estructuras internas del film.

Para terminar, debemos decir que precisar el estereotipo del mexicano urbano popular en las películas es contemplar cómo lo concibe la propia cinematografía nacional. Gubern explica en un capítulo de su libro *El simio informatizado* la manera de reconocer al que está enfrente como uno mismo. Ahí se argumenta el proceso por el cual la confrontación del homínido primitivo con su imagen reflejada en el agua significó un reconocimiento de sí mismo.

El reflejo mostraba al *Otro* como *Yo*. "Pero podemos ir un paso más allá e imaginar sin esfuerzo, en el tiempo de ocio de la horda, el juego colectivo de sus miembros con sus respectivos reflejos en el agua, en un juego altamente socializador, y en el que cada Yo tenía su Otro acuático diferenciado que era él y cada Otro tenía su distinto Yo reflejado en el agua. De este modo, con la distinción de mi imagen de la de los otros, se consolidó la conciencia de la identidad de los sujetos"²⁵.

²⁴ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

²⁵ Román Gubern, *El simio informatizado*, p.18.

Ahora bien, ¿dónde podemos hoy en día ver a un *Otro* como *Yo*? Gubern sostiene que aquel lago se constituiría en la pantalla en que se mueven las imágenes de nuestros televisores modernos. Desde luego las pantallas cinematográficas no quedan exentas de tal afirmación.

Sin embargo, pretender que en el cine nos vemos todos representados sería caer en el error. Decir que se muestra **EL** mexicano es olvidar la pluralidad y la riqueza cultural de nuestro país. Debemos partir de que en México no existe una sola cultura general, sino que coexisten diferentes culturas específicas. Por lo tanto, en el cine se refleja **UN** mexicano, no **EL** mexicano. Además, la realidad que exponen los medios está lejos de ser ese cristal fidedigno que representaba el lago remoto del que habla Gubern. De hecho, si al agua de ese lago se le golpeara un poco la imagen se distorsionaría; del mismo modo la imagen a través de los medios –en este caso del cine– se puede manipular y diseñar de acuerdo con: 1) los elementos propios del lenguaje del medio y 2) los requerimientos de los poseedores. Por eso hablamos de un estereotipo en particular. No nos dedicaremos a buscar **EL** mexicano en el cine, sino a explicar la representación (el estereotipo) que de **UN** mexicano (el urbano popular) aparece en la pantalla.

PRIMERA PARTE

"En el cine se contemplan todas las facetas de nuestra personalidad tanto en lo individual como en lo colectivo; nuestros sueños y temores; nuestros mitos y penas; nuestras 'causas', verdades y mentiras".

Fernando Ferrer

I. APUNTES ACERCA DEL CINE

El cine va a su público

1.- Estandarización y estereotipos

Ha sido sobre todo la teoría crítica de la comunicación la que más ha hablado de los fenómenos de estandarización y formación de estereotipos en la comunicación masiva. La penetración cultural de las grandes potencias hacia los países subdesarrollados y la difusión de la llamada cultura burguesa por parte de los medios de comunicación han sido los temas de investigación más socorridos por autores como Adorno o Horkheimer, sólo por citar a algunos.

Para muchos de ellos, la gama de conceptos que se desprende de los medios forma parte de una ideología concebida como en los textos clásicos de Marx: como una conciencia falsa. Sin embargo, los debates en torno a esta idea han desembocado en aceptar definir a la ideología como un sistema de representaciones acerca de lo social, compartido por un grupo, y que no es necesariamente falso o verdadero en su totalidad. La ideología da cohesión a los grupos y está en función de determinados intereses.

Así, la ideología se despliega a través de objetos concretos; es decir, puede materializarse en vestimentas, espectáculos o formas de convivencia. Según el sociólogo Peter Berger, el hombre da significados subjetivos a todas sus acciones, mismos que se objetivan en las creaciones culturales para, nuevamente, ser reabsorbidos por la conciencia.

Para dejarlo un poco más claro, el ser físico y mental de los seres humanos se proyecta hacia el mundo, o sea, se externaliza. Pero esta proyección debe objetivarse: debe ser reconocida como algo concretado fuera del individuo mismo. Cuando este mundo construido es reabsorbido por la conciencia mediante el proceso socializador¹, hablamos entonces de la internalización.

Lo anterior nos sirve para decir que la ideología puede manifestarse mediante el cine. Los conceptos que de ahí se desprenden apuntan a la realidad, pero no son un cristal fidedigno que refleje lo que ocurre de hecho. En la ideología hay ideas no suficientemente razonadas mezcladas con otras más. Es un caleidoscopio de representaciones que nos dice quiénes somos, cómo es el mundo, qué es lo justo, lo injusto, lo bueno o lo malo. Se refiere a la naturaleza y a la sociedad, a

¹ Una definición sencilla y breve del proceso socializador la da Carlos González Alonso en *Principios básicos de comunicación*: "Por *socialización* entendemos el proceso de índole psicológico que dura toda la vida, durante el cual el individuo va incorporando normas, valores y pautas de comportamiento sociales. En nuestra sociedad moderna, los medios masivos de comunicación son un agente de socialización muy importante. La

la práctica económica, a la práctica política, a la cultural y, generalmente, al mundo donde se desenvuelven los individuos.

Para la teoría crítica de la comunicación, la cultura de masas implica una disminución del nivel artístico de los contenidos. "Comunica un saber que en el mejor de los casos no es más que pseudosaber o una vulgarización superficial de ideas profundas. En virtud de sus bases comerciales y tecnológicas los medios de comunicación no pueden ser serios y sólo pueden ofrecer clisés a las masas siempre sedientas de distracción"².

El fenómeno característico de la cultura de masas es el *kitsch*³. En él los efectos de los productos culturales son prefabricados⁴. No se apuesta a un difícil gozo estético por parte del público porque el fin de la industria cultural es vender, aunque el arte se desvirtúe. Lo que importa es la intención con la que el autor vende, no la intención con la que los individuos reciben.

Tal estructura del mal gusto, en términos de Umberto Eco, es ideal para un público perezoso. Sus productos "están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada"⁵.

Sin embargo, en una revisión que Edgar Morin hace a los postulados teóricos de la Escuela de Frankfurt, se establece que la imaginación no ha sido enterrada sino que es muy activa. Los medios masivos, con base en contenidos aparentemente esquemáticos, le apuestan a la imaginación de los públicos y apelan a las emociones más insospechadas.

Los medios de comunicación van hacia la realidad imperante y construyen a partir de ella universos de significado. Hay un ir y venir de lo real a lo imaginario y de lo imaginario a lo real. Cuando el cine retoma aspectos del mundo para acomodarlos en un universo ficticio, comúnmente

televisión, las películas y las historietas constituyen elementos básicos de socialización..." (Carlos González Alonso, *Principios básicos de comunicación*, pp. 30-31).

² Salvador Giner, *Sociedad-masa*, p. 270.

³ Ludwig Giesz en *Phaenomenologie des kitsches* dice que "la primera aparición de la palabra data de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos que deseaban adquirir un cuadro barato, en Múnich, pedían un bosquejo (sketch). De ahí vendría el término alemán para designar la vulgar pacotilla artística, destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias estéticas" (Ludwig Giesz, citado por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, p. 74).

⁴ Los teóricos de la industria cultural defendían la idea de que la cultura de masas vende efectos ya confeccionados y prescribe con el producto las condiciones de utilización y con el mensaje las reacciones que éste debe provocar.

⁵ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, p. 171.

capta expresiones espontáneas y autóctonas de los pueblos. Sin embargo, si el objetivo no es otro más que ganar dinero, el cine da un uso distinto a dichas expresiones: en el momento en que éstas son redistribuidas en el público, las creaciones populares de consumo horizontal —de fruición propia entre la gente— son utilizadas como atractivo y como recurso en beneficio de la industria.

Relacionado con este asunto está el fenómeno de la estandarización, comprendido como una homogeneización de los productos que se oculta detrás de su aparente diversidad. Aquí la comunicación masiva, en términos de Bernard Rosenberg, crea contenidos comunes simplificados dentro de un programa o espectáculo. Para tal efecto, los estereotipos cumplen una función primordial en la composición de esos contenidos simplificados.

Francisco Gomezjara dice en su libro *Sociología* que existen dos clases de estereotipo: el que sugiere un acartonamiento de la realidad y el que sugiere la "estrella" en los medios de comunicación.

- El acartonamiento de la realidad.- Se muestra "nada más la superficie de las cosas, lo inmediato de los acontecimientos, lo intrascendente de la vida, los detalles aislados de la sociedad envueltos en una especie de finísima tela de colores fosforescentes y llamativos moños que ocultan la realidad profunda"⁶.
- La estrella.- "Las emociones desbordadas jamás tenidas, la rebelión deseada pero sumergida, los deseos reprimidos y las frustraciones cotidianas se canalizan y satisfacen a través de la estrella, quien como toda imagen irreal —estereotipada—, sí puede, y debe hacerlo, realizar los sueños prohibidos del hombre de la calle"⁷.

Estos personajes son héroes de la aventura, del triunfo, del amor, de la acción y hasta de lo cómico. Hacen lo que nosotros desearíamos pero no podemos. Ellos están obligados a hacerlo. Cargan con nuestras aspiraciones y por eso los necesitamos. Así, llevamos a cabo una proyección de deseos para que otro los realice. Al transgredir los interdictos de nuestra vida cotidiana, los héroes, del cine en este caso, merecen ser admirados. Tienen que serlo.

Pero los estereotipos también son una forma de entender al mundo. Son imágenes de la realidad que en la mente de las personas se convierten en modelos para interpretar o para actuar. Lo que podemos decir acerca de la relación entre nuestras representaciones y lo que sucede de hecho es que esa relación es imprescindible y que no es una identidad. El ser humano crea sus propias representaciones de las cosas y construye sistemas para ordenar la realidad. Walter Lippmann decía que el mundo se nos presenta tan caóticamente en un principio que nos hace vivir

⁶ Francisco Gomezjara, *Sociología*, p. 353.

⁷ *Ibid.*, p. 251.

en una selva de sombras. Según este autor, elaboramos mapas del mundo en nuestras cabezas para poder navegarlo. En dichos mapas existen los estereotipos, cuya función es impedir el caos cognoscitivo por medio de la esquematización.

Las imágenes estereotipadas condicionan el rechazo o aceptación de opiniones y le ofrecen al individuo una tabla de valores que le permite realizar construcciones mentales más fácilmente manipulables. Son una tendencia a tipificar los sucesos. Se capta sólo un aspecto de un personaje, grupo o fenómeno social, se agranda, y se hacen a un lado sus demás características para recordar aquel aspecto preseleccionado. Tal pedazo de realidad se presenta como sustitución del todo y, generalmente, se encuentra formado por conceptos simplistas, superficiales y engañosos.

Al respecto Francisco Gomezjara apunta:

“...Nos atrevemos a asegurar que el cine ha sido uno de los agentes de comunicación social más eficientes en la conformación de un mundo psicológicamente esquematizado, nutrido por la rapidez e impacto como transmite la gama de estereotipos locales e internacionales”⁸.

Las películas muestran estereotipos de hechos sociales, personas, grupos o etnias. Por ejemplo, en el cine mexicano ha prevalecido la imagen del hombre macho, mujeriego, bebedor, pasional. Como se dice por ahí, *borracho, parrandero y jugador*.

De este modo, según muchos autores, en la cultura de masas la simulación se ha convertido en el sucedáneo permanente de la realidad de la vida cotidiana. Para decirlo en términos de Jean Baudrillard, vivimos en una realidad del simulacro⁹. La cultura del “hombre de masa”, dice Salvador Giner, está hecha de emociones y sueños efímeros.

Pero la utilización del concepto *masa* envolvió en el pasado la idea de un público pasivo. Es más o menos reciente, con las aportaciones de los teóricos de Birmingham, que se cambia a comprender a la audiencia como un ente más participativo y heterogéneo.

⁸ Francisco Gomezjara, *Sociología del cine*, p. 131.

⁹ El francés Jean Baudrillard define al consumo de las sociedades modernas inmerso en una dinámica de simulación. Discriminaciones y elecciones se producen pero en un mundo de objetos y sentidos ajenos a cualquier realidad de experiencia. A través de los medios de comunicación surge como característica de la cultura la llamada realidad del simulacro. Dentro de esta lógica se reproducen imágenes, códigos y signos que constituyen un espacio autónomo de (hiper) realidad.

2.- Destinación¹⁰

Roger Silverstone concibe a las audiencias como activas desde el momento en que cambian de programa o se exponen o no a determinado contenido de los *media*. Sin embargo, esto no quiere decir que los medios no ejerzan un poder. Los públicos pueden hacer diferentes lecturas sólo de un texto confeccionado *a priori*. Lo que es puesto a disposición del público no se hace con fines perversos pero sí económicos.

Walter Ong argumenta que el poder de los medios radica en su tecnología. Mediante ésta se desdibujan los límites entre lo real y lo ficticio. Este autor hace un señalamiento con respecto a la televisión pero que puede aplicarse al cine: "Generó un mundo diferente del real, que no es exactamente la vida, pero es más que la ficción"¹¹.

Esto quiere decir que retomando cosas del mundo (hombres, mujeres, objetos, relaciones interpersonales), el cine las acomoda en un conjunto ficticio. "Lo que encontramos en el cine es una proyección, una representación construida, lo contrario de una imagen ingenua. El cine pone en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología"¹².

Según Pierre Sorlin, el filme es un instrumento del que dispone el hombre para dar cuenta de sí mismo; es decir, deja constancia de sus visiones del mundo. En este sentido, "la realidad se encuentra, sin duda, al fondo de las cosas, pero el filme no transmite sino la realidad 'vista por', 'transformada por' quienes lo hacen"¹³.

Debido a la forma en que se escogen imágenes, se crean personajes y se recitan diálogos, una película define una manera de concebir relaciones sociales. Filtra y redistribuye aspectos del mundo. La cámara registra instancias reales: personas, plazas, caminos, paisajes. "Pero esas cosas no son 'la realidad'; son 'la vida' percibida, o reconstituida, o imaginada por quienes hacen el filme, y nada nos permite considerarlas más que como representaciones"¹⁴.

¹⁰ Término tomado del libro de David Morley, *Televisión, audiencias y estudios culturales*, para referirnos a la forma en que los medios le dan a sus mensajes una dirección específica con respecto a su público.

¹¹ Walter Ong, citado por Roger Silverstone en *Televisión y vida cotidiana*, p. 226.

¹² Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, p. 252.

¹³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

El cine no es, pues, duplicación de la realidad. Selecciona objetos del ambiente y después los retraduce de manera imaginaria para seducir a un público. Se construye así un producto que otros pueden recibir. Se *destina*. Las historias que se cuentan en el cine dramatizan y llevan al extremo situaciones. Crean universos artificiales para el espectador.

Este sistema narrativo se remite fundamentalmente a tres principios:

- 1) Presenta relaciones de conflicto (ser humano vs. ser humano, ser humano vs. naturaleza, ser humano vs. destino) que se dan a través de acontecimientos, ya sean individuales o colectivos, intencionales o accidentales, de larga duración o efímeros.
- 2) La concatenación de sucesos se inscribe en un lapso de tiempo delimitado por un principio y un fin. Acontecimientos y acciones llevan a una *transformación*, es decir, a rupturas con un estado anterior.
- 3) Contempla la utilización de personajes interpretados por actores reconocibles.

En estas convenciones se apoyan los realizadores a sabiendas de que el espectador está acostumbrado a ellas. Se establece algo familiar para el público, quien tiene una idea de lo que será la película gracias a lo que sabe de cada actor y de sus papeles hechos con anterioridad.

Si la evasión es una de las características de la comunicación masiva, el espectador recurre al cine para olvidar los problemas que lo acosan. La evasión ofrece un alivio para las realidades monótonas o desagradables de la vida. Sus funciones son principalmente de distracción, relajación y olvido de inquietudes.

Sin embargo, la gente también recurre a una película cuando está segura de encontrar rostros conocidos (actores y actrices), lo cual abre la posibilidad para que se mantenga atenta. Estos actores conocidos se relacionan entre ellos y así se da vida a un modelo de conjunto social propuesto por los filmes. A estas relaciones manifiestas debemos sumar otro tipo de relaciones con lo que está fuera del campo. Aquí entra en juego el público, quien constituye un espacio virtual que va más allá de lo que ocurre en la pantalla. Sólo así podemos concebir, por ejemplo, un callejón sin salida o una prisión. Suponemos que quizá exista un barrio o una ciudad gracias a la prolongación imaginaria del universo que recrea el cine.

Pero el juego de relaciones no termina ahí. La película permite que el espectador se haga partícipe de la trama, al saber dónde se refugia el asesino cuando la policía lo busca, o al compartir los secretos más profundos de un personaje introvertido ante los demás. Es un estado de comunión entre filme y espectador.

En síntesis, en su afán de lograr una comunicación eficaz, es decir, de acuerdo con sus intereses, los emisores le dan a la estructura del mensaje una especie de dirección. Un subgénero cinematográfico como la comedia urbana picaresca fue destinado a una audiencia que se supone se vería identificada con las películas: era la idea de una audiencia también picaresca, con ensueños

cuyos satisfactores estarían en buena parte en los desnudos y escenas de cama, gustosa de la comedia, del relajo y del albur.

El modo de *destinación* se define, entonces, como la forma en que un contenido mediático intenta establecer, por su estructura interna, una particular relación con su público. Así, los creadores de la comedia urbana picaresca pensaron para el éxito de las películas en un público competente con los códigos de esos filmes. La composición de esa audiencia permitiría una apropiación más adecuada de los contenidos. Aunque, ciertamente, cabe recordar que no hubo más opciones cinematográficas mexicanas en los años ochenta. La comedia de albur urbano predominó y así se cerró el espectro de la oferta.

3.- Apelación a los ensueños colectivos

El cine para dirigirse a un público, es decir, para implantar una *destinación*, apela también a los llamados ensueños colectivos. Éstos buscan tranquilizar a los hombres angustiados por sus visiones de la sociedad. Los personajes mediáticos encarnan ensueños y fascinan con su libertad de acción. Pueden hacer cosas que en realidad serían punto menos que imposibles:

“El individuo social amodorrado ante la pantalla de las ensoñaciones logra obtener excitación sin tensiones, afectos tan vibrantes como vicarios, sin riesgos o incertidumbres personales”¹⁵.

Los ensueños colectivos en el cine tienen éxito porque ahí los espectadores ya no contemplan las rutinas similares a las que desempeñan habitualmente. No se reproducen las mismas sensaciones de vacío, sino que son llenadas. Así, el público combate las vivencias de ritualización de la cotidianeidad y sueña despierto.

Esta es una respuesta del ser humano hacia la soledad, el sufrimiento o la frustración que la sociedad le produce. La ensoñación equivale a una pausa, a un paréntesis que ciertamente no cura los males pero que sí los aminora. Hace menos pesada la vida y más gustosa la existencia.

Sin embargo, esta es una opción sintética para reivindicar ensueños porque no transforma la realidad individual, sino que controla la acción directa y la convierte en acción simbólica. Los ensueños colectivos son controlados y no son prácticas cotidianas; “no transforman la realidad imperante por sí mismos, sino que la hacen más llevadera”¹⁶.

¹⁵ Antonio Delhumeau, *El hombre teatral*, p. 137.

¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

Como afirmaba Edgar Morin, el cine es el hombre imaginario; es una proyección a futuro del hombre actual. Lo que él ve en la pantalla es la meta para ese futuro y los ensueños implican dicha proyección de lo que se quisiera ser. El cine juega con los afectos del espectador ante la mirada anhelante y al mismo tiempo gustosa de este último.

Quien introdujo con fuerza el término de imaginario fue el filósofo francés Jean Paul Sartre. Según él, lo imaginario es algo intermedio entre la percepción y el pensamiento. El mundo de la imaginación, constituido por objetos creados por una *conciencia imaginante*, tiene la capacidad de representar tanto objetos presentes como ausentes. Sin embargo, también puede crear objetos irreales, un *antimundo*, cuya característica principal es la de ser la negación del mundo real, lo que no es, no pasa y no sucede. Mediante estas construcciones, la conciencia del hombre experimenta su libertad con respecto a lo real.

Para Castoriadis, lo imaginario es condición de todo pensamiento. La psique humana posee la capacidad de crear un flujo constante de deseos, afectos y, sobre todo, representaciones. La imaginación es radical pues es fuente de creación. De hecho, lo que es, es producido por la *imaginación radical*. Hay una cita de Julio Amador que deja esta idea bastante clara:

"No existe algo así como 'la realidad objetiva', para la vida social la realidad es inseparable de las nociones y conceptos a través de los cuales la designamos y la definimos, por eso: *definir al mundo es crearlo*¹⁷.

El imaginario es comprendido como el conjunto de referentes y de figuras simbólicas a partir del cual significamos la realidad. Es un trabajo interpretativo que el ser humano realiza irremediamente por el hecho de estar en el mundo. Así, toda captación del mundo es simbólica. En *La imaginación simbólica*, Gilbert Durand habla de que la representación de las cosas puede ser tanto directa como indirecta: un objeto puede ser captado por los sentidos, pero también es posible aludir a algo que no se presenta a la sensibilidad.

El cine es el hombre imaginario porque los espectadores entran en contacto con el mundo de las *stars* y de los sueños. Las propiedades del cine toman sentido cuando nosotros sumamos a ellas nuestra subjetividad. El séptimo arte debe lo mejor de sí a la intervención de nuestros ensueños colectivos.

Gracias al movimiento, las imágenes en el cine adquieren corporeidad y crece así la identificación con lo que se representa. La sala oscura permite que el espectador se concentre más

¹⁷ Julio Amador, "La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, N° 162, p.50.

en el desfile de imágenes que se da ante sus ojos y, por si fuera poco, la inmovilidad y el aislamiento permiten que aflore en quien contempla un filme lo más hondo, es decir, los impulsos más fuertes que mueven a la imaginación.

A este respecto, el autor italiano Francesco Casetti apunta:

"Es precisamente el sentido de la magia unido a una insólita capacidad lingüística lo que permite al filme capturar mejor aún al espectador, y a éste le permite identificarse en mayor medida con lo que se representa en la pantalla"¹⁸.

Lo imaginario, que está entre la percepción y el pensamiento, es en el cine el punto de coincidencia entre la imagen y la imaginación. Es el escenario donde los datos concretos se abren a la integración con lo fantástico y la experiencia de los objetos se vincula a una expectativa, a un proyecto del hombre en el futuro:

"Todo objeto, todo acontecimiento real, abre una ventana a lo irreal; lo irreal tiene que ver con lo real. Cotidiano y fantástico son la misma cosa de doble cara"¹⁹. Lo imaginario se contrapone a lo real no porque represente lo falso, sino porque añade a las cosas del mundo la participación subjetiva de las ensoñaciones. El cine abre un espacio habitado por muchas más cosas de las que nos rodean.

La utilización de los ensueños colectivos por parte de los medios es un instrumento para llegarle a las audiencias. Como dice Jesús Martín Barbero, en vez de dominarnos desde afuera, lo hegemónico nos penetra. Los medios saben interpretarnos y juegan con elementos que llaman nuestra atención, apelan a nuestras necesidades y hacen olvidar nuestras frustraciones.

Sin duda hay un deseo de ver y de oír en el cine. Como en el voyeurismo, esta pasión perceptiva se caracteriza por un distanciamiento entre el objeto deseado, que está en la pantalla, y su real incorporación. El objeto deseado –y admirado– sigue "estando allá". Se conserva, pues, una separación entre un objeto observado y la fuente pulsional, o sea los ojos.

Y es que el cine, desde un principio, sitúa sus datos en lo inaccesible, en un jamás posible e infinitamente deseable. Al mostrarnos imágenes del mundo nos lo ofrece y nos lo niega al mismo tiempo. De ahí que lo que nos ata a un filme no es tanto lo distante del objeto sino su ausencia. Por ello, esta naturaleza del cine lo convierte en fetiche; suple la carencia del objeto con su reflejo:

¹⁸ Francesco Casetti, *Teorías del cine*, p. 62.

¹⁹ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 179.

"*Travellings* sublimes, maravillosos planos secuencia, encuadres extraordinarios... todo nos habla de la realidad que hemos perdido, al tiempo que se nos ofrece como sustituto de esa pérdida"²⁰.

La confección de estos objetos y expresiones llenas de significado se hace posible gracias a los recursos y objetivos de los productores. Es una práctica que envuelve una recepción anticipada de las formas simbólicas por parte de los públicos. El poner a disposición de ellos los ensueños colectivos reflejados en los contenidos mediáticos es jugar con esta idea de la recepción anticipada. Los mensajes se articulan atendiendo a dichas estrategias. Aquí van implícitas suposiciones acerca de las audiencias, de sus intereses y necesidades. Es, en pocas palabras, un llamamiento que los medios hacen al público.

El público va a su cine

1.- Enfoques empírico-psicológicos

¿Qué hace la gente con los medios?, es una de las preguntas que han prevalecto en muchos estudios en comunicación. Después del auge de la teoría hipodérmica, que hablaba de un poder avasallador de los medios, son los enfoques empírico-psicológicos los primeros que rescatan la idea de una audiencia más activa, aunque en muchas ocasiones se caería en el extremo de pasar del poder absoluto de los medios al poder absoluto de las audiencias.

Entre las conclusiones más importantes a las que llega este tipo de estudios está la idea de que el éxito de un mensaje depende de si su organización interna es acorde o no con los factores personales que el destinatario pone en funcionamiento al interpretar los contenidos de los medios.

De acuerdo con esto, los mensajes tienen ciertas particularidades que interactúan con los rasgos de personalidad de los diferentes públicos. De aquí se desprende que las diferencias individuales propiciaban las variantes en los efectos de los medios.

Estas investigaciones de la década de los cuarenta propusieron, entonces, que para exponerse a un contenido mediático era necesario que las audiencias poseyeran primero un interés en hacerlo. Los públicos tienden a exponerse a la información más afín a ellos y a evitar los mensajes discordantes. Este punto es básico para explicar la importancia de los ensueños colectivos que se manejan en el cine, ya que estos últimos evitan a toda costa hacer alusión a las situaciones

²⁰ Francesco Casetti, *Op. Cit.*, p. 199.

desagradables de la vida. Mejor que esto, proponen una realidad simbólica que alivia a los individuos de la soledad o la frustración.

Aunque existe un enfoque político en estos estudios –Hovland, Klapper y Lazarsfeld son sólo algunos ejemplos-, el hecho es que explican cómo la óptima recepción de un mensaje se da siempre y cuando las audiencias tengan una competencia con respecto a lo expuesto por los emisores. Si hay películas, por ejemplo, que se estructuran para que exista una correspondencia satisfactoria entre ellas y un determinado público, entonces su exhibición tendrá éxito. Aquí entraría en juego la *destinación* que ya vimos hace dos apartados.

Debemos recordar que las películas de la comedia urbana picaresca usan como protagonistas a personajes identificados con las clases populares: taxistas, empleados, albañiles o incluso hasta *raterillos*. El interés fue captar a esos estratos sociales de los años ochenta y convertirlos en consumidores. Estos contenidos crean significados alternativos para negociar o rechazar los dominantes.

Lo anterior quiere decir que las imágenes dominantes en el cine (los protagonistas o héroes siempre varoniles, galanes o ricos) se abandonan para ser sugeridas las imágenes de héroes del pueblo y de la vecindad. Estos son los significados alternativos. Así, se destruye un estereotipo ampliamente difundido en la historia del cine, pero en su lugar entra un nuevo estereotipo: un verdulero o tortero que no es galán, que puede ser *gordito* o tener cara de caballo, pero que es **EL** protagonista de las cintas, el héroe, y el que tiene como cualidades el ser relajiento, *chingón* y con una permanente disponibilidad erótica.

“Los mensajes de los medios no resultarían tan exitosos y tan atractivos para las clases dominadas o subalternas si los mensajes enteros se concentraran exclusivamente en difundir los intereses, gustos y valores de la clase hegemónica”²¹. En su afán de ampliar los mercados, los poseedores de los medios incorporan en los contenidos los rasgos –estereotipados- de las clases subalternas.

Los miembros del público se presentan ante el cine con predisposiciones existentes. Hay un interés por adquirir información, misma que los entretiene, los alivia, los evade y los hace soñar. Debe existir una especie de coqueteo: los medios se aproximan al público -le hacen un llamado- mediante sus recursos y su lenguaje, pero el público también va a los medios con todas sus características, no sólo psicológicas, sino también sociales y culturales.

²¹ José Carlos Lozano, *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, p. 173.

Este es uno de los puntos que los enfoques empírico-psicológicos no exploraron mucho. Como veremos más adelante, si bien debe existir un interés de parte de las audiencias para exponerse o no a determinado contenido de los medios, hay factores que complican el proceso de selección e interpretación de los mensajes y lo hacen algo menos gratuito. Estos factores son de índole estructural: económicos, educativos, escolares, sociales y familiares.

La sola existencia de públicos diferentes determina la *destinación*, es decir, la forma en que se estructuran los mensajes. Aunque pueda haber un común denominador en los contenidos de los medios para cualquier público, no necesariamente todos los programas son para todos los públicos. Más adelante explicaremos que hay características en los receptores que determinan gustos diferenciados por los objetos y las prácticas.

2.- *Habitus* y capital cultural (el gusto por los contenidos mediáticos)

Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu, consumimos lo que valoramos y hacemos esa valoración de acuerdo con nuestra posición social. Esta última la constituye no sólo el capital económico que poseemos sino también el capital cultural, así como la influencia del medio familiar y escolar.

El consumo que puede darse en este sentido se manifiesta de muchas maneras: consumo alimenticio, del arte, de la moda, de lo que sea. Por ejemplo, un contenido mediático tiene sentido sólo para quien posee la competencia cultural y económica para consumirlo, aunque Bourdieu no le presta atención a los estados psíquicos que también condicionan nuestra posición frente a una cosa o fenómeno. Para el sociólogo francés, lo que determina el consumo (y antes el gusto por lo que vamos a consumir) es el *habitus*, SISTEMA DE DISPOSICIONES DURABLES QUE INTEGRAN LAS EXPERIENCIAS PASADAS, Y QUE ES LA MATRIZ ESTRUCTURANTE DE LAS APRECIACIONES, PERCEPCIONES Y ACCIONES DE LOS INDIVIDUOS DE CARA A UN OBJETO O ACONTECIMIENTO.

El *habitus* es "el principio generador de prácticas objetivamente enclasables²² y el sistema de enclasmiento de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)- donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida"²³.

²² Enclasar define lo relativo a la clase. Es identificar una práctica u objeto con una clase específica.

²³ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 170.

Para este autor, el *habitus* es estructurante porque organiza las prácticas y su percepción, y estructurado por la división de la sociedad. De esta forma el *habitus* es un puente entre la posición social de una persona y sus estilos de vida. Hace que sus prácticas sean sistemáticas y distintas de las de otro estilo de vida, es decir, produce una distinción.

No obstante, debemos aclarar que el gusto por un objeto no es mecánicamente determinado por la condición de clase ni el *habitus* tampoco. En toda situación de consumo, y comunicativa en general, están presentes la clase social, la educación, las experiencias, las influencias y las predisposiciones psíquicas de los individuos.

De todos modos, la posición social ayuda a determinar el consumo y lo que consumimos dirá algo acerca de nuestra posición social. Además, los estilos de vida construyen sistemas de signos que los miembros de la sociedad califican como *distinguidos* o *vulgares*, *nacos* o *cool*.

El gusto transforma el objeto físico en objeto simbólico. Transmuta las cosas en signos distintivos y las distribuciones continuas en oposiciones discontinuas. Pasa de las prácticas enclasadadas, es decir, emparentadas con una clase, a las prácticas enclasantes (clasificadoras con respecto a la posición de clase). Lo que para unos es emblema de distinción para otros es como un estigma que los delata como "los que no saben vestirse, comer o divertirse"; aquéllos que consumen lo peor, lo de baja calidad. Podemos definir, entonces, a la comedia urbana picaresca como un subgénero enclasante y a la práctica de ver sus películas también.

Según el investigador Jorge A. González, distintas situaciones sociales implican distintas representaciones y modos de construcción. En las ciudades hay espacios usados sólo por ciertas clases. Junto al descuido de los cines, la comedia urbana picaresca, como práctica distintiva de un grupo en particular (las clases bajas), puede explicar que las clases medias se ahuyentaran de las salas cinematográficas en los años ochenta. Y a su vez esto último hizo más enclasante al subgénero. De esta manera, el consumo distintivo se dio no sólo de lo exhibido sino de la ciudad en su conjunto.

Pero, ¿cómo se realiza plenamente el gusto? "El campo de producción, que evidentemente no podría funcionar si no pudiera contar con unos gustos ya existentes (...), es lo que permite al gusto realizarse, ofreciéndole, en cada momento, el universo de bienes culturales como sistema de posibles estilísticos entre los cuales puede seleccionar el sistema de los rasgos estilísticos constitutivos de un estilo de vida"²⁴.

²⁴ *Ibid*, p. 228.

Así, los gustos más diferentes hallan las condiciones para realizarse dentro de los campos de producción y éstos aseguran un mercado. Sin embargo, un producto cultural es determinado por profesionales y por intereses específicos. No hablamos, entonces, de un *gusto soberano*.

A través de un recorrido histórico por varios autores que tratan el problema del gusto, Bourdieu establece una diferenciación entre los gustos puros y los impuros. Si se tratara de circunscribir a la comedia urbana picaresca dentro de alguno de ellos, diríamos que claramente cabría en los segundos.

Los gustos impuros tienen que ver con los sentidos, la naturaleza y el cuerpo. Este tipo de gusto busca la satisfacción de lo inmediato, de lo mundano. Es una forma de placer sensible. Aquí se incluiría el deseo sexual y el ensueño, ampliamente explotados por el subgénero cinematográfico en cuestión.

El espectador, más identificado con el pueblo, es sólo un medio para obtener ganancias. Abundan en los satisfactores de estos gustos el presente irreflexivo y el futuro imaginativo (recordamos a Morin). Opera con frecuencia el encanto y los métodos de seducción superficiales y empalagosos.

Los gustos impuros y la comedia urbana picaresca son una ofensa al público difícil, con otra competencia cultural. Por eso las películas de la picaresca han sido hechas pedazos por todos los críticos. Adjetivos como degradante, bajo o inculto son sólo ejemplos de las etiquetas que la comedia urbana picaresca recibió y ha recibido a lo largo de los años.

3.- Intertextualidad

En el cine intervenimos con nuestra subjetividad cuando nos relacionamos con lo que ocurre en pantalla. En el momento en que captamos una situación representada, más que asimilarla y digerirla en sí misma, la integramos con lo que sabemos, suponemos y tenemos; con lo que nos gusta, nos gustaría y nos apasiona. Esta ya es una forma de participación.

Roland Barthes hablaría dentro de esta lógica de un sentido obtuso en los mensajes, en oposición a lo obvio. Lo obvio sería lo que nos sale al paso en un texto. Lo obtuso no pertenece al orden del lenguaje articulado sino al de una interlocución objetivada en la relación entre imagen y observador.

Los seres humanos que se exponen a un texto en particular ya están inmersos en un mundo lleno de significado. Ellos son el resultado de las prácticas discursivas de las que participan a lo largo de sus vidas. Por esto, las relaciones entre sujeto y texto dependen en gran medida de las posiciones del sujeto establecidas por una multiplicidad de textos que producen subjetividades

distintas que luego se combaten recíprocamente en el espacio social. Los individuos no son tales por la intervención de un único texto o discurso.

Los sujetos frente a un texto (en nuestro caso particular los espectadores frente a los filmes) ya son sujetos inmersos en formaciones sociales distintas, de clases sociales distintas, con una cultura y preparación específica. De modo tal que "los mensajes que recibimos de los medios no nos encuentran aislados, porque todos llevamos con nosotros, en el momento de recibirlos, otros discursos y otro conjunto de representaciones con los que estamos en contacto en otras esferas de la vida. Los mensajes del momento confluyen con otros que hemos recibido antes, mensajes explícitos o implícitos de otras instituciones, de personas conocidas o de fuentes de información en las que confiamos"²⁵.

Si recordamos, como lo hace Mauro Wolf, que los primeros estudios en comunicación se planteaban la pregunta de *qué hacen los medios con la gente* para posteriormente cuestionarse *qué hace la gente con los medios*, el investigador en comunicación Guillermo Orozco, en "La autonomía relativa de la audiencia", sugiere la necesidad de llevar a cabo una síntesis de ambas preguntas.

Ante la idea de pasividad de la audiencia que caracterizó a muchas investigaciones en el pasado, Orozco apunta:

"Mientras interactuamos con los medios y mensajes, los miembros de las audiencias somos más que eso, somos 'muchas cosas a la vez': miembros de una familia, una comunidad, un barrio, una cultura, trabajadores, hombres o mujeres, jóvenes o viejos, sujetos políticos, individuos, etcétera"²⁶.

La multiplicidad de variables en los procesos de recepción es la que define finalmente la segmentación de los públicos. Y dichas variables también influyen para que esos públicos se expongan a tales o cuales contenidos de los medios y los reinterpreten. En una palabra, cuando vemos cine o televisión lo hacemos con la cultura en la mano. Esta es la *intertextualidad*.

Como resultado de estas relaciones se constituyen *comunidades de apropiación*, que son grupos reales o virtuales que se conforman como audiencias con respecto a mensajes, programas o medios. Aunque dichos grupos puedan tener una zona de intersección por los flujos de las audiencias (pues no son inmóviles), puede que sean diferenciados y opuestos entre sí porque a

²⁵ David Morley, *Televisión, audiencias y estudios culturales*, p. 113.

²⁶ Guillermo Orozco, "La autonomía relativa de la audiencia", en *Investigar la comunicación. Propuestas Iberoamericanas*, p. 183.

final de cuentas lo que los mueve –y lo que los hace exponerse a tal o cual contenido mediático- es el *hábitus* de los individuos que los conforman.

La decodificación de los mensajes se hace, entonces, con la intervención de la intertextualidad. La comedia urbana pícarasca propone a personajes calificados, desde un punto de vista elitista, como mediocres o indeseables. Pero es en el ámbito de las mediaciones de multi-discursos y multi-textos que se consumen los contenidos de los medios:

“La interpretación final de cada uno de ellos dependerá siempre de las mediaciones que se presenten antes, durante y después de su recepción y del contexto más amplio en el que se presenten dentro de los mensajes”²⁷.

Con todo, el flujo de imágenes y emociones se adapta al dinamismo afectivo y mental del espectador, y este a su vez se adapta al dinamismo del cine. Se integra al público en el film y el film se integra al flujo psíquico del público. El cine va al público y el público va al cine. Si bien la audiencia de un determinado tipo de cintas participa de ellas cuando ya han sido confeccionadas de acuerdo con ciertos intereses, sin preguntarle, son a final de cuentas las ensoñaciones las que dan el sentido final.

“Esta activa pasividad hace que podamos sin fastidio (e incluso con alegría) seguir en la pantalla espantosas tonterías que no hubiéramos aguantado en la lectura”²⁸. Pese a que en las sociedades contemporáneas la realidad se ha reducido al encadenamiento de los hombres a un mundo ahogado en la cotidianidad, donde no existen las maravillas a ultranza, el cine invierte la situación y pone a trabajar el imaginario de su espectador mediante la recuperación de los sueños para convertirlos en momentos colectivos.

²⁷ José Carlos Lozano, *Op. Cit.*, p. 172.

²⁸ A. Berge, citado por Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 121.

II. EL CINE MEXICANO DE LOS OCHENTA

Hemos establecido, entonces, los principios del *hacerse* y del *darse* en el film. El *hacerse* implica la instauración de un proyecto comunicativo y de un principio organizativo que nos dice que las películas vienen de alguien. El *darse* es un proceso de interpretación, un horizonte de expectativas, que nos dice que esas cintas son recibidas por alguien más.

De hecho, en el film existen elementos "que *simulan* en el interior del texto una relación comunicativa, que actúa como modelo de la comunicación que el Emisor y el Receptor llevan a cabo de un modo concreto gracias al texto"¹. Hay, pues, un autor y un espectador implícitos. El primero representa los modos de hacer y las intenciones del responsable del film; el segundo, las operaciones de lectura y las predisposiciones de quien recibirá el producto cinematográfico.

Encontramos gracias a esto que las cintas mismas contienen ya implícitamente relaciones comunicativas. La película es el terreno donde se ve que el cine va a su público y que el público va a su cine. Estos procesos implícitos han de lograrse en la realidad en contextos específicos: una industria, un productor, y un director, de un lado; un público o grupo de personas, del otro. Vamos a ver ahora en qué contexto y bajo qué circunstancias se confeccionó el subgénero cinematográfico que nos interesa.

1.- Antecedentes inmediatos: El Echeverrismo

Desde 1947 se constituyó un sistema de participación estatal en el cine mexicano mediante alianzas entre funcionarios y empresarios. En cada sexenio ocurría una reestructuración de la industria filmica para hacer frente a las crisis, lo que se traduciría posteriormente en lo que se conoce como la estatización del cine.

Cuando el sector privado retiraba sus inversiones que no eran seguras dejaba las pérdidas al Estado. Se fue conformando así un control estatal en la producción, exhibición y distribución que disminuyó las maniobras de los particulares para hacer rentable su capital².

En el sexenio de Miguel Alemán se hace del Banco Nacional Cinematográfico un administrador de los intereses de la industria. En 1953, con el "Plan Garduño", que centraliza la

¹ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 225.

producción y la subordina a la administración del Banco, el sendero por el que el control estatal aumentaría quedaba trazado.

De este modo, a principios de la década de los setenta el proyecto de Rodolfo Echeverría, director del Banco Nacional Cinematográfico, marca la culminación del proceso de estatización en el cine. Se apoyó a productoras como Escorpión o Marco Polo y, posteriormente, el Estado decidió crear sus propias firmas productoras (Conacine³, Conacite⁴ I y Conacite II) y el crédito oficial fluyó hacia muchas producciones. Los frutos se veían así:

“Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas”⁵.

El gobierno del presidente Luis Echeverría dio importantes pasos para administrar la producción, la distribución y hasta la premiación, la conservación y el aprendizaje del cine. La exhibición la tenía controlada el Estado desde 1960 cuando adquirió Operadora de Teatros (COTSA).

Como decíamos, la clave para este proyecto fue el hermano del presidente, el actor Rodolfo Echeverría (Landa era su apellido artístico). Desde esas esferas del poder se trazaron los caminos de la industria cinematográfica en aquellos años. Se reinstaló la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas y los Arieles se entregaban en la mismísima Residencia de Los Pinos. Debutarían directores como Jorge Fons, Raúl Araiza o Gabriel Retes y se daría oportunidad también a directores de la vieja guardia, como Emilio Fernández, Julio Bracho o Roberto Gavaldón. El involucramiento del Estado y del gobierno fue avasallador, aunque no total, lo que llevaría a que incluso se hablara de una expropiación cinematográfica.

Según cifras de Emilio García Riera, en 1976 las películas producidas por el Estado fueron 35, mientras que las producidas por los privados sólo 15. Existen en este período echeverrista películas que han sido importantes para la cinematografía nacional, aunque esto no significa que tal acontecimiento haya estado exento de las críticas.

Por ejemplo, Jorge Ayala Blanco no vio con buenos ojos el paso de realizadores del cine independiente al cine estatal. Alberto Ruy Sánchez ha dicho que, en su intento por acceder a un lenguaje cinematográfico moderno, los directores del echeverrismo lo que hicieron fue producir un

² Los préstamos financieros se otorgaban a los productores privados. Con Echeverría esos préstamos se controlaron por el Estado y fueron canalizados a productoras estatales. Esto fue lo que hizo que los privados quedaran relegados a segundo término en el período de 1970 a 1976.

³ Corporación Nacional Cinematográfica.

⁴ Corporación Nacional Cinematográfica y de los Trabajadores.

⁵ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, p. 295.

lenguaje hollywoodense. Recordemos que, según este autor, la sangre que corre a través de *Canoa*, *Los albañiles* o *Cananea* es una prueba que identifica los filmes nacionales con los de Hollywood. Así, para el cine mexicano, las innovaciones narrativas vienen de las películas norteamericanas.

Con todo, en el período de 1970 a 1976 algunas de las películas que sobresalieron fueron *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), *Canoa* (Felipe Cazals, 1975), *El apando* (Cazals, 1975), *Las poquianchis* (Cazals, 1976), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1975) y *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976).

El castillo de la pureza se basó en un hecho real para contar la historia de un hombre que encerró durante años a su esposa y a sus hijos para, según él, resguardarlos de la impureza existente tras la fortaleza de ese castillo: la casa de aquel hombre. En *Canoa*, Cazals recrea un hecho sucedido en 1968 en donde un grupo de jóvenes excursionistas, empleados de la Universidad de Puebla, es tachado de comunista y linchado por el pueblo enardecido.

También basada en hechos reales, *Las poquianchis* se encargó de la historia de un grupo de criminales lenonas de la zona del Bajío mexicano. Acerca de la ingrata vida de los presos en la cárcel de Lecumberri, *El apando* es una cinta más de las cuales García Riera dice que muestran algo de la complejidad de la realidad y que son contrarias al espíritu maniqueo del cine que prevaleció en México por muchos años. Sin embargo, estos temas son temas crueles, reconoce. Es justamente esto lo que provocó las críticas en el sentido de que aquél era un cine de nota roja, escandaloso e instrumento del poder para legitimarse⁶.

A este respecto, Alberto Ruy Sánchez comenta:

"Hacia el final de la reforma de Echeverría proliferó otro subgénero populista (*Los albañiles*, *Chin Chin el Teporocho*, *El Apando*, *Las poquianchis*, etc.), que gozó del mismo prestigio mítico a pesar de estar más cerca de las narraciones apocalípticas del periódico *Alarma* que de la 'realidad'".

Un crimen más, pero ahora es en la película *Los albañiles*: el del velador de un edificio en construcción. El argumento de Vicente Leñero, las actuaciones de Adalberto Martínez *Resortes*, Ignacio López Tarso y José Alonso, y la dirección de Jorge Fons, hicieron que esta película fuera premiada en el festival de Berlín.

⁶ Según los críticos, legitimarse con respecto al sexenio anterior, el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, sobre todo porque ahí el presidente Luis Echeverría era el secretario de Gobernación. Así, dejar mostrar a los directores sus recreaciones de lo real, era dar a entender que él no debía nada en cuanto a represión, violación de la libertad de expresión y los sucesos de 1968.

⁷ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 28 (las cursivas son nuestras).

Otro ejemplo que nos remite al deseo de un acercamiento con lo real lo constituye *La pasión según Berenice*. Los amores entre un ingeniero de la capital del país (Pedro Armendáriz Jr.) y una muchacha de Aguascalientes (Marta Navarro) nos llevan a las ambigüedades, represiones y desenfrenos de la clase media de provincia.

Como podemos darnos cuenta, los filmes de la época echeverrista tenían como consigna el intento por reflejar más cosas y por ser más verosímiles. Una cinta que quiso tratar un acontecimiento real fue *Cananea*, de Marcela Fernández Violante (1976), quien, a su modo, reconstruyó la lucha de aquellos mineros reprimidos a principios del siglo XX.

Fernández Violante debutó en la industria como Jorge Fons y Gabriel Retes. El primero filmó en 1971 *Los cachorros*, una película basada en una novela de Mario Vargas Llosa acerca de los problemas de un joven tras sufrir un accidente en los genitales. Gabriel Retes debutaría en 1975 con *Chin chin el teporocho*, también basada en otra obra: la de Armando Ramírez.

Un último debut digno de mencionarse es el de Raúl Araiza con *Cascabel* (1976). Esta cinta trata acerca de un cineasta joven que hacía trabajos de filmación en la selva de Chiapas involucrándose en los problemas de los indios lacandones. Araiza se dedicaba a realizar series para la televisión privada y a partir de 1976 iniciaría una carrera fructífera dentro de la industria.

Por su lado, la televisión privada surtía de cómicos "blancos" al cine:

"*Los Beverly de Peralvillo* (1971, Fernando Cortés), con Guillermo Rivas, Leonorilda Ochoa y Sergio Ramos, aprovechó el título, el tema y los actores de una serie de TV escrita, como la película, por Mauricio Kleiff, el mismo de los programas y cintas con *Los Polivoces*; *Tonta, tonta, pero no tanto* (1971, Fernando Cortés), fue la primera de las cintas protagonizadas por una nueva cómica dada a conocer por la TV, *La India María* (María Elena Velasco), capaz de caricaturizar al mismo tiempo, degradándolos, los personajes de la indígena y la sirvienta. De la vieja guardia de actores cómicos salidos del teatro frívolo, sólo *Cantinflas* seguía protagonizando películas; además de *Don Quijote cabalga de nuevo* (...), protagonizó en la época *Conserje en condominio* (1973) y *El ministro y yo* (1975), dirigidas por Miguel M. Delgado⁸.

Debemos decir también que en el cine estatal del sexenio de Luis Echeverría participaron destacados novelistas y dramaturgos, ya sea como argumentistas o adaptadores: Emilio Carballido, José Agustín, Carlos Fuentes, Vicente Lefiero, Jorge Ibargüengoitia, Gabriel García Márquez, José Revueltas y José Emilio Pacheco. Ellos, las productoras, los directores y un gran número de actores experimentados y jóvenes (José Alonso, Pedro Armendáriz Jr., Héctor Bonilla, Diana Bracho, Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez, Ofelia Gullmain, Katy Jurado, Ignacio López Tarso, Enrique

⁸ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, pp. 314-315.

Lucero, Rita Macedo, Carmen Montejo, Manuel Ojeda, Patricia Reyes Spíndola, María Rojo, José Carlos Ruiz, Salvador Sánchez, Héctor Suárez, Isela Vega y Gonzalo Vega, entre muchísimos otros) escribieron la historia de una época dentro del cine nacional llena de éxitos en comparación con lo que se vendría en los años siguientes.

2.-Cambio de estafeta: De la estatización del cine al control privado

Uno de los acontecimientos que caracterizaron al régimen de López Portillo fue la baja en los precios del petróleo, lo que agudizó una crisis de la cual la industria cinematográfica no quedó exenta. Antes de 1982 la demanda de petróleo había logrado que los precios se incrementaran dando un ambiente de optimismo. La producción de crudo pasó de 800 mil barriles diarios en 1976 a 2 millones 850 mil en 1982.

Cuando dicha demanda disminuyó, se vino un derrumbe no sólo en los precios del crudo sino en toda la economía. No se había desarrollado la planta productiva, así que con el *crack* petrolero el pago de los créditos contraídos con el exterior se dificultó y la deuda se aumentó. Asimismo, ante la crisis el gobierno recortó el gasto público. Se redujeron las exportaciones, se devaluó el peso y con esto los índices inflacionarios se dispararon.

Si la recesión económica, el desempleo y la inflación eran problemas que venían desde sexenios anteriores, durante el mandato de López Portillo las tendencias no hicieron sino agudizarse. La deuda externa se situó en 87 mil 588 millones de dólares y por cada billete verde se tenían que pagar en, 1982, 148.50 pesos.

Con Miguel De la Madrid se intentaría reordenar la economía mediante la elevación de los estándares de competitividad en relación con el exterior. Comenzaría el viraje hacia una menor participación del Estado en la economía. No obstante, entre 1982 y 1988 el Producto Interno Bruto se desplomó y, según la Comisión Económica Para América Latina, los niveles de bienestar de la población sufrieron un rezago de más de veinte años.

En este contexto, la industria fílmica no fue considerada prioritaria por lo que no recibió apoyo. Esto repercutió en la producción cinematográfica debido a que era el Estado quien controlaba casi en su totalidad al cine mexicano.

Así, al iniciar el lópezportillismo, los presupuestos se redujeron⁹ y la producción también. Si en 1977 todavía la producción estatal era mayoritaria con respecto a la privada, al finalizar el sexenio los números hablaban por sí mismos: 57 películas producidas por los productores privados; por el Estado, 7. Los proyectos se cancelaban y Conacite I se cerraba en aquel 1977.

⁹ Ninguna película producida por el Estado debía exceder los seis millones de pesos, devaluados a la cuarta parte con respecto al año anterior.

Al manifestarse el Estado incapaz de invertir en producciones cinematográficas, fueron los productores privados quienes tomaron la estafeta para hacer cine libremente. Ellos adquirieron el liderazgo en la industria desde el sexenio de López Portillo, cuando la hermana del presidente – Margarita – estaba al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC)¹⁰.

“Ya al terminar su período de reforma (de Rodolfo Echeverría) eran insostenibles sus medidas y los nuevos funcionarios tendieron a procurar de nuevo la opinión favorable de los productores privados y su acrecentada inversión en el cine”¹¹.

En 1970 los destinos del cine estaban en manos del hermano del presidente. Seis años después estarían en manos de la hermana del mandatario en turno. Sólo que las condiciones no serían las mismas. La estatización se haría humo tal y como sucedió con la Cineteca Nacional, orgullo del período echeverrista, que se incendió en 1982.

El organismo RTC, no ajeno al nepotismo mostrado por el presidente en su administración, tenía trabajando a personas sin experiencia en el campo cinematográfico y administrativo. Desaparece el Banco Cinematográfico como agente para otorgar financiamientos. A cambio de esto el gobierno les ofrece a los productores privados la distribución de sus cintas a través de la empresa *Películas Nacionales*.

Los nuevos privilegiados se fueron por la fácil: poca inversión, pronta recuperación y desinterés por hacer algo novedoso. Encauzaron sus inversiones en la realización de cintas que dejaran ganancias sin importar la calidad fílmica. Las temáticas abarcaron narcos, braceros, ficheras y personajes de barrio.

Este tenía que ser, según el director Gilberto Martínez Solares, un cine exclusivamente para el pueblo:

“El pueblo fue la única clase que siguió viendo el cine mexicano, entonces no tiene interés para los productores hacer cine para la gente que no lo va a ver”¹².

¹⁰ Al asumir la presidencia, José López Portillo se dio cuenta de que los medios de comunicación audiovisual se hallaban distribuidos en seis secretarías de gobierno, para efectos de administración y producción en lo referente a los estatales, y para efectos de supervisión por lo que toca a los privados. Tales secretarías eran Gobernación, Hacienda, Comunicaciones y Transportes, Educación, Salubridad y del Trabajo.

En este sentido, existía duplicidad de funciones y pérdida de recursos, por lo que el presidente llevó a cabo una reforma administrativa para corregir esta situación. Se privilegió sobre todo a la Secretaría de Gobernación, cuya tarea sería vigilar el contenido de los mensajes y administrar los medios estatales. La reforma administrativa llevó a la creación de RTC, la cual se haría cargo del Banco Cinematográfico, de los estudios Churubusco y América y hasta del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

¹¹ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 67 (el paréntesis es nuestro).

Los capitalistas del cine realizaron en los ochenta aproximadamente 70 largometrajes al año los cuales se exhibieron en toda la república: grandes ciudades, centros urbanos medianos y pueblos chicos. Las empresas más importantes fueron Producciones Carlos Amador, Cinematográfica Rodríguez, Producciones Potosí, Cinematográfica Calderón, Producciones Tijuana, Producciones del Rey, Frontera Films y Televisión¹³.

La idea de la directora de RTC fue impulsar un cine familiar que se contraponía al del sexenio anterior por considerarlo violento, vulgar, izquierdista y hasta pornográfico. Margarita López Portillo declaraba su repudio hacia aquellas películas que atentaban contra las buenas costumbres y la moral del pueblo. El rencor de los antiguos productores se asomaba detrás de esos planteamientos. Debemos recordar que el sexenio de Echeverría había marginado de su negocio al sector privado al fomentar la producción estatal.

Ellos volverían para producir nuevamente con aires de revancha. El resultado: el cine de ficheras, la etiqueta del cine de ese período, y no un cine familiar, tan pregonado como objetivo gubernamental. Como vemos, el ir y venir de los políticos y de sus proyectos dejaba nuevamente al cine de cabeza. En palabras de Alberto Ruy Sánchez, dentro de una crisis estructural.

Este cine de ficheras es el cine del lopezportillismo por excelencia, al grado de que su actriz más representativa, Sasha Montenegro, se convertiría tiempo después en la mujer de José López Portillo. Emilio García Riera enumera los elementos de dicha propuesta cinematográfica: "Prostitutas, desnudos, 'palabrotas', cabarets, barrio bajo, desahogos populacheros (albures), choteo de la homosexualidad"¹⁴.

Mientras tanto, un objetivo más de los propuestos por Margarita López Portillo fue el de las coproducciones. Con la idea de dignificar al cine nacional y tras un fallido intento de traer al director italiano Federico Fellini, la directora de RTC se gastó su presupuesto en películas como *Campanas rojas* (1981) o *Antonieta* (1982). En la primera de estas coproducciones, Seguei Bondarchuk cuenta las experiencias de John Reed, el periodista norteamericano de tiempos de la revolución mexicana. En *Antonieta*, del español Carlos Saura, la actriz francesa Isabelle Adjani da vida al personaje de Antonieta Rivas Mercado, secretaria y amante suicida de José Vasconcelos en 1929.

Algunos directores de aquella época estatizada incursionaron en el cine privado, aunque fuera eventualmente. Algunos ejemplos son Arturo Ripstein, Raúl Araiza y Gonzalo Martínez.

¹² Gilberto Martínez Solares, citado por Enrique Palma en *El cine mexicano de los ochenta: agudización de su crisis*, p. 128.

¹³ Inició actividades con *El Chanfle*, con Roberto Gómez Bolaños, en 1978.

Después de hacer *El lugar sin límites* (1977), con Roberto Cobo, Ana Martín, Gonzalo Vega y Fernando Soler, Ripstein filmó para Televisine en 1979 *La ilegal*, película con Lucía Méndez que se sumaba a la lista de temas fronterizos para el mercado norteamericano de Televisa.

Raúl Araiza dirigió también para Televisine *Lagunilla mi barrio* (1980), famosa comedia populachera con Lucha Villa, Héctor Suárez, Leticia Perdigón y Manolo Fábregas. Gonzalo Martínez trabajó con el cantante Juan Gabriel y realizó *Del otro lado del puente* (1978), *El Noa Noa* (1979) y *Es mi vida* (1980).

Ya con Miguel de la Madrid, en 1983 se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el cual dependía de RTC. Alberto Isaac fue nombrado su director, quien rápidamente pensaría en las políticas que debería seguir la industria cinematográfica en aras de alentar un cine estatal de calidad. Pero la crisis económica, la demagogia, la falta de voluntad política y las propuestas inviables hicieron del IMCINE algo inoperante.

El mismo Isaac declaraba:

"El Instituto carece de los instrumentos para realizar cabalmente los planes que se había trazado"¹⁴. Las limitaciones eran, sobre todo, de tipo económico y administrativo. En vez de una reestructuración profunda del cine, en el sexenio de la *renovación moral* predominó un cine de arrabal, albures, desnudos y palabrotas, hecho por los productores privados. Si con López Portillo la producción cinematográfica se centraba en las ficheras, con de la Madrid se establecía plenamente la comedia urbana picaresca.

Jorge Ayala Blanco opina que el Estado lo que hizo en esos años fue hacer más grande la burocracia y el deterioro. IMCINE no fue creado como un organismo autónomo sino que fue subordinado a RTC, dependiente a su vez de la Secretaría de Gobernación.

Este instituto, sin embargo, organiza el Tercer Concurso de Cine Experimental junto con el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en 1984. Destacan las películas *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés) y *Crónica de familia* de Diego López. La historia de una muchacha deambulando por la Ciudad de México entre detenciones, robo y prostitución, dio a Alberto Cortés y a *Amor a la vuelta de la esquina* los premios de mejor director, mejor película y mejor actriz (Gabriela Roel) en el mencionado concurso. *Crónica de familia* obtuvo los premios de mejor argumento y mejor guión. Su historia se trató de unas familias íntimamente ligadas al poder y por ende al dinero y a la corrupción.

Otras películas importantes del período de Miguel de la Madrid fueron *Mariana, Mariana*, *Frida*, *El imperio de la fortuna* y *Mentiras piadosas*. La primera se estrenó en 1987 en la Muestra

¹⁴ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p. 325.

¹⁵ Alberto Isaac, citado por José Felipe Coria en *Nuevo cine mexicano*, p. 58.

Internacional de Cine. Basada en una adaptación de *Las batallas en el desierto* (José Emilio Pacheco) hecha por Vicente Leñero, Alberto Isaac fue el encargado de dirigir esta historia de Carlos –Luis Mario Quiroz– y Mariana –Elizabeth Aguilar–, que originalmente estaría en manos de José Estrada, sólo que él falleció poco tiempo antes del inicio del rodaje. Resulta obvio que Isaac filmó dicha cinta una vez que renunció al IMCINE.

Frida, naturaleza viva (1983) es una producción de Manuel Barbachano, dirigida por Paul Leduc, que muestra una visión biográfica de Frida Kahlo. En el papel de la pintora figuró Ofelia Medina. Juan José Gurrola la hizo de Diego Rivera.

Arturo Ripstein filmó *El imperio de la fortuna* y *Mentiras piadosas*. *El imperio de la fortuna* (1985) trata de un triángulo amoroso en un medio rural entre Dionisio (Ernesto Gómez Cruz), *La Caponera* (Blanca Guerra) y Lorenzo (Alejandro Parodi). De temática similar es *Mentiras piadosas* (1988), película que cuenta los problemáticos amores de una pareja, pero ahora en un ámbito urbano.

Televisine hizo cintas de tipo populachero, comedias, de traileros y adaptaciones de programas de TV y de cantantes. Destacan entre estas últimas *Ya nunca más* (1983), de Abel Salazar y con Luis Miguel; *Fiebre de amor* (1984), de René Cardona Jr., protagonizada por Lucerito y Luis Miguel; *Mentiras* (1986), con Lupita D'aleccio, dirigida por Abel Salazar y Alberto Mariscal; *Escápate conmigo* (1988), con Lucero y Mijares, de Cardona Jr. De este director son también *Sabor a mí* y *Pero sigo siendo el rey*, ambas de 1988. En la primera actúa José José interpretando a Álvaro Carrillo y, en la segunda, Leonardo Daniel da vida a José Alfredo Jiménez.

Pero aunque el "cine lépero" (en términos de Emilio García Riera) fue el predominante en el sexenio de 1982-1988:

"La única cinta que a fines del sexenio pudo superar en la taquilla al cine lépero fue *Ni de aquí ni de allá* (1987), comedia dirigida por la *India María* con ella misma como una emigrante a los Estados Unidos"¹⁶.

Así, aparte del cine de albuces, otro tema explotado por el cine de esa época fue el de la frontera. Surgieron, entonces, numerosas películas acerca de la migración, el contrabando y el narcotráfico. No obstante, la prueba de que este tipo de cine dejaba ganancias se hallaba años atrás:

"En 1976, con el díptico *Contrabando y traición* (*La Camelia*) y *Mataron a Camelia la Texana*, de Arturo Martínez (con Ana Luisa Peluffo en el papel de La Camelia), así como con *La*

¹⁶ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 344.

banda del carro rojo, de Rubén Galindo (con los hermanos Mario y Fernando Almada), se afincó como taquillero el temario fronterizo¹⁷.

Queda claro, entonces, que en los ochenta el cine de la frontera fue, de igual forma, taquillero. Basta con poner de ejemplo a la exitosa *Lola la trailera* (1983), de Raúl Fernández y protagonizada por Rosa Gloria Chagoyán. Por cierto, dentro de esta temática debutó como director de largometrajes Luis Estrada con *Camino largo a Tijuana* (1988).

Tras la salida de Alberto Isaac del IMCINE, es Enrique Soto Izquierdo quien toma su lugar. Con esta persona crece la falta de interés en la industria, así como el favoritismo hacia algunos directores y la corrupción. Si con López Portillo había personas encargadas de los destinos del cine que no tenían ninguna experiencia ni cultura cinematográfica, la administración de Miguel de la Madrid no desentonó. Alguna vez Soto izquierdo declaró que entre sus películas mexicanas favoritas destacaba *Nazarín*¹⁸, de Sergio Olhovich (*sic*).

A mediados de la década de los ochenta, cuando los costos de la producción de películas eran muy elevados y la pérdida del poder adquisitivo de los espectadores era impresionante, Jesús Hernández Torres, director de RTC, anuncia en 1986 el Plan de Renovación Cinematográfica. El objetivo: combatir la lenta recuperación de las inversiones y la disminución del número de cintas realizadas. Sin embargo, los beneficios en todo caso fueron para los empresarios y funcionarios, ya que se permitió liberar los precios de entrada al cine. Cabe señalar que productores y exhibidores culpaban al congelamiento de los precios de entrada a los cines de la baja calidad de las películas y de la caída en la producción.

A cambio de los beneficios del plan, los exhibidores quedaban obligados a:

- 1) Prestar un servicio de calidad en los cines.
- 2) Impulsar la construcción de nuevas salas.
- 3) Eliminar la reventa.
- 4) Apoyar la producción de películas de calidad a través de un Fondo de Fomento para la Calidad Cinematográfica.

A pesar de lo anterior, ni el Plan ni el Fondo de Fomento cambiaron la situación del cine nacional. Lo que sí apoyaron los encargados de la exhibición fue la presencia del público en aras de la obtención de ganancias. Preferían programar la más mala película norteamericana que la mejor

¹⁷ Francisco Sánchez, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, p. 178.

¹⁸ Luis Buñuel, 1958.

mexicana, que por supuesto no generaba los mismos ingresos, además de que de ese tipo no había muchas que digamos.

3.- La crisis en síntesis

En la década de los ochenta el cine fue descuidado y, si bien las condiciones económicas del país eran difíciles, los funcionarios que tenían a cargo una responsabilidad en materia de cinematografía mostraron poco interés, además de que cometieron muchos errores y abusos.

Por ejemplo, los realizadores tuvieron problemas de cancelación de proyectos y falta de oportunidades, lo que orilló a muchas cosas, entre las cuales está la incursión de directores en el cine privado, como fue el caso de Raúl Araiza. Lo importante era no quedar congelado, sin trabajo, además de que tenían que comer.

Otra de las consecuencias de la falta de apoyos fue el brote del cine independiente, impulsado por universidades y centros de estudio. Las condiciones del Estado para poder filmar incluían la espera de 3 ó 4 años para que un director pudiera hacer su siguiente película. La crisis económica orilló a la formación de cooperativas, que mediante la unión de productores lograron hacerle frente a los problemas financieros y seguir produciendo.

Los criterios para el financiamiento de películas eran amañados. Sólo incursionaban en la industria los hijos de productores veteranos o los amigos de los directores sindicalizados (STPC). Las oportunidades se cerraron para los realizadores con pretensiones no tan comerciales, pero debutaron personas que se dedicaron, en el ámbito privado, a filmar las películas de la comedia de albures y de narcos y braceros. Ejemplos: Rafael Baledón Jr., Adolfo Martínez Solares, René Cardona III y Víctor Manuel "Güero" Castro, entre otros.

Las duras circunstancias económicas trajeron consigo que los productores hicieran películas con fórmulas probadas, presupuesto reducido y con la finalidad de obtener ganancias, lo que desembocó en una pérdida de la calidad de los productos. Si el cine de ficheras había sido un éxito en el período de López Portillo, con de la Madrid se siguió la misma línea: cómicos *mandados*, calientes y relajientos, que más que en el antro ahora estaban en el barrio, en la vecindad, en el arrabal.

Esto fue lo que se hizo para que el inversionista no quedara en la ruina. Había que atiborrar las salas y se apostaba por la existencia de un público cautivo de películas de la comedia picaresca. Había que buscar el éxito taquillero y para muestra basta un botón. Acerca de la película *El día de los albañiles 2*, encontramos los siguientes textos en los anuncios de los periódicos:

"Las aventuras más eróticas y divertidas de los destrampados *maistros* de la cuchara y del amor".

"500,000 personas la han disfrutado. ¡No se la pierda!"

"81ª semana de éxito".

"Hoy, Cine Sonora, funciones desde las 11 AM. Libra, desde las 10 AM".

COTSA también tuvo su responsabilidad en la crisis del cine en esos años. Las salas estaban en pésimo estado. Estaban sucias y los baños apestaban. En cuanto al sonido, éste dejaba mucho que desear.

Como vemos, los problemas se extendían desde la producción hasta la exhibición y entonces todos se echaban la bolita: Los exhibidores decían que el audio y vídeo de las películas era deficiente de origen y que por ello no tenía sentido mejorar sus equipos; los productores no hacían filmes con mayor calidad porque, decían, las salas no ayudaban en nada.

Este fue el cine delamadrista por excelencia. Las pantallas estaban llenas de cintas del subgénero estudiado en este trabajo y de producciones norteamericanas¹⁹. Las obras de cineastas destacados quedaban relegadas a cineclubes o a la Cinoteca. Películas con otras pretensiones más allá de lo comercial eran minoría.

Cuando llegó Carlos Salinas al poder, el IMCINE intentó dar oportunidad a jóvenes cineastas y se buscó que las películas que producía el Estado fueran más viables en términos de comercialización. Las temáticas poco a poco dejaron de ser de arrabal (por ejemplo, *Sólo con tu pareja*)²⁰ o empezaron a basarse en obras literarias (por ejemplo, *Como agua para chocolate*)²¹.

El mandato de Salinas de Gortari se caracterizó por consolidar el viraje hacia una mayor participación de la iniciativa privada en la economía. Se abrieron las fronteras y el Estado replanteó su papel como empresario. El gobierno comenzó a rematar muchas de sus empresas que consideraba inviables o no prioritarias.

En 1993 el Estado vendió un paquete de medios que incluía a COTSA. Con el nuevo dueño (Ricardo Salinas Pliego) los cines se fueron cerrando uno tras otro. Así, la compañía estadounidense Cinemark estrenó complejos de múltiples salas y en 1994 se abrió uno de ellos en el Centro Nacional de las Artes. Otra compañía, Cinemex, inauguró en 1995 Cinemex Altavista y Organización Ramírez creó su concepto llamado Cinépolis.

¹⁹ Por ley, el tiempo de exhibición de cintas mexicanas no podía ser menor del 50% del tiempo total en pantalla. Esto nunca se cumplió debido a la incapacidad de la industria. El tiempo de exhibición de películas nacionales estaba en promedio en un 30%. Lo demás, era para el cine extranjero. Pero dentro de ese 30%, el cine de albures era mayoritario.

²⁰ Alfonso Cuarón, 1990.

²¹ Alfonso Arau, 1991.

Esto regresó a la clase media a los cines; sin embargo, según cifras de José Felipe Coria, a principios de la década de los noventa la producción se desplomó alrededor de 75%. Se pasó de 88 películas nacionales estrenadas en 1991 a sólo 20 en 1996. La misma nueva Ley Federal de Cinematografía (1992) alentaba una reducción de la producción filmica.

Pero mientras esto se daba, el cine nacional imperante en el sexenio de Miguel de la Madrid fue la comedia urbana picaresca. Uno de los pocos estudios que se han hecho sobre el período de los ochenta desde el ámbito académico lo constituye el trabajo de Enrique Palma, asesorado por Andrés de Luna, *El cine mexicano de los ochenta: agudización de su crisis*. En dicha investigación encontramos el nombre de "comedia urbana picaresca" y lo consideramos adecuado dadas las características del subgénero, aunque García Riera prefiera llamarle "cine lépero" y Ayala Blanco "comedia de albuces con *nalguita*".

III.- LA COMEDIA URBANA PICAESCA

La primera clasificación de los géneros la hizo Aristóteles, quien hablaba de tres: épica, lírica y teatro. La épica relata sucesos históricos y de importancia nacional o universal. Generalmente se centra en un individuo que le confiere unidad a la composición y maneja la presencia de fuerzas sobrenaturales que configuran la acción. En los géneros épicos o narrativos son frecuentes las descripciones de batallas y la abundancia de personajes, como ocurre en el caso de la *Iliada* y la *Odisea* de Homero.

El género lírico es un testimonio de los estados de ánimo y actitudes de los autores. Expresa un sentimiento intenso o una reflexión, ambas ideas como manifestaciones del yo. La lírica es una forma poética en la que el creador habla de la vida y de la experiencia y reclama una atención hacia los estados de su interior.

Finalmente, los géneros dramáticos son claramente definidos por Francisco Abad en su libro *Géneros literarios*.

"Llevan al límite el designio testifical del autor, quien 'desaparece' en su función narradora y llega hasta corporeizar y prestar vida a unos personajes que actúan y se expresan por sí mismos"¹. El texto escrito deja su lugar a una representación tangible de un fragmento de vida en el escenario.

Estos han sido llamados los géneros mayores. Pero el género, entendido como un conjunto de constantes retóricas y semióticas que identifica y reúne a varios textos, se va conformando históricamente. Según Benedetto Croce, la creación artística no se incorpora así sin más a cánones preexistentes, sino que éstos son reelaborados (actualizados) por la actividad expresiva de los autores. Encontramos, entonces, diversos géneros que se desprenden de los épicos, líricos y dramáticos, como la novela y el cuento, el poema y la elegía o la tragedia y la comedia²:

¹ Francisco Abad, *Géneros literarios*, p. 13.

² La comedia supone que el contenido y las acciones sean amables y divertidos. La comedia se desarrolló hacia la mitad del siglo V a.C., siendo las de Aristófanes las más antiguas que se conservan. Tienen una estructura derivada de los antiguos ritos griegos de la fertilidad. Su comicidad consistía en una mezcla de ataques satíricos a personalidades públicas del momento y atrevidos chistes y parodias. Para el siglo IV a.C. la comedia había sustituido a la tragedia como forma dominante. Debemos recordar que la tragedia era la forma de rendir culto a Dioniso, el dios del vino y de la vegetación para los griegos. Las obras de Lope de Vega (España), de Juan Ruiz de Alarcón (México-España) y de Moliere (Francia), son ejemplos de comedia.

"Existen ciertas 'reglas de juego' a las que debe estar ajustada la composición del texto (...) las reglas del género limitan al autor, aunque éste -bien sea siguiéndolas, o ya transformándolas- puede lograr con ellas una obra maestra"³.

De este modo, si el género es un conjunto perceptible de procedimientos constructivos que forman una estructura subyacente a obras concretas, su distinción y establecimiento son históricos. Lo mismo pasa con el cine. Aunque son medios de expresión diferentes, cine y literatura guardan relaciones que no se agotan en la adaptación de obras literarias a la pantalla grande o en el hecho de que una película se apoye en un guión escrito. Sin embargo, el cine se ha desarrollado tan fecundamente que posee ya sus propias modalidades genéricas.

Un género cinematográfico puede definirse también como un grupo que reúne obras similares (películas) en cuanto a elementos formales y temáticos. Los géneros juegan tanto con aspectos internos como con aspectos externos. Los internos envuelven las cuestiones del tratamiento, es decir, el tono o la intención de la obra. Los aspectos externos son los signos visibles: el vestuario, el ambiente o las caracterizaciones de los personajes.

Una primera forma de dividir al cine en géneros la constituye la clasificación en cine documental y cine de ficción. El documental surgió con el cine mismo, cuando los hermanos Lumière captaban el pasar de la vida; la ficción apareció cuando Georges Méliès utilizó el cinematógrafo como un medio para crear un mundo fantástico.

El documental puede ser científico, político, antropológico o musical, pero es en el cine de ficción donde se ha dado los géneros más populares y conocidos, como el thriller, el cine fantástico, el de aventuras y, desde luego, la comedia.

Resulta imposible hablar de géneros puros. Existen películas con pinceladas de varios de éstos. Sin embargo, se pueden encontrar los elementos predominantes y ubicar los filmes dentro de determinados géneros. Así, por ejemplo, la comedia es un género cuya intención fundamental es hacer reír al público. Lo cambiante son las formas. De ahí se desprenden los subgéneros.

En México nos encontramos con cómicos populares trabajando en ambientes citadinos y echando mano de la picardía. A veces la aventura y hasta el melodrama aparecen en las películas que deseamos estudiar, pero la intención fundamental es causar la risa. La comedia urbana picaresca de los ochenta es desglosada a continuación mediante la revisión de las formas y elementos característicos que la conforman: el cine cómico, el urbano y el picaresco.

³ Francisco Abad, *Op. Cit.*, p. 21.

1.- Revisión de los tres componentes

1.1.- Lo cómico⁴

En el cine mundial, un primer ejercicio de comedia lo podemos encontrar en *El regador regado*, de los Lumière, donde un niño le juega una travesura a un regador al mojarlo con su propia manguera. Según Leonardo García Tsao, la forma más primaria es la comedia física, practicada por todos los cómicos del cine mudo, entre los que destacan Charles Chaplin o Buster Keaton. La llegada del sonido permitió formas de comedia que utilizaban el lenguaje como herramienta principal. Tal es el caso de la llamada comedia romántica, donde ubicamos fundamentalmente a Ernst Lubitsch y a su sentido de la ironía en películas como *Escándalo en el paraíso* (1932).

La comedia loca se caracteriza por sus situaciones disparatadas a ritmo trepidante, como las que vemos en las cintas más famosas de Howard Hawks, *Esclavos de la farsa* (1934) y *La adorable revoltosa* (1938). La comedia satírica, que tiene a los Hermanos Marx como representantes, utiliza un sentido del humor crítico, el cual también se ha reflejado en películas de Preston Sturges (*Te odio, mi amor*⁵) y de Billy Wilder (*Una Eva y dos Adanes*⁶).

En *Dr. Insólito* (1963), Stanley Kubrick maneja un humor irreverente y hasta macabro en el tratamiento de un posible holocausto nuclear. Cuando el humor se presenta de esta forma, estamos ante comedias negras. En décadas recientes lo que se ha popularizado con mayor fuerza ha sido la parodia, consistente en "la imitación burlesca de ciertos géneros o temas a partir de la alteración de sus convenciones"⁷.

En nuestro país, el género cómico (desde *La vida inútil de Pito Pérez*⁸, de Miguel Contreras Torres) ha ido de la mano con el tema de la ciudad y ahí es desde donde vamos a partir⁹. Incluso

⁴ El objetivo de esta parte del trabajo ha sido referirnos a la comicidad como género y acotar cómo se ha manifestado en la cinematografía nacional. Lo cómico como experiencia humana será tratado con más detalle en el capítulo *Bailo tango, masco chicle*.

⁵ 1948.

⁶ 1959.

⁷ Leonardo García Tsao, *Op. Cit.*, p. 55.

⁸ En esta película de 1943, el vago Pito Pérez cuenta su vida al poeta Ramón una vez que aquél ha regresado a su pueblo. Le platica su afición a la flauta, los castigos en la escuela, su trabajo de ayudante de cura y sus decepciones amorosas, entre otras cosas.

⁹ Esto debido a que preferimos prestar atención al cine de la ciudad, lo que no implica la inexistencia de humor en películas mexicanas anteriores a 1943.

Mario Moreno debe su éxito en parte a que se arropó en una figura citadina, como es la del "peladito". El chiste verbal que caracteriza a *Cantinflas* –que dio pie para la creación de un nuevo verbo, cantinfllear- ha sido constante en todos sus personajes urbanos: el bombero, el diputado, el barrendero, el patrullero o el conserje.

En su primera etapa cinematográfica, todo en *Cantinflas* es novedoso: el humor, la apariencia lumpen, la mímica, el lenguaje. La siguiente cita abunda más en ello:

"A *Cantinflas*, los espectadores de sus inicios le celebran su forma de ser (que es su forma de hablar) y el modo de relacionarse. Él acecha al prójimo, le da vueltas con su palabrería y lo enreda con cachondería acústica. En torno suyo se da la unidad nacional: burgueses, clase media y clases populares se divierten con el método prontamente bautizado en su honor, el *cantinflismo*, que es sacudimiento facial y verbal, la mímica que orienta en el laberinto de las palabras perdidas (...) Hazaña del sinsentido, la logorrea infinita de *Cantinflas* expresa una táctica: que las acometidas del disparate nos liberen del lenguaje-cárcel"¹⁰.

El tránsito de la carpa al cine consolida, por ampliación de públicos, el mito de *Cantinflas*, quien debutó con *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936) con un papel secundario. Es hasta su tercera película que despliega toda la fuerza de su personaje. La película en cuestión es *Águila o sol*, de Arcady Boytler, filmada en 1937¹¹.

Así, el "peladito" es el antecedente del *naco* de los años ochenta en el cine mexicano. Ambos son pícaros y encarnan un sinfín de oficios citadinos. Aunque *Cantinflas* no usa el albur descarado como característica esencial de su humor, posee ya un juego de palabras que lo hace romper con determinadas reglas. Con su comicidad y relajo, de igual forma pone entre paréntesis los momentos ingratos de la vida y nos coloca en un estadio alternativo fuera de la cotidianidad.

El pelado genera una neutralización humorística. Se le disculpa por ello el hecho de ser pelado. Su vulgaridad no amenaza y su verborrea es inofensiva. Sus peripecias y su relajo son un escape no comprometedor. En general, esta disculpa se extiende a muchos otros cómicos o actores arrabaleros:

"Al final, para las clases hegemónicas, los potencialmente peligrosos y revolucionarios *pelados* y proletarios terminan siendo unos personajes grotescos que sólo saben farfullar y, en el mejor de los casos, expresar sus emociones cantando"¹².

¹⁰ Carlos Monsiváis, "Las mitologías en el cine mexicano", en *CD ROM Cien años de cine mexicano*.

¹¹ En esta cinta, Carmelo y Adriana Águila, junto con *Polito Sol*, son tres niños abandonados en un asilo que huyen para vender periódico y billetes de lotería. Tiempo después forman el trío cómico "Águila o Sol" que se dedica a trabajar en carpas. El padre de *Polito* se dedica a buscar a su hijo y lo encuentra.

¹² Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, p. 149.

Antes de *Cantinflas* hizo su aparición quien sería figura cómica, sobre todo a partir de su trabajo con Juan Bustillo Oro. Nos referimos a Joaquín Pardavé, cuya incursión en el séptimo arte se dio aún en el cine silente. La cinta con la que se dio a conocer fue *Viaje redondo*, de José Manuel Ramos (1919).

Joaquín Pardavé fue actor, director, argumentista, guionista y compositor. Debutó como realizador en 1942 con *El baisano Jalil* y una de las cintas más representativas de él como actor y donde la ciudad aparece nuevamente como elemento es *El ropavejero* (Emilio Gómez Muriel, 1946).

En esta película, el ropavejero Cirilo es un personaje que deambula por la ciudad haciendo su trabajo y preguntando a gritos por la existencia de alguien que vendiera sombreros, zapatos o ropa usada. Todo un tipo urbano popular y más bien poco aseado, Cirilo conoce a María (Sara García), quien trabaja de sirvienta en una casa. Después de conseguir su amistad, el ropavejero comienza a enamorarla. Juntos descubren la imprenta de unos falsificadores, pero Cirilo es acusado del delito por haber usado de ese dinero apócrifo. Es encarcelado y después sale libre para ayudar a atrapar a los verdaderos delincuentes. Finalmente se queda con María y se van a vivir juntos.

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo es uno más de los cómicos que han puesto entre paréntesis la vida cotidiana con su trabajo actoral, gracia, carisma e ingenio. *Tin-Tán* vivió algunos años en Ciudad Juárez donde se desempeñó como imitador y locutor. De ahí recibió las influencias culturales que en buena parte ayudarían a construir la esencia de sus personajes. Debutó en 1943 con *Hotel de verano*, de René Cardona.

Las características de Germán Valdés *Tin-Tán* lo ponen como otro cómico representativo del cine mexicano y relacionado con el tema de la ciudad y del barrio. Dichas características pueden resumirse en una creatividad idiomática, una amplia gama de gestos, su capacidad para improvisar y su talento para bailar, la recurrente creación del caos en sus películas, su gusto por las muchachas y la ausencia de solemnidad de sus caracterizaciones.

Precisamente relacionada con la temática de lo urbano está la película *El rey del barrio*, dirigida en 1949 por Gilberto Martínez Solares. Aquí *Tin-Tán* es el jefe de una pandilla de rateros compuesta por "El norteño" (Ramón Valdés), "El sapo" (José Ortega), "Borolas" (Joaquín García) y "El peralvillo" (Juan García). El billar atendido por *Tun Tun* es el sitio de reunión. Para impresionar a sus cómplices, *Tin-Tán* les dice que fue gángster en Chicago y todos en el barrio le dicen Rey por creerlo poderoso y valiente.

Sin embargo, sus planes de robo salen frustrados. Conoce a Carmelita (Silvia Pinal) de la que se enamora y con quien se queda al final. Después de una pelea para recuperar a Pepito (sobrino del Rey, pero que quería y cuidaba como a su hijo), *Tin-Tán* se regenera y termina trabajando como rielero, pero de un trenecito de Chapultepec.

Cabe señalar que esta historia se volverá a presentar en los años ochenta dentro de la cinta *El ratero de la vecindad* (Gilberto Martínez Solares, 1982). El personaje de *Tin-Tán* lo interpretaría ahora Alfonso Zayas y, el de Silvia Pinal, Angélica Chaín.

Pero si había un "rey del barrio", por qué no un "rey de México". El Salón Smirna fue el lugar donde Adalberto Martínez recibiría el sobrenombre de *Resortes* gracias a sus dotes de bailarín de rumba y mambo principalmente. Esto, aunado a su facilidad para la comicidad, fue lo que le dio fama y le abrió las puertas de la participación en el cine con la cinta *Voces de primavera* (1946), de Jaime Salvador.

En 1955 *Resortes* estelariza *El rey de México*, película de Rafael Baledón. En esta cinta, Adalberto Martínez interpreta a Pablo Rosas, un cargador de La Merced que se vuelve millonario. El periodista Raúl Olmedo lo escoge para que viva por unos días en la opulencia. Se trata de un experimento en el que se dará la oportunidad a Pablo de ser rico un corto tiempo, mientras que Olmedo preparará la historia de ese experimento para la revista *Cine Mundial*. Se prevé un exitazo, al grado de que se hará una película al respecto al final.

Pablo vivirá en un hotel lujoso, comerá bien, disfrutará de choches y trajes, se hará acompañar de mujeres guapas y se irá a cabarets. Se enamorará de una estrella de cine, pero se burlan de él. Al terminarse el "sueño", Pablo vuelve a lo de antes y se despide para siempre de Raúl.

En *confidencias de un ruletero*, *Resortes* interpreta a Lauro, un taxista a quien se le muere un pasajero del que se deshace y después encuentra un broche en el auto. Al salir de un baile, Lauro halla en su taxi otro cadáver, ahora de un tipo que anteriormente lo había amenazado. Ante estos hechos, el ruletero intenta escapar pero es secuestrado por Mimí, la dueña de un salón de belleza donde las clientas buscan amantes. Mimí lo lleva con un tal Legazpi, quien antes de matarlo le explica que el broche que estaba en el taxi era de su esposa. El amante de ella lo traía consigo cuando murió en el vehículo de Lauro. El segundo muerto era el asesino del amante de la esposa de Legazpi. Ambos fueron mandados a asesinar por él y ahora le tocaba al taxista. Afortunadamente para éste, llega la policía y se salva.

De este modo, los orígenes carperos de *Resortes* y su capacidad para la gesticulación y el baile, así como su "¡Ay, *mamachita!*", han determinado de manera importante su éxito en las cintas en que participó, sobre todo en las de barrio. Se ganó la simpatía del público y es recordado así.

Otros conocidos cómicos de nuestro cine son Antonio Espino *Clavillazo* y Gaspar Henaine *Capulina*. *Clavillazo* se caracterizó por su expresividad tanto gestual como corporal (sobre todo las manos) y su vestimenta estrafalaria acompañada de su clásico "nunca me hagan eso" o "pura vida". Originario de Puebla, se trasladó muy joven a la ciudad de México donde trabajó como cómico en carpas y teatros de revista. Su primera aparición en el cine fue en *Monte de piedad* (Carlos Véjar, 1952). Entre sus filmes más representativos están *Una movida chueca* (Rogelio A.

González, 1955), *iPura vida!* (Gilberto Martínez Solares, 1955) y *Las chivas rayadas* (Manuel Muñoz, 1962).

Capulina haría una inolvidable pareja con Marco Antonio Campos *Viruta*. Ambos debutaron en el cine en 1957 con la película *Se los chupó la bruja*, de Jaime Salvador. Antes habían realizado presentaciones en teatros de variedades y en televisión. Después de 1967, año en que se separó la pareja, Gaspar Henaine filmó películas él solo y tuvo más programas de TV.

La década de los setenta arrojaría una camada de nuevos actores cómicos como Roberto Gómez Bolaños, Leonorilda Ochoa, Sergio Ramos o Guillermo Rivas, aparte de los que aparecían ya acompañando a las muchachas del cine de ficheras: Alberto Rojas, Alfonso Zayas, Eduardo de la Peña (*Lalo el mimo*) o Luis de Alba, entre muchos otros. Aunque aparecieran en televisión, era en el cine donde la mayoría de ellos dejaba escapar todo ese despliegue de palabrotas, albures y calenturas.

En opinión de Ayala Blanco, este fue el tipo de cómicos frente al que nos encontrábamos en la década de los ochenta:

"Estos cómicos le hacen a todo, pero no son ni galanes, ni bailarines, ni actores, ni graciosos, ni carperos¹³, ni comediantes, ni recitadores de chistes, ni improvisadores, ni cómicos propiamente dichos. Son sólo compulsivos erotómanos vueltos seres desatinados e intersexuales, verdaderas ruinas humanas, humildes y escalofriantes estragos físicos que se ufanan de serlo a cada instante y lo reafirman en cada incidente, sabandijas conflictivas y abusivas demasiado de bajada, madreadores espantosamente madreados por la vida, creaturas inconscientes ajenas a la madurez y la evolución, pervertidos infantilistas hasta la inocencia de la ruina alburera elevada al absurdo de la repetición desubstanciadora"¹⁴.

Las características que este autor señala de los actores de la comedia urbana picaresca contemplan ya los estereotipos del mexicano urbano popular. Calificarlos como seres erotómanos, inconscientes y madreadores madreados por la vida revela que detrás está un tipo cachondo y relajiento que intenta *chingar* siendo *chingado*. Cabe destacar, sin embargo, que parte del éxito de estos cómicos se debe a que encarnaron personajes de barrio, carismáticos y populares. La cultura de la pobreza, definida por el antropólogo Oscar Lewis como falta de integración a las instituciones de la sociedad, es llevada a la pantalla por el cómico para hacer visible socialmente al marginado. La opción humorística le aporta a éste una defensa placentera contra la realidad exterior. Hay, pues, un nexo entre cine cómico y cine de la ciudad.

¹³ Esto pese a que, por ejemplo, Rafael Inclán inició su carrera en una carpa familiar e hizo de joven teatro de revista.

¹⁴ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia del cine mexicano*, p.40.

1.2.- Lo urbano

En su obra *La cuestión urbana*, Manuel Castells aclara que lo urbano (término tradicionalmente opuesto a lo rural o a lo que tiene que ver con el campo) se refiere a la constitución de espacios específicos de las sociedades humanas, caracterizados por la concentración de poblaciones y sus actividades. Sin embargo, lo urbano también tiene que ver con la existencia y difusión de un sistema cultural particular:

"La 'sociedad urbana' es definida ante todo como una cierta *cultura*, la *cultura urbana*, en el sentido antropológico del término, es decir, un cierto sistema de valores, normas y relaciones sociales que poseen una especificidad histórica y una lógica propia de organización y de transformación"¹⁵.

La ciudad posee esencialmente tres características, que son la dimensión, la densidad y la heterogeneidad. Cuanto mayor sea la urbe, la diferenciación social también aumenta. La multiplicación de las interacciones segmenta las relaciones personales y aparece un comportamiento caracterizado por el anonimato, la falta de participación y el carácter transitorio de los contactos sociales. Asimismo, la cohabitación tiende a desembocar en agresividad. En síntesis, la diversificación de las actividades y de los medios urbanos hace que la ciudad posea un contenido cultural específico que se ha propuesto como un modo de vida.

El sistema urbano, sostiene Castells, es la articulación de una estructura social dentro de una unidad espacial de reproducción de la fuerza de trabajo. Esta dinámica permite que al interior de la ciudad aparezcan distintos *modos de habitar* ligados a un espacio determinado. Uno de ellos es el barrio, universo de significaciones, estilos de vida y valores de grupos con una situación específica en las relaciones de producción y consumo.

Cuando lo urbano nos absorbe en su caleidoscopio de problemas, contradicciones y peripecias, la actividad creadora del ser humano voltea hacia la ciudad. Cuando nos desenvolvemos en ese ambiente y somos determinados por él, la urbe será tratada y retratada por manifestaciones como la literatura, el teatro o el cine.

Por ejemplo, al finalizar el segundo conflicto bélico mundial, la vanguardia en el séptimo arte consistía en hacer películas acerca de la ciudad. A esta nueva modalidad nuestro país llegó

¹⁵ Manuel Castells, *La cuestión urbana*, p. 95.

tarde pues, hasta 1947, la atención del cine mexicano se concentraba en la provincia. El escenario ciudadano existía excepcionalmente al predominar el melodrama ranchero.

Así, en el plano internacional, esa vanguardia radicaba principalmente en un movimiento del cine italiano que prefería mostrar localizaciones naturales en vez de los estudios, contratar actores no profesionales y presentar una visión de los temas políticos y sociales de aquel país en un periodo de contrastes. Esta corriente cinematográfica se conoce como el neorealismo italiano¹⁶, el cual se opuso al denominado cine de "teléfonos blancos", caracterizado por los excesivos decorados y por la falta de denuncia, crítica y reflejo de la realidad de la Italia de los años treinta.

La película *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) se rodó en las calles de la capital italiana durante los últimos días de la ocupación alemana, lo que confirma a la ciudad como el espacio donde el ser humano contemporáneo se manifiesta en la historia y desarrolla sus deseos, frustraciones, sueños y contradicciones. Además de *Roma, ciudad abierta*, se rodaron algunas de las películas más representativas del cine italiano de posguerra, como *Paisá* (1946), también de Rossellini; *Bellissima* (1951), de Luchino Visconti, y *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica.

En México existen tres películas que anticipan el auge del cine ciudadano: *Mientras México duerme*¹⁷ (Alejandro Galindo, 1938), *Distinto amanecer*¹⁸ (Julio Bracho, 1943) y *Campeón sin corona*¹⁹ (Alejandro Galindo, 1945). No obstante, es Ismael Rodríguez con *Nosotros los pobres* (1947) quien logra que los productores le tomen confianza a este tipo de cine. Aparece, entonces, un nuevo modelo de mitificar la realidad, tal como lo hizo la comedia ranchera.

Nosotros los pobres es una fiesta popular que se consagra hasta convertirse en hito. El público compensaba su condición social con la dicha de ver que la desdicha se extiende más allá de ellos. Con esta cinta y con su continuación, *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948), el arrabal alcanza su clímax como universo simbólico. El barrio concilia el cielo y el infierno: virtudes celestiales y personajes puros con villanías y degradaciones.

¹⁶ A propósito de esta escuela cinematográfica, Román Gubern afirma que "el neorealismo centró su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto" (Román Gubern, *Historia del cine*, vol. 2, p. 39). Esto implica entender al individuo colocado dentro de un espacio específico -la ciudad- donde posee un sinfín de relaciones con los de su misma condición.

¹⁷ En *Mientras México duerme* la ciudad es el fondo para la historia de un traficante de drogas que se enamora de una muchacha de dinero. Sin embargo, el contexto para el que sirve la ciudad no es muy amplio.

¹⁸ *Distinto amanecer* presenta de la ciudad el lado oscuro, las siluetas por las calles y los antros. Es el ambiente ideal porque la trama que cuenta esta película transcurre en la noche: un líder sindical es perseguido por poseer documentos comprometedores para algunas autoridades y es acogido por un par de excompañeros que lo ayudan.

¹⁹ La ciudad da a *Campeón sin corona* algo más que una simple escenografía. Más allá de la vecindad donde vive quien será el futuro boxeador y de un salón de baile, esta película presenta modos de hablar y formas de vivir de las clases bajas.

Con esto había ya que "edificar nuevos semidioses, ahora con pantalones de mezclilla y vestidos de percal. El público de barrio ansiaba reconocer su sensibilidad y sus parecidos en imágenes virtuales simpáticas sin dejar de ser magníficas, elementales pero vibrantes, inmediatas pero tenazmente inalcanzables"²⁰.

Carlos Monsiváis considera que Pedro Infante se manejó con maestría en el tránsito múltiple: de lo rural a lo urbano, del temple al llanto, del bandido al carpintero. Para sus fanáticos es un puente entre lo viejo y lo nuevo, es decir, una biografía irrealizable de la colectividad. Infante desplegó todo su repertorio como querendón, emotivo, monógamo y polígamo, religioso y parrandero, buen hijo, buen padre, buen amigo y, sobre todo, simpático.

Peró el cine populachero también proyectó a David Silva como un actor carismático que encarnó a personajes de barrio que gozaron la aceptación del público. Sus aventuras como chofer de camión en cintas como *¡Esquina bajan!* (Alejandro Galindo, 1948) hicieron repetir una historia más para el personaje de Gregorio del Prado. La nueva película se llamó *Hay lugar para...dos* (Galindo, 1948).

Inseparable de Don Gregorio del Prado resultó su cobrador caracterizado por Fernando Soto *Mantequilla*. Al igual que los demás personajes, el léxico que presentaba nos hace recordar palabras como "¡la manga!" o "¡seguro!as!". Sin embargo, según Emilio García Riera, convencieron más a la gente los sufrimientos de *Pepe el Toro* en *Nosotros los pobres* que los líos sindicales que rodearon a Gregorio del Prado y a su ruta Zócalo, Xochicalco y anexas. Aunque, ciertamente, a los dos los acompañó la calamidad.

En aquellos años, el cine mexicano de la ciudad ofreció, en general, las siguientes constantes:

- a) La ciudad fue explotada por la industria fílmica nacional cuando se dio cuenta de que aquella podía reducirse a un pequeño mundo. "La parcelación de la diversidad humana citadina en un puñado de tipos comodines fue la causa de su rendimiento"²¹. Las historias del pueblito pasaban a ser las historias del barrio.
- b) La ciudad fue vista como un receptáculo de lo malo, funesta y con muchos problemas.

²⁰ Jorge Ayala Blanco, *La aventura... Op. Cit.*, pp. 98-99.

²¹ *Ibid.*, p. 105.

- c) Las contradicciones de la sociedad sencillamente no existían. No se delata la opresión. "Si en el cine mexicano de la ciudad nos llegamos a topár con frustraciones de la vida cotidiana, las veremos como algo necesario que no altera el orden natural de las cosas"²².

Pero si hay un director donde los personajes adquieren mayor verosimilitud y una película que muestra de manera cruda y realista la vida en la ciudad, nos referimos a Luis Buñuel y a *Los olvidados*.

En esta cinta de 1950, el director español presenta, según los críticos, uno de sus más notables trabajos, por lo menos en su etapa en México. Debemos recordar que este director traía consigo experiencia de Europa y había incursionado en el surrealismo. *Los olvidados* es una expresión del cine del barrio mexicano frente al costumbrismo de la mayoría de los realizadores nacionales. Nos enseña la realidad de la vida y las tragedias de niños y adultos de la ciudad de México; de los más pobres de la ciudad:

"Luis Buñuel, en una de sus obras maestras, *Los olvidados*, refleja por vez primera de manera directa en el cine mexicano el mundo sórdido y violento de los pobres en el Distrito Federal. Es una exposición de la violencia como respuesta a una situación de marginación y explotación"²³.

El Jaibo (Roberto Cobo), *El pelón* (Jorge Pérez) y Pedro (Alfonso Mejía) son unos niños hundidos en la pobreza, la desesperación y la delincuencia. *El Jaibo* es el mayor de todos, un adolescente ya, que había estado en la Correccional. De regreso al barrio, se junta con los otros dos niños y roban y humillan al ciego Carmelo.

Después, este mismo muchacho mata a otro adolescente. Pedro lo ve y es amenazado por *El Jaibo* con no decir nada. De ahí en adelante, ambos tienen riñas. Finalmente, en una de esas peleas, Pedro muere y *El Jaibo* se dirige hacia su escondite donde lo intentan atrapar dos policías por aviso del ciego Carmelo, quien había escuchado que *El Jaibo* era el asesino de aquel adolescente. En su intento por escapar de los policías, el muchacho es muerto a manos de éstos.

Al respecto de la cinta, Emilio García Riera comenta:

"Los personajes, a su vez, estaban totalmente descaracterizados, esto es, desprovistos de los accesorios convencionales y pintorescos con que se suele caracterizar la pobreza y señalar

²² *Ibid.*, p. 107.

²³ Gabriel Careaga, *La ciudad enmascarada*, p. 222.

abusivamente su presencia. Parecían directamente tomados de la calle, y Buñuel no les permitió ni la más mínima coquetería que delatara la consciencia de estar actuando en el cine²⁴.

Así, en la medida en que la ciudad nos va absorbiendo en su telaraña de situaciones, problemas y contradicciones, el cine voltea irremediablemente hacia ella. Se nutre de ella, la consagra y la degrada. La pantalla de las ensoñaciones se adapta a la cotidianeidad de la urbe:

"El cine tiende a volverse él también plenamente urbano. Sus grandes géneros épicos y cómicos se sincretizan, adaptándose a las peripecias de la vida cotidiana"²⁵.

El cine de la ciudad ha sido, entonces, un tema consagrado en México a partir de *Nosotros los pobres*. La gran urbe aparecerá en innumerables cintas, por lo que hablar aquí de todas resultaría imposible y ocioso. El cine es el cine de la ciudad. A pesar de ello, podemos seguir citando películas, sobre todo aquellas que tienen que ver con el barrio y con el tipo popular mexicano, es decir, el perteneciente al amplio sector de la población que contrasta con los grupos que detentan el poder político y económico.

Por ejemplo, es en la época de la estatización del cine que se filma *Chin Chin, el teporocho*. Como ya vimos en el capítulo anterior, esta película marca el debut industrial en 1975 del director Gabriel Retes. Basada en la obra de Armando Ramírez, Retes nos cuenta la historia de Rogelio, un hombre que después de matar a un contrabandista ex-amigo suyo y de no ser seguido por su mujer cuando huye, termina de teporocho. El barrio donde se desarrolla la trama es Tepito. El ambiente está rodeado de delitos, pobreza y alcoholismo. Recordemos que en esa época se intentaba reflejar parte de la realidad en el cine: realidad del barrio y la del mexicano mismo.

Muchas son las películas que tienen a Tepito como escenario y como lugar por excelencia de historias de sufrimiento, de pobreza, de marginación y de delincuencia. Ejemplos son *Barrio de campeones* (Fernando Vallejo, 1981) y *iQue viva Tepito!* (Mario Hernández, 1980). En *barrio de campeones* encontramos madres solteras, obreras, mecanógrafas y muchachas fáciles que hacen el amor en los baños de la vecindad. Doña Leonor, quien es madre de tres muchachas y un hijo boxeador, se ve engañada al querer traspasar un restaurante. Le roban su dinero unos vendedores. *iQue viva Tepito!* narra la historia de los vecinos de Cuquita, una viejita que muere en una de las vecindades del barrio en cuestión. Como vemos, estamos ya en los ochenta y el tema del arrabal seguirá funcionando hasta principios de los noventa.

El Milusos (Roberto G. Rivera, 1982) es una película donde se intenta presentar la temática de la migración del campo a la ciudad y sus problemas. El mensaje se condensa en la canción: "ya

²⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 5, p. 172.

²⁵ Antonio Delhumeau, *Op. Cit.*, p. 107.

no vengan para acá/quédense mejor allá". De este modo, Héctor Suárez, quien interpreta al personaje principal, pasa de ocupación en ocupación. Todas las actividades urbanas que hicieron *Cantinflas* y *Tin-Tán* en décadas, el *Milusos* las condensa en una sola cinta.

"El *Milusos* tendrá mil usos y ninguno: campesino en tierras matriarcales que se fragmentarán demasiado a la muerte de la progenitora, marido abandonador para probar fortuna en la urbe, viajero de mosca en un camión platanero, despistado inmigrante sin apellido, aspirante a cargador de La Merced, limpiador de mostradores placeros, santacós chafó en la Alameda Central, espontáneo limpiaparabrisas al asalto, vendedor de flores en Reforma que esconden marihuana, barrendero en el Reclusorio Sur, traidor de refrescos para los presos poderosos, distribuidor clandestino de ron y cigarrillos en el penal, aguador de estadio futbolero, artesano inepto, bolero, masajista, bañero, destapador de excusados, rejego semental de gordas, desempleado proponiéndose en Catedral, albañil a domicilio, barrendero del DDF, borrego sindical, tragafuego, velador de obras y, uf, teporocho de pulquería con ilusión de irse de bracero"²⁶.

Lo popular es el común denominador en estos filmes. Las formas de vida de los marginados en el medio urbano es la constante. Sus valores, tradiciones, hábitos y costumbres son tratados con realismo, como en *Los olvidados*, pero también sin ninguna explicación o crítica social. Los individuos cuya existencia implica "falta de conocimiento político, desocupación, subempleo, trabajo no calificado, salarios de miseria, enfermedad crónica y barrios superpoblados donde existe promiscuidad sexual y terror cotidiano"²⁷, normalmente han sido mitificados, redimidos y estereotipados.

Pero al barrio de la comedia urbana picaresca le falta un ingrediente. Ya vimos algunos casos de cómicos urbanos en el cine mexicano y hemos hecho un recorrido por el cine de la ciudad, principalmente de la ciudad de los pobres. Vamos ahora a abundar en el elemento picaresco para ver cómo el lenguaje soez —y la permanente disponibilidad sexual de los personajes— es constitutivo de nuestro subgénero objeto de estudio.

1.3.- Lo picaresco

La picaresca, como género, es la novela cuyo personaje principal es un pillo o individuo cínico que se halla envuelto en una serie de incidentes y episodios de la vida que se presentan a lo

²⁶ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 48.

²⁷ Gabriel Careaga, *Op. Cit.*, p. 223.

largo de la trama. El género se originó en España en el siglo XVI y tomó su nombre de la figura del pícaro. El primer ejemplo de novela picaresca es el *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anónimo, que es la autobiografía de un personaje que sirve a diversos amos aprovechándose invariablemente de ellos. En otros países encontramos *El aventurero Simplicissimus* (1669), del escritor alemán Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen; en Francia, *Historia de Gil Blas de Santillana* (1715-1735), de Alain Le Sage, y en Inglaterra *Moll Flanders* (1722), escrita por Daniel Defoe. Entre las principales obras del género cabe destacar el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, y la *Historia del buscón llamado don Pablos* (1626), de Francisco de Quevedo.

En México, la novela de Fernández de Lizardi, *Periquillo sarniento*, muestra a un pícaro holgazán, fiestero, irrespetuoso e insensato que sólo atiende su satisfacción personal y sus instintos primarios. No posee ningún inconveniente en mentir con tal de salir de una situación y es un mujeriego que se reinventa en mil ocupaciones en su andar por el mundo.

Cuando pensamos en los significados de la palabra *pícaro* (falta de vergüenza, chistoso, alegre, placentero, sagaz, travieso, disimulado o ladino), habremos de darnos cuenta que tales características se hallan en varios personajes del cine mexicano que aquí hemos tratado, sobre todo en *Cantinflas* y en *Tin-Tán*. Ellos encarnan, además, múltiples oficios constantemente para lidiar con la cotidianidad y aséstan un *no* al valor seriedad impuesto en el orden social.

Pero para referirnos a la picardía no podemos dejar de lado la cuestión del lenguaje. De hecho, el pícaro utiliza el albur y las groserías para liberarse de las convenciones sociales. Si consultamos el diccionario de la lengua española y buscamos la palabra *picardía*, vamos a encontrar definiciones como las siguientes: "Malicia, astucia" o "acción o palabra atrevida o licenciosa". En el cine nacional, lo único que le faltaba a las formas de hablar de personajes como *Kid Terranova* (*Campeón sin corona*) o *Pepe el Toro* era la avalancha de expresiones del tipo de Sara García en *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971): "¡Que se chingue la abuela!".

Los albañiles, de Jorge Fons (1975), también recurre a estas cuestiones de lenguaje. Ver a actores como *Resortes* o a la propia *abuelita* del cine mexicano mentando madres era un asunto de liberación en el cine. Sin embargo, lo que en su momento constituyó una liberación se convirtió después en encarcelamiento. Aunque estas expresiones no tenían un fin cómico sino de realismo en el argumento, el albur y las palabras altisonantes como eje narrativo y como parche de carencias (que sí poseen ese fin cómico en la comedia de albures) resultaron un enclaustramiento para el cine nacional en la década de los ochenta.

Según Ayala Blanco, el albur en los "60s irrumpe con ropaje culterano-populista, vía *Los caifanes*²⁸ (...) Desde entonces, de modo cada vez más abundante, en una perfecta escalada, se

²⁸ Juan Ibáñez, 1966.

empieza a utilizar como auxiliar retórico, ya permitido por la Apertura echeverrista, en cintasseudocríticas, ya sean de derecha (*Mecánica nacional, México México ra-ra-rá*²⁹) o de izquierda nebulosa (*Los albañiles* de Fons 76), rindiendo óptimas ganancias³⁰.

El pretexto para su inagotable explotación en los ochenta fue la alusión a que el pueblo así habla. Los productores y directores reconocían que hacían cine para las clases populares, de manera que únicamente reflejaban el lenguaje cotidiano de la calle. Con respecto a los desnudos, el argumento era el mismo que ponen los medios privados cuando se les cuestionan sus contenidos: eso es lo que pide la gente y nosotros sólo les damos lo que les gusta.

Dice, en este sentido, Adolfo Martínez Solares:

"Nosotros, los productores y directores no nos podemos salir de nuestra realidad urbana. No podemos alejarnos de lo que a la gente le gusta"³¹.

Es justamente el recurso del desnudo lo que hace que la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta se termine de cocinar. Es uno de sus ingredientes indispensables, a tal grado de que Jorge Ayala Blanco haga referencia a ella como la "comedia de albuces con nalguita". El recurso de las carnes le fue heredado del cine predominante durante el lopezportillismo.

Así, la madre de la comedia urbana picaresca es el cine de ficheras³². Los antecedentes de este último tipo de cine se encuentran en varias etapas de la producción fílmica nacional, pues la

²⁹ Gustavo Alatríste, 1975.

³⁰ Jorge Ayala Blanco, *La condición... Op. Cit.*, p. 141-142.

³¹ Adolfo Martínez Solares, citado por Enrique Palma, *Op. Cit.*, p. 128.

³² *Tivoli* (Alberto Isaac, 1974) es fundamental para que las pantallas de cine en los setenta se llenaran de centros nocturnos como escenarios de historias de desnudistas y de peripecias de cómicos. En esta cinta, un centro nocturno está a punto de ser demolido por órdenes del Regente de la ciudad para construir una avenida nueva, pese a que los cómicos, las ficheras y el dueño de ese lugar se oponen.

Pero es con *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974) que se inaugura formalmente el cine de ficheras. En esa película, dentro del cabaret "El Piruli", se entretienen dos historias: la primera es la del mesero *Bronco* Torres (Jorge Rivero) y la fichera Carmen (Sasha Montenegro); la otra es entre un taxista (Enrique Novi) y la hermana del *Bronco*, Lupita (Leticia Perdigón). Al final, las parejas de ambas historias terminan por formar una familia. Aquí desfilan los más diversos personajes entre los que se encuentra el de *La Corcholata* (porque siempre estaba o pegada a la botella o tirada en el piso), recurrente caracterización de Carmen Salinas.

De esta película se ha comentado que "en medio de los más diversos desnudos femeninos, albuces, chistes mandados, varones machistas y mujeres galantes se redime al matrimonio. Entre los personajes permanece la fidelidad inmaculada a esta institución de la sociedad. El paso por el mundo del alcohol y las ficheras será visto como un desfogue sano para las instituciones sociales. La falsa libertad sexual propuesta por *Bellas de noche* sólo trae una afirmación de la fidelidad a lo convencional" (Enrique Palma, *Op. Cit.*, p. 175).

El cine de ficheras recreaba situaciones de teatro frívolo. Los cómicos decían sus chistes y las mujeres bailaban. Las secuencias se repetían y se gastaban: *strip-teases* sin suspenso, desnudos en pasarela o

prostituta ha sido una figura recurrente a lo largo de la actividad cinematográfica. Las historias de ficheras tienen una referencia desde *Santa*³³, de Antonio Moreno (1931), y en cintas de rumberas, aventureras y cabareteras.

En 1983 se da el paso definitivo del cine de ficheras a la comedia urbana picaresca. Aquél se vería menos pero no desaparecía del todo. No obstante, su reinado lo transferiría a la comedia de albur urbano que tiene su antecedente directo en *Picardía mexicana*, de Abel Salazar (1977).

La comedia urbana picaresca contiene casi los mismos ingredientes que el cine de ficheras, su más cercano progenitor: desnudos femeninos, albures, chistes, groserías y cómicos libidinosos. La principal diferencia entre estas dos clases de cine es el ambiente. Se sale de antro y se lleva el relajó, el desnudo y el lenguajé soez al barrio, a la vecindad, a la ciudad.

La otra diferencia fundamental queda clara con la siguiente cita:

"En lugar de las muchachonas rodeadas de cómicos, ahora cómicos rodeados de muchachonas. Se invertía el orden de los factores para colocar en el centro de la acción fílmica al virtuoso del retruécano, al artista de la leperada, al genio del idioma furtivo"³⁴.

Esta es la picardía del mexicano urbano popular de la comedia de albures. Este personaje es un pillo que ahora no hace mucha sátira ni crítica social, como se acostumbraba en la novela de la picaresca, e inclusive en frases del propio *Cantinfías* cuando se le preguntaba si el trabajo era cosa buena. *Si fuera bueno, ya lo hubieran acaparado los ricos*, decía.

Aunque irrumpa contra valores establecidos, juegue con algunas reglas y posea cierta frustración social, la respuesta del pícaro del cine ochentero es sólo simulada, irresponsable y sus

en el cuarto, desfile de *encueratrices*. Estas películas fueron ampliamente cuestionadas por manejar un erotismo abundante en carnes pero sin coherencia argumental:

"Las ficheras son seres discontinuos e hipotéticos, porque en su mundo toda estructura narrativa resulta imposible, y se le sustituye con una yuxtaposición de parlamentos duelísticos y abruptos sketches de teatro frívolo, aunque sin renunciar por ello a cierto esbozo de trama, o a la mezcla de tramas paralelas, donde no es raro que una forzada trama melodramática alterne con varias picantes tramas burlescas" (Jorge Ayala Blanco, *La condición... Op. Cit.*, p. 125).

He aquí los títulos de algunas películas que recrean lo anterior: *Noches de cabaret* (Rafael Portillo, 1977), *Las ficheras* (Miguel M. Delgado, 1976), *Las cabareteras* (Ícaro Cisneros, 1980) o *Las del talón* (Alejandro Galindo, 1977). Para Jorge Ayala Blanco, el burdel o el cabaret era "la multitudinaria antesala de la alcoba poblada por silicones, el coto de caza de la prepotencia fálica, el punto de cita de todas las miserias de la sexualidad mexicana y una constelación de nacas depauperadas girando con salsas de una sonora matancera" (*Ibid.*, pp. 134-135).

³³ Está es la segunda versión –ya sonora– que aborda la historia de una joven provinciana que después de ser seducida por un militar que la abandona, huye de su casa para terminar en un burdel convertida en prostituta y que al final muere en un hospital acompañada del pianista ciego que siempre la adoró.

³⁴ Francisco Sánchez, *Op. Cit.*, p. 175.

efectos son meramente psicológicos. Gana en la psique, porque no transforma nada, ni lo denuncia y ni le importa.

En *Picardía mexicana* la cuestión del albur es fundamental y la desinhibición del lenguaje también. En esta cinta las vidas de los personajes giran en torno a eso. Chente (Vicente Fernández) es un transportista trabajador, borracho y sentimental que tiene dos chalanes: Panchito (*Resortes*) y *Mobiloil* (Héctor Suárez). Ayala Blanco dice a propósito de *Picardía mexicana* que "sólo el albur redime donde la inventiva humorística escasea. Credo omnisciente: al albur sólo le faltaba esto, que se volviera principio y fin de un mundo que gira en torno suyo"³⁵.

Entre los directores del subgénero en cuestión están Adolfo Martínez Solares³⁶ y Víctor Manuel "El Güero" Castro. En 1980, este director marca el inicio de una carrera llena de éxito en el cine comercial con *La pulquería*. Por su parte, Adolfo Martínez Solares dirige en 1983 *El día de los albañiles*. Aquí los personajes principales son Alfonso Zayas (el albañil), Angélica Chaín (su novia), Luis de Alba y René Ruiz *Tun-Tun* (amigos calientes y albureros de Zayas) y Hugo Stigliz (el arquitecto y encargado de la obra).

La historia cuenta que el arquitecto se convierte en asesino al matar al velador de la obra después de una riña. Entretanto, Zayas intenta enamorar a Angélica Chaín quien es vendedora de comida. Ella al principio se negará a hacerle caso tanto al albañil como al arquitecto que también se muestra interesado en la muchacha. La película termina cuando Zayas y Chaín se casan y el asesino es descubierto por los mismos albañiles.

Después de *La pulquería*, "El Güero" Castro filmó *La pulquería 2* y Miguel M. Delgado *La pulquería 3*. Esta trilogía se caracterizó por su tratamiento de historias paralelas y por rescatar elementos todavía del cine de ficheras. "El 20 negro" es el antro donde ocurren muchos de los sucesos de dicha serie. Sin embargo, los cómicos pasan a un papel central con respecto a las ficheras y la pulquería se convierte en el lugar insertado en el barrio donde se reúnen los amigos y los no tanto. Es el santuario donde se arma el relajo, el albur y la borrachera perpetua.

Empero, existe un par de personajes centrales que viene heredado de las historias del sexenio de López Portillo. Hablamos de la pareja Jorge Rivero-Sasha Montenegro. Ellos son los únicos que no pertenecen a un estrato social bajo como los demás personajes. Con todo, Rivero asistirá a la pulquería y dejará salir uno que otro albur.

En *La pulquería*, las tres historias que se entretajan son la de Jorge Rivero quien sufre impotencia sexual y, como no sabe cómo curarse, acude a la doctora interpretada por Sasha

³⁵ Jorge Ayala Blanco, *La condición... Op. Cit.*, p. 142.

Montenegro; la del Diablo (Alfonso Zayas) que viene al mundo para conocer el amor y la de Rubén "Púas" Olivares que establece un conflicto con un pulquero el cual intenta violar a su hermana.

En *La pulquería 2*, el Diablo anhela ser macho porque, en su intento por conocer el amor, tuvo un encuentro homosexual. "El Ayates" (Rafael Inclán) fue quien le hizo el favor. Rivero, al dejar a su esposa por Sasha Montenegro, casi pierde los derechos sobre su hijo al tenderle su ex-esposa una trampa con una mujer que va y se le ofrece. Luis de Alba apuesta en contra del "Púas" en una pelea y, como pierde la apuesta, al no tener con qué pagar se queda trabajando a regañadientes de jicarero en la pulquería.

La tercera parte, también conocida como *Entre ficheras anda el diablo*, presenta nuevamente las historias de Jorge Rivero y del Diablo. El primero es pintado desnudo en un cuadro por Sasha Montenegro. Al ver que no se parecía su miembro viril con el de la pintura, se pone a investigar quién había sido el modelo, que a final de cuentas salió de un libro. El Diablo es perseguido por dos agentes infernales (Luis de Alba y Polo Ortín) para regresarlo al averno. La última historia mezclada es la del veterinario Jaime Moreno que le roba una novia a su colega Héctor Suárez.

Cualquier recapitulación del cine mexicano de los ochenta debe de tomar en cuenta a "El Güero" Castro y a Gilberto y Adolfo Martínez Solares, quienes apostaron por un cine cómico-alburero-exhibicionista de carnes. Muy taquillera como habíamos dicho ya, la comedia urbana picaresca mostró los excesos de desnudeces, de albuces explícitos y de *gags* vejatorios y groseros.

"Ahí están, por ejemplo, la sodomización de una encuerada Rossy Mendoza por un encuerado Alfonso Zayas en la trastienda de un puesto del mercado de *Los verduleras*, el dúo de criadas buenonas fornicando al unísono encima de los encueradísimos protagonistas de *Los gatos de las azoteas* (G. Martínez Solares, 1988), las inmemorizables barbajanadas de los personajes de ambos sexos de la inabordable saga-amiba *El día de los albañiles* o el rebajamiento de Lina Santos como hembra comprada en condominio para el disfrute de *Tres mexicanos ardientes* (G. Martínez Solares, 1986)³⁶. Estas son películas sexocómicas y pornografía *soft*, en palabras de Jorge Ayala Blanco.

Hubo cintas en este período que echaron mano de uno de los cómicos en el papel principal, pero también las hubo tomándolos en grupo. Un caso es la trilogía de *La pulquería* donde aparece prácticamente cualquier cómico importante de la década de los ochenta. Otro ejemplo es *Cinco*

³⁶ Su padre, Gilberto Martínez Solares, también es uno de los directores más importantes de nuestro subgénero objeto de estudio. Este director ya poseía desde antes una vasta experiencia al haber trabajado dentro del género de lo cómico. Por ejemplo, Gilberto Martínez Solares dirigió a *Tin-Tán*.

³⁷ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia... Op. Cit.*, p. 68.

nacos asaltan Las Vegas, de Alfredo B. Crevenna (1986). Los cinco nacos son Eduardo de la Peña, Luis de Alba, Sergio Corona, Sergio Ramos y Guillermo Rivas.

Aféresis de totonaco, el naco es referencia humorística e insulto a la vez. Es una etiqueta despectiva para el ciudadano al que, según Monsiváis, la idea de Primer Mundo no le queda: carece o de capital económico o de capital cultural o de los dos. Pertenece a las masas cobrizas, cuyo color de piel delata. Dicho término es, sin embargo, raramente autoadjudicable.

"Quien lo recibe no lo siente dirigido a él, no le concierne ni se lo apropia, en todo caso alude a alguien que no es él, no puede ser a mí porque la estoy pasando a toda madre, lo del naco va para otros, para mi compadre, para mi sobrina, para la hija de mi vecina que está muy feicita la condenada"³⁸.

Así, en *Cinco nacos asaltan Las Vegas*, "El Pan", "El Babas", "El Perrote", "El Chaquetas" y "El Pelochas" se van a Estados Unidos para cometer un robo. Huyen con el dinero de ese asalto en un avión que resultó ser controlado por el ejército norteamericano. Al final, los nacos albureros, borrachos y machistas retoman el control del vuelo y se gastan el botín en relajo y muchachas.

Este es un cine residual. Es lo reprimido y desechado por el discurso televisivo dominante. Es el cine del sexenio de Miguel de la Madrid y de la década de los ochenta mexicana; son los filmes cómicos de aquellos años y los que mantuvieron la industria. La comedia urbana picaresca fue un éxito económico y la que hizo reír y soñar a un público específico.

Así, las peripecias de ficheras pasaron a ser las peripecias de albañiles, verduleros, torteros, lancheros, taxistas y sirvientas. Y la lista aún es bastante larga: "mecánicos, verduleros, plomeros, criados/gatos de las azoteas, lecheros, lancheros muy picudos, lavanderas, plomeros, sirvientas, mercaderes de ropa, choferes con mil paradas, amas de casa borrachas, judiciales pero honrados y muchos más"³⁹.

A principios de la década de los noventa, ya con Carlos Salinas de Gortari, el subgénero va de salida. Adiós al desnudo, como en *Los pelotones de Juan Camaney* (Oscar Fentanes, 1989) o en *El gadalla Hussein* (Roberto Castillo, 1991). Son las últimas secuelas, todavía albureras, pero fatigadas; "una comicidad agotada de criaturas exprimidas, sobreexplotadas, a la espera de la extremaunción genérica"⁴⁰.

³⁸ Carlos Monsiváis, citado por Raúl Béjar Navarro en *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, p. 273.

³⁹ Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano*, p. 172.

2.- Luis de Alba, Rafael Inclán, Zayas y "El Caballo"

Los actores más representativos de la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta son Luis de Alba, Rafael Inclán, Alfonso Zayas y Alberto Rojas "El Caballo". El cine de estos cómicos contiene los tres componentes revisados en este capítulo: es un cine de comedia, urbano y picaresco. La finalidad de los personajes es hacer reír al público, se desenvuelven en el barrio, en la pulquería o en el mercado popular y su picardía la reflejan en su manera de hablar, en su actitud mujeriega, en la ruptura de valores como la seriedad y en la invención de un artificio para salir bien librados cuando se enfrentan al prójimo. Conozcamos ahora algunas de las características generales que los definen a cada uno, antes del análisis de sus películas que vendrá en los capítulos posteriores.

Luis de Alba aparecía ya desde los setenta en el cine de ficheras y en televisión. Era de los cómicos que acompañaban a las muchachas que bailaban y se desnudaban⁴¹. Tiene películas como protagonista del tipo de *A qué le tiras cuando sueñas mexicano* (Arturo Martínez, 1979), donde todavía no aparecen los desnudos o las picardías a diestra y siniestra. Fue actor de reparto acompañando a otros actores libidinosos y posee, desde luego, sus propios papeles principales dentro del subgénero en todo su esplendor, como por ejemplo en *Los gatos de las azoteas*. Cuando la comedia urbana picaresca abandonó las pantallas cinematográficas, el actor en cuestión comenzó a hacer videohomes.

Quien resume la carrera del actor en un párrafo es Ayala Blanco:

"En el cine, Luis de Alba comenzó a verter desafiantes verborreas como un infeliz apocado con intermitencias (en cosas como *El Apenitas* de Arturo Martínez, 1978), creció en prominentes roles de lumpenmachismo excremental y homofóbico (tipo *La pulquería* del Güero Castro, 1980), inmortalizó al televisivo-teatral personaje de El Chico de la Ibero lleno de erizantes repulsiones clasistas ("Ay, un naco"), se multiplicó hasta la dispersión en los papeles de su show de El Piruris como cualquier Políviz con aspiraciones de Héctor Suárez o Benny Hill ("Chido, que la pasa chido"), confirmó su semicalva decadencia prematura en pudibundos desenfrenos fálicos invariablemente frustrados por la moralina de Televisión (tipo *El rey de los taxistas* de Alazraki, 1987) y ha decidido resurgir como ave fénix en la taquilla gracias a Juan Camaney, su última creatura-reducto, a fuerza de ostentar ese nombre hasta en la camiseta de su policía barriobajero de *Los verduleros* (Adolfo

⁴⁰Ibid., p. 89.

⁴¹ Ejemplos de estas películas son *Noches de cabaret* (Rafael Portillo, 1977) y *Las modelos de desnudos* (Victor Manuel "Güero" Castro, 1982).

Martínez Solares, 1986) y de lo que enarbolaba como ábrete-sésamo de nalguitas el resbaloso repartidor de tienda de *Los gatos de las azoteas* (G. Martínez Solares, 1988)⁴².

El análisis que hace este crítico de cine de *Las calenturas de Juan Camaney*⁴³ (Alejandro Todd, 1988) nos muestra un carácter folclórico en las películas de Luis de Alba; es decir, las cintas son como membranas, como vainas, compuestas de episodios abruptos y *sketches* pocos desarrollados. Juan Camaney personificado por Luis de Alba es definido como un vivilló aprovechado, erotómano, pero también medio correlón y medio reprimido.

Pero a este pícaro le son encontradas las siguientes cualidades cómicas:

"No necesita degradarse demasiado, como los Flacos⁴⁴ y los Zayas, para hacer reír. Se muerde el obeso índice, junta sus manitas tocochas, se rasca la oreja, restira su chicolote, rompe el turrón con piquetes de panza, se saca de onda con gran facilidad, hace hondas reflexiones de pueril obviedad ("¿Sabes quién fue el que la mató? El asesino"), se gana la virginidad de una lunamielera en virtud de una labor de intimidación psicológica ("Entonces usted nunca tururú, nunca le han embarrado frijoles a su tostada, ¿es virgen?, le va a doler, yo se lo digo, le va a doler, yo todavía no me repongo"), electrocuta al empleado que le pedía un 'toque', se viste de mujer para ir a sentársele en las piernas al jefe gangsteril aunque más bien parezca luchadora de sumo con enaguas ("¿Peso mucho, mi amor?"/ "No, si pareces gacela"), esgrime como escudo su brasierazo, remata a un tipo traidoramente por el piso a la hora de los fregadazos y respeta sumisamente a la autoridad en su puntual irrupción ("Hijo de tu pin..., perdón comandante")⁴⁵.

La parranda perpetua y sus estragos están representados de manera puntual por el "Mofles", un mecánico interpretado por Rafael Inclán, quien es el estandarte del chacoteo alcoholizado. Al personaje lo hallamos en *El Mofles y los mecánicos* (Castro, 1985), *Las movidas del Mofles* (Javier Durán, 1987) y *El Mofles en Acapulco* (Durán, 1988). En la segunda de estas tres cintas encontramos:

⁴² Jorge Ayala Blanco, *La disolvenia... Op. Cit.*, p. 59.

⁴³ Esta película cuenta que en el Hotel del Prado se escondía la banda del "Caradura" (Gerardo Zepeda "Chiquilín"), delincuente que era seguido de cerca por Gregorio (Juan Garrido), un agente policiaco. La novia de éste (Olivia Collins) es secuestrada por los maleantes al descubrirla espiando sus actividades.

Juan Camaney, quien trabaja en el mantenimiento del hotel, intenta con sus amigos rescatar a la muchacha disfrazados de mujeres. Sin embargo, son descubiertos y, antes de ser asesinados, aparece Gregorio y los salva a todos.

⁴⁴ Se refiere a Roberto "Flaco" Guzmán y a Manuel "Flaco" Ibáñez.

⁴⁵ Jorge Ayala Blanco, *La disolvenia, Op. Cit.*, p. 60.

Al "retrato del perfecto cábula motorizado. Son los alborozantes estragos mañaneros del parrandero perpetuo El Mofles (Rafael Inclán), aún ebrio y ya con los malestares de la cruda, pero sintiéndose firme al volante fulmíneo. Gafas oscuras y bigotazo caído, camisa estampada y azuloso traje de terlenka, nariz de gancho sobre pescuezo arrugado para definir un brioso perfil de tortuga reumática, padrotona colita de caballo y untuosas canas en el pelo peinado con esmero, deforme barriga ya inocultable y un sinfín de complejotes de mexicanidad naca. Por fuera, por dentro, por en medio y agárreme ahí, retrato del alegre irresponsable, inferiorizado pero siempre sobrecompensado"⁴⁶.

Divorciado por problemas económicos, "El Mofles" se la pasa de parranda en parranda. Es el mecánico de un taller en la Ciudad de México al que se le sube una pequeña cuota de poder a la cabeza por ser el encargado. Por no trabajar, el dueño lo destituye y su lugar lo ocupa "El Balatas" (Manuel "Flaco" Ibáñez) a quien también se le suben los humos. Cierto día, "El Mofles" va en su carro con una vedette y chocan contra el coche de un diputado. La vedette se queda con éste y "El Mofles" va a dar a la cárcel. Sin embargo, sus compañeros reúnen el dinero necesario para que salga y le hacen una fiesta con ese motivo.

Este es el personaje más recordado de Inclán, al igual que el "Ayates", el borracho ropavejero y amigo del diablo en la serie de películas de *La pulquería*. Sus filmes atraviesan el género de ficheras para desembocar en la comedia de albuers. Como Luis de Alba, Inclán no necesita degradarse demasiado. Llega a ser convincente y gracioso. Entre sus papeles destacan el de un padrote en *Las ficheras* (Miguel M. Delgado, 1976), un radiotécnico cachondo en *Emanuelo, nacido para pecar* (Véjar, 1982), un bracero en *mañosas pero sabrosas* (Castro, 1984), un agente de tránsito para escoltar a Maribel Fernández "La Pelangocha" en *La ruletera* (Castro, 1985) y un fugitivo de la migra en *Mojados de corazón* (Rico, 1986).

De *El Mofles y los mecánicos*, *Las movidas del Mofles* y *El Mofles en Acapulco*, "la más filosa, representativa y analizable resulta sin duda *Las movidas del Mofles*, aunque su dramaturgia caricaturesca sea tan gruesa y arbitraria como las de las otras partes del tríptico. Tiene los diálogos albureros más ágiles, las escenas colectivas y privadas mejor concertadas, las interacciones entre mecánicos más graciosas y mitológicas, los retorcimientos más inesperados y los detalles ambientales menos sobados"⁴⁷.

En 1985, Adolfo Martínez Solares dirige *Los verduleros (los marchantes del amor)*, cinta que conserva la misma estructura narrativa que *El día de los albañiles* y con Alfonso Zayas otra vez

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

al frente. La diferencia es que los albañiles ahora son los verduleros quienes se divierten con amas de casa y trabajadoras del mercado. También existe aquí un asesino quien será descubierto y, al igual que en *El día de los albañiles*, la película acaba con la boda entre Zayas y Angélica Chaín. Se mezcla, como en muchas películas, la comedia, el crimen, lo policiaco y el albur.

Los roles más trascendentes en la carrera de Alfonso Zayas van desde el diablo de *La pulquería* y el travesti de *Hilario Cortés el rey del talón* (Durán, 1980), hasta el verdulero mayor de la película de Martínez Solares, el trabajador cachondo y alburero de *El día de los albañiles* y el ladrón de doble vida en *El ratero de la vecindad* (Gilberto Martínez Solares, 1982).

Este fue el actor con más salas exhibiendo sus películas en el período 1986-1989. 24 en total para quien era el patifio de María Victoria en *La criada bien criada*. Dice Ayala Blanco que si existiera un perfil ideal para catalogar a un cómico-alburero-en-busca-de-naiguita, Zayas lo encarnaría a la perfección:

"Si para ser ídolo de la miseria cómica hay que tener eterna voz aguardentosa y ser flaco, desencajado, reseco, chupado, caralarga, menguante, vetusto, decrépito, agotado, decaído, victimable, desgastado, fofo, fatigado, reventado, macilento, esmirriado, lamido y famélico, la comedia alburera no tardó en descubrir a su héroe ideal, dispuesto a lo que sea, hasta la pérdida y la pudrición".⁴⁸

Un macho en el salón de belleza (Víctor Manuel "Güero" Castro, 1987) es una película estelarizada por Alberto Rojas "El caballo" y en donde los ingredientes del subgénero cinematográfico estudiado aquí se concentran:

"Feria de albuces archirrebotados y sobados (...), encueres bisexuales al por mayor, acuestes frenéticos sin preparativo alguno (...), grado menos diez de la expresión cinematográfica (...), arbitrarias situaciones de vodevil aletargado/paquidérmico o desparramado/hiperkinético, actuaciones exageradas hasta la caricatura y el guiñol, restos de subgénero de ficheras con opulentas desnudistas de museo de cera (...), gruesos equívocos que saltan a la vista, fatigosos sobretrabajos genitales casi próceres, humor picoso ultraprevisible"⁴⁹.

En esta cinta, Nacho ("El Caballo") es un vendedor de ropa interior que se encuentra una bolsa de diamantes tras haberse desecho de ella una contrabandista que es perseguida por la policía. Como Nacho es sospechoso de ser el delincuente, huye a refugiarse en un salón de belleza y se disfraza de homosexual. Aprovecha esto para dar masaje y bañar a las clientas. Cuando ellas

⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

se dan cuenta de que es heterosexual, todas quieren tener relaciones con él. Al final, compra una cadena de embutidos para demostrarle a su suegro que no es un "muerto de hambre" y se casa con su novia Mireya a quien nunca dejó de amar.

Alberto Rojas ya había filmado con el "Güero" Castro *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986) y después *Un macho en el reformatorio de señoritas* (1988). Había aparecido, como muchos de sus compañeros, en el cine de ficheras. Su primer estelar: *Buenas y con...movidas* (René Cardona Jr., 1981). En 1989 se dirigía a sí mismo en *Un macho en la tortería* y se le recuerda también por un programa cómico al lado de Rafael Inclán que se transmitía por el canal 2 de Televisa. El programa se llamaba *Juntos pero no revueltos*.

Como vemos en los títulos, y si diéramos el común denominador de estas cintas, se trata de un tipo astuto y mujeriego que se disfraza para colarse en lugares exclusivos femeninos y disfrutar de lo que ahí encuentra. Es una especie de machismo travestido.

Si estos fueron los cómicos más representativos (Zayas, el más taquillero), he aquí algunos de los nombres de las actrices que interpretaron los papeles más importantes: Yirah Aparicio, Angélica Chaín, Lina Santos, Rossy Mendoza, Olivia Collins, Maribel Guardia, Roxana Chávez, Diana Ferreti. A propósito del éxito de este cine, Alfonso Zayas comenta:

"Nosotros los cómicos hacemos películas que llenan los cines, pero no tenemos por qué sentirnos especialmente acusados por este hecho"⁵⁰.

Las películas de la comedia urbana picaresca extrañan una congruencia dramática firme, poseen innumerables errores de continuidad y están llenas de saltos de escena a escena y de personajes sacados de la manga. Además, hay en ellas un revoltijo narrativo. Aparte de la comedia (que es lo que más predomina y sobre lo que se basan las historias al estar los papeles más importantes en manos de los cómicos) encontramos en una misma trama lo policiaco, la aventura, el cine de ficheras, el de narcotráfico y los *sketches*.

En los siguientes capítulos, veremos cuáles son los estereotipos del mexicano urbano popular que encontramos en las películas. En un primer momento, vamos a ejemplificar con elementos del lenguaje cinematográfico (escenas, diálogos, acciones) una síntesis interpretativa que hicimos de la muestra de la comedia urbana picaresca que, como vimos, es un subgénero peculiar y difícil de acotar claramente debido a la falta de coherencia argumentativa. Sin embargo, de algún modo le teníamos que llamar: lo cómico, lo urbano y lo picaresco están dando vida al conjunto de cintas. En un segundo momento, presentaremos el análisis de las formas del film aplicado a una película en particular para:

⁵⁰ Alfonso Zayas, citado por Enrique Palma, *Op. Cit.*, p. 129.

- a) Ubicar lo cómico, lo urbano y lo picaresco.
- b) Identificar los tres estereotipos fundamentales del mexicano: el mexicano relajiento, el mexicano *chingón* y el mexicano *caliente*.

SEGUNDA PARTE

"Yo la salvo porque yo soy Juan Camaney"

Luis de Alba

IV. BAILO TANGÓ, MASCO CHICLE

1.- Estereotipo *relajento* del mexicano urbano popular

Todas las representaciones que conforman la identidad se hallan constituidas por imágenes, unidades elementales que son la base de estructuras del pensamiento presentes en todo tiempo y en todo lugar.

La imagen mental es la semilla del frondoso árbol de la psique y la unidad básica del conocimiento y de la interpretación de la existencia. De este modo se despliega en varios lenguajes para explicar la realidad.

A las imágenes, base para el desarrollo del discurso, las encontramos dondequiera: en las fantasías, en los sueños o en los mitos. Mientras haya psique habrá mitos, pues el inconsciente humano es mitopoético. Los mitos son construcciones humanas abiertas, susceptibles de referirse a las situaciones más diversas e inéditas y están presentes dentro de los constituyentes de la identidad, tanto en el plano colectivo como en el individual.

Esto quiere decir que el ser humano está en constante construcción y recreación de mitos. Al respecto, Mircea Eliade dice: "existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante"¹.

Una de las figuras mentales más socorridas es la que implica trascender la condición humana. Apartarse, aunque sea por instantes, de la cotidianidad y de las reglas es motivo de múltiples construcciones entre las que se encuentran la religión, la embriaguez donisíaca y lo cómico.

El hombre es quien elige sus propias reglas de convivencia y le corresponde definir su propia condición. "De hecho, en la totalidad de los grupos sociales que hemos conocido, la libertad para determinarse individualmente está en buena parte restringida por reglas rigurosas que constituyen la estructura misma de la vida social"².

Ante lo continuo que representa esto, lo cómico es un escape o una negación de los valores de realidad cotidiana. Es una variación discontinua. El orden social envuelve al individuo en un

¹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 16.

² Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*, pp. 31-32.

conjunto de costumbres que son vividas dentro de una esfera predominante. A pesar de esta solidez aparente, el orden sufre alteraciones aunque sea simbólicamente.

Vamos a ver a lo largo de este capítulo qué tan revolucionario o sintético puede ser lo cómico para trascender la condición humana. Sin embargo, consideramos que en las películas de la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta aparece el relajo (donde lo cómico está inmerso) como una experiencia de huida de la ingrata cotidianeidad y de negación del valor de la seriedad.

1.1- Lo cómico y el relajo

Según el filósofo mexicano Jorge Portilla, el relajo más que una cosa es un comportamiento. Su sentido es suspender la adhesión del individuo a un valor propuesto a su libertad. Este valor es la seriedad.

El relajo es una actitud porque incluye un componente afectivo en relación con un objeto y que predispone a la acción. Implica una organización cognoscitiva duradera donde el componente afectivo se da en contra del valor seriedad. La gama de acciones que se desprenden de ello son las acciones propias del relajo: chistes, gestos, sonidos, frases y aspavientos que se dan en grupo.

Cabe decir que los valores son algo presupuesto en la actitud natural del hombre entregado a la tarea de vivir. Pueden presentarse como una cualidad en el mundo (la frescura del agua, la inteligencia de un amigo, la belleza de una mujer), pero "también como una exigencia, como necesidad de llenar un hueco en el centro mismo de mi existencia. Aparece entonces -el valor- como una norma de mi autoconstitución, como la indicación perpetuamente huidiza y evanescente de lo que debe ser *mi ser*³.

La seriedad es definida entonces como un compromiso para guardar un valor en la existencia. Si el valor representa una autoconstitución, la conducta relajienta sería como una fórmula de autoaniquilamiento en la medida en que le da la vuelta al valor, se desvía de él, y constituye así un escape de esa condición humana.

Argumentos parecidos señala Jean Duvignaud en su libro *El juego del juego*. Según este autor, la actividad lúdica resulta una puesta en éxtasis del ser humano al librarlo de las reglas de la vida cotidiana. El juego se convierte así en un cambio en la sintaxis del mundo.

³ Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, p. 34.

El juego no forma parte de la vida cotidiana. Es una vía para acceder "en un ámbito de actividad transitorio con una disposición específica"⁴. Es un interludio, un subtexto de la vida cotidiana.

La cotidianeidad y sus reglas, así como la seriedad, constituyen un carácter útil para la sociedad y la condición humana en la medida en que definen los convencionalismos de la existencia. Lo inútil para estos requerimientos es la actividad lúdica pues su objetivo es el opuesto: anular (y no definir) aquellos convencionalismos.

Es así que se conforma un conjunto de contrarios. Lo inútil frente a lo útil, el juego frente a la cotidianeidad, la libertad frente a las reglas y su opresión, la ruptura frente a la continuidad y lo inesperado frente a lo predecible. En todo esto opera el imaginario, ya que jugar es imaginar. Recordemos que, para Sartre, mediante lo imaginario la conciencia del hombre experimenta su libertad con respecto a lo real.

Si la actividad lúdica le cambia la sintaxis al mundo y transgrede las reglas, no resulta extraño que también transforme el lenguaje. En este caso el albur es un ejemplo de juego con las frases. El albur es parte fundamental de la picardía mexicana y es explotado por las películas de la comedia urbana picaresca.

Esta nueva sintaxis es un juego de palabras que casi siempre tiene como fin el hostigamiento sexual y el ganarle al otro. Es un reto donde gana quien deja callado a un oponente. El que *chinga* mediante el lenguaje al contrincante es el triunfador en el juego. Si yo pregunto: "¿cómo?" y me responden "¿parado-nde vas?", ya perdí. He aquí el doble sentido. Y como es un juego el albur es cosa más bien de amigos, de cuates.

Jorge Ayala Blanco define el carácter redentor del albur en el cine:

"El trabajo (...) puede sustraerse mágicamente a cualquier indicio de cansancio o de explotación socioeconómica porque está regido por el sentido del Juego, del último juego cotidiano y colectivo que admite ya la jungla del asfalto en la superpoblada ciudad de México: el juego del albur. Gracias al albur, nada pesa, nada se efectúa en primera instancia; la realidad se vuelve fluida, álgida y fluctuante, aunque el desmadre alburero la sobrecodifique"⁵.

En el subgénero estudiado la referencia al trabajo arduo no existe. Al contrario, la *Corcholata* (Carmen Salinas) lo ve así: "Si para tragar me ha de sudar el lomo, chingue a su madre el trabajo, mejor no como". No hay lugar para la denuncia o para la problematización de los

⁴ Huizinga, citado por Peter Berger en *Risa redentora*, p. 41.

⁵ Jorge Ayala Blanco, *La condición... Op. Cit.*, p. 138.

fenómenos. Ya el espectador tolera bastante la existencia como para que se le vuelvan a restregar en la cara las situaciones difíciles de la vida. En este tipo de cine, la parranda es perpetua. Lo más que encontramos son los comentarios irónicos de Carmen Salinas en *La pulquería 3*: en México tenemos "la policía más angelical del mundo".

Hay autores que sugieren que el albur surge como una forma de desahogarse de la represión impuesta por la Iglesia y la sociedad. La sexualidad está en todas partes. Todo tiene hoyos, entradas y figuras fálicas, es decir, semejanzas con los órganos sexuales. El chile, la papaya y el anillo son sólo algunos ejemplos. Y tan se utiliza el albur en la comedia urbana picaresca que los personajes son albuces. Ahí está "El Chaquetas" en *Cinco nacos asaltan Las Vegas* o Agapito Vélez Ovando (Aga- pito vele sobando) en *Las calenturas de Juan Camaney*. Ahí está el siguiente diálogo recreado de *La Pulquería 2*:

- "Me echaré un curado de plátano".

- "Siéntese mientras se lo sirvo".

O los gritos del vendedor del mercado Alfonso Zayas en *Los verduleros*:

- "Le aplanamos su pechuga".

Así, Jean Duvignaud dice que estas picardías son "hechos de juego que la mayoría de las veces revisten el aspecto de la transgresión, pero sobre todo de la astucia (porque el albur también implica ingenio). Esta astucia que, en todo conglomerado humano de cierta importancia, permite a los individuos 'invertir' para su propia conveniencia el carácter imprescindible de las reglas"⁶.

La importancia del albur en el relajo es fundamental. En el caso mexicano y de las películas de nuestro subgénero, el albur es parte del relajo como lo es lo cómico y la risa. Pero aquí hablamos de lo cómico en términos de relativización del orden, no de su problematización ni de su puesta en peligro. La sátira y la ironía están del lado opuesto del relajo. El poder político a lo largo de los siglos utiliza lo circense pero censura las parodias, no las payasadas:

"Por qué hoy en día los medios masivos de comunicación, que sin duda son elementos de control social (...), se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalización continua de la vida"⁷.

⁶ Jean Duvignaud, *El juego del juego*, p. 21 (el paréntesis es nuestro)..

⁷ Umberto Eco, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, p. 32.

Lo cómico implícito en el relajo se coloca como un elemento gracioso que suscita regocijo. Lo cómico se establece así como ubicuo en la vida cotidiana común y corriente. Está presente en todas partes. Por eso no hablamos de que el relajo sea opuesto a normalidad. Tan normal es echar relajo como las mismas reglas que rompe.

La presencia de lo cómico no es permanente, sino que va y viene. Lo cómico es un segmento de la realidad separado de los demás. "En la vida corriente, cotidiana, lo cómico suele aparecer, por lo tanto, de costumbre, como una *intrusión*, que se entromete, a menudo de manera inesperada, en otros segmentos de la realidad, los que coloquialmente se designan como serios"⁸.

Al ponernos en éxtasis y al escapar del convencionalismo del reglamento -en términos de Portilla sería escapar de un valor que define mi existencia-, en el relajo se libera una energía donisiaca⁹ en términos de entusiasmo y de embriaguez, sobre todo si hablamos de una fiesta donde se ingiere vino como elemento para ponernos felices o para hacernos olvidar. El alcohol en estas cintas es considerado un *dulce tormento*: "¿Qué haces afuera?; vamos pa' adentro" (¡Y hasta el fondo!). Si estamos gozosos, la participación del relajo nos toma de la mano y nos hace romper con la cotidianeidad. Y si bebemos para olvidar es igual. De hecho, este tipo de sustancias son de por sí portadoras de un poder especial para situarnos fuera de los límites de nuestras formas de percepción habitual.

Casi todo mundo toma en *La Pulquería*: el merolico ("Flaco" Ibáñez) que anuncia una medicina que no cura nada, *La Corcholata*, el policía caracterizado por Luis de Alba, el profesor Polo Ortín (para quien la pulquería es un "Templo de Baco"), el Diablo Zayas, el de clase acomodada Jorge Rivero, "El Ayates" Inclán y hasta su inseparable perro con quien incluso va al baño ("¡Te lo cambio!", refiriéndose a su pene cuando están frente al mingitorio).

No faltan los pretextos para que el mexicano urbano popular de la comedia de albures se divierta. Asiste con frecuencia al antro para bailar o para beber. En *La Pulquería 3* el veterinario

⁸ Peter Berger, *Op. Cit.*, p. 30.

⁹ Dioniso, en la mitología griega, era "dios del vino y la vegetación, el cual enseñó a los mortales cómo cultivar la vid y cómo hacer vino. Era bueno y amable con quienes lo honraban, pero llevaba la locura y la destrucción a quienes lo despreciaban a él o a los rituales orgiásticos de su culto. De acuerdo con la tradición, Dioniso moría cada invierno y renacía en la primavera. Para sus adeptos, este renacimiento cíclico, acompañado de la renovación estacional de los frutos de la tierra, encarnaba la promesa de la resurrección de los muertos. Los ritos anuales en honor de la resurrección de Dioniso evolucionaron gradualmente hacia la forma estructurada del drama griego, y se celebraron importantes festivales en honor del dios, durante los cuales se realizaban grandes competiciones dramáticas. El festival más importante, las Grandes Dionisiacas, tenía lugar en Atenas durante cinco días de cada primavera. Para esta celebración los grandes dramaturgos griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides escribieron sus magníficas tragedias" ("Dioniso", en *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*).

Héctor Suárez le pregunta a su colega Jaime Moreno, quien se muestra dudoso, si quiere ir al cabaret. Éste contesta: "Déjame pensarlo". E inmediatamente después responde animadísimo: "¡Vamos!".

Y qué decir de los cinco *nacos* que agarran el viernes como "El Día de los Cuates". Se les puede ver en plano general alrededor de una mesa llena de botellas de cerveza, echando albur y jugando. Mientras, sus esposas iracundas en su casa porque el gasto no les alcanza.

No obstante lo anterior, la embriaguez donisiaca implicaba comunión con la divinidad. En el relajo y la fiesta comulgamos con la libertad para romper con un valor presupuesto a nuestra existencia. Pero además, según M. Detienne, la marginalidad de la embriaguez donisiaca cuestionaba lo político y lo social mediante la sátira. En cambio, el relajo no cuestiona nada, sólo relativiza y permite escapar.

En su intento por romper con la seriedad, el relajo se desdobra en diversas formas que van desde un gesto hasta expresiones corporales, palabras y sonidos, que invitan al otro a participar de esa ruptura del valor. Si esto implica que los cómicos se echen a reír después de agarrarse el trasero no importa. Así, la conducta relajienta sólo puede presentarse en términos de comunidad, es decir, deben participar otros individuos. Si el relajo es una actitud frente a un valor, entonces supone también una actitud hacia los otros. Como el relajo en soledad es imposible, "la invocación a otros no es, insistimos, algo accidental sino constituyente esencial del relajo y contemporáneo de todas las demás notas integrantes"¹⁰.

El mexicano de las películas analizadas nunca estará solo cuando se trata de echar relajo, beber vino, alburar o ir a fiestas. En términos del análisis propuesto por Casetti y di Chio, estas formas de comportamiento social son acciones colectivas y transitivas, es decir, no son competencia de un único personaje y son contagiosas.

Siempre estarán Luis de Alba, Alfonso Zayas, Rafael Inclán o Alberto Rojas *El caballo* con Pedro Weber *Chatanuga*, César Bono o Manuel *flaco* Ibáñez. Por ejemplo, a lo largo de la trilogía de *La pulquería* desfila prácticamente toda la *banda*. Además de Jorge Rivero y Sasha Montenegro, la lista de los cómicos cachondos y relajientos de la década de los ochenta es bastante larga: Luis de Alba, Alfonso Zayas, Alberto Rojas, Polo Ortín, Rafael Inclán, Pedro Weber, Manuel el *loco* Valdés, Enrique Cuenca, Alfredo *Pelón* Solares, Manuel *flaco* Ibáñez, Raúl Padilla *Chóforo*, Pompín Iglesias y Eduardo de la Peña (*Lalo el mimo*). Dice un dicho que, incluso, un mexicano nunca mea solo. Ahí está la toma de Rafael Inclán con su perro haciendo del baño. Está también el fenómeno del albur presente en los más variados personajes: desde el Diablo hasta el abuelito del "Púas" Olivares.

¹⁰ Jorge Portilla, *Op. Cit.*, p. 23.

Jorge Ayala Blanco define todo esto como un "desfile de tipos zumbones y ocurentes, cuadro de costumbres desmadrosas, soberano desfogue de comediantes"¹¹. Pero, ¿habrá alguien que se atreva a desencajar? ¿Existirá un personaje al que el relajo con los del barrio no le vaya? En *La Pulquería 2*, Luis de Alba interpreta a "El Pirrurris", quien no se lleva con los *nacos*. Entra a la pulquería en busca del "Púas" Olivares para hacer un negocio y su primera reacción al ver al "Ayates" es la siguiente: "¡Ay, un naco!". A lo que le contestan: "¡Ay, un puto!".

En la terminología de Jorge Portilla, "El Pirrurris" es un *apretado*. Comenta este autor que el *apretado* sufre de seriedad. Aquí más que de eso, el personaje que estamos analizando sufre de arrogancia, pues dice uno que otro chiste, pero se considera a sí mismo como valioso y superior. Limpia la silla antes de sentarse, se protege su mano cuando saluda y saca una botella de champaña ien plena pulquería! Además, le hace burla a todo el que ve de condición humilde: "por tus venas corre baba de nopal" o "Arriba el Atlante"¹². Je, je".

El *apretado* cuida su aspecto, su vestir y su lenguaje, aunque a final de cuentas sustituye el tono de arrabal por otro tono: el del *fresa*, el del niño de papi, el del *apretado* ("¿ves?"). Este personaje cree tener todas las cualidades del mundo. Para él, los valores no son una pauta inalcanzable; él es el valor. Se siente una masa compacta (apretada) de valor. Se considera culto, talentoso, rico. En una palabra, diferente.

El filósofo mexicano Samuel Ramos también trabajó en definir este tipo de actitudes. El término que utiliza es el del *pedante*. Igual que el *apretado*, el *pedante* aprovecha cualquier ocasión para exhibir sus supuestas cualidades. Choca siempre a los demás y en vez de lograr el reconocimiento y la admiración, el *pedante* despierta la antipatía:

"El gesto de la pedertería tiene, sin duda, la intención manifiesta de afirmar una superioridad ante los demás, pero con un acento agresivo o con un aire de desprecio. El pedante parece decir: 'aquí yo soy el único que vale, ustedes son unos imbéciles' "¹³.

En *La Pulquería 2*, el "Púas" Olivares sostendrá una pelea, pero "El Pirrurris" apuesta en su contra. Con esto, va a contracorriente de los demás pues todos están por el triunfo del "Púas", quien sale victorioso. Todos le echan porras menos él. Al final, "El Pirrurris" es un impostor. No tiene dinero y ha perdido la apuesta. Así que se queda a trabajar a regañadientes en la pulquería como jicarero.

¹¹ Jorge Ayala Blanco, *La eficacia... Op. Cit.*, p. 175.

¹² El Atlante fue considerado durante muchos años en México como "El Equipo del Pueblo".

¹³ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 138.

Ese es su castigo por *apretado y pedante*. Ahora tiene que servirle pulque a los *nacos*. Esto es una humillación terrible para él. Es el costo por creerse distinto al resto y por no ser como los del barrio. Y es que este personaje necesitaba público, es decir, hacer aparecer sus supuestos valores ante los demás. Necesitaba la mirada ajena para seguir considerándose valioso. Cuando el disfraz se esfuma, todo acaba.

1.2.- El ritual¹⁴

Si mi ser implica un ser con otros y mi existir un coexistir, el mundo que habito lo comparto con el prójimo, quien en realidad no es un "otro yo" sino un "conmigo". De este modo la conducta relajienta se da en un horizonte de este sentido. El mundo del relajo es un mundo compartido. Dice Rafael Inclán en *Las movidas del Mofles* cuando entra al antro y le piden escoja lugar: "En cada mesa tengo un cuate".

Pero un chiste o comentario chusco aislado no es suficiente para que el relajo aparezca. Es menester que la interrupción del valor se reitere. Es como un rito de actualización constante que requiere, por un lado, la atención de un grupo y la gracia de alguien que encarne al relajo, por el otro. Se necesita irremediamente el concurso de una comunidad y un depositario, cuya sola presencia presagia disolver toda seriedad posible. De antemano sabemos que los personajes de la comedia de albur urbano, Luis de Alba y su clásico tu-ru-rú, los albueros del "Caballo", las caras de Zayas o las risas de Inclán, van a escamotear todo rastro de seriedad en las películas:

-"Soy mamón, no te enojés" -se disculpa "El Caballo" Rojas con un policía cuando le hace un chiste al uniformado y no le causa nada de gracia en *Un macho en el salón de belleza*. Ser *mamón* es esa interrupción de la seriedad. Es la comicidad acompañada de picardía, ambas fundamentales en la actividad relajienta del cine mexicano de los ochenta.

El relajo y la fiesta son entonces un rito en donde quienes participan tienen el objetivo de buscar la transgresión de un valor. Ambos se repiten constantemente en el quehacer humano y poseen ciertos requerimientos necesarios para que su presencia se dé. Relacionado con esto, Jean Cazeneuve afirma que existen ritos para impedir la violación de las reglas y ritos que permiten

¹⁴ Un ritual es un acto que se mantiene fiel a un conjunto de reglas y que se repite con cierta invariabilidad. Los ritos se vinculan a las experiencias religiosas de los seres humanos (recrean atmósferas míticas), pero también implican demás hábitos sociales. El concepto se adecua tanto a fenómenos contemporáneos como a prácticas arcaicas, siempre y cuando existan la repetición, la estabilidad y la rigidez de determinadas acciones que son ejecutadas por congregaciones activas.

trascender la condición humana. En el primer tipo de rituales se hallan los tabúes, que son interdicciones para no alterar el orden. Los ritos que intentan ir más allá de la condición humana aprovechan cualquier hecho para salir de la cotidianeidad, de lo continuo.

Está claro que la conducta relajienta cabe dentro del segundo tipo de rituales. El relajo no es un interdicto. No es un tabú que imponga guardar con los convencionalismos. Al contrario, no comulga con el valor de la seriedad, que es constituyente de los valores propuestos a la existencia.

El relajo es un anti-tabú y sin embargo el acto de echar relajo está plasmado en un ritual. El mensaje de un tabú es que los patrones ordenados por la sociedad son ineludibles. El mensaje del relajo es que es posible eludirlos mediante un "no" relativizador pero infructuoso ante la transformación de esos patrones.

Cazeneuve, en su libro *Sociología del rito*, propone que a lo que se sale de la esfera de lo convencional o se le huye o se le aprovecha. Una relación incestuosa, por ejemplo, merece por parte de nosotros una prohibición para evitar el contacto con ese fenómeno. En cambio, el chamanismo puede ser una instancia para hacer participar a la comunidad de lo que está fuera de la condición humana. El chamán es un ser numinoso, es decir, sale de lo predecible para postrarse en lo inesperado. Con aquél que encarna el relajo pasará lo mismo.

El relajiento entonces nos hace pasar el rato, mandando cada instante hacia el pasado y despreocupándonos del futuro. Él desocupa, no preocupa. Al mismo tiempo es un "des-ocupado empeñado perpetuamente en la faena de desocuparse, de vaciar su conciencia de toda seriedad y de todo compromiso"¹⁵.

Quien encarna el relajo no posee ninguna trayectoria definida. Se halla fuera de la regla y su vida se compone de un conjunto de accidentes. Es un hombre sin porvenir. Vive negando risueñamente el presente que acaba de pasar. No toma nada en serio ni se compromete a nada. Es simplemente un testigo de la vida.

"De ahí también el posible nihilismo disfrazado de buen humor en que el relajiento cae como sin querer, arrastrado por el automatismo de su negación. Habitado al movimiento de desvío y de indiferencia neutralizadora ante los valores, acaba por perder de vista que tal desvío e indiferencia tienen su origen en su libertad"¹⁶.

El relajo, decíamos, es liberación. Es una variación de la subjetividad humana que abre posibilidades de conducta que producen un cambio en la forma de percibir al mundo. Su base se

¹⁵ Jorge Portilla, *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

encuentra en esa imagen de trascender la condición humana. El relajo aspira a que el hombre esté más allá de sí mismo y de su circunstancia:

Lo cómico del relajo "al igual que la magia, provoca un desplazamiento repentino y racionalmente inexplicable del sentido de la realidad"¹⁷.

Como decía Freud, el humor es un mecanismo de defensa frente a las situaciones difíciles de la vida; es decir, desafía. Implica un triunfo del "yo" y un principio de placer. En el capítulo que sigue le daremos una explicación un poco más detallada a las pulsiones freudianas. Por lo pronto, las de placer se hayan representadas en el relajo y en la *calentura* del mexicano de la que también ya hablaremos.

Mientras tanto, el "yo" en el relajo se encierra en una burbuja momentánea y rehusa a ser avasallado por la realidad. Se olvida de lo externo, lo que está fuera de esa burbuja social-simbólica-redentora, y le constituye, además, una fuente de placer.

Tenemos como muestra el inicio de la película *Un macho en el salón de belleza* que augura ese "no" asestado a la complejidad de lo cotidiano en la cinta. El escenario, el mercado; los protagonistas, los vendedores; la acción concreta, los bailes y las canciones en pleno establecimiento y lugar de trabajo.

Y es tan encantadora esta burbuja que hasta el Diablo Zayas y el emisario del infierno que viene por él en *La Pulquería 3* (Luis de Alba) se asombran y reconocen su magia. Dice el primero: "El infierno es aburrido". No da crédito a que se pueda divertirse más un borracho ("El Ayates") que él mismo. Luis de Alba, después de venir al mundo, prefiere quedarse aquí. Se la pasa mejor entre el calor de las botellas y las muchachas que entre el calor del averno.

1.3.- ¿Y nuestros problemas qué?

¿Cómo es posible, entonces, que el ser humano afronte las situaciones más adversas de la vida como si fueran hechos que no pueden alcanzarlo por completo? El relajo es la clave para que las situaciones no lo alcancen porque se pone más allá de ellas. Las niega y les escapa con una opción humorística. Aquí descansa la redención: en hacer menos pesada la vida y en suspender lo trágico de la experiencia humana.

¹⁷ Peter Berger, *Op. Cit.*, p. 196

"Lo cómico trasciende la realidad de la existencia cotidiana ordinaria; postula, aunque sea muy transitoriamente, una realidad distinta en la que permanecen en suspenso los supuestos y normas de la vida ordinaria. Esto es lo que podríamos llamar trascendencia en clave menor..."¹⁸. Algunas manifestaciones de lo cómico, decíamos, se dirigen contra las instituciones. Esto sería una trascendencia en clave mayor.

No obstante lo redentor que puede resultar el relajo, éste constituye una opción no revolucionaria, es decir, cuando dejamos de echar relajo, nuestras condiciones de vida son exactamente las mismas que antes. Nuestra libertad se despliega para asestar un simple no al valor seriedad. Pero el relajo es una acción ordenada encaminada al desorden.

En todo caso, el relajo es una *revolución privada*:

"No es, de ninguna manera, un motín. Ni siquiera un escándalo de proporciones alarmantes. Es... una revolución, en tanto que implica un atentado contra la norma vigente. Pero es una *revolución privada*. Diseñada en tal forma que se reduzca a un mero divertimento, a una broma más o menos pesada, que en ocasiones degenera en riña, casi siempre incruenta"¹⁹.

El relajo responde a una urgencia de que quien participe de él se convierta en un ser perdurable e indiferente a la tragedia universal del hombre. Pero si esta opción es sintética, recreativa de un ensueño, "los incidentes son fantásticos, 'irreales': representan triunfos psicológicos, no físicos"²⁰.

Echar relajo es una suspensión simple de la seriedad y una discrepancia humorística con respecto al orden, lo que a final de cuentas nos lleva a una irresponsabilidad. Es una negación puramente infecunda. Este es el sentido del *ballo tango, masco chicle*. Mascar chicle es discrepar del orden de las cosas, pero sin compromiso. Bailar tango... pues es la fiesta.

Caso contrario sería la ironía, la cual es definida como Portilla como una negación demoleadora, pero también una afirmación constructiva. Quien ironiza muestra la verdad de las cosas y las contradicciones de la existencia mediante el artificio de nombrarlas al revés.

Para Peter Berger el humor del relajo es un humor benigno. Su finalidad no es atacar al orden sino hacer la vida más placentera por medio de una transgresión simbólica. "El humor benigno se manifiesta en forma de interrupciones momentáneas de las actividades serias de la

¹⁸ *Ibid.*, p. 323.

¹⁹ Reyes Nevares, citado por Roger Bartra, *Op. Cit.*, p. 162.

²⁰ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 34.

vida²¹. Crea de modo transitorio un universo de amable despreocupación. Por ello, concluye Berger, el mundo contraempírico de lo cómico (en este caso de lo cómico del relajo) tiene que ser visto como ilusión.

Como quiera que sea, la promesa de redención, en clave mayor o menor, es siempre la promesa de un mundo donde el dolor está ausente. Y esto, a todas luces, es una cuestión de mitos y del imaginario.

Joseph Campbell apunta categóricamente que "en todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre"²². Mitos y ensoñaciones se retroalimentan mutuamente. Ambos tienen como base las imágenes mentales que guían nuestras aspiraciones, temores, expectativas y esperanzas. Los dos son representaciones con una estructura definida en alguna historia. Si un niño cuando juega construye sus propios mitos, los individuos, por adultos que sean, también participan de estos movimientos de la psique.

Ahora bien, ¿podemos considerar a los mitos como fantasías? En realidad, para quien los comparte y le son fundamentales para construirse un mundo, constituyen una verdad. Son una opción válida tanto en el nivel individual como en el colectivo.

El cine es un medio para recrear estos mitos. Si el cine es el hombre imaginario, como diría Edgar Morin, entonces es una proyección a futuro del hombre actual. Lo que él ve en la pantalla –la recreación del mito– es la meta para ese devenir. El cine juega con los afectos del espectador ante la mirada anhelante y al mismo tiempo gustosa de este último.

Lo que encontramos en las películas de la comedia urbana picaresca es un mexicano que niega el valor de la seriedad y la cotidianeidad mediante el relajo. Pero, como decíamos, la opción relajenta resulta sintética e irresponsable. Nunca vamos a ver a los personajes problematizando la realidad ni tratando de transformarla. Lo que encontramos son individuos despreocupados por las contradicciones de la sociedad en la que viven.

Así de despreocupado es "El Tlacoyo", el policía encarnado por Luis de Alba en *La Pulquería*. Este policía no cuida nada ni proyecta ninguna autoridad. Le faltan al respecto y bebe de lo que le ofrece *La Corcholata*. Es un personaje plano entre personajes planos. No hay complejidad. Es acartonado en un ambiente acartonado. Vive, pues, en el relajo.

Pero el relajo es sistemático, no perenne. Cuando queramos nos montamos en él, pero el efecto pasa. Al bajarnos de ese escape las cosas siguen igual. Las condiciones materiales de existencia no han sufrido alteraciones.

²¹ Peter Berger, *Op. Cit.*, p.171.

²² Joseph Campbell, *Op. Cit.*, p. 11.

Este es el atractivo del cine. Aquí el relajo es permanente. Por eso recrea los ensueños colectivos. El imaginario que se pone a trabajar en estas parcelas de significado crea un mundo que no sucede en realidad. Las cintas en cuestión lo demuestran: el relajo en la vida real sí existe; lo que no existe es la fiesta inagotable y el no tener que preocuparse por el mañana. La existencia que se torna ingrata está allí para tomarnos entre sus brazos de nuevo.

En la comedia urbana picaresca, "los cómicos emblemizaron esta realidad con sus caras estragadas por el reventón, vidas de relajo continuo y actitudes entre violentas y celebratorias de una estabilidad imposible"²³.

En *Las movidas del Mofles* la pachanga es constante. De hecho, es toda la película. De principio a fin, la historia de este mecánico que interpreta Rafael Inclán es la historia de fiestas, de crudas y de baile. Incluso cuando supuestamente los demás mecánicos se preparan para trabajar, no falta quien saque el "pomo".

Es precisamente el personaje de Joaquín García *Borolas* el que saca una botella que inmediatamente todos piden. Y así, ésta empieza a circular de boca en boca hasta que *El Mofles* la estrella contra una pared cuando se molesta por una reclamación que le hacen sus compañeros. A final de cuentas y como colmo, el dueño de la botella, *Borolas*, se quedó sin probarla. Fue el único porque los demás se la habían arrebatado y le habían tomado.

"Los muchachos han de estar trabajando", piensa el dueño del taller cuando en realidad los mecánicos están disfrutando de otra fiesta. Ahora es en la residencia de un General (Víctor Junco). Habían ido a entregar el carro de la hija de este último, pero no se encontraba nadie. Sólo las sirvientas. Ellas y los mecánicos arman un relajo fenomenal. Se sientan a comer, van por las botellas a la bodega, *El Mofles* aprovecha y tiene relaciones sexuales con una de las trabajadoras, se meten al jacuzzi, mientras los demás bailan y se meten a la alberca.

Sorpresa se lleva el patrón cuando llega y se da cuenta de que todo lo suyo lo están usando y disfrutando: su comida, sus botellas, su jacuzzi, su alberca y hasta sus trajes de baño y su sirvienta. Llega primero sin que lo vean quienes lo conocen, es decir, las trabajadoras. Raúl Padilla *Chóforo* lo recibe y lo invita a entrar. Se hace pasar por el dueño de todo, sin saber que está frente al verdadero. En el momento en que el General ve su residencia de cabeza, corre a balazos a los mecánicos a quienes les quita los trajes de baño. "Esos trajes de baño son míos, cabrones". Ahí van los otros corriendo encuerados rumbo al taller.

²³ José Felipe Coria, "Un cabaret llamado arrabal", en *Nuevo cine mexicano*, p. 61.

Son tan cuates los mecánicos que pagan una fianza para que *El Mofles* salga de la cárcel. Estaba recluso ahí por haberle pegado al coche de un diputado. Al salir *El Mofles* libre se lleva a cabo una fiesta más. "*Las movidas del Mofles* dicta una imperecedera lección de amistad, tajante como un cadalso o una pústula de mexicanidad inefable (...) La amistad a la mexicana debe ser solapadora, cómplice en la holgazanería pachanguera y quebrantadora de reglas en beneficio del pequeño grupo primario"²⁴.

Lo del reclusorio es mero accidente sin importancia. En esta película el relajo no es *intromisión* en las situaciones complejas de la vida y sus jugadas. Es al revés: son ellas la suspensión de un mundo relajiento. Lo ingrato de la existencia es lo discontinuo, lo que rompe. Lo continuo es la borrachera y la fiesta.

Nada más sueño que lo anterior. El mexicano de las películas no vive angustiado. Tiene sus problemas y los reconoce porque los vive. Sin embargo, el sufrimiento no es nada porque de lo que se trata es de echar relajo y porque ni siquiera se enuncia con la importancia que su dureza implicaría. Parece que el mexicano del celuloide vive con la máxima de "no hay que tomar la vida demasiado en serio sí, después de todo, no saldremos vivos de ella".

2.- Estereotipo *relajiento* del mexicano urbano popular en la película *Las movidas del Mofles*

Las movidas del Mofles es una película de 1986, dirigida por Javier Durán Escalona y producida por Juan Abusaid Ríos, Pedro Martínez Garrido y Producciones Tijuana. Su duración es de 90 minutos y los actores principales son Rafael Inclán, Joaquín García Borolas, Manuel Flaco Ibáñez, Raúl Padilla Chóforo y Oscar Fentanes.

Vamos a analizar una historia donde se observa plenamente el estereotipo del mexicano relajiento y, al mismo tiempo, lo cómico, lo urbano y lo picaresco que giran en torno a los elementos constitutivos del film. Dicha cinta posee dos momentos fundamentales. Uno abarca desde que *El Mofles* (Rafael Inclán) y sus amigos mecánicos llegan a la residencia de un General (Víctor Junco) para entregar un carro, hasta la salida de éstos de la casa. Mientras están dentro, los personajes en cuestión organizan una fiesta con las sirvientas ante la ausencia del dueño. El relajo termina cuando el General llega, descubre todo y corre a los mecánicos a balazos. Al mismo tiempo, el dueño del taller los supone trabajando y acompaña a su esposa a visitar a una amiga. El orto momento es cuando *El Mofles* choca su carro contra el de un diputado (Alejandro Ciangherotti)

²⁴ Jorge Ayala Blanco, *La disolvenca... Op. Cit.*, pp. 49-50.

y por ello va a la cárcel, pero sus amigos se cooperan para sacarlo y organizarle una fiesta. Así, el análisis de los códigos cinematográficos, de la representación y de la narración en la trama seleccionada es presentado como sigue.

2.1.- Análisis de los códigos cinematográficos

2.1.1.- Códigos visuales y códigos sintácticos

En términos de Francesco Casetti y Federico di Chio (cuya metodología para el análisis del film es la que hemos utilizado), un código es un sistema donde cada elemento del mensaje tiene un dato correspondiente o significado. Este sistema permite que emisor y receptor operen sobre un terreno común, es decir, que el código es compartido y debe ser entendido por quienes participan en el acto comunicativo.

Atendiendo a los códigos que regulan la imagen de un film, podemos decir primeramente que los objetos reproducidos en la película analizada se despliegan en el campo visual del espectador de un modo similar respecto de cómo vemos el mundo. La perspectiva del film logra la naturaleza y la estabilidad de las estructuras visuales a través del encuadre. Cabe señalar que, en cuanto a los márgenes del cuadro propiamente dichos, el formato en que vimos todas las cintas fue de vídeo.

Delimitar lo que se filma es también sacarlo del *continuum* del que forma parte. Se muestra sólo una parcela y se obliga a suponer la existencia de la otra. Lo que aparece a cuadro es lo *in* y lo que está fuera de campo es lo *off*. Un ejemplo de esto en la película sería: sin ofrecerlo directamente a la mirada, suponemos el desnudo de *El Mofles* y los mecánicos cuando el General les quita sus trajes de baño a punta de pistola. El encuadre sólo muestra al General recibiendo las prendas. Lo demás, lo damos por realizado.

Pero filmar objetos y personas implica pensar qué parte de ellos se capta y desde qué ángulo o inclinación. Hablamos aquí de los planos cinematográficos y de los emplazamientos de la cámara. En *Las movidas del Mofles*, los planos son mayoritariamente:

- 1) Campos largos.- Es la visión que abarca el ambiente completo donde los personajes y todo lo que hacen resulta claramente reconocible.
- 2) Generales.- Que muestran a los personajes de cuerpo completo.
- 3) Americanos.- Presentan de las rodillas hacia arriba a la persona-encuadrada.
- 4) Medios.- Es decir, tomas en donde los personajes aparecen de la cintura a la cabeza.

Además de destacar los encuadres frontales, o sea, aquéllos donde la cámara se sitúa a la misma altura del objeto filmado, es notoria la carencia de una dinámica para resaltar las expresiones de los individuos mediante planos cerrados. Existe, sin embargo, un ejercicio de este tipo, pero para hacer notar la marca de las botellas que *El Mofles* y sus amigos consumían en la fiesta en la casa del General. Hay, también, un close up a los ombligos de las sirvientas en traje de baño.

En cuanto a la iluminación de los objetos, existen dos posibilidades según Casetti y di Chio:

- a) La luz que hace reconocible lo que aparece a cuadro.
- b) La luz que se utiliza para subrayar o alterar motivos de esos objetos encuadrados.

En el film seleccionado, la mayor parte de la iluminación es para mostrar el contenido del encuadre y hacerlo perceptible. Pero existen también luces que se hacen visibles por sí mismas. Ahí está el juego de sombras en la bodega de vinos de la casa en donde *El Mofles* y la sirvienta Silvia (María Cardinal) tienen relaciones sexuales. Ahí están, del mismo modo, los destellos de luz roja sobre los cuerpos de ambos personajes haciendo el amor ahora en el jacuzzi. El color rojo se asocia con un estado emotivo particular, en este caso de excitación.

Como vemos, hay una luz que hace ver las cosas y otra que se manifiesta directamente en la narración. Cabe destacar que, no obstante, el blanco y el negro están ausentes como componentes expresivos.

Pero en el cine las imágenes no son fijas, sino que se mueven. El primer tipo de movimiento que existe en un film es el profilmico, es decir, lo que se mueve por sí mismo. En esta cinta –y en cualquier otra– el movimiento profilmico queda representado por el andar de los personajes, sus gestos y, en una palabra, lo que implique movimiento en su actuar. Los objetos que posean movimiento (como en este caso el carro de los mecánicos o el carro del diputado) también caben dentro de lo profilmico.

¿La cámara también puede moverse o dar la sensación de movimiento? Sabemos que la respuesta es afirmativa. En la película que estamos analizando aquí, el movimiento aparente de la cámara que encontramos es el *zoom*. Un *zoom* es aparente porque la cámara no se mueve; sólo el lente aleja o acerca el objeto. Ya nos referíamos a la toma donde se hace un acercamiento a las botellas de la fiesta. Del tipo de movimiento efectivo de la cámara, el *panning* (desplazamiento horizontal hacia la izquierda o derecha) es el más utilizado. Aparece, sobre todo, para acompañar el camino que siguen los personajes al moverse dentro del cuadro.

En la medida en que un cuadro y otro se sucedan a lo largo de una continuidad, estamos en presencia de los códigos sintácticos, es decir, aquéllos que permiten que las imágenes se junten

para formar una estructura coherente. La sintaxis es, justamente, regular la asociación de los signos y organizarlos en unidades progresivas y complejas. Revisemos cuáles son los tipos de nexo entre imágenes y cómo se ejemplifican en esta cinta en particular.

- 1) Asociación por identidad.- Es cuando un mismo elemento retorna de imagen en imagen. Tal relación "puede referirse tanto a elementos del contenido representado como a elementos del modo de representación"²⁵. En el primer caso, un objeto puede ser presentado en una imagen A y en una B desde diferente perspectiva. Por ejemplo, un mecánico tratando de ligarse a una sirvienta en campo largo (A) y la misma situación ahora en plano medio (B). En el segundo caso, un esquema visual se repite independientemente del contenido. Ejemplo: la esposa del dueño del taller donde trabaja *El Mofles* dialogando -en plano medio- con el mayordomo de una de sus amigas a la que va a visitar (A) y el mayordomo respondiendo enfocado dentro del mismo plano (B). Aunque los objetos sean distintos (esposa y mayordomo), la asociación por identidad se da en el modo de representación, pues ambos aparecen en plano medio.
- 2) Asociación por analogía y asociación por contraste.- El primer nexo aparece cada vez que en dos imágenes se repiten elementos similares, pero no idénticos. La asociación por contraste se da cuando un encuadre A presenta un elemento marcadamente diferenciado del que presenta el encuadre B. Sin embargo, esa diferencia debe ser ella misma fuente de correlación. La frecuencia con que ambos nexos se presentan juntos nos obliga a poner un ejemplo en qué van de la mano: la imagen de la esposa del dueño del taller mecánico (A) y la imagen de su amiga (B). Ambas mujeres y amigas (asociación por analogía), pero una inculta y forzada y la otra culta y natural (asociación por contraste).
- 3) Asociación por proximidad.- Las imágenes presentan elementos que se dan por contiguos. Ejemplo: encuadre del General disparando (A) y encuadre de los mecánicos corriendo y saliendo de la residencia (B).
- 4) Asociación por transitividad.- Es cuando un encuadre posee su prolongación y complemento en el encuadre siguiente. Ejemplo: la sirvienta Silvia y *El Mofles* en el exterior de la bodega de vinos de la casa, tratando de abrir la puerta (A); los mismos personajes cerrando la puerta pero ahora vistos desde el interior (B).

²⁵ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 106.

2.1.2.- Códigos gráficos y códigos sonoros

Entendemos por códigos gráficos todas las formas de escritura que aparecen en un film. Estos códigos pueden dividirse en didascálicos, subtítulos, títulos y textos. Los didascálicos son los que explican el contenido de una imagen o hacen pasar de una a otra. Por ejemplo, "Dos años después" o "mientras tanto". Los subtítulos sirven para traducir una película de un idioma a otro, los títulos son los que dan cuenta de los créditos de la cinta (actores, director, productora, etc.) y los textos son los que pertenecen a la realidad del film, pues se presentan fotografiados.

En *Las movidas del Mofles*, los códigos gráficos son fundamentalmente textos. Como la película es en español, no necesita subtítulos y sabemos de los títulos al final y al principio del film. Los códigos didascálicos no existen aquí. Los textos se dan, pues, en varios momentos. Citamos algunos: 1) cuando se observa el número de la residencia del General (380) en el instante en que *El Mofles* y sus amigos llegan para entregar el carro; 2) al estar todos sentados a la mesa, disfrutando de un banquete, el *Rebabas* (Oscar Fentanes) deja ver el número 7 de la camiseta de fútbol que trae puesta; 3) cuando el General les quita sus trajes de baño a los mecánicos y los deja desnudos. Aparecen, entonces, los textos de "censurado" y "próximo estreno" en unos cartones con los que se cubren el trasero los personajes.

En cuanto a los códigos sonoros, existen básicamente tres: las voces, los ruidos y la música. Estos elementos pueden ser diegéticos y extradiegéticos. Diegéticos si el origen del sonido tiene que ver con el espacio de la historia; extradiegéticos si el origen se halla fuera de la trama. Por ejemplo, la voz de un narrador. Los diegéticos son *in* u *off*, si la fuente del sonido se halla dentro o fuera de los límites del encuadre.

En la cinta que analizamos, no hay sonidos extradiegéticos, excepto la música, que es un código sonoro para acompañar la escena. Para ser diegética, la música tiene que estar relacionada con el espacio de la historia: un equipo de sonido existente en la trama o un conjunto musical que sabemos que está allí, independientemente de aparecer *in* u *off*. Lo anterior ocurre en las escenas recreadas en un bar o cuando el Grupo Generación 2000 toca en la fiesta del patrón de los mecánicos (Pancho Muller) al inicio del film. No obstante, generalmente la música nace en procesos posteriores a la filmación de la película.

El elemento musical que se escucha en la trama está compuesto por dos ritmos identificados como populares: la cumbia y el danzón, que se oyen cuando bailan los mecánicos. Asimismo, destaca la *marcha fúnebre* tocada en saxofón para musicalizar el instante en que los mecánicos son acechados por el General que viene armado. Nótese aquí la capacidad de la música para cargar de sentido el contenido del encuadre.

En lo que a voces se refiere: *in* cuando se enfoca al hablante y *off* cuando se escucha la voz, pero se enfoca al oyente. Los ruidos corresponden a las cosas que sí tienen que ver con la

trama directamente, ya sea apareciendo a cuadro o no: los balazos, el agua con que juegan los mecánicos en su relajo junto a la alberca, la llave abriendo la puerta de la bodega de vinos y el carro de los mecánicos llegando y alejándose de la residencia donde éstos se encontraban.

2.2.- Análisis de la narración

Entendemos por narración "una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos"²⁶. Básicamente, los tres componentes de la narración son que: a) sucede algo; b) eso le sucede a alguien o alguien hace que suceda; c) el suceso cambia la situación.

Personajes, acciones y transformaciones son las categorías de análisis en esta parte relacionada con la narración en el film. Desde el plano fenomenológico²⁷ propuesto por Casetti y di Chio, nosotros trataremos al personaje como persona, a la acción como comportamiento y a la transformación como cambio. Analizar estos componentes así significa que, en el caso de los personajes, se conciben como individuos dotados de un perfil intelectual, emocional y actitudinal. Es ver sus gestos, su carácter y su unidad psicológica.

Por lo que respecta a las acciones y transformaciones, definir a las primeras como comportamientos quiere decir que son la manifestación de la actividad de alguien y una respuesta concreta a una situación. Las transformaciones de la historia, entendidas como cambios, se ubican en la forma en que la narración "camina", en la modalidad concreta de su manifestación, en su relevancia o en el tipo de suceso a través del cual se presentan.

Así, pues, los personajes más importantes que aparecen en esta producción son los siguientes:

-*El Mofles* (Rafael Inclán), quien es el líder de los mecánicos y viste mejor. A pesar de no superar del todo un divorcio, es el que liga primero con todas. Su comicidad es esencialmente verbal y picaresca ("¡tengo una llave de este tamaño!... y la traigo colgando"). Se mete al jacuzzi con la sirvienta usando objetos militares: casco, carrillera y puro. De igual modo, una vez que Silvia le informa que el tipo que ha entrado a la fiesta es el dueño de la casa, *El Mofles* avisa disimuladamente a sus amigos de la situación. Lo hace bailando y así se acerca a los mecánicos,

²⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁷ El plano fenomenológico del análisis de la narración consiste en centrar la atención en las manifestaciones más puntuales y concretas de los elementos del film.

quienes están con las otras dos sirvientas. Ya de paso, aprovecha para ponerse detrás de ellas y rozarles las nalgas.

-*El Rondana* (Raúl Padilla *Chóforo*). Es uno de los que más borrachos acaban en la fiesta de la residencia. Pícaramente se hace pasar por el dueño de la misma, sin saber que a quien le está presumiendo eso es al verdadero dueño. Todavía le dice: "Se hubiera traído unas viejas". Hace presunciones que no le corresponden ("El *Partenón* es una choza de pescadores junto a mi casa de Zihuatanejo") y molesta al chofer del General al decirle "llaverito".

-*El Abrelatas* (Joaquín García *Borolas*). Es el más viejo de todos los mecánicos. Cuando están trabajando en el taller, saca una botella de vino para animarse. Usa sombrero de bombín y, cuando descubren a los mecánicos y los corren a balazos, escapa tirando mañosamente al "llaverito" a la alberca. Esto es lo que le permite a este personaje no ser desnudado por el General en la escena donde les quita los trajes de baño a los demás.

-*El Rebaba* (Óscar Fentanes). Es el que más borracho sale de la casa y el que más se niega a retirarse ("Ni madre, yo no me quiero ir"). Trae puesta una camiseta de fútbol y se pone a jugar a mojarse con el *Rondana*.

-*El Balatas* (Manuel *Flaco* Ibáñez). Siempre con su ropa de trabajo puesta, también se emborracha y se pone a bailar, pero inexplicablemente desaparece de la trama antes del altercado con el General y no lo volvemos a ver hasta que los mecánicos regresan de la residencia. Después será nombrado encargado del taller y se le subirán los humos. El puesto no le durará mucho porque *El Mofles* será reubicado nuevamente en el cargo.

-El General (Víctor Junco). El dueño de la casa. Formal, próspero y educado, pero se entiende con sus sirvientas. Cuando llega a la residencia, el *Rebaba* y el *Rondanas* salen a recibirlo. El General no revela su identidad y se reserva para ver que su casa está de cabeza ("De fiesta, ¿eh?"). Termina con el relajo corriendo a los mecánicos.

-Las sirvientas Silvia, Sarita y Susana. Vestidas con faldas cortas, invitan a los mecánicos a comer y a echar relajo. Después de tener relaciones sexuales con *El Mofles* tres veces, Silvia se muestra insaciable y pide más. Pese a su belleza, la comicidad que poseen resulta bastante sosa: "¿Cuál bodega?, ¿la mamá de los bodeguitos?". Al final, cuando los mecánicos entregan los trajes de baño y quedan desnudos, se ríen de sus partes.

-El diputado. Es un tipo déspota, prepotente y pedante por su dinero e influencias. Después del incidente de la pachanga donde salieron baleados y encuerados los mecánicos, *El Mofles* choca su carro contra el del servidor público. Por ello, éste lo manda al reclusorio y, de paso, se queda con una amiga (la vedette Rebeca del Mar) que acompañaba al *Mofles*.

-El dueño del taller y su esposa. Aparentan lo que no son. Él de traje y ella vestida con pieles (a pesar del calor al que se hace referencia), visitan a una de sus amigas. El mayordomo los recibe y les ofrece de tomar. Ella pide un *cocotel* (en vez de cóctel) y él una *cheve* (cerveza).

Cuando el mayordomo le pregunta a la señora cómo quiere el cóctel, ella responde: "Con mucha pimienta... pa' que agarren más sabor los camarones".

-La señorita Limantur. Es la joven amiga de la esposa del dueño del taller. Contrasta con ésta por la educación y la posición social. Hace deporte y no finge ni adopta poses. Su participación es breve, pero funciona como modelo a seguir por la esposa del patrón de *El Mofles*: "Parece el Palacio de Bellas Artes. Este es mi ambiente", dice refiriéndose a la casa de su amiga.

Dentro de la clasificación hecha por Casetti y di Chio, los personajes son más bien planos y sin evolución. Su comportamiento es igual y predecible. No existe un personaje con una psicología complicada. Sus acciones son, en términos generales, como gestos automáticos: echar relajo, bailar, tomar o tener sexo. Sin embargo, dichas acciones son transitivas. Producen nexos, por lo que son colectivas más que individuales. Todos los mecánicos coquetean con las sirvientas y echan relajo. Cuando *El Mofles* le avisa a uno por uno que ese extraño que había entrado a la casa es el dueño de la misma, todos se contagian del miedo e intentan escapar.

De hecho, esta escena es una de las transformaciones más identificables en la trama: de la conducta relajienta a la huida. Cuando el General saca la pistola y los amenaza, la fiesta acaba. Por ello, la transformación es lógica pues fue causada por algo, en este caso la presencia del militar. Es un cambio del "hacer" en los personajes, pero no del "ser". Lo relajiento no se los quitará nadie. Por lo tanto, esta transformación en la narración es más bien aparente que efectiva. El relajo, después de esto, no desaparece de la historia.

La otra transformación se da con *El Mofles* en la cárcel. Este cambio en la narración es una puesta entre paréntesis de lo que Jorge Ayala Blanco ha definido en esta cinta como la pachanga perpetua. La situación del reclusorio manda al relajo a la congeladora pero de forma inconclusa. Cuando el personaje sale, la película termina en fiesta nuevamente.

2.3.- Análisis de la representación

Hablar de representación implica pensar en palabras como "reproducir", "sustituir" o "estar en lugar de". En nuestro primer capítulo discutíamos conceptos sobre la cualidad del cine para recoger del mundo elementos y formar con ellos un universo ficticio. La representación en el cine implica que lo que se muestra viene de la realidad misma, pero no es ingenuo ni es identidad. Es una realidad interpretada por quienes tienen a su cargo la elaboración de una película.

El contenido representado de una película incluye, desde luego, los personajes, sus acciones y las transformaciones que va sufriendo la narración. Pero, además, el universo del film se despliega en un tiempo y espacio determinados, cuestiones que tratamos a continuación.

El tiempo como colocación se resuelve determinando la época o el año de los acontecimientos de una cinta. Por lo que observamos en la película de *Las movidas del Mofles*, ésta se encuentra colocada en la década de los ochenta invariablemente. No hay caracterizaciones refiriéndose al pasado o al futuro. No es reconstrucción histórica ni cine de ciencia ficción. Las calles, los autos y todo corresponde al año en que se filmó la película (1986). Era, en México, el sexenio de Miguel de la Madrid, un período de austeridad y de otros problemas económicos agudos, como el desempleo, la devaluación y la inflación.

No obstante, el tiempo puede analizarse como devenir. Los acontecimientos no sólo se desarrollan en un período identificable, sino que "se disponen según un orden, se muestran abiertamente a través de una duración, se presentan según una frecuencia"²⁸.

1) Orden.- El orden define la disposición de los hechos en un flujo temporal y sus relaciones de sucesión. La trama analizada en este capítulo se distingue por un orden cíclico. Esto quiere decir que el punto de llegada es análogo al punto de partida, aunque no sea exactamente el mismo. En el inicio de *Las movidas del Mofles* hay una fiesta y, al final, se cierra con otra. Lo anterior es sumamente ilustrativo cuando decimos que la parranda y el reloj son permanentes en este film.

2) Duración.- Si la duración determina la extensión sensible del tiempo, podemos decir que en la parte de la fiesta entre mecánicos y sirvientas existe una duración *anormal*, esto es, que la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no corresponde con su real duración. Por ejemplo, en tiempo real no pasan ni diez minutos, cuando en el film *El Mofles* y Silvia han tenido relaciones más de tres veces. Esa es la duración *anormal*. La duración *normal* se presenta cuando la representación de un hecho coincide con lo que sería su real duración. Por ejemplo, la discusión entre el personaje que interpreta Incián y el diputado.

3) Frecuencia.- La frecuencia posibilita que lo que ha sucedido una sola vez pueda ser representado igualmente una sola vez o en n ocasiones. En este film, no hay repetición de un mismo hecho en más de una ocasión. Lo que ocurre una vez es representado una vez y, por lo tanto, la frecuencia de los acontecimientos es una frecuencia simple.

Hablemos ahora del espacio. Acorde con nuestra metodología para analizar un film, existen tres ejes en torno a los cuales se organiza el espacio de una cinta. Ellos son el eje *In/off*, el eje *estático/dinámico* y el eje *orgánico/inorgánico*.

El eje *In/off*, como hemos visto, marca lo que está dentro y fuera de cuadro. Esta oposición significa que hay un espacio imaginable. Vemos el detalle de un cuerpo y sabemos del resto pese a

²⁸ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 151.

que no se muestre. Somos conscientes de que, al encuadrarse la residencia del General, hay también un barrio fuera de campo donde está el taller mecánico de *El Mofles* y sus amigos.

El eje *estático/dinámico* juega con la posibilidad de que el espacio sea móvil o inmóvil. En esta película analizada, el espacio es estático-móvil en los momentos en que la cámara está fija y las figuras se mueven; dinámico-descriptivo cuando la cámara sigue a la figura y, por último, dinámico-expresivo cuando es la cámara (y no el personaje) quien, con su desplazamiento, decide lo que se debe ver.

El eje *orgánico/inorgánico* denota un espacio unitario y conexo o uno desconectado y disperso. El espacio unitario es el que se ubica en *Las movidas del Mofles*. Todo posee un alto grado de acceso a lo representado pues las figuras están ajustadas y relacionadas entre sí. No se da el caso de un cuadro que enseñe, al mismo tiempo, dos espacios o realidades distintas. Si es un encuadre de la residencia, solamente se concentra en ella y no muestra en los mismos límites del cuadro, por ejemplo, el taller u otra cosa. Los ambientes recreados son, en este sentido, la casa del General, la casa de la señorita Limantur, el periférico de la Ciudad de México, el salón de belleza donde se atiende a la esposa del dueño del taller mecánico, el bar donde van los mecánicos, la casa del *Mofles*, diferentes rincones del taller y el reclusorio. Es un ambiente plenamente urbano.

Pero el análisis de la representación de una película nos lleva necesariamente a los temas o contenidos que en ella se encuentran. De acuerdo con los objetivos e indicadores buscados en esta investigación, podemos decir que en *Las movidas del Mofles*:

- 1) El tema central de la trama es el relajó. El análisis de los diálogos, de los personajes y de sus acciones nos lleva a reconocer a esta práctica como el núcleo alrededor del cual se explica la existencia de *El Mofles* y sus amigos.
- 2) Lo cómico, lo urbano y lo picaresco son identificables en la cinta. El actuar de los personajes se da en función de hacer reír al público. La comicidad está íntimamente relacionada con la picardía y el espacio de desenvolvimiento es un ambiente ciudadano claro.

En esta película el relajó es permanente. Los mecánicos llegan a una casa a entregar un carro que han arreglado y, cómo su dueña (la hija del General) no se encuentra, aprovechan para armar una fiesta con las sirvientas, que va desde un banquete con botellas y abundante comida, hasta bromas, chistes, juegos en la alberca, bailes y sexo en la bodega de vinos y en el jacuzzi. Cuando el dueño de la residencia llega, el relajó termina, pero momentáneamente. Más adelante habrá más fiestas y más conducta relajienta, como cuando *El Mofles* sale de la cárcel después de haberle pegado al coche del diputado.

Lo urbano se percibe desde el momento en que reconocemos a la ciudad y al DF en particular (el periférico, por ejemplo, donde el dueño del taller mecánico va en su carro con su esposa). Los espacios que recrea el film son los espacios urbanos donde la dinámica social y económica muestra la multiplicidad de las actividades de la ciudad: el dueño del taller, el estilista que atiende a la esposa de éste, un mayordomo, el General, sus sirvientas, su chofer, los mecánicos, el diputado y la vedette.

Ubicamos una comicidad asociada con elementos picarescos. Por ejemplo, en el diálogo del *Rondanas* (Raúl Padilla *Chóforo*) con una de las sirvientas en el instante en que se hayan comiendo: "¿Lloras por el chile?/No, lloro por los ojos". Hay, del mismo modo, comentarios picarescos que hacen referencia a la desigualdad, como el caso del *Rebabas* (Oscar Fentanes) cuando se admira del lujo de la residencia del General: "¡Uy, cómo se ve que esta casa no es de un mecánico!".

Sin embargo, la respuesta relajenta de los personajes, como vimos, es una acción irresponsable y una opción sintética porque no transforma nada. No se problematiza, sólo se relativiza. A pesar de que los mecánicos hagan este tipo de comentarios en el film, no es una comicidad que cuestione ni es reiterativa en este sentido. Es, incluso, ingenua: "¡Qué ricos tan güeyes, cómo una alberca sin sol! (la alberca es techada)". Ahí está su *gag* cuando ven la residencia por fuera y se dan cuenta de su tamaño ("¡Un fuerte apachel!"). Ahí están sus bailes estériles al estar siendo amenazados por el arma del dueño de la casa: "¡Alto, trío de putos!/ putos no, nomás alegres".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

V. PEGO DURO

1.- Estereotipo *chingón* del mexicano urbano popular

En el libro de *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud advierte algunos fenómenos para explicar la cultura humana y lo que es común para cualquier latitud y tiempo: el carácter antinatural al hombre de esa cultura.

Según Freud, la cultura reposa sobre la renuncia del ser humano a sus pulsiones naturales. Estas pulsiones son fundamentalmente la de placer sexual y la de poder o agresión. La cultura es, entonces, antinatural al hombre por la renuncia a esas pulsiones naturales. Hay que hacerlas de lado en la sociedad.

Al respecto, citamos:

"Por consiguiente, nos conformaremos con repetir que le término *cultura* designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí"¹.

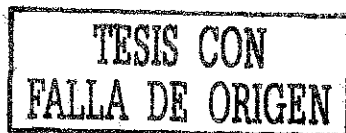
Pero la renuncia es parcial porque no es posible la eliminación de las pulsiones, es decir, se les encauza, se les sublima, se les regula, se les crea sucedáneos. El sentimiento de culpa es el motor para esa renuncia parcial, debido a que no es tanto una autoridad exterior la que opera aquí, sino una interior. Las reglas que dicta la sociedad se pueden evadir, pero no la conciencia.

En este sentido, las pulsiones de poder representan un foco de atención para hablar del famosísimo verbo *chingar*. Porque según Freud:

"... el prójimo no le representa (al individuo) únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirla, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo"².

¹ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 35.

² *Ibid*, p. 55 (el paréntesis es nuestro).



En una palabra, para chingárselo. ¿Cómo lo hace el mexicano de la comedia de albur? Es lo que vamos a puntualizar aquí.

En estas películas sobran ejemplos de instancias donde se cristaliza ese que es uno de nuestros verbos más utilizados. Sobre todo mediante la violencia física, el machismo, el artificio y, por supuesto, el albur, los mexicanos urbanos populares de la comedia urbana picaresca ejercen un tipo de poder que en realidad llega a ser sintético y se realiza como uno más de sus ensueños.

En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz describe los innumerables usos que se le puede dar a la palabra *chingar*, así como sus diversificaciones. Ubica la probable procedencia de la misma en *xinachtli* (semilla de hortaliza) o en *xinaxtli* (aguamiel fermentado). Reconoce, como nosotros lo hemos planteado ya, que es un verbo agresivo:

"Pero la pluralidad de significaciones no impide que la idea de agresión —en todos sus grados, desde el simple de incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar— se presente siempre como significado último. El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir. Cuando algo se rompe, decimos: 'se chingó'. Cuando alguien ejecuta un acto desmesurado y contra las reglas, comentamos: 'hizo una chingadera'³.

Es Luis de Alba en su personaje de *La Pulquería 3* quien hace toda una reflexión del significado del verbo en cuestión. Según él, *chingar* significa golpear o fornicar y *chingarse* reprobar un examen, sufrir, e incluso morir. Es una palabra mágica inherente al mexicano como "el perfume a la flor"; como "el calor a la llama". Todo mundo la utiliza en este país, al grado de que nadie puede hablar sin utilizarla. Y lo que es más, debe ejercerla, es decir, el que no *chinga se chinga*.

Así, ser *bien chingón* se identifica como alguien que ejerce un poder. *Juan Camaney*⁴ intenta precisamente eso. Es sentir poderlas, de todas, todas. Por cierto, Luis de Alba retoma este nombre de la frase de los años cuarenta en México: "A poco te crees muy Juan Camaney", es decir, un hombre que, según la frase del actor en cuestión, baila tango, masca chicle, pega duro y tiene chavas de a montón. Cree ser un hombre *chingón* completo.

³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 69.

Chingar, pues, para nosotros, es una objetivación no muy amable del hombre en el mundo. Es hacerse presente en él con las pulsiones reguladas de por medio. Es, sin embargo, una producción cultural que incluye multiplicidad de intercambios simbólicos. Vamos a ver ejemplos de cómo se manifiesta en el mexicano, según las películas que analizamos.

1.1.- El albur

El filósofo mexicano Samuel Ramos, en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, dice que hay en el tipo popular mexicano (recordemos ahora a los albañiles y obreros de la comedia de albur urbano) una *protesta viril*, un mecanismo que se despliega a través de muchas formas que se sintetizan en el machismo. Dicha protesta es compensatoria, según Ramos, de un sentimiento de inferioridad.

Existen discusiones alrededor de esto, pero numerosos autores ubican este sentimiento ya sea en las condiciones adversas de existencia, en las comparaciones que hacemos con países desarrollados o en las secuelas que han dejado las guerras y la Conquista en el inconsciente colectivo. Ahora la discusión en este sentido no nos compete. Por lo menos en la comedia de albures de la década de los ochenta, los ensueños del mexicano urbano popular van encaminados a predominar y dejan ver esa *protesta viril*. Desde el lenguaje mismo, el mexicano agobiado cristaliza ahí su necesidad de ejercer un poder.

Así, en el mexicano del celuloide, las llamadas malas palabras son explosiones verbales que tienen como tema la afirmación de sí mismo. Grosero y agresivo, el tipo popular mexicano crea un léxico propio basado en palabras comunes a las que da un sentido nuevo.

Esta nueva sintaxis es un juego de palabras llamado albur, del cual hemos referido ya algo en el capítulo correspondiente al mexicano relajiento. En la terminología del mexicano que aparece en las películas analizadas abundan las alusiones de tipo sexual y las obsesiones fálicas. En el albur, un contrincante atribuye al otro una feminidad imaginaria y se reserva para sí la masculinidad. En este combate, el fin es afirmar una superioridad. La contestación "comes" que sigue a la expresión "palo", por ejemplo, es el triunfo del macho.

⁴ Jorge Ayala Blanco dice que el mote de Juan Camaney viene del juego de palabras *Come on, hey!*

En *Un macho en el salón de belleza*, "El Caballo" Rojas se pone a gritar en el mercado: "Llévese su *chile*, me *remuerde* la conciencia dar precios altos". De este ejemplo de albur se deduce que, en el cine de los ochenta, "los *siéntate, mande, pasas*, etcétera, se volvieron las muletillas en el habla cotidiana del medio. *El pelón que hacía guantes* era igual a *El pelón que así aguantes*, *El chico temido de Tepito* a *El chico te mido con el pito* y *Mendoza el chico* a *Me endosa el chico*. Había por doquier *chile* en cajones, *chorizo* en papas, *crema* de plátano y *camote* al horno"⁵.

Alburear es, en este sentido, *chingar* mediante la lengua. En un duelo de este tipo, quien es postrado en dicha feminidad imaginaria se *chinga*. Quien se queda callado también. En una palabra, quien es albureado y violado imaginariamente. Como objetivación de esa *protesta viril*, el albur forma parte de un triunfo aparatoso y definitivo en la psique del personaje. "Reina para rescatar del jodidismo; por ello será glorificado, aplaudido, celebrado a manera de triunfo aparatoso y definitivo ('Ya te lo chingaste, mano')"⁶.

La lingüística de Saussure hace la diferencia entre lengua y habla. Este autor suizo concibe a aquella como un sistema gramatical común a todos los hablantes y como un código social independiente del individuo. La lengua existe en la colectividad bajo la forma de acuñaciones depositadas en la psique de los seres humanos. Es fija porque es un conjunto ordenado de signos relacionados entre sí y sujetos a reglas.

Sin embargo, la lengua es potencial. Es el habla la que la actualiza, la que la lleva a cabo. Es el modo concreto en que la lengua existe y esto depende de los individuos quienes se hallan en un contexto y en un tiempo específico. Así, el habla es heterogénea y libre. Es la suma de todo lo que las personas dicen y comprende combinaciones y actos de fonación voluntarios.

La gama de albrures representa, pues, una actualización que el mexicano urbano popular hace de la lengua. Con base en un sistema de signos, él juega con ellos vía voluntad propia. Le inyecta sus aspiraciones, expectativas y ensueños. Es un modo concreto de utilizar el lenguaje que posee un carácter contestatario, alterno y enclasado, es decir, representa a un tipo de hablante específico en un contexto social específico. El albur es una especie de clave porque no todos lo entienden. Los *apretados*, los *cultos* o los del *buen decir* quedan fuera de ese universo simbólico.

El albur es un metalenguaje porque se monta en el lenguaje para crear otro. No es otra cosa que un intercambio donde cada cosa simboliza algo. Las características físicas del significante

⁵ Francisco Sánchez, *Op. Cit.*, p. 176.

nos remiten inmediatamente al significado. Por ejemplo, la pistola y el pene, el anillo y el ano (nótese aquí también una coincidencia fonética), las naranjas y los senos, etc. Se explica una dimensión de la realidad a partir de otra: el uso de las frutas y demás en el lenguaje para representar la sexualidad y para dejar ver situaciones menos evidentes, como la frustración sexual o ese *chingar* mediante la lengua. Después de todo, el símbolo es una proyección de las emociones hacia el mundo.

Recreamos ahora el fragmento de un diálogo de la película *La pulquería*:

Pedro Weber: "Prefiero quedarme *parado*".

Manuel Valdés: "Está usted *agarrando* las cosas muy a pecho".

Esta es la feminidad imaginaria adjudicada al otro. El que ya no contesta, el que no responde y se queda callado, se *chinga*. El macho triunfa entonces porque el *chingón* es él, aunque aquí valdría hacer una aclaración: el macho de los ochenta en el cine ya no es aquel hombre viril, bigotón y campirano. Es más bien feo y medio *mamón*⁷. Esto, porque debemos recordar que los actores principales son cómicos.

1.2.- El machismo y la violencia

El rebajamiento femenino en estas cintas se vuelve una práctica común. La vejación misógina tiene su límite festivo en películas como *Las calenturas de Juan Camaney*. Las mujeres que aparezcan en ella serán reducidas a meras glándulas ováricas para divertirse.

El caso más grave es el del gerente de la agencia de viajes (Jorge Arvizu), "un irascible betabel con bigotes de sobaco, cuya única gracia consiste en hacer funcionar un *rolling gag*⁸ al final del cual siempre termina abofeteando a su estúpida secretaria y amantucha por todas partes: le da una bofetada derribadora en la oficina ("Te he dicho que no me chiquitees"), le da una bofetada

⁶ Jorge Ayala Blanco, *La condición... Op. Cit.*, p. 140.

⁷ Ya hacíamos referencia en el capítulo pasado a que los personajes de la comedia urbana picaresca se definían así ellos mismos. "Soy mamón, no te enojés", afirma "El Caballo" Rojas en *Un macho en el salón de belleza*. En cuanto a lo feo, en *Los verdaderos*, el personaje que interpreta Luis de Alba se refiere así a Alfonso Zayas: "Está tan feo que su mamá en vez de darle pecho le daba la espalda".

⁸ Recurso cómico muy recurrente y que se repite en secuencias distintas.

noqueadora ante el mostrador para registro ("Ya te ordené, en esta película cultural, que no me digas chiquito") haciéndose a llamar por los empleados del hotel cual Maromero Páez ("Se lo ganó, se lo ganó"), le da una bofetada tumbadora hacia atrás de los sofás de espera que la hace irse de fondillo ("Y no me pongas esa cara cuando te estoy golpeando") antes de poseerla salvajemente detrás del mueble ("No te estoy apapachando"), y le da una bofetada aérea que la manda a volar al agua de la alberca ("No eres una tonta, eres una pendeja, y no te pongas a nadar cuando te estoy madreando")⁹.

Este personaje, el de Jorge Arvizu, presume sus músculos minúsculos después de golpear a su secretaria. Es la afirmación del macho en todo su esplendor. Esta demostración de poder, sin embargo, es un desquite. Momentos antes de abofetear a la mujer en cuestión, Arvizu se había topado con un tipo al cual intentó golpear. Al lanzarle un derecho al estómago, el macho golpeador de mujeres se lastima la mano. Aquí no pudo, pero más adelante ya verá su secretaria lo que le espera. Este *chingar* es, pues, un *chingar* siendo *chingado*.

Son numerosos los ejemplos en este sentido vejatorio hacia la mujer. En *Cinco nacos asaltan Las Vegas*, la culpa la tiene la mujer: "Si no te hubieras quitado los calzones, hubiera terminado de estudiar", reclama *Lalo el Mimo* a su esposa. Dentro de esta misma película, encontramos el siguiente diálogo entre cónyuges:

- "Hace mucho que no me llevas al box (spring)/Me voy a ir con el *sancho*" -dice la esposa del *Borras*.
- "Sancho putazo el que te voy a dar, hija de tu puta madre" -amenaza el marido categórico.

En *Los verduleros*, Alfonso Zayas está copulando con una de las trabajadoras del mercado. En plena acción, la pareja escucha que se acerca el marido de la muchacha. Zayas sale corriendo ante el peligro pero ella se queda medio desnuda y es descubierta por el hombre quien la agarra a jalones y le dice: "Te voy a madrear, cabrona".

Así, el hombre ha de *chingarse* a la mujer. Ha de golpearla, ha de insultarla y ha de poseerla. Además de los insultos y golpes, la humillación machista hacia la mujer, en este tipo de cine, consiste en representarla como objeto que se entrega fácil. Cuando las actrices de la comedia de albrures buscan al actor para entregársele por voluntad propia, en todo caso el mexicano de los

⁹ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia... Op. Cit.*, p. 62.

ochenta es más *chingón* que el mexicano de los cuarenta. No hace falta ser varonil o fuerte, ni hace falta sacarla de su casa, subirla al caballo y llevársela.

De este modo, *chingarse* a la mujer (copular con ella) es más bien hacerlo con su permiso y a veces hasta con su iniciativa. Pero el hombre no deja de *chingársela* porque ella no se lo puede *chingar* a él. La mujer es poseída, no posee. Es un ser pasivo pese a ofrecerse. Está dedicada a recibir: hijos, insultos o un miembro masculino.

Es de entenderse que sintiéndose tan macho y *chingón*, el mexicano de la comedia urbana picaresca refleje el escarnio al homosexual, que va desde el insulto hasta la representación de la "loca desatada". En *Las calenturas de Juan Camaney*, al homosexual se le aborda así: "Te he visto en el cine, en *María candelaria*, eras la marrana". Y esto es lo que hace cuando se le representa: "Llama 'Mi vida' a Camaney para espantarle una conquista femenina, ríe desarticuladamente echando la cabeza hacia atrás, se pavonea en su blusa rosadita con gahné de tul turquesa"¹⁰.

Las calenturas de Juan Camaney es la película analizada donde más se hace escarnio del homosexual. En *Un macho en el salón de belleza*, Manuel "Flaco" Ibáñez interpreta a un *gay* enamorado de Alberto Rojas "El Caballo". Pero el personaje de Ibáñez no pasa de ser un *jotito chistoso*, es decir, un tipo con preferencias homosexuales tratado de manera graciosa. Lo mismo sucede en *Las movidas del Mofles* donde Rafael Inclán también tiene un enamorado hombre. En *La pulquería 2*, el mismo "Caballo" es un mesero al que le restregan lo "JOTO" las bailarinas del cabaret.

En general, en estas cintas el homosexual es presentado como gracioso, tonto y con ademanes y un lenguaje corporal exagerados. Una excepción es *Los verduleros*, donde el homosexual es un tipo sin tanto aspaivento. Esto debido a que su caracterización es la de un criminal.

Además de objeto de divertimento, el *gay* sirve en estas cintas para una autoafirmación del macho. Se señala con saña su diferencia y su preferencia: "Este no es puñal¹¹; es machete", sentencia "El Babas" (Luis de Alba) en *Cinco nacos asaltan Las Vegas*. Acorde con esto, el *jotito chistoso* sirve para que el mexicano urbano popular de nuestro subgénero estudiado se compare y salga victorioso. Sirve para reafirmar una supuesta superioridad al ver a un macho menos macho que él, a un individuo ridiculizado que no actúa como hombre y que no le gusta lo que a los hombres. En una palabra, que no es hombre.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ Forma despectiva que en México se utiliza para referirse al homosexual.

Si en *Un macho en el salón de belleza* Alberto Rojas se disfraza de *gay* para esconderse de unos policías que lo buscan y para poder darle masaje a las clientas del salón, esa máscara, al quitarla, deja ver otra máscara: la del macho *chingón*.

Al homosexual se le discrimina por no ser como los demás. Se le *chinga*. Si decíamos que en *Las calenturas de Juan Camaney* encontramos más alusiones vejatorias hacia el *gay*, he aquí más ejemplos de dicha cinta: Está la escena donde Juan Camaney le dice al homosexual "árbol de Navidad".

- "¿Por qué me dices árbol de Navidad?".

- "Porque todo lo que te cuelga lo traes de adorno".

O cuando uno de los trabajadores del hotel donde se lleva a cabo gran parte de la trama le propone al mismo personaje *gay*, caracterizado por Oscar Fentanes: "Vamos a hacerlo de a lagartija/tú te echas a correr y yo te parto tu madre a pedradas".

Este es un grito desesperado por decirle a todo el mundo que el mexicano urbano popular tiene un poder¹². Los personajes cinematográficos mascan chicle y bailan tango (echan relajo), pegan duro (son *chingones*) y tienen chavas de a montón (son bien *calientes*). No obstante, según Samuel Ramos, el fanfarrón "cree que esa potencia se demuestra con valentía. ¡Si supiera que esa valentía es una cortina de humo!"¹³.

Hay, en este sentido, una concordancia entre lo que las películas analizadas presentan como rasgos del mexicano urbano popular y lo que Ramos encuentra, desde su muy particular perspectiva, de ese mismo mexicano. La diferencia estriba aquí, sin embargo, en que nosotros estamos analizando un estereotipo mediático mientras que el filósofo intenta dar una explicación del mexicano "de a de veras".

Pero si las reacciones del mexicano urbano popular de la comedia de albur es son un desquite ilusorio de las situaciones de vida, el individuo necesita recobrar la fe en sí mismo con un valor ficticio. Aquí el triunfo está en la psique porque no es del todo invulnerable. Se *chingará* a quien no represente una masculinidad, pero seguirá siendo *chingado* por las circunstancias. Es

¹² "Yo soy macho de a madres", presume el trabajador del hotel, Juan Camaney, para conquistar una chica en *Las calenturas de Juan Camaney*. El policía del mismo nombre, en la película de *Los verduleros*, sentencia a unos delincuentes: "Acuérdense que yo soy cabrón".

¹³ Samuel Ramos, *Op. Cit.*, p. 56.

como el relajo, una opción no revolucionaria porque no transforma la existencia contingente, sino que ofrece un remedio simbólico. Es otro ensueño, a todas luces sintético.

Citamos de nuevo al filósofo mexicano:

"Es como un náufrago (este tipo de mexicano) que se agita en la nada y descubre de improviso una tabla de salvación: la virilidad"¹⁴.

Tal virilidad, como ya vimos, se plasma en la reafirmación del macho. Resulta, pues, altamente significativo el argumento narrativo de *La pulquería* donde Rafael Inclán penetra al Diablo (Alfonso Zayas). Al poseerlo y *chingárselo*, este personaje urbano popular se coloca como un ser más macho y más *chingón* que Satanás. Como resultado de dicha acción, al demonio se vuelve homosexual. El mismísimo Luzbel no está, bajo ninguna circunstancia, por encima del mexicano urbano popular. Es trascendido por él al ser relegado al papel pasivo copulatorio y al no poderse divertir más que los personajes del barrio.

1.3.- El artificio

Cuando existe el sentimiento de flotar en la nada, la desconfianza se incrementa y se ejecuta la susceptibilidad del ser humano. Dice el escritor Gabriel Careaga que "en la sociedad contemporánea teatral todo se vuelve resentimiento y sospecha, desconfianza y agresividad: el individuo se tiene que estar cuidando de los demás aun cuando se teatralice una relación fraternal"¹⁵.

El individuo ya no se espera a ser herido, sino que se adelanta a atacar. Ahí está una actitud agresiva como bálsamo de frustraciones y como transposiciones psíquicas en aras de aliviar al "yo". La ficción se termina de construir cuando superponemos a lo que somos lo que quisiéramos ser y, como requisito indispensable, lo damos por hecho.

Cinco nacos asaltan Las Vegas es una película donde se manifiesta ese querer ser. En ella existe una contradicción: de un lado, la búsqueda del sueño americano por parte de unos

¹⁴ *Ibid.*, p. 54, (el paréntesis es nuestro).

¹⁵ Gabriel Careaga, *Op. Cit.*, p. 270.

mexicanos que cruzan la frontera para obtener mucho dinero; del otro, la imagen de Estados Unidos como *chivo expiatorio*, es decir, como receptáculo de rencores y como objetivo de venganza.

La atracción por el vecino del norte se da porque "la migración se ha presentado como cambio de estatus y la posesión de bienes es la prueba del éxito refrendado en la exhibición de los carros, los aparatos electrodomésticos, ropa extravagante de colores devastadores de retinas (...) La atracción del discurso del éxito armado por el migrante 'echador' y las evidencias reales de mejoría económica se sobreponen a las miles de historias de desencuentros, fracasos y tragedias"¹⁶. Quienes poseen condiciones de vida adversas encuentran una oportunidad de satisfacción que no se percibe en el país de origen. Tal es el caso de los cinco *nacos*, quienes trabajan en actividades mal remuneradas.

Pero la otra cara de la moneda es el resentimiento hacia los norteamericanos, visto así por el periodista Alan Riding:

"La contigüidad con Estados Unidos ha producido un trauma psicológico permanente. México no puede aceptar el hecho de haber perdido la mitad de su territorio a manos de Estados Unidos"¹⁷, que influya en su economía y que cada vez exista una mayor penetración cultural y una desigualdad en la relación bilateral.

Este sentimiento ambivalente se refleja en una misma toma de la película en cuestión: plano americano de "El Pan" (*Lalo el Mimo*) en el excusado, corte directo y plano detalle de un recorte de periódico que servirá como papel higiénico. El recorte hace alusión a la ciudad de Las Vegas, Nevada. Ahí se le ocurre a este personaje la idea de ganar muchos dólares, pero *chingándose* a los norteamericanos. El plan no es ir a trabajar, sino a robar un casino. Los otros cuatro amigos de "El Pan" son convencidos, cruzan la frontera de ilegales, les dan trabajo y cometen el robo.

El artificio se manifiesta, obviamente, al poseer los personajes la sagacidad para cometer el asalto y escapar. De hecho, esta es una de las características del pícaro: la viveza. Sin embargo, los norteamericanos ya les habían seguido la pista. Esperaban ser robados y, el avión en que

¹⁶ José Manuel Valenzuela Arce, "Mojados y chicanos", en *Mitos mexicanos*, p. 204.

¹⁷ Alan Riding, *Vecinos distantes*, p. 376.

escaparían los cinco *nacos*, sería utilizado en una prueba nuclear. El artificio aparece nuevamente cuando los mexicanos se dan cuenta del hecho, toman el control de la aeronave y huyen con el botín.

Al final de esta cinta los mexicanos triunfan sobre los norteamericanos al robarles ese dinero (que se gastarán en echar relajo y en muchachas). Aquí los trabajadores de México son más *chingones* que los *gringos*, cuando, entre ambos países, es claro quién tiene más influencia sobre quién. Es, otra vez, un *chingar* siendo *chingado*.

La revancha sintética y el nacionalismo redentor son claros cuando "El Pan" alienta a sus compañeros para no ser motivo de experimento: "¿Qué no somos mexicanos o qué?", "vamos a darles una sopa de su propio chocolate", "siempre nos han pisado". Al retomar el control del avión, los cinco *nacos* amenazan con estrellarse sobre la Casa Blanca si no los dejan huir con el dinero. El representante del ejército norteamericano acepta la derrota ("ustedes ganan") y los festejos al unísono de los mexicanos cual porra futbolera no se dejan esperar: "¡México, México!".

Nuevamente el triunfo es psicológico y no real. La redención simbólica, como la del relajo, apacigua los malestares cotidianos. El *chingar* en el tipo popular mexicano de las películas analizadas es una respuesta que permite entregarse al momento, disfrutar de un éxito momentáneo y trascender por medio de esa palabra mágica que es el multicitado verbo al que hemos hecho referencia en este capítulo. Es un rescate sintético de la realidad circundante. Después de esto, las relaciones entre México y Estados Unidos permanecerán íntactas y la influencia de uno sobre otro seguirá. Mientras, ya nos los *chingamos*.

Este es el heroísmo del mexicano urbano popular de la comedia de albures. Un heroísmo redentor que utiliza el artificio y que se encuentra presente también cuando, por ejemplo, "El Caballo" Rojas escapa de los policías que lo confunden con un contrabandista. El personaje en cuestión se disfraza para huir, se hace pasar como enano caminando en cuclillas, les pega en los testículos a los uniformados y se echa a correr.

El heroísmo puede ser accidental pero a final de cuentas heroísmo. En *Los verduleros*, Alfonso Zayas y Luis de Alba se enfrentan con una pandilla de asesinos. Ninguno de los dos representa un peligro a la hora de la pelea. Prefieren correr y son golpeados. Tienen que ser los compañeros verduleros quienes llegan en grupo y toman por sorpresa a los delinquentes, pero ambos, Zayas y de Alba, quedan como héroes. El primero es aceptado por su novia (Angélica Chaín) para casarse. Por su parte, Luis de Alba (el policía Juan Camaney) es ascendido de puesto cuando durante toda la película mostró su ineptitud.

Ya no es éste un heroísmo donde exista un personaje dotado de ciertas características y dones para rescatar a los miembros de su pueblo o de su grupo. No hay un proceso de iniciación ni

un desarrollo de habilidades. Todo fluye al vapor. Todo lo que hagan estos héroes del arrabal se dará de rebote. Son héroes porque interpretan los papeles principales en las cintas, no porque se les haya revelado una verdad en aras de un cambio trascendental para ellos y para los suyos. Es sólo porque al final han de pasársela *a toda madre*. Nuestros héroes urbanos populares del celuloide son escurridizos, pero no libran batallas. Le huyen al suegro, al dueño de la residencia donde están echando relajo o al marido de la mujer con la que están. Pero el colmo de este tipo de heroísmo es Juan Camaney: "Éramos tres güeyes contra diez y les pusimos una... Nosotros éramos los diez".

El autor mexicano Francisco González Pineda habla de que existe una psicología de destructividad en el mexicano. Detrás de todo artificio está esa psicología. Dicho autor aclara que él se dedica a estudiar un sector de la conducta que aprecia en el mexicano, sin que esto signifique que esa sea una conducta total en México. Es una descripción de una parte, no de un todo. México es así -dice González Pineda- pero también muchas cosas más: "La agresión destructiva no es jamás toda la conducta de un hombre, ni siquiera del más destructivo que se pueda imaginar o que haya existido"¹⁸.

Pero esa psicología del *chingar* es un mecanismo para poder hacer manejable las realidades interna y externa. La agresión derivada de ello está en función de una necesidad de satisfacción. La mentira aparece, entonces, como parte fundamental de la psicología de la destructividad de Francisco González.

"Se miente para provocar compasión (entonces se habla de enfermedades no padecidas); se miente durante la conversación, en toda clase de situaciones sociales; se miente en todos los niveles, en toda especie de negocios: en el que se resuelve en el mercado, con jitomates, y en las finanzas de cientos de millones"¹⁹.

Recordamos ahora aquella escena del principio de *La pulquería* donde la medicina contra la impotencia que vende el merolico "Flaco" Ibáñez no cura absolutamente nada. Aquí el que miente se reafirma ante los demás con una verdad que sólo él sabe que no es cierta. Crea un ser

¹⁸ Francisco González Pineda, *El mexicano, psicología de su destructividad*, pp. 10-11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

fantástico a partir de ese mágico verbo que resulta el *chingar*, porque, al engañar a la persona que le vende el producto que no sirve, se la está *chingando*.

La mentira llega cuando Juan Camaney (*Las calenturas de Juan Camaney*) se ofrece para convencer a una recién casada de tener relaciones con su marido (César Bono) quien se haya desesperado afuera de la habitación ante la negativa de la esposa. Juan entra y después de unos minutos sale del cuarto. La misión cumplida: convenció a la esposa de tener sexo, ipero con el propio Camaney! ("¿Ya te convenció el señor que no te va a doler?"/ "Sí, no me dolió nada").

Otra forma de *chingar* ahora bajo la forma del artificio. El *sancho*, como se le conoce al tipo con el que te engaña tu esposa, es un aprovechado que no sólo se la *chinga* a ella sino también a ti. Nuestros actores estudiados (Luis de Alba, Alfonso Zayas, Rafael Inclán y Alberto Rojas) le hacen al *sancho*. Tienen sexo con mujeres ajenas. Sin embargo, salen corriendo a la hora de enfrentarse con el marido.

Ya nos referíamos a Alfonso Zayas quien en *Los verduleros* escapó cuando escucha que se acerca el esposo de la trabajadora del mercado con la que estaba fornicando. O está la escena de *Un macho en el salón de belleza* donde Alberto Rojas se disfraza inmediata y desesperadamente de homosexual para justificar su encierro con la mujer del tipo que llega a la casa inesperadamente.

Más que un *chingón* que afronte su responsabilidad, este mexicano urbano popular es, en este sentido, un *chingaquedito*; es decir, alguien silencioso que da el golpe y esconde la mano, alguien que se hace el loco pero bien que agrade, alguien que utiliza las máscaras de la teatralización urbana, el artificio, para rehacer su personaje, modificarse a sí mismo, fingir y navegar de este modo por la sociedad.

2.- Estereotipo *chingón* del mexicano urbano popular en la película *Cinco nacos asaltan Las Vegas*

La película *Cinco nacos asaltan Las Vegas* fue filmada en 1986 por Alfredo B. Crevenna y fue una producción de Eduardo de la Peña, Salvador Barajas y Víctor Films. Su duración es de 106 minutos y los actores principales son Eduardo de la Peña *Lalo el mimo*, Luis de Alba, Sergio Corona, Guillermo Rivas *El Borrás* y Sergio Ramos *El Comanche*.



El análisis de los códigos cinematográficos, de la narración y de la representación en esta cinta será detallado a continuación. Para ello, nos concentraremos en el clímax y en el desenlace, que es donde se muestra más claramente el estereotipo *chingón* del mexicano urbano popular. La película trata de cómo los cinco personajes principales se van de "mojados" y realizan el asalto a un casino en Las Vegas. Posteriormente, huyen en un avión donde entablan un conflicto con un representante del ejército norteamericano. Tras salir victoriosos, los mexicanos se ganan el derecho a disfrutar del botín.

2.1.- Análisis de los códigos cinematográficos

2.1.1.- Códigos visuales y códigos sintácticos

Cinco nacos asaltan Las Vegas es una película cuya perspectiva ordena los elementos a cuadro de manera similar a como vemos las cosas en la realidad. Esto le permite que los espacios sean reconocidos fácilmente. Dentro de los márgenes del encuadre se despliega un mundo estable a la mirada donde es imposible perderse. En estos términos, el espacio no es disperso. En el punto correspondiente al análisis de la representación, ahondaremos un poco más en las cuestiones de los espacios en este film en particular.

Como vimos en el análisis de los códigos cinematográficos de la película *Las movidas del Mofles*, hablar de códigos visuales implica la necesidad de referirnos a los planos, a los campos y a las angulaciones de la cámara. A diferencia de *Las movidas del Mofles*, *Cinco nacos asaltan Las Vegas* juega más con planos cerrados como el close up, sobre todo en la escena donde los personajes se encuentran en el avión después de escapar con el botín del asalto al casino.

Las tomas cerradas hacen notar las expresiones de los cinco *nacos* al dialogar con el militar norteamericano (cuya imagen aparece en un monitor instalado en la misma aeronave). Este último les informa que el avión en el que viajan dejará caer una bomba como parte de un experimento nuclear, así que probablemente no vivirán para contarlo. Cuando esta información es dada, las manifestaciones de angustia y reclamo de los mexicanos son las que son tomadas en esos close up. Cabe destacar aquí una correspondencia entre este tipo de encuadre y lo estrecho del espacio, en este caso el avión.

Pero en esta película también existen los campos largos y las panorámicas. Desde el avión, se puede ver el paisaje de todo lo que está debajo y, desde abajo, se observa el viaje de la nave. Hay un contraste entre lo que se observa desde arriba (angulación en picada) y desde tierra (angulación en contrapicada).

Generalmente, todas esas cosas que aparecen a cuadro tienen la necesidad de ser iluminadas para hacerse visibles. Sin embargo, a la par de la luz que hace que los elementos filmados sean perceptibles, existe un tipo de iluminación que participa directamente en la narración. Lo anterior corresponde también a los códigos visuales de un film. En esta cinta que nos ocupa en particular, se puede poner como ejemplo aquella escena donde dos de los cinco *nacos* escapan por un estrecho conducto del hotel donde se encontraba el casino que recién habían robado. En ese conducto hay un despliegue de sombras que contrasta con la luz de una lámpara que traía *El Pelochas* (Sergio Corona) para iluminarse. Esta es la clase de luz que se hace visible por sí misma.

Más allá de decir que el blanco y el negro vuelven a estar ausentes como auxiliares narrativos, lo que sí no puede faltar en toda cinta es, obviamente, el movimiento, característica fundamental del séptimo arte. ¿De qué manera se manifiesta? Si recordamos lo expuesto por Casetti y di Chio, el primer tipo de movimiento en un film es lo profilmico, que no tiene mayor dificultad, pues es lo que se mueve por sí mismo. En este caso, el carro donde huyen los ladrones del casino al aeropuerto, el avión y, desde luego, los personajes mismos.

Los otros dos tipos de movimiento son el aparente y el real. Del primero, destaca el *zoom* al monitor donde aparece la imagen de Peter (el militar gringo) hablándole a los cinco mexicanos que se han escapado con el dinero robado. Con respecto al movimiento real, es sumamente notorio el seguimiento que hace la cámara al vehículo donde escapan los rateros y a la patrulla que los persigue. Cuando la cámara se mueve, ya sea a la izquierda o a la derecha, pero sin separarse de su eje, estaremos ante un *panning*; si la cámara hace el mismo recorrido que el objeto en un desplazamiento dinámico, entonces hablamos de *travelling*. Así, ambas formas se hallan en la trama seleccionada.

Asimismo, lo que encontramos son los distintos modos de "poner en serie" las imágenes cinematográficas, ejemplificados así:

-La asociación por identidad, es decir, cuando un mismo elemento (ya sea de contenido o de modo de representación) se repite en imágenes contiguas, aparece al mostrar desde afuera el avión donde escapan los cinco *nacos* (imagen A) y después desde dentro (imagen B). Este ejemplo

sería de identidad de contenido. De identidad de modo de representación: close up de uno de los mexicanos hablando (A) y de nuevo close up, aunque ahora de quien le responde (B).

-La asociación por analogía y la asociación por contraste se manifiesta en el siguiente nexo: imagen del militar Peter (A) e imagen de uno de los mexicanos (B). Aquí la asociación es por analogía en la medida en que ambos son hombres y adultos, pero también es por contraste puesto que uno es mexicano y otro es estadounidense.

-La asociación por proximidad (cuando los elementos de dos imágenes se dan por contiguos) la identificamos en la escena donde hay un entrecruzamiento entre perseguidores y perseguidos, o sea, la patrulla estadounidense (A) y el carro donde huyen los asaltantes del casino (B).

-La asociación por transitividad (cuando un encuadre A encuentra su prolongación en el B) se ejemplifica dentro de esta película en el instante donde los mexicanos están disfrutando del botín del asalto. Están en una pachanga con gringas en un hotel con alberca. Es ahí donde uno de los *nacos* le pega un empujón a otro (A) quien irremediablemente cae al agua (B).

Estos son los códigos sintácticos que, junto con los visuales, los gráficos y los sonoros, constituyen los códigos cinematográficos de una película. Abrámosle paso ahora al análisis de los códigos que tienen que ver con todas las formas de escritura y sonidos existentes en un film.

2.1.2.- Códigos gráficos y códigos sonoros

En la película de *Cinco nacos asaltan Las Vegas*, los códigos gráficos didascálicos (del tipo de "en ese mismo momento" o "años más tarde") están ausentes. Los subtítulos tampoco existen en esta cinta, por ser en español, y los títulos los encontramos al principio y al final al presentar los créditos de entrada y salida. En el caso de los subtítulos, es necesario destacar que, cuando los personajes norteamericanos hablan entre ellos, no se hace una traducción. Esto no importa pues esos diálogos son los menos y son poco trascendentes para entender el desarrollo de la narración. Cuando lo que dice un estadounidense sí representa importancia, lo hace en español y es para dialogar no con un compatriota, sino con un mexicano.

Algunos de los textos que aparecen fotografiados dentro de la trama del film son los siguientes:

- 1) El letrero de *Danger* en la puerta del pasadizo por donde escapan *Lalo el Mimo* y *El Pelochas*, después de sustraer el dinero de la caja fuerte del hotel donde se encontraba el casino.
- 2) El botón de *start* de la alarma que hace sonar el policía del casino, una vez consumado el robo.
- 3) El título de *Cinco nacos asaltan Las Vegas* en una marquesina a todas luces de esa ciudad norteamericana, como indicativo de que la cinta ha terminado. Este mismo texto aparece al principio del film.

Como veíamos con anterioridad, no solamente los códigos gráficos pueden dividirse en tipos, sino que también los sonoros se clasifican de varias formas. Cuando los cinco *nacos* se hallan en el avión para escapar con el dinero que han robado, escuchan una voz en *off*. Se trata de Peter, el militar norteamericano que les dice: "muy bien, muchachos, los felicito". Es una voz en *off* porque no sale a cuadro, pero es una voz diegética puesto que quien la emite tiene que ver directamente con la trama.

Así pasa con el ruido de fuegos artificiales cuando los mexicanos sustraen el dinero. Es un ruido diegético porque ocupa un lugar dentro del espacio de la historia, en este caso producido por "El Babas" (Luis de Alba) para crear confusión en el casino. Pero el ruido es *off* puesto que lo que se encuadra es el lugar específico donde está la caja fuerte y no el exterior donde se supone que se halla la fuente del sonido. Otro ruido diegético es la sirena de la patrulla que persigue a los asaltantes. Es *in* cuando se enfoca a la misma; es *off* cuando lo que aparece a cuadro es, por ejemplo, el carro donde huyen los fugitivos.

Resultaría un tanto ocioso dar cuenta de todos los sonidos *in*, es decir, los que se escuchan al mismo tiempo que se encuadra su fuente. Aquí entran todos los diálogos, el ruido del avión o el rechinar de las llantas de los carros en la persecución. Podríamos decir que todos estos códigos sonoros son diegéticos. Lo único extradiegético son dos cosas: 1) la voz de un narrador que, al principio de la historia, nos presenta a los personajes; 2) la música, que es un sonido propiamente ajeno a la trama que sólo la acompaña en su desarrollo. Sin embargo, su importancia, lo sabemos, es fundamental:

"Entre sus múltiples funciones (del código musical), hemos advertido su capacidad para cargar de sentido el contenido del encuadre, y sobre todo su facultad de unir los encuadres entre sí, o, por el contrario, de señalar su separación"²⁰.

Aquí, la música sirve, en primera instancia, para cargar de sentido a la escena donde dos de los cinco *nacos* toman el dinero del casino. Entra entonces un tipo de música de acción acorde con la apertura de la caja fuerte, la sustracción del dinero y la escapatoria hacia el conducto oscuro por donde salen. En términos de separación de encuadres, es notoria esta función cuando toda la persecución es seguida por una rúbrica que fondea los acontecimientos. Cuando los ladrones burlan a la policía y se suben al aeroplano, dicha musicalización termina. Hay, pues, una concordancia entre el tiempo de duración de la escena y de la rúbrica.

2.2.- Análisis de la narración

El análisis de la narración que hemos llevado a cabo incluye trabajar con tres componentes principales, que son los personajes, las acciones y las transformaciones. De acuerdo con lo anterior, los personajes principales de esta trama son los siguientes:

-“El Pan” (Eduardo de la Peña *Lalo el Mimo*).- Es un burócrata que ha sido despedido y que, por lo mismo, se ve en la necesidad de mejorar su situación económica. Por ello, se le ocurre la idea de irse a Las Vegas a trabajar, pero se da cuenta de que puede ser mejor asaltar el casino del hotel donde es el barrendero. Junto con “El Pelochas” sustrae el dinero de la caja fuerte del casino. Cuando el militar norteamericano les informa que son parte de un experimento nuclear, pues llevan en el avión donde escapan una bomba para arrojarla en el Polo Norte, es quien saca el nacionalismo y dice: “no nos vamos a dejar; que no somos mexicanos o que”.

-“El Babas” (Luis de Alba).- Trabaja en unos estudios de cine haciendo afectos de sonido, pero tampoco le va bien pues hace todo al “ahí se va”. En el asalto, es el encargado de poner a dormir al guardia al darle un té adulterado, quita la luz y hace humo en el casino para causar confusión. Es el más caliente de los cinco *nacos* y voltea a ver a todas las gringas.

²⁰ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 104 (el paréntesis es nuestro).

-“El Pelochas” (Sergio Corona).- Es el más tonto en la cuestión alburera y todos se lo *chingan* por eso. Es el bajito *Room service* del hotel. Como decíamos, es, junto con “El Pan”, el que saca el dinero de la caja fuerte.

-“El Perrote” (Guillermo Rivas *El Borrás*).- Es un atlantista y alburero de corazón cuyo papel en el casino es el de ser vigilante. En el asalto, precisamente vigila que todo salga bien y hace que su presencia sea indicativa de que, aparentemente, no pasa nada en el hotel. Espera a los demás asaltantes con el carro encendido para llevarlos al aeropuerto a tomar el avión en el cual escapan.

-“El Chaquetas” (Sergio Ramos *El Comanche*).- Chofer bigotón de una combi en el DF que acepta irse con sus amigos a Las Vegas. Calificado por ellos mismos como un transa, “El Chaquetas” es mecánico en el aeropuerto y espera a sus compañeros desde allí para fugarse.

-Peter (Al Álvarez).- El militar norteamericano quien les plantea a los mexicanos que van a dejar caer una bomba. Si las cosas salen bien, podrán disfrutar del botín; si no, perecerán. Les explica cómo todo fue planeado desde el principio, pues el mismo Peter encontró a los mexicanos en el desierto y les consiguió el trabajo en el casino.

Los personajes de esta película son unidimensionales, es decir, no se observa en ellos mayor complejidad. Por lo que respecta al tipo de acciones que realizan, vemos que desde un principio es clara la intencionalidad de robar el casino. El viaje a Las Vegas traía consigo un fin: el asalto, por lo que esta acción es voluntaria. Por otro lado, la intencionalidad de los norteamericanos de dejar a los mexicanos robar el casino para que después abordaran un avión con una bomba, también se muestra claramente. Por lo tanto, esta acción es, de igual forma, voluntaria.

Ahora bien, ¿las acciones son individuales o colectivas? Resulta obvio que cada acción de un personaje pertenece a él y, por lo mismo, será individual. Sin embargo, lo que hacen los cinco *nacos* lo llevan a cabo coordinadamente. Ya hemos dicho, cuando describimos a los personajes, su papel dentro del asalto y lo que hizo cada uno. Pero si sumamos cada parte, veremos que el objetivo es el mismo y, así, la acción de robar el casino se vuelve colectiva a partir de otros comportamientos individuales.

Cuando una acción se contagia y encuentra eco en otros personajes, hablamos de una acción transitiva. El ejemplo más claro de este tipo es cuando “El Pan”, al ver el destino que les aguardaba dentro del avión, invita a sus compañeros a tomar el control de la aeronave para, después, amenazar a los gringos con estrellarse en la Casa Blanca. Los demás lo siguen, los norteamericanos ceden ante la presión y así logran huir los asaltantes con el dinero.

De hecho, esta es una de las transformaciones más representativas de la historia. Primero, hay un cambio de cuando los mexicanos se van felices con el dinero al momento en que les avisan que su avión tirará una bomba con ellos a bordo. El otro cambio en la narración se da en el instante en que, de ese estado de angustia, toman el control del avión y pasan a un estado de alegría. Aunque desde el principio de la película se muestra la intención de asaltar Las Vegas, hay una transformación de carácter y de actitud en los personajes cuando, de simples empleados del hotel donde se encontraba el casino, pasan a comportarse como ladrones. Es un cambio, entonces, en el ser y en el hacer de los personajes.

Estas transformaciones contrastadas también poseen una concatenación causal. Para darse la rebelión dentro de la nave, tuvo que haber aparecido Peter para informarles de la bomba. Y para que, al final de la película, viéramos a los cinco *nacos* disfrutando del botín con unas gringas, es porque hubo tal rebelión. Como conclusión, las intenciones de los gringos quedaron inconclusas y las de los mexicanos tuvieron una incidencia definitiva en la historia. Ahí está, en el nivel de la narración, este mexicano *chingón* ganándole a los gringos. Esta es su manifestación que sólo a través del análisis del film puede verse a detalle. Este es, pues, el estereotipo *chingón* del mexicano urbano popular echando mano del artificio.

2.3.- Análisis de la representación

Antes de tratar los temas particulares en el film, revisemos cómo se presentan la cuestión del tiempo y del espacio en *Cinco nacos asaltan Las Vegas*.

- 1) El tiempo como colocación.- Se resuelve determinando la época que representa el film. Así, la película que estamos analizando se desenvuelve claramente en la década de los ochenta. Por ejemplo, vemos la combi que maneja uno de los cinco *nacos* antes de irse a Las Vegas y hay indicadores en los diálogos que hacen referencia a acontecimientos de aquel tiempo: "tu-ru-rú... aquí está su *Pique*"²¹. Hay relación entre el tiempo que la cinta representa y el tiempo en que se filmó la película (1986).
- 2) El tiempo como devenir.- Se resuelve determinando el orden, la duración y la frecuencia de los hechos. En la película que nos compete aquí, el orden es un orden lineal, es decir, que el punto de llegada es distinto al punto de partida. Punto de

²¹ *Pique* fue la mascota oficial de la Copa Mundial de Fútbol México '86.

partida: cinco mexicanos instalados en ocupaciones urbanas mal retribuidas; punto de llegada: cinco mexicanos instalados en un país de Primer Mundo disfrutando de dinero y mujeres que no son sus esposas. Precisamente relacionado con esto último, destaca la pregunta de "El Pan" una vez que se hayan en el relajó, posterior al robo, él y sus compañeros: "¿Están dispuestos a compartir esta felicidad con sus dignísimas esposas?". A lo que los demás responden categóricos: "¡Ni madre!". Ahora que si hablamos de duración, no existe una correspondencia entre la amplitud temporal del acontecimiento representado y su real duración. Son muchos hechos como para que se resuelvan en 106 minutos que es lo que dura el film. Ni siquiera el final (del robo al disfrute del dinero) dura lo que duraría en realidad. El recurso de la elipsis es, pues, utilizado permanentemente. Por último, la frecuencia de los hechos no tiene mayor problema: lo que sucede una vez es presentado una vez.

En cuanto al espacio representado en el film, la primera categoría de análisis la constituye lo *in-off*. Los objetos que se encuadran siempre se abren hacia un mundo que está fuera de esos límites impuestos por la pantalla. Así, somos conscientes de que, más allá del casino, existe una ciudad o, más allá de lo que capta la cámara dentro del avión, hay una inmensidad afuera. Aunque dos terceras partes de la película se desarrollen en Las Vegas, sabemos que existe la Ciudad de México en el espacio de la historia del film pues fue fotografiado con anterioridad. Este espacio es, por cierto, el que los determinó como individuos urbano-populares.

Existe, sin embargo, un ejercicio curioso en esta película para jugar con lo *in-off*. Tal ejercicio se manifiesta en un doble eje *in-off* dentro de una misma imagen. Por un lado, el encuadre del interior del avión y el fueracampo que supone. Por el otro, el encuadre de Peter que aparece en un monitor hablándole a los mexicanos. Este cuadro también supone un fueracampo que se muestra como la oficina del militar norteamericano. Se ve su escritorio y detrás una bandera de los Estados Unidos. De este modo, se recrea un encuadre del interior del avión de los cinco *nacos* y, dentro del mismo, otro encuadre del militar gringo hablando.

Esta última imagen nos enseña que hay un indicador de espacio no tan unitario en la película. Lo unitario correspondería a la representación de un único espacio en el encuadre. Pero, como vimos, en esta toma en particular hay dos situaciones diferentes. Por ello, el nivel de organicidad baja, sin que esto quiera decir que lo representado se vuelva totalmente fragmentado. A final de cuentas, es reconocible a la vista sin mayor problema.

Si nos referimos a la posibilidad de que el espacio sea móvil o inmóvil, en *Cinco nacos asaltan Las Vegas*, esta cualidad del espacio se actualiza en los momentos en que la cámara está fija y las figuras se mueven, cuando la cámara sigue a la figura (pensemos en la persecución rumbo

al aeropuerto) y cuando es la cámara quien, con su desplazamiento, decide lo que se debe ver (por ejemplo, la bocina del monitor desde donde habla Peter).

Con base en lo anterior, establecemos ahora los temas generales que sobresalen y constituyen el film:

- 1) El estereotipo del mexicano urbano popular que se sugiere en esta película es el del mexicano *chingón*. La forma particular de ejercer ese poder es mediante el artificio, cuyo indicador claramente definido en la cinta es robar a los norteamericanos y ganarles cuando querían que los cinco *nacos* arrojaran una bomba en el Polo Norte.
- 2) Lo cómico, lo urbano y lo picaresco son la atmósfera de la película y los motivos existentes en la misma de una manera permanente e identificable.

En la síntesis interpretativa que realizamos de las ocho películas de la comedia urbana picaresca que seleccionamos, establecimos que las formas más comunes en que el estereotipo *chingón* del mexicano urbano popular se manifiesta son el albur, el machismo y el artificio. Justamente este último es el que opera en *Cinco nacos asaltan Las Vegas*. El artificio, dicho sea de paso, es una de las características del pícaro, el vivillo que sólo espera el momento de asestar el golpe, tal como lo hicieron los cinco *nacos*. Ellos redimieron simbólicamente tantos años de influencia norteamericana sobre nuestro país al *chingárselos*. El mismo "Pan" lo reconoce: "Siempre nos han pisado; vamos a darles una sopa de su propio chocolate".

Pero la picardía no solamente da cabida al artificio para planear el asalto y retomar, más tarde, el control de la nave, sino que se manifiesta en el lenguaje de los personajes. En la persecución, por ejemplo, se le olvida al "Perrote" el camino hacia el aeropuerto, a lo que "El Babas" le sugiere: "si quieres nos bajamos y le preguntamos a la patrulla, pendejo".

Aun en tal persecución, la comicidad no se abandona. Pese al peligro de ser atrapados por la policía, los cómicos no dejan de comportarse como tales. Por eso afirmamos que, tanto la comicidad como lo picaresco y lo urbano, son temas o motivos constitutivos del film.

De ahí que, cuando llegan al aeropuerto, el avión en el que originalmente escaparían los mexicanos no abre la puerta. Se pasan a otra aeronave y bajan a los pasajeros con una pistola. "El Babas" es quien los amenaza ("Quítense o les rompo la madre"). "El Perrote" lo ve con el arma en la mano y se coloca manos arriba con cara de tonto. "Tú no, güey", le dice su compañero y abordan el avión. Del mismo modo, cuando Peter les confiesa que la forma de enterarse de los planes de los ladrones fue poniendo un micrófono en la placa del uniforme del "Perrote" (que no se quitaba ni para ir al baño), "El Pan" deduce: "Entonces los dejaste sordos dos o tres veces". Esta es la comicidad que aparece en momentos de la narración que, en un principio, resultarían no aptos para hacer chistes.

VI. TENGO CHAVAS DE A MONTÓN

1.- Estereotipo *caliente* del mexicano urbano popular

Película *Los verduleros*. Interior de un carro, de día, plano medio de Alfonso Zayas teniendo relaciones sexuales en el asiento del conductor con una trabajadora del mercado con el torso desnudo (la posición, sentados):

"¡Ah, ah, ahhhhhhhhhhhhhh -gime la mujer y continúa-, qué rico!".

Está en el placer máximo. Alfonso Zayas besándole los senos. Después de un rato, en pleno orgasmo, la trabajadora del mercado queda muerta idel éxtasis!

1.1.- El erotismo masculino

Uno de los ensueños que más encarna el cine es la posesión de mujeres, y más ensueño se vuelve cuando se les obtiene sin hacer mucho esfuerzo. Tener chavas de a montón es el otro ensueño del mexicano urbano popular de las películas que analizamos y el mexicano caliente el tercer estereotipo que encontramos. Las expectativas, actitudes, motivaciones y formas de comportamiento social que aquí tratemos girarán en torno a esa ensoñación de ese individuo en particular.

Después de todo, como dice el autor italiano Francesco Alberoni, el erotismo masculino es más visual y más genital con respecto al de la mujer. Con base en un cuerpo de estudios sobre todo antropológicos y psicológicos, y mediante ejemplos en la literatura y el cine, este escritor plantea que para el macho no cuenta si la chica del *Play boy* es gerente o secretaria de una empresa importante. El *status* es lo de menos. Lo que opera aquí es una inclinación natural por querer poseerla y fantasear con ella.

Del lado del erotismo femenino sí opera la atracción por la personalidad y el *status* del macho. Aquí sí cuenta que el chico de la revista sea gerente de aquella empresa importante o un líder carismático o campeón en algún deporte. Sin embargo, lo anterior no ocurre en las películas de la comedia de albur urbano. A las actrices tampoco les importa el *status* y, por el contrario, están en la misma frecuencia que los actores cuando se trata de pensar y practicar el sexo. Ellas se encuentran confeccionadas a la manera del ejercicio del erotismo del hombre.

Alberoni ejemplifica las diferencias del erotismo masculino y femenino con un quiosco donde, de un lado, están las publicaciones para satisfacer al hombre (revistas para caballeros) y,

del otro, las revistas de espectáculos, las de moda y la novela rosa, que recrean los ensueños que generalmente se presentan en la mujer.

La imaginación femenina y masculina crea diferentes tipos de mitos cuando de erotismo se trata. Se alimentan de imágenes distintas. "En general, el erotismo masculino es más visual, más genital. El femenino, más táctil, muscular y auditivo, más ligado a los olores, la piel y el contacto"¹.

Lo femenino tiende a una estructura continua, cíclica, que se puede manifestar desde un caudal de piropos, llamadas telefónicas o flores, hasta el pasar largo rato en los brazos del amado. Lo masculino, por el contrario, tiende a la discontinuidad, a lo diferente y a lo totalmente nuevo. Para la interpretación masculina del erotismo lo importante es el encuentro sexual. El hombre siente un deseo renaciente que alimenta sus fantasías.

Tres ejemplos ahora de las formas concretas en que esta inclinación es representada por la comedia de albuces:

En *La pulquería*, el Diablo (Alfonso Zayas) es penetrado por "El Ayates" (Rafael Inclán) ante el deseo de aquél por conocer el amor. En la segunda parte de esta cinta (*La pulquería 2*), el Diablo se la pasa actuando como homosexual por haber tenido un contacto de ese tipo con el personaje que interpretaba Inclán. Al final se cura porque para Zayas era una exigencia ser "machito". Cuando lo consigue, sale como desesperado a buscar mujeres y se lanza sobre la primera que encuentra, cuya resistencia es nula ante el acoso del Diablo. Es como si ella ya hubiera esperado el embate y por eso pasó "casualmente" por ahí.

La misma urgencia a niveles exagerados se da en el personaje de César Bono (*Las calenturas de Juan Camaney*), quien se halla en un carro con su novia. Tanta es la calentura del hombre que ruega tener relaciones sexuales: "Estamos en primavera; mira cómo me estoy llenando de granos".

Otra actitud de permanente disponibilidad sexual se presenta en Alberto Rojas en *Un macho en el salón de belleza*. Al principio de la película, una mujer contrabandista se interna en el mercado donde trabaja Nacho ("El Caballo") porque es perseguida por unos policías. En su intento de escape, la muchacha jala a Rojas pero ambos se tropiezan, quedando ella delante con el trasero levantado. Ante tal tentación, el personaje dice: "Pues aquí mismo". A pesar de que ambos se levantan y siguen corriendo por el acercamiento de los uniformados, la disponibilidad sexual de "El Caballo" se dio sin importar el lugar ni las circunstancias.

¹ Francesco Alberoni, *El erotismo*, p. 10.

El mexicano caliente es, entonces, una figura de la imaginación masculina. Es una proyección de deseos, aspiraciones, expectativas y motivaciones de este sexo. Si para la mujer puede resultar más excitante ver a un hombre perfectamente vestido y peinado y con los zapatos impecables, el hombre prefiere excitarse ante la desnudez femenina o por lo menos:

"Su *ojo erótico* detectará la belleza en sus gestos, en el modo de cruzar las piernas, en la sonrisa, los ojos, la curva de las caderas. En la redondez de los hombros, en la cavidad de la ingle, en el realce del monte de Venus o en el color de la piel, el reflejo de los cabellos, las sombras y la variación de las luces por la noche o por la mañana (...) El hombre necesita ver el cuerpo femenino, absorber su belleza, del mismo modo que la mujer necesita la atención, la admiración y la galantería del hombre"².

La atracción frente a los atributos femeninos se manifiesta en el comentario de Raúl Padilla Chóforo, en *Las movidas del Mofles*, al ver a una muchacha de senos grandes:

"¿Usted no anuncia cerveza, verdad?; ¡anuncia caguamas!".

Y qué decir de Luis de Alba y Polo Ortín, quienes, en su papel de agentes del infierno en *La pulquería 3*, detectan en el cabaret a un par de mujeres que los deslumbran y así exigen que se las traigan a su mesa. Son una güera y una morena; una para cada quien. Lo que no saben ellos es que su disponibilidad erótica manifiesta los puede llevar al chasco, pues las dos muchachas en cuestión no son otros que Alfonso Zayas y Rafael Inclán disfrazados de ficheras. Estos dos personajes, de Alba y Ortín, son unos *diablos calientes* y ni ellos se escapan de actuar en función del fantasear masculino con el cuerpo de las chicas que se presentan.

Inclusive el perro de "El Ayates" Inclán no se salva de dicha actitud. En *La pulquería 2*, es un canino cuya ensoñación con la hembra la objetiva mediante la costumbre de tener en la pared de la casa de su dueño un montón de fotos de "perritas desnudas". Este perro cachondo las contempla y se excita cual macho viendo una revista erótica.

Pero el mexicano urbano popular de la comedia de albur es no sólo se conforma con ver mujeres desnudas o con ropas provocativas. Siempre está listo para tener sexo. Si este mexicano ya despliega todo su machismo mediante el albur y la adjudicación simbólica de la hembra al adversario en dicho juego, pues no se va a rehusar a mostrar ese machismo a la hora de estar con una mujer.

Por ejemplo, en *La pulquería*, el abuelo del "Púas" Olivares sostiene el siguiente diálogo con su nieta:

² *Ibid.*, p. 218.

Abuelo: "¿En el asilo hay viejas?"

Nieta: "Sí".

Abuelo: "¡Vamos!".

Nieta: "Pero de su edad".

Abuelo: "Me quedo".

Ante esto, Jorge Ayala Blanco define el erotismo del mexicano urbano popular del cine de los ochenta bajo la forma de la calentura y lo ejemplifica con la película *Las calenturas de Juan Camaney*.

"Calentura, aquí, es un estado permanente de ávida disponibilidad genital ("¿No me hace su traslado de dominio?") hasta con cualquier afanadora. Calentura es una verborragia desinhibida ("Sí quiero casarme, te pongo tu hotel, te doy tu chupe para que chupes de a madres, porque yo soy un macho de a madres"). Calentura es un canal del desagüe para el espectador *voyeur* entre la oportunidad providencial y el acto fallido ("Otra que se me va por falta de feria")³.

Ahora bien, los protagonistas masculinos ya no tienen que hacer mucho en estas películas para satisfacer su necesidad erótica. Dentro de las cintas que escogimos para el análisis, en cuatro de ellas (donde salen los cómicos tomados en grupo, es decir, en *La Pulquería*, *La Pulquería 2*, *La Pulquería 3* y *Cinco nacos asaltan Las Vegas*) el éxito con el sexo opuesto no es tan evidente ni sustancial. En la trilogía de *La Pulquería* el galán es Jorge Rivero y en *Cinco nacos asaltan Las Vegas* la prioridad es el asalto que planean los actores, aunque una vez consumado el robo el dinero que obtienen lo gastan en muchachas y relajo.

Sin embargo, donde los cuatro actores principales del subgénero tienen su papel protagónico por separado (*Las calenturas de Juan Camaney*, *Un macho en el salón de belleza*, *Las movidas del Mofles* y *Los verduleros*), las mujeres son presentadas como poseídas por el sexo y controladas por el mismo impulso masculino. Ellas se lanzan hacia ellos como ellos quisieran lanzarse sobre todas las mujeres. Vamos a ver un poco más adelante que el mexicano urbano popular de la comedia de albuces no es un seductor desde el punto de vista desarrollado por el filósofo danés Sören Kierkegaard, pero tampoco la idea del Don Juan le queda mucho. Se parecerá a éste en su aspiración a poseer múltiples mujeres, pero Don Juan, a diferencia de Zayas, de Alba, Rojas e Inclán, sí es un tipo gallardo.

³ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia... Op. Cit.*, p. 60.

En la comedia urbana picaresca a la mujer se le añaden los mismos deseos y fantasías del hombre. Y decimos se añaden porque de ningún modo deja de reconocerse la atracción femenina por la personalidad del macho o su *status*. Por eso en *Las movidas del Mofles* la vedette deja a Rafael Inclán por un diputado. Pero en el fondo, las diferencias que marca Alberoni de los modos de erotismo se minimizan y tienden a homogeneizarse bajo las formas masculinas. Éstas llevan la pauta. Los ensueños del hombre llevan la batuta en la manera en que los personajes de las películas ejercen su sexualidad.

Por ello, las actrices se brindan a los hombres. Están deseosas de sexo. "El hombre las toca y ellas caen en el desenfreno. Es un gesto mágico que no admite excepciones, una potencia irresistible. Todas se excitan, sienten deseos, se humedecen, son insaciables"⁴.

Así de deseosas y excitadas están dos gringas en *Cinco nacos asaltan Las Vegas*. La primera de ellas se lanza sobre el *room service* "Pelochas" (Sergio Corona). Lo llama "mexican lover" y lo acosa hasta que él cede. Sin embargo, en ese instante llega el marido de la mujer y el "Pelochas" tiene que escapar.

En otra escena, una mujer americana, ahora borracha, se le avienta a *Lalo el Mimo*: "¡Oh, handsome!". Se lo quiere llevar a su habitación de hotel, pero el *naco* desiste de tal invitación porque él y sus otros cuatro compañeros tenían el asalto a la vista y no podía echar todo a perder.

Tanto es el éxito con el sexo opuesto, que los temas musicales de las películas son auténticos himnos para exaltar las temibles cualidades de conquistador de los cómicos de la comedia urbana picaresca. De esta forma, en *Las movidas del Mofles*, Rafael Inclán es "el más sabroso para ligar" y, en *Las calenturas de Juan Camaney*, Luis de Alba, "cuando silba, todas se ponen a temblar" y "todas quieren con él".

Dentro de esta última cinta, Luis de Alba tiene relaciones con una diva argentina. De nuevo el ensueño masculino de pensar a la mujer como poseída por el sexo se hace presente y es la chica la que toma la iniciativa. Se le ofrece a Camaney, se le desnuda, lo desnuda a él y se lo lleva a la cama. Así de fácil. La superdiva, bella, orgullosa y altiva está gozosa del empleado gordinflón que arregla la luz en el hotel donde trabaja. Esto es, de nueva cuenta, meter dentro de un mismo patrón (la calentura) las exigencias eróticas tanto de hombres como de mujeres.

Partiendo de la idea de las diferencias disipadas entre las formas masculina y femenina del erotismo, la educación, la moral, la razón y el pudor pueden ceder con el protagonista urbano popular enfrente, como es el caso de Angélica Chaín. En *Los verduleros*, ella se mostraba difícil al principio, pero después sucumbió ante los embates de Alfonso Zayas. Lo anterior se cristaliza en la

⁴ Francesco Alberoni, *Op. Cit.*, p. 15.

toma donde están ambos desnudos en la cama, haciendo el amor, ella suspirando y él besándole los pechos.

No obstante, el caso más representativo de la imaginación masculina con respecto a la posesión de múltiples mujeres lo constituye la cinta *Un macho en el salón de belleza*. En esta historia, Alberto Rojas "El Caballo" se disfraza de *gay* y se esconde de la policía (que lo cree contrabandista) en un salón de belleza. Ahí aprovecha y se mete a bañar a las muchachas que hacen aerobics. Les da masajes ("me estás poniendo cachonda"). Él también se excita y su erección lo delata como heterosexual. La clienta que está siendo atendida por "El Caballo" toca su miembro y le dice:

-“¿Qué es esto?”.

A lo que él responde tratando de seguir fingiendo su homosexualidad:

-“Es... un desodorante”.

A partir de eso, la lluvia de mujeres hacia él no se hace esperar. La clienta que le descubre su falsa homosexualidad corre la voz por teléfono: "¡Es macho, manita!". Las propias trabajadoras del salón lo abordan en par y lo llevan al baño para estar con él al mismo tiempo. Va a la casa de una señora para darle masaje, pero antes *se tira* a la sirvienta. Entra a la casa y se mete al jacuzzi con la señora.

Acaba de estar con su novia y, apenas llegando al salón, se encuentra con una muchedumbre femenina, entre trabajadoras y clientas, quienes lo emplezan a desnudar y a mostrar su deseo. "El Caballo" las forma y las mete a un cuarto a una por una. A la más vieja y al homosexual que está enamorado de él los pasa al final de la fila. Entra la primera, elipsis de tiempo y "la que sigue". Así se la lleva hasta que queda totalmente fatigado y ojeroso.

La siguiente nota ilustra un poco más en este tipo de comportamiento:

"El hombre 'se rige por la Ley de la Torta: te estás comiendo una y si ves otra, también se te antoja'. No hay excepción a la regla, ni salvación posible, ni objeción que valga. '¿Qué, no le amarraron las manos de chiquito?', se defiende la mucama güereja de uniforme. 'Más bien me amarraron el chiquito y me dejaron libres las manos', le contesta El Caballo, al tiempo que se le aferra a sus carnes flojas ('Usted se equivoca'/ '¿Qué, no son las nalgas?'), le baja los calzones de puntitos y se la tira parados a la mitad del jardín de casa rica, desoyendo las escuálidas protestas femeninas ('Yo soy decente'/ 'Lo gozas igual')⁶.

⁵ Jorge Ayala Blanco, *La disolvenca... Op. Cit.*, p. 32.

Detrás del disfraz de *gay* estaba, en este personaje, el macho viril. Su actuar es un "como si fuera... (homosexual)" que cede su paso, sin embargo, a otro "como si fuera... (deseado por todas a toda hora y en todo lugar)". El supuesto homosexual deja su lugar a un supuesto macho imaginario cuya potencia sexual rebasa cualquier frontera. Las acciones individuales o colectivas de las clientas del salón (eso sí, todas contagiosas) son formas concretas de un ensueño erótico del hombre.

1.2.- ¿Todas las mujeres son iguales?

Freud decía que la cultura implica el control de las pulsiones del hombre. Este autor plantea que las pulsiones del ser humano son básicamente dos: la de placer y la de poder, es decir, la erótica y la violenta. Es imposible que los individuos borren dichas pulsiones en la cultura, así que más bien se les regula. De este modo, las manifestaciones de las pulsiones aparecen por todos lados y de diversas formas.

Así, las objetivaciones eróticas del mexicano de la comedia urbana picaresca son pulsiones reguladas. Por más promiscuidad que manifiesten, están circunscritas dentro del aparato social que define las reglas humanas. Por ello, quizá el cómico caliente, *chingón* y relajiento de las películas respete, a pesar de todo, las instituciones. Puede tener relaciones sexuales con cantidad de mujeres, o simplemente querer alcanzarlas, pero al final habrá una "a la que ame bien". El matrimonio sigue siendo una meta en la vida de ese mexicano.

Es como si existieran mujeres 'buenas' y mujeres 'malas'. Las 'buenas' son las únicas valiosas para darles un rango mayor que el de simples amantes. Son las que se piensan para esposas. Por su parte, las 'malas' sirven para satisfacer sexualmente al hombre. Mientras se presten a ello, él estará ahí con ellas, pero no para formar una familia y tener estabilidad.

Francisco González Pineda define así cuál es el valor otorgado a la mujer 'buena':

"Tiene que ser un océano de ternura, tiene que saber muchísimo de amor, de cariño, de saber dar al amado (cuando llegue) toda la comprensión, la protección, el consuelo, el ánimo, la esperanza, la ambición, la voluntad, la fe, etc., que él necesite"⁶.

Ejemplo de esto es Alberto Rojas cuando, en *Un macho en el salón de belleza*, va a visitar a su novia ("Siempre la he respetado", le dice al padre de la muchacha) y después tiene sexo prácticamente con todas las clientas del salón. Las demás son parte de esa masculinidad que hay

⁶ Francisco González Pineda, *Op. Cit.*, p.124.

que mostrar. Hay que tener chavas de a montón. Es parte fundamental de ser hombre. Pero a la novia... con esa sí está dispuesto a casarse y a formar una familia.

Tal división de la vida sentimental del personaje en cuestión se hace con absoluta tranquilidad. Pese a tener relaciones sexuales con un sinnúmero de mujeres sin sentir ningún tipo de culpa o responsabilidad, se ve realmente enamorado de su novia.

Sin embargo, el hombre, aun pensando en serio a una mujer, tiene en su mente la relación sexual:

"Para el hombre, la relación sexual es algo importante y tiene verdadera necesidad de ella. Ninguna forma de erotismo cutáneo, muscular, cenestésico, ningún tipo de intimidad amorosa, ninguna ternura del tipo maternal pueden sustituirla y disminuir su urgencia"⁷.

He ahí, por ejemplo, la insistencia del mismo Alberto Rojas a su novia para tener intimidad. Esto no quiere decir de modo alguno que la mujer no disfrute del sexo o que lo vea como algo indeseable, pero lo piensa distinto que el hombre. Para ella es fundamental dejar huella (signo de continuidad) y sentirse deseada siempre. Para él, lo que cuenta más es el esplendor del encuentro sexual, que tiene un principio y un fin (signo de discontinuidad).

Las mujeres se casan porque desean una relación afectiva duradera y estable con una sola persona, porque quieren hijos, un hogar, un tipo de apoyo o complemento, seguridad y hasta por bienestar material. Aunque a los hombres también pueden interesarles estas cosas, muy pocos estarían dispuestos a contraer matrimonio si no tuvieran la seguridad de poder hacer el amor.

Pero, básicamente, el género femenino es en estas películas un reflejo de los deseos y aspiraciones masculinos. Si el mexicano urbano popular de la comedia de albures es *chingón*, entonces ellas son las *chingadas*. Ya vimos en el capítulo pasado que el machismo es una forma de ejercer un poder sobre la mujer. Es un modo concreto de sentirse *chingón* pese a las circunstancias del macho y una compensación vicaria del sojuzgamiento, la pesadumbre o la impotencia.

Esta postura del mexicano del celuloide hacia la mujer va de la violencia física hasta la posesión múltiple de hembras. En estos términos, el macho *chingón* es lo activo y lo agresivo, por oposición a lo *chingado*, que es lo pasivo e inerme.

Así, una acepción más del verbo *chingar* es tener relaciones sexuales. "Me *chingué* a esa vieja" es una forma despectiva de decir "le hice el amor a esa mujer". *Chingársela* es poseerla con todo el poder que un macho le quiera imponer al asunto.

Autores como Roger Bartra, Francisco González Pineda e incluso Octavio Paz plantean que la hembra *chingada* o poseída puede ser representada en México por La Malinche, quien es la

⁷ Francesco Alberoni, *Op. Cit.*, p. 85.



indígena que se entregó al conquistador. La *chingada madre* es uno de los lados del arquetipo femenino en nuestro país. El otro lado es la Virgen de Guadalupe, la cual representa a la madre purísima.

Con base en las películas analizadas, podemos afirmar que de los actores cómicos prácticamente ninguno de ellos posee madre; es decir, no aparece esta figura caracterizada por alguna actriz. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que no se haga referencia al ser que trajo al mundo al mexicano urbano popular de la comedia de albures.

Basta con pensar en las recurrentes alusiones a la madre que se cristalizan en el lenguaje soez de los personajes en cuestión. Basta leer la siguiente cita para darnos cuenta de la gama de *madres* que se hallan en el léxico de los mexicanos y que encontramos en las cintas que decidimos trabajar:

"*Nuestra madre* se refiere a la Virgen María (...) el insulto *chinga a tu madre* puede quedar reducido a *tu madre*, perdiendo poca intensidad, mientras que *una madre* puede significar que algo es poco importante y un *desmadre* hace que alguna situación sea un caos. Un *madrazo* es un golpe duro, un *madreador* es un valentón o matón contratado y *partir la madre* significa hacer aficos algo o alguien. Una persona con *poca madre* no tiene vergüenza, *a toda madre* equivale a un superlativo y *me vale madre* significa 'me importa un bledo'. Un hijo emplea el diminutivo *madrecita* para dirigirse a su madre, pero *mamacita* es un piropo callejero vulgar que se le dice a una muchacha que pasa o un término de cariño para una amante⁸.

Como vemos, la madre está presente en innumerables expresiones del mexicano que son rescatadas por la comedia urbana picaresca. Tan importante es esta imagen que algunos autores, como Santiago Ramírez, plantean la trascendencia de la figura materna al grado de ser el estandarte en la Guerra de Independencia para levantarse contra el conquistador español.

Pero, entonces, la mujer que el mexicano urbano popular de las películas escoja para ser su compañera debe comportarse con ternura y devoción. En el fondo debe ser como Guadalupe, aunque todo el tiempo él haya convivido con mujeres *chingadas*. Debe ser, en materia de sexo, una bella durmiente para despertar y refugiarse sólo en sus brazos.

⁸ Alan Riding, *Op. Cit.*, p. 25.

1.3.- El tema de la seducción

Como hemos visto, el tipo popular urbano del cine cómico mexicano de los ochenta no tiene que ser muy guapo o muy fuerte para ser exitoso con el sexo opuesto. En realidad, ninguno de los actores como Luis de Alba, Alberto Rojas, Rafael Inclán o Alfonso Zayas es un *sex-symbol*. Son muchos los ejemplos de actores cinematográficos viriles y mitificados por su galanura. Los actores de la comedia urbana picaresca son lo contrario de esto.

Y lo que es más, en ocasiones son las propias actrices las que buscan a los actores para el acto sexual. Éstos no tienen que esforzarse mucho. Pero en caso de que la búsqueda de una hembra cueste trabajo, saben que al final lo conseguirán y, como quiera que sea, la mesa está puesta. Las mujeres están a la carta como objetos. Si el relajo implica una recreación, una diversión y un placer, ellas no representan sino lo mismo.

¿Qué más puede pedir un hombre al que de entrada la vida se le torna ingrata? Los propios informes oficiales indicaban, en 1982, que el 22.6% de la población metropolitana no satisfacía sus necesidades básicas. En el cine, un mecánico, un verdulero, un electricista o un vendedor tiene, además de una pachanga constante, la compañía que, según el *Génesis*, Dios le puso al hombre para poblar esta tierra. La mujer es, entonces, el complemento idóneo para el relajo. Los actores se divierten y disfrutan de las delicias del sexo, además de tener un poder que los hace sentirse superiores o muy hombres.

Pensando en el espectador atrapado por el marco de las ensofaciones, Román Gubern es contundente en este sentido:

"Y, en resumidas cuentas, que lo que la vida no proporciona se busca comprando una entrada de cine en el gran mercado de los sueños artificiales"⁹.

El mexicano de la comedia urbana no es un seductor tal y como lo describe Sören Kierkegaard. Según él, "aprovechándose de sus finísimas cualidades intelectuales, (el seductor) sabía llevar a la tentación a una muchacha de una manera maravillosa, apoderarse de su espíritu, sin querer, en el sentido estricto de la palabra, poseerla"¹⁰. Así, el mexicano de las películas que analizamos no tiene finísimas cualidades intelectuales y lo menos que quiere es apoderarse del espíritu de Angélica Chaín o de Diana Ferreti. Quiere, contrario a lo que dice Kierkegaard, poseerlas en el más estricto sentido de la palabra.

⁹ Román Gubern, *Comunicación y cultura de masas*, p. 212.

¹⁰ Sören Kierkegaard, *Diario del seductor*, p. 11 (el paréntesis es nuestro).

Así le interesa poseer a Rafael Inclán en *Las movidas del Mofles*. Este personaje echa mano de la trepa para acostarse con su amiga. Se hace el enfermo y la chica le pregunta: "¿Qué quieres que te dé?". A lo que el *Mofles* responde no sin antes verle los pechos: "Lechita caliente". Después, cuando ella se acerca, él se le lanza y tienen sexo finalmente.

El seductor que plantea Kierkegaard no es un seductor vulgar. Más que poseer los cuerpos, le interesa poseer las mentes, el espíritu. Su caminar por el mundo y las relaciones que establece con las muchachas son en este sentido. El mexicano urbano popular de la comedia de alburas va por el mundo tratando de poseer el cuerpo de las mujeres que conviven con él. El seductor de Kierkegaard no es, pues, el mismo personaje que el de las películas analizadas, porque del primero se puede decir que "recorría el camino de la vida sin dejar vestigios, tampoco dejaba víctimas materiales, puesto que vivía de un modo demasiado espiritual para ser un seductor en la acepción vulgar de la palabra"¹¹.

Así, la seducción de los personajes de la comedia urbana picaresca se reduce a una sexualidad que se actualiza ferozmente en el placer. Según Jean Baudrillard, la seducción no es del orden de la naturaleza sino del orden del ritual simbólico. En las sociedades actuales el deseo que la seducción implica se agota en la demanda y, cuando opera sin restricción alguna, se queda sin imaginación. La sexualidad manifiesta ocupa su lugar.

El goce de la seducción es reversible; es decir, se puede tener una intensidad superior en la ausencia o en la negación de ese goce. En *Los verduleros*, por ejemplo, tenemos una escena que muestra que lo que menos interesa es lo reversible. La meta es esa sexualidad manifiesta a pesar de las barreras que se pudieran presentar para ejercerla.

La escena en cuestión se da cuando están Alfonso Zayas y Angélica Chaín escondidos tras unos arbustos. Se esconden de un asesino que perseguía a Chaín. Zayas aprovecha su cercanía con la muchacha, el miedo de ésta, y comienza a abrazarla, besarla y manosearla. Ante dicha situación Angélica Chaín dice:

-¡Soy una mujer casada!

A lo que responde Zayas:

-¡Y yo un hombre cachondo!

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

Dentro de la lógica que plantea Baudrillard, podemos decir que no es de extrañarse que el mexicano urbano popular anteponga a la seducción el mero placer sexual. La sociedad de hoy es, en realidad, así:

"Somos una cultura de la eyaculación precoz. Cualquier seducción, cualquier forma de seducción, que es un proceso enormemente *ritualizado*, se borra cada vez más tras el imperativo sexual *naturalizado*, tras la realización inmediata e imperativa de un deseo. Nuestro centro de gravedad se ha desplazado efectivamente hacia una economía libidinal que ya sólo deja sitio a una naturalización del deseo consagrado, bien a la pulsión, bien al funcionamiento maquínico"¹².

Es como Luis de Alba, quien en *Las calenturas de Juan Camaney* hace de guía de turistas y, mientras le da explicaciones confusas a una mujer, la manosea. Lo mismo ocurre con dicho personaje cuando encuentra a una mujer asesinada en el hotel donde trabaja. Finge repetidamente que se le cae su sombrero sobre los muslos y caderas de la muchacha muerta para irle metiendo mano cada vez más arriba. La tendencia necrofilica (aunque Camaney no sea consciente de ello) aparece nuevamente en *Los verduleros*. Aquí de Alba manosea a la verdulera que murió de placer cuando estuvo con Zayas en el coche. Pero estas acciones ya son un gesto automático. Son pulsión y obedecen al funcionamiento maquínico del que habla Baudrillard.

Esta circulación acelerada de lo sexual y de los cuerpos es una réplica de la que rige el valor de cambio. Todo fluye y todo es una cadena incesante de inversiones y reinversiones. Inmerso en una cultura contemporánea como esta, el mexicano urbano popular parece tener las siguientes consignas:

"Tienes un sexo, y debes encontrar su buen uso.

Tienes un inconsciente, y 'ello' tiene que hablar.

Tienes un cuerpo y hay que gozar de él.

Tienes una libido, y hay que gastarla".

Y por querer gozar del sexo, los mafiosos de *Las calenturas de Juan Camaney* permitieron que Luis de Alba y sus amigos se introdujeran a la guarida de los malos para rescatar a Betty (Olivia Collins), a quien habían secuestrado por descubrir los planes de los gánsters. De Alba y sus acompañantes decidieron disfrazarse de mujeres para entrar al escondite y salvar a la chica. Los delincuentes se emocionaron y empezaron a portarse amables con los disfrazados. Pese a que

¹² Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 42.

éstos son descubiertos y están a punto de ser asesinados, la banda de maleantes es capturada por el novio de Betty (Gregorio), quien es policía.

En síntesis, ahí donde reina el sexo como función y como norma autónoma, se liquida la seducción. La visión instrumental de nuestra cultura actual ha invertido las cosas. En la ritualización que se ha perdido, la seducción estaba primero y el sexo se daba por añadidura. Para el estereotipo del mexicano de estas películas el sexo es esa función y norma autónoma. Es parte esencial de su machismo, pero se reafirma como uno más de sus ensueños cuando dice: *Tengo chavas de a montón*.

Tan es así que Rafael Inclán llega a una fiesta en *Las movidas del Mofles* con dos chavas. Y tanta es su experiencia con ellas que, ante la pregunta de "¿Y aquí es donde te mueves?", refiriéndose al tipo de lugares que acostumbra, responde rápidamente: "Me muevo mejor en la cama".

Se quiere hacer del sexo, entonces, una instancia irreversible. La permanente disponibilidad genital del mexicano urbano popular de las películas, su deseo, se contrapone a la seducción, cuyo centro es la estrategia. En el *Diario de un seductor*, de Kierkegaard, la seducción toma forma de enigma. En las cintas analizadas, en vez de haber seducción por parte de los personajes, lo que hay es pulsión. Nuevamente Baudrillard señala la diferencia:

La seducción "se diferencia de la pulsión, que es indefinida en cuanto a su objeto, pero definida como fuerza y como origen, mientras la pasión de la seducción no tiene sustancia ni origen: no toma su intensidad de una inversión libidinal, de una energía de deseo, sino de la pura forma del juego y del reto puramente formal"¹³.

Sin embargo, seducción y acto carnal no están peleados. Aunque es posible que quien seduzca desee realmente, más allá del deseo se juega un juego profundo que, como es reversible, se parece al acto de Penélope esperando a Odiseo: tejer y destejer. La copulación desenfundada puede ser parte de la seducción, pero también pueden serlo el rechazo o el pudor. Ambos, acto carnal y su ausencia, son un adorno de la seducción. Son ornamento. Lo que ponen en juego los comparsas en el ritual simbólico es la provocación y la decepción. Así, el artificio del seductor es igual que la utilización del cuerpo por parte de la seductora.

Cordelia, la amada de Juan en el *Diario de un seductor*, deja claro que la seducción es un juego reversible:

¹³ *Ibid.*, p. 79.



"Algunas veces él era tan espiritual que yo, como mujer, me sentía aniquilada; pero volvía de pronto tan perdidamente apasionado, que yo casi temblaba por él. Otras veces, era para él una extraña, o se me abandonaba completamente; pero después, cuando lo ceñía en mis brazos, todo desaparecía y yo abrazaba a 'las nubes' "¹⁴.

En este sentido, el cuerpo puede ser utilizado para seducir. Enmascararlo, mutilarlo o pintarlo han sido en muchas culturas actos rituales para, digamos, seducir a los dioses o a los muertos. La eficacia extraempírica del rito, que sirve para hacer llover o para pedir protección a los espíritus, está en el mismo orden simbólico que la seducción. Ninguna de las dos se agota en lo real. Los dioses también pueden seducir a su comunidad cuando resguardan la condición humana o cuando la rompen a través de su manifestación como hierofanías¹⁵.

Las manifestaciones del cuerpo para seducir pueden pensarse incluso como extremas: deformar la caja craneana, extirpar los incisivos, deformar los pies hasta reducirlos, ampliar el cuello o alargar los labios. Pero a lo anterior habría que añadirle, también, los tatuajes, los aretes, la vestimenta, las joyas, las pulseras, el maquillaje y todo lo que contribuya al cuerpo a significar¹⁶.

En la comedia urbana picaresca, por supuesto que el cuerpo sirve para seducir. Sirve para que Alfonso Zayas haga caras de "no me pongas eso enfrente" cuando se topa en close up con unos senos exuberantes. Sirve para que Luis de Alba diga en *Cinco nacos asaltan Las vegas*: "Esa güera, si me muero quién te encuera" o "aquí está su *Pique*". Las falditas entalladas y cortas, los escotes y los labios rojos más rojos por el lápiz labial son el equivalente directo de aquellos elementos que contribuían al cuerpo a crear significado.

La seducción de las actrices pone en movimiento la excitación erótica del hombre y lo enciende al generar en él el deseo. En *Las movidas del Mofles*, "El Mofles" (Inclán) y sus mecánicos se encienden cuando, al ir a entregar un carro a una residencia, ven y le dan el visto bueno a la trabajadora doméstica que les abre la puerta:

- "¿Sí?" –pregunta la sirvienta para ver qué se le ofrece a los mecánicos.

- "¡Síiiiiiiiiii!" –exclaman ellos al unísono como afirmando que la muchacha SÍ está como quiere.

¹⁴ Sören Kierkegaard, *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁵ Según Mircea Eliade, las hierofanías o epifanías son los símbolos entendidos como las manifestaciones de lo sagrado en el mundo.

¹⁶ No obstante, la ropa, el maquillaje y demás adornos tienen una doble significación para el erotismo masculino. Son al mismo tiempo invitación y obstáculo. La mujer vestida, a los ojos del macho, está como defendida o ausente.

El "Mofles" y sus amigos entran y de ahí en adelante se organiza la fiesta en la residencia en cuestión. Como lo establecimos en el análisis de esa película, no se encontraba el dueño y únicamente estaban las sirvientas con quienes los mecánicos arman un relajo. Cuando una de ellas va a la bodega por unas botellas, el "Mofles" la acompaña. Ya en el interior de la bodega llena de vinos, la muchacha le dice a Rafael Inclán: "Escoge". A lo que él contesta: "¡Ay, ojalá!".

Continúa el diálogo:

- "¿Cómo las ves?" –pregunta ella refiriéndose a las botellas.

- "Pues hay poca luz pero ahí están" –contesta el "Mofles" refiriéndose a los senos de la chica.

Inmediatamente él se le va encima y empiezan a excitarse. Al principio, la doméstica advierte: "No respondo". Sin embargo, al final es insaciable: "¡Pero si apenas llevamos tres!".

Obviamente esta seducción de la cultura de masas ya no es la del *Diario de un seductor*. El rapto mental del otro, su hechizo, deja su lugar a la seducción de las *stars*, que no alumbran, sino centellean. Su luz no es avasalladora sino intermitente. Su seducción es, pues, una seducción fría:

"La seducción fría es lo que gobierna toda la esfera de la información y de la comunicación, hoy todo lo social y su puesta en escena se agota en esta seducción fría"¹⁷.

Para finalizar este capítulo queremos decir que, con su lenguaje, el cine seduce; cuando recrea los ensueños colectivos, seduce. Pero en la comedia urbana picaresca en particular (y más específicamente en la representación de un estereotipo urbano popular *caliente*), la seducción ya no es otra cosa que desdoblamiento de discursos libidinosos que se pierden entre pulsión y deseo.

Las actrices desnudas o con ropas llamativas están ahí para despertar apetitos con fines comerciales. Fueron un recurso de los productores mexicanos de los ochenta para llenar las salas cinematográficas. No obstante, los estímulos eróticos de la cultura de masas son, según Román Gubern, aperitivos tras los cuales no existe un ágape. "Son el sueño que reemplaza la realidad, el delirio erótico que intenta paliar el déficit hedónico y la frustración sexual"¹⁸.

¹⁷ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 154.

¹⁸ Román Gubern, *Comunicación...Op. Cit.*, p. 217.

2.- Estereotipo *caliente* del mexicano urbano popular en la película *Un macho en el salón de belleza*

Un macho en el salón de belleza es una película filmada en 1987, dirigida por Víctor Manuel Castro y producida por Ramón Félix Curto de la Calle, Carlos Vasallo, Producciones ESME, Alianza Cinematográfica Mexicana y Hermes Films Internacional. La duración es de 90 minutos y los actores principales son Alberto Rojas "El Caballo", Pedro Weber *Chatanuga*, Manuel "Flaco" Ibáñez y Diana Ferreti.

Vamos a analizar ahora esta cinta donde se muestra claramente el estereotipo del mexicano *caliente* y donde lo cómico, lo urbano y lo picaresco giran en torno a los elementos constitutivos del film. En esta historia, el vendedor Nacho se disfraza de homosexual para esconderse en un salón de belleza, porque recogió unas joyas que una contrabandista tiró. Cuando las mujeres descubren que es heterosexual, todas quieren con él. Al final, se casa con su novia. He aquí, pues, el análisis.

2.1.- Análisis de los códigos cinematográficos

2.1.1.- Códigos visuales y códigos sintácticos

Refiriéndonos a los códigos que regulan la imagen de un film, podemos decir en primer lugar que los objetos reproducidos en *Un macho en el salón de belleza* se despliegan en el campo visual del espectador de un modo similar que como son en la naturaleza. Esto quiere decir que la perspectiva del film logra la estabilidad de las estructuras visuales a través del encuadre.

¿Pero cuáles son algunos ejemplos, dentro de la película analizada, de estos modos de poner a cuadro los objetos filmados? En *Un macho en el salón de belleza* abundan los planos generales, americanos y medios, es decir, los que muestran el cuerpo completo del personaje, de sus rodillas hacia arriba y de su cintura a la cabeza, respectivamente. Es de destacar los primeros planos de mujeres desnudas o en trajes de baño, sobre todo para mostrar sus nalgas. Es un recurso muy utilizado en esta atmósfera en que se desenvuelve nuestro mexicano *caliente* representado en esta cinta.

En lo que a grados de angulación respecta, el más común es el frontal (donde la cámara está a la misma altura del objeto), sin que esto quiera decir que otros, como el picado (la cámara enfocando hacia abajo al objeto), no existan. De hecho, hay una muestra de este último encuadre en la escena donde las clientas y trabajadoras del salón de belleza cargan a Nacho (Alberto Rojas)

para desnudarlo. La cámara se sitúa por encima del personaje y es así como se obtiene el encuadre en picado.

No existe en esta película un manejo del blanco y del negro. Lo que sí existe (como en toda película) es la iluminación que permite que los objetos encuadrados sean perceptibles y, asimismo, la iluminación que se deja ver directamente en la narración. Ejemplo de esta luz se manifiesta en el momento en que "El Bicho" (el homosexual que finge ser Nacho dentro del salón de belleza) le da masaje a una de las clientas, cuyo cuerpo desnudo se ve iluminado por una luz que se despliega desde una lámpara colocada cerca de los personajes.

Como hemos venido manejando en los análisis precedentes de otras cintas, lo que aparece dentro de los límites del cuadro, además de organizarse en una perspectiva e iluminarse, se mueve o la cámara hace que la imagen adquiera movilidad. De esta forma, hemos dicho que lo que se mueve por sí mismo (vehículos, personajes, animales) determina el movimiento profilmico en un film. Sin embargo, la cámara sugiere también un movimiento aparente y uno real. Dentro del primer tipo, recordamos aquella escena donde se hace un alejamiento (*zoom back*) de una de las piedras preciosas que Nacho recogió en el mercado, una vez que una contrabandista las tiró ahí. El movimiento es aparente porque la cámara no se mueve, sino que el lente se aleja de ese elemento (la piedra preciosa) y se abre a una toma de Nacho y Fabrizio (el homosexual enamorado de Nacho) observando la joya.

Del tipo de movimiento real, es muy común el desplazamiento de la cámara para recorrer el cuerpo de las actrices que posan sobre el lugar donde reciben el masaje o sobre el jardín de su casa. Es un recorrido por las curvas de las muchachas y es real porque la cámara efectivamente realiza el deslizamiento.

Así, el movimiento de la imagen es uno de los principios generales del cine, tal como lo es la multiplicidad de las imágenes. A continuación ejemplificamos cada uno de los modos de "poner en serie" que posee un film:

- 1) Asociación por identidad (un mismo elemento pasa de una imagen A a una imagen B).- Close up de Nacho y su novia Mireya teniendo relaciones sexuales (A) y plano general de los mismos en semejante acción (B). Aquí el nexos es de identidad en el contenido. Éste es idéntico en la imagen A y B, aunque el plano sea distinto. Un ejemplo de identidad en el modo de representación sería el siguiente: Plano medio de uno de los amigos de Nacho hablando (A) y plano medio de ese amigo y Nacho siguiendo con la conversación (B). Aquí aunque el contenido es distinto, puesto que en una imagen aparece un personaje y en la otra dos, el modo de representación es el mismo (plano medio). Por lo tanto, existe la asociación por identidad.

- 2) Asociación por analogía y asociación por contraste.- Ambos nexos aparecen en la película en una escena donde están Nacho (en una imagen A) y su suegro (en una imagen B). La asociación por analogía consiste en que ambos son hombres, adultos e individuos urbano-populares pues son compañeros en el mercado. Nacho vende ropa interior y su suegro (Pedro Weber) es carnicero. La asociación por contraste consiste en que claramente sus intereses son opuestos en el film: Nacho quiere casarse con Mireya y Pedro Weber se niega rotundamente a ello.
- 3) Asociación por proximidad (cuando los elementos de dos encuadres se dan por contiguos).- Nacho saliendo de la casa de su novia y huyéndole al suegro (A) y este último persiguiendo al yerno y disparándole (B).
- 4) Asociación por transitividad (cuando el encuadre A encuentra su prolongación en el encuadre B).- Imagen del marido de una de las clientas del salón de belleza escuchando los gemidos de su esposa que está con Nacho. El personaje saca la pistola y toma la perilla de la puerta (A). Corte directo e imagen del personaje al interior de la habitación descubriendo la acción y amenazando con el arma (B).

2.1.2.- Códigos gráficos y códigos sonoros

Además de los códigos propiamente pertenecientes a la imagen, a su movimiento y a su unión con otras imágenes, existen códigos que tienen que ver con lo gráfico y lo sonoro. Echemos un vistazo a estas cuestiones que complementan la expresión cinematográfica.

Los modos de escritura existentes en una película son los didascálicos, los títulos, los subtítulos y los textos. De los primeros no hay un uso en *Un macho en el salón de belleza* puesto que no hubo necesidad de explicar el contenido de una imagen o pasar de una a otra por medio de un código gráfico. Los títulos los encontramos, como en toda película, al principio y al final de la misma. Ahí se condensan todos los créditos de entrada y de salida, es decir, los que tienen que ver con actores, directores, productores, música y todos los participantes en la pre-producción, filmación y post-producción de la cinta. Los subtítulos no aparecen por ser un film en español.

En cuanto a los textos, que son los modos de escritura fotografiados en la realidad que recrea el film, tampoco hay muchos, a no ser de los letreros que anuncian los precios de los productos en el mercado donde trabaja Nacho. Otro ejemplo es su playera de *Chiquiti Boom* y su respectivo texto publicitario (cerveza Carta Blanca). Este texto es un indicador que nos remite a la época en que se desenvuelve la película, ya que el famoso *Chiquiti Boom*, además de ser una porra ampliamente utilizada en el Mundial de Fútbol en México (1986), es el sobrenombre de una animadora de aquel evento, caracterizada por su busto llamativo. Hay que recordar que el

personaje de Nacho posee una doble personalidad (el *gay* apodado "El Bicho"), lo que explica la utilización de esta playera con un texto identificado con una mujer.

Pero si los códigos gráficos se dividen en didascálicos, títulos, subtítulos y textos, los códigos sonoros se clasifican en voces, ruidos y música. Estos son diegéticos en la medida en que pertenezcan al espacio de la historia y extradiegéticos si son extraños a la misma, aunque su utilización sea plenamente justificada y necesaria. Dentro de los sonidos diegéticos, son *in* u *off* si su origen es encuadrado o no. Como hemos dicho, la música representa el sonido extradiegético más común, sin que esto quiera decir que sea su única posibilidad de manifestación. También hay música diegética. Al respecto, Casetti y di Chio son contundentes:

"Su intervención (del elemento musical) en campo u *off* es mucho menos frecuente que en el caso de la palabra o el ruido (por ejemplo, músicos que tocan en escena, gramófonos que emiten melodías, etc.), mientras que es frecuentísima su utilización *over*¹⁹, como acompañamiento de la escena, y también como momento que concluye *in crescendo* una secuencia y acentúa el corte con respecto a la secuencia siguiente"²⁰.

En *Un macho en el salón de belleza* la música se manifiesta de ambas formas, es decir, diegética y extradiegética. La primera de ellas se ejemplifica en la escena donde Nacho acude a un cabaret en el cual se toca música en vivo. Es diegética porque el sonido está dentro del espacio de la historia, además de que su fuente (Patricia Santos cantando "Tumba hombres") es encuadrada. Por lo tanto, es diegética *in*. En cuanto a la música extradiegética, la encontramos como acompañamiento de escena. Por ejemplo, Cuando Mireya le habla al "Bicho" por teléfono para que le vaya a dar un masaje a su casa. "El Bicho" (quien oculta su personalidad de Nacho) se apresura a vestirse y a evitar que su borrachera previa con unos amigos se le note. Toda esta secuencia de imágenes es acompañada por las notas de "La Bamba" y, cuando el personaje llega a la casa de Mireya, la música termina. He ahí su uso para acentuar el corte con respecto a la escena siguiente. Lo mismo pasa cuando Mireya descubre que "El Bicho" es realmente su novio y tienen relaciones sexuales. La escena es escoltada por una música de piano acorde con su encuentro sexual, misma que agoniza en el momento en que el acostón acaba. Así, el elemento musical es extradiegético porque no pertenece a la realidad de la película, sino que se construye en procesos posteriores a la filmación.

Cabe decir que no hay voces ni ruidos extradiegéticos. Las voces, representadas por los diálogos de los personajes, son todas diegéticas (*in* cuando quien habla sale a cuadro; *off* cuando

¹⁹ *Over* aquí significa que es un sonido extradiegético.

²⁰ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 103.

sólo se escucha la palabra). En cuanto a los ruidos, también tienen que ver con la trama y su espacio concreto en ese momento representado: los balazos que le tira Pedro Weber a Nacho o los gemidos de las mujeres que tienen sexo con el personaje que interpreta Alberto Rojas. Estos últimos son *in* cuando, aparte de escuchar, vemos la escena de amor. Son *off* cuando solamente escuchamos la voz, que en más de una vez se convierte en ensordecedor grito fuera de cuadro. Mientras, lo que observamos son las caras del marido de la clienta del salón o del papá de Mireya con cara que va del desconcierto a la ira.

2.2.- Análisis de la narración

Para analizar la narración, hemos utilizado la perspectiva fenomenológica de Casetti y di Chio. Esto significa que desmenuzaremos los aspectos más evidentes y puntuales de los personajes, las acciones y las transformaciones. Así, presentamos los personajes más importantes de la película *Un macho en el salón de belleza*:

-Nacho/"El Bicho" (Alberto Rojas "El Caballo").- Nacho es un vendedor de ropa interior en un mercado de Xochimilco. Es alburero y está enamorado de Mireya, la hija del carnicero. Recoge una bolsa de joyas que una contrabandista tira y, por ello, se refugia en un salón de belleza disfrazado de homosexual. Así nace "El Bicho", quien aprovecha el trabajo de masajista para tirarse a las clientas y trabajadoras del salón. Normalmente usa una peluca azul y sus ademanes como *gay* son exagerados.

-Mireya (Diana Ferreti).- Es la morena y delgada novia de Nacho. Como decíamos, es la hija del carnicero y está apartada, según su padre, para un tal Felipe, un notario viejo y sin personalidad, pero a final de cuentas buen partido. En un principio, Mireya se niega a tener relaciones con Nacho, pero una vez que éste la convence, la muchacha participa activamente en la cinta con el recurso del desnudo.

-"El Carnes" (Pedro Weber *Chatanuga*).- Es el carnicero papá de Mireya. Odia a Nacho por considerarlo un bueno para nada. Cada vez que lo ve cerca de su hija, lo corre y lo insulta. Como es el único familiar de la muchacha, la cuida celosamente.

-Fabrizio (Manuel *Flaco* Ibáñez).- Es el homosexual enamorado del "Bicho". También hace muchos aspavientos y su representación de un *gay* es el de la loca desatada, aunque no se viste como mujer. Para no tener relaciones con él, "El Bicho" le confiesa que, por su enfermedad venérea, es imposible que tengan sexo, cuestión que es totalmente falsa. Fabrizio llora cuando se da cuenta que su amado se entienda con clientas y trabajadoras del salón de belleza y le corre prácticamente a toda chica que se le acerca.

En su mayoría, estos personajes se comportan como simples y estables, es decir, que se pueden catalogar como planos y estáticos. Sin embargo, hay transformaciones en la historia que hacen que los personajes adquieran un carácter cambiante en algún momento de la narración.

Veamos el caso de Alberto Rojas. Su papel es de doble personalidad, pues al mismo tiempo interpreta a un homosexual y a un pícaro que abandona tranquilamente su puesto en el mercado para refugiarse en el salón de belleza. Recordemos que la policía lo cree contrabandista por haber recogido unas joyas tiradas en el mercado. Este personaje sufre una primera transformación cuando tiene que esconderse tras ese disfraz de *gay*. La segunda transformación de la narración que lo involucra se presenta en la escena donde una de las clientas del salón se da cuenta de que en realidad es heterosexual y corre la voz. De ahí en adelante, todas querrán con él por su irresistible tacto y virilidad. El tercer cambio se da una vez que puede disfrutar del dinero obtenido por la venta de las piedras preciosas. Así, el personaje deja de ser pobre.

Pero Mireya y su padre también poseen cambios de actitud. En cuanto a la primera, cambia su modo de ser cuando se da cuenta de que ama a Nacho y no al notario con el cual está comprometida. En una escena, "El Bicho" le está dando masaje. Ella no sabe que este aparente homosexual es en realidad su novio, así que le confiesa que nunca ha tenido relaciones y que le encantaría tenerlas con Nacho. Éste se quita el disfraz de "Bicho" y ahí tienen sexo finalmente. De este modo, el cambio en el personaje es doble. Mireya olvida su pudor y se entrega por fin al novio y se niega definitivamente a casarse con quien no desea. Por lo que respecta a "El Carnes", el suegro de Nacho, también tiene un cambio de actitud al final de la cinta. Toda la historia se la pasó tachando de bueno para nada al personaje de Alberto Rojas, pero cuando vio que ya tenía dinero, su opinión cambió. Es necesario acotar que las transformaciones de ambos personajes son lógicas pues su concatenación es causal, es decir, se deben a hechos concretos dentro de la narración.

Sin embargo, reconocemos una transformación inconclusa en el momento en que Mireya corta a Nacho porque su padre la obliga a casarse con el notario. Esta situación representa un cambio aparente porque no incide realmente en la historia. A final de cuentas, esa tristeza del rompimiento con Mireya le dura poco, pues cuando llega Nacho al salón, ya lo espera una muchedumbre de hembras urgidas de sus servicios. De hecho, el rompimiento mismo es transitorio porque la pareja termina casándose.

Esta transformación en particular resulta muy significativa para nuestro objetivo de localizar al estereotipo *caliente* del mexicano urbano popular. Qué mayor muestra que lo anterior para identificar a un individuo que, pese al hecho de conocer que su amada se va a casar con otro, apenas llega al salón y se pone a tener sexo con una fila de mujeres que se lo piden a gritos. Por eso decíamos que el cambio que desembocó en tristeza del personaje quedó inconcluso. Ahí lo

vemos formando a las muchachas y pasando a la cola a Fabrizio y a la trabajadora más vieja del salón quienes, por supuesto, nunca son atendidos.

A pesar de que las acciones de estas mujeres poseen una clara intención (tener sexo con Nacho), si las analizamos un poco parecen meros gestos automáticos. Es lo que decíamos de presentar a la mujer como poseída por el deseo y por representarla con las mismas aspiraciones y ensueños masculinos con respecto a la sexualidad. Deseos y ensueños que se exageran y caricaturizan en esa escena en particular donde las vemos ahí formadas esperando a ser atendidas por "El Caballo". Acciones que, además, son colectivas pues quienes lo esperan no son una o dos sino un grupo nutrido de mujeres.

2.3.- Análisis de la representación

De la forma que hemos venido trabajando, concebimos, entonces, a la representación en el film como "un mundo que quizá use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizá se refiera a cosas que suceden efectivamente, pero que lo hace a partir de sus propios parámetros; en resumen, un mundo en equilibrio entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia"²¹.

De este modo, la representación en una película incluye los temas o contenidos que aparece en ella, mismos que quedan envueltos en un tiempo y espacio definidos. Veamos cuál es el tiempo y el espacio dentro de este film:

- 1) Tiempo como colocación.- Es precisar la época del film. Ya decíamos anteriormente que había indicativos que nos hablaban de esa época, en este caso de los años ochenta. Recordemos la playera de "El Bicho" que nos recuerda el Mundial de Fútbol México '86. Pero además, no sólo este tipo de referentes es lo que nos conduce a identificar el tiempo como colocación de una película, sino en realidad todos los códigos que en ella se encuentran. Por ejemplo, el análisis de los códigos cinematográficos, de la narración y de la representación nos lleva a corroborar que lo encontrado ahí coincide plenamente con lo que hemos venido diciendo del subgénero estudiado, sobre todo lo desarrollado en el capítulo correspondiente a la comedia urbana picaresca. Sólo desmenuzando las partes del film, se comprueba lo que se ha escrito del cine mexicano

²¹ *Ibid.*, p. 137.

de esos años ochenta: cómicos libidinosos, albureros, pícaros, desnudos femeninos y ambientes populares.

2) Tiempo como devenir.- Es puntualizar el orden, la duración y la frecuencia del film. Para ello, desglosamos a continuación:

-Orden: El orden es claramente lineal, pues el punto de partida es distinto del punto de llegada. Recordemos a Nacho como un vendedor de ropa interior, soltero, caliente y alburero. A pesar de que las dos últimas características no las va a perder en toda la narración, al final pasa a ser un hombre rico por la venta de las joyas que encontró y casado con su novia Mireya. Adiós al mercado, a la soltería y al disfraz del "Bicho". Por lo tanto, el final difiere plenamente del principio.

-Duración: Es obvio que una película no dura lo mismo que lo que durarían en realidad todos los acontecimientos que representa. Así, en muchas cintas ocurren en dos horas hechos que se llevarían años en el plano real. Más bien, existen escenas con un tiempo normal y otras con uno anormal. Por ejemplo, dura lo mismo la representación de una charla entre Mireya y Nacho que lo que duraría cualquier conversación entre novios. Es, por tanto, una duración normal. Lo que sí implica una duración anormal es el tiempo que se lleva Nacho atendiendo a todas las mujeres que se le forman en el salón. Aquí el recurso de la elipsis es utilizado para ahorrar tiempo, puesto que lo que ocurre en tiempo real en la película (10 minutos aproximadamente) sería insuficiente para tener relaciones sexuales con un grupo de hembras ávidas de sexo.

-Frecuencia: La frecuencia de los acontecimientos en *Un macho en el salón de belleza* es una frecuencia simple. Esto significa que lo que sucede una vez es representado también en una sola ocasión. No hay repetición de hechos, como ocurre en muchas películas que incluyen una misma situación filmada desde varios ángulos o desde las perspectivas de todos los personajes.

Atendiendo ahora la cuestión del espacio, recordamos que el primer eje para definirlo es lo *in-off*. Así, hay un espacio más allá de los confines de lo visible a cuadro. En esta cinta en particular, el mercado donde vende Nacho o el salón de belleza (recuperados en el encuadre) están incrustados en una ciudad cuyos exteriores, aunque son invisibles en un momento, son evocados más tarde. Ahí está la toma donde se identifica plenamente Xochimilco por las trajineras y los canales. Cuando vemos esta toma, la suposición es al revés: sabemos e imaginamos que dentro de la ciudad existe el mercado, el salón de belleza o la casa de Mireya.

Por lo que respecta al segundo y tercer eje, o sea, a lo *orgánico-inorgánico* y a lo *estático-dinámico*, encontramos que el espacio es orgánico pues es relacionado, conexo y unitario. No se muestran en una misma imagen escenarios de dos realidades distintas ni se vuelve un encuadre difuso con *n* número de elementos. Si definimos la disyuntiva móvil o inmóvil del espacio en *Un macho en el salón de belleza*, ésta se concretiza en los momentos en que la cámara está fija y las figuras se mueven, cuando la cámara sigue a la figura (por ejemplo, la huida de Nacho al suegro) y cuando es la cámara quien decide lo que se debe ver (recordemos los acercamientos a las nalgas de las actrices).

Rescatando lo anteriormente señalado, podemos establecer el tema principal de la cinta en términos de lo que buscamos y concluir así:

- 1) *Un macho en el salón de belleza* presenta nítidamente el estereotipo *caliente* del mexicano urbano popular en el personaje de Nacho, interpretación de Alberto Rojas "El Caballo".
- 2) Los componentes cómico, urbano y picaresco son identificables en la cinta al grado de envolver la trama. Esto permite afirmar que son algo así como los constantes en el film; son temas o categorías que viven en la película y permiten definirla genéricamente.

En principio de cuentas, el ambiente urbano de la Ciudad de México es plenamente reconocible. Basta traer a la memoria las calles, las casonas de las clientas de "El Bicho" y la colonia donde se halla el mercado donde vende Nacho ropa interior. Ahí es donde se ve el contraste de clases en ese medio urbano. Algunas mujeres ricas que acuden al salón de belleza y los tipos populares que trabajan ahí, como el mismo Nacho. Del mismo modo, ahí es donde se observa parte de la gran dinámica urbana: la contrabandista que tira las joyas en el mercado, los policías persiguiendo a Alberto Rojas, múltiples oficios, peripecias y ensueños ciudadanos.

En una escena, Mireya define a Nacho: "irresponsable, mujeriego y flojo. A veces hasta le huelen los pies". Esta definición contiene elementos que coinciden con aquel marrullero definido como pícaro. De hecho, Nacho utiliza la picardía para engañar a Fabrizio a fin de no tener relaciones con él. Prácticamente se lo "marea" con un discurso para evitar el contacto carnal. Se burla de los policías que lo creen el contrabandista al escapar, refugiarse en el salón de belleza y disfrazarse de *gay*. Todas estas artimañas lo constituyen como un tipo que va por el mundo viendo qué hace y a quién se tira, hasta que le llega la hora del matrimonio. A final de cuentas, este pícaro ochentero sí respeta las instituciones.

En cuanto a su comicidad, ésta se caracteriza por su esencia erotómana: "¿No sabes que el hombre se rige por la ley de la torta?". Sus amigos (Charly Valentino y José Magaña) son unos albueros, borrachos y homofóbicos cuando ven que se acerca "El Bicho": "Vamos a hacernos

pendejos". Por lo tanto, una vez más lo cómico va de la mano con el uso picaresco del lenguaje, cuestión que se manifiesta con mayor claridad en la parte de la película donde "El Carnes" y el notario planean la boda con Mireya, pues la lista de invitados está constituida por puros albueros ("Dolores Profunda del Hoyo; así la ha de haber dejado su marido").

Jorge Ayala Blanco define a esta cinta como representativa de un *machismo travestido*. La posición de macho no cambia (sigue siendo la misma de dominar a la hembra y tenerla a placer); la modalidad es lo novedoso (disfrazarse como homosexual). "El Bicho" es un personaje que cuando se quita la máscara deja ver al macho de siempre. Pero Nacho también tiene detrás suyo los ensueños de la posesión de múltiples mujeres. Es de destacar que, por ejemplo, muchas de las clientas del salón de belleza son de clase alta, lo cual no importa a la hora de revolcarse con un tipo como el personaje del "Caballo". Encima de todo, un individuo nada galán y vendedor de un mercado puede saciarse de las mujeres que quiere (y las que no quiere) más allá de la clase social, de la fortaleza física y de la verosimilitud. ¿Quién puede formar a tantas chicas ansiosas de sexo, atenderlas a todas y acabar todo ojeroso sólo para, más tarde, salir en busca de la novia?

CONCLUSIÓN

Los estereotipos del mexicano urbano popular que muestra la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta pueden englobarse en tres: el relajiento (bailo tango, masco chicle), el *Chingón* (pego duro) y el *caliente* (tengo chavas de a montón).

Las expectativas, actitudes y motivaciones del mexicano urbano popular, según las películas, giran en torno a sus ensueños. Uno de los ensueños del mexicano que vemos en estas cintas es el de la fiesta permanente y el del relajo redentor. El relajo coloca a los personajes de la comedia de albur en una burbuja que los aparta de la vorágine de la cotidianidad. Pero esta burbuja se agranda. En el plano de lo real, el relajo es transitorio; en la comedia urbana picaresca se vuelve permanente y se convierte en "esa pachanga renovable hasta la eternidad que es la vida de los proletarios en el cine cómico nacional de los ochenta"¹.

Otro ensueño es la posesión de un poder reivindicador mediante el albur, el machismo y el artificio. El ser *chingón* en los personajes de las películas que analizamos es un desquite, es un mecanismo para aliviar al "Yo" y es un *chingar* siendo *chingado*. Y lo hacen por medio del lenguaje mismo (que a la vez es un juego dentro del relajo), la promoción del macho (el rebajamiento femenino y el escarnio del homosexual) y un conjunto de marrullerías que decidimos agrupar en lo que llamamos artificio.

Tener éxito con el sexo opuesto determina un nuevo ejemplo del campo de las ensoñaciones. Así, las formas de comportamiento social más comunes en los filmes son el relajo, el albur, el artificio, el machismo y la práctica del sexo o, por lo menos, su búsqueda. El ejercicio del erotismo en estas películas está constituido por una maraña de acciones cuyo común denominador es la calentura.

La calentura es una permanente disponibilidad genital, tanto en hombres como en mujeres. Es parte, asimismo, del relajo y del ser *chingón* del mexicano urbano del celuloide ochentero. Las chavas de a montón son el harén que vive en el imaginario. Son quienes están a disposición del verdulero, del electricista o del vendedor. Y así, cualquier cruda realidad es disipada.

Ante esto, la realidad social del mexicano urbano popular de las películas es una realidad de pobreza escenificada en el barrio, pero se sobrelleva con las ensoñaciones: el relajo, el poder reivindicador que ejerce el individuo y el máximo placer con las mujeres. Es un mundo de características arrabaleras, pero rico en el armado de una estructura donde la comedia relativiza las

¹ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia... Op. Cit.*, p. 46.

cosas y los ensueños que encarnan los personajes son el bálsamo que alivia carencias. Es un mundo que, para rematar, sugiere revelar lo que el mexicano es.

Según Carlos Monsiváis, tal vez el mito más enfático del cine mexicano ha sido el nacionalismo. El intentar reflejarnos ha llevado al cine a presentar una imagen del mexicano generoso, bravío, romántico, mujeriego.

Pero una de las cosas que hace que el cine recurra a estas imágenes es el determinismo cultural. La alta proporción de analfabetos funcionales es a lo que la taquilla le reza. Si México es un país popular, los contenidos deben ser populares. Esto sirve a productores y directores para decir que el público es así y que los contenidos no traicionan a la raza:

"Hay una teoría de que el público se identifica con lo que está viendo en la pantalla. De manera que cuando, Angélica Chaín está haciendo un desnudo, o está teniendo una escena de sexo, el espectador muchas veces se pone en el lugar del actor"².

En pos de eso desfilan en la pantalla las madres abnegadas, los machos bravíos pero buenos, los padres de familia severos o los actores cómicos exitosos del pueblo. El cine rehace el carácter nacional y lo vuelve un gran show.

De hecho, para Roger Bartra el carácter nacional, tal y como lo han querido explicar los estudios de "lo mexicano" y como lo han querido presentar la literatura o el cine, es un show. Los lugares comunes que se adjudican al carácter del mexicano son:

"Una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos (y algunos extranjeros) para explicar la identidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no sólo le dan *unidad* a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra"³.

Ese carácter nacional es una entelequia armada artificialmente que, además, sirve como fuerza aglutinante y vive como expresión de una hegemonía⁴. El cine, como hemos visto, no está exento de recrear tales estereotipos. "Esto es parte de una realidad en México", "así hablan los muchachos en la calle", "nosotros hacemos lo que a la gente le gusta", son ejemplos de que en pos de una identidad nacional aparecen en los cines los héroes, los contenidos, los rasgos y las acciones que hemos estudiado aquí.

² Gilberto Martínez Solares, citado por Enrique Palma, *Op. Cit.*, p. 126.

³ Roger Bartra, *Op. Cit.*, p.16.

⁴ Después de todo, el discurso implica la posibilidad de transformar los hechos y las cosas que integran el mundo. Constituye, así, un acto de poder.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En nuestro trabajo de investigación no pretendimos de ningún modo encontrar la llamada identidad nacional en las películas de la comedia urbana picaresca, sino precisar cuál es el estereotipo que del mexicano urbano popular se tuvo en un momento de la cinematografía de nuestro país.

Al hacer referencia al mexicano en esas películas, en algunos momentos podemos decir que ciertos rasgos son características nuestras. Si el cine va a la realidad y la convierte en mundo ficticio, por esquemático que sea, hay algo de reconocible. Pero, insisto, el objetivo no es hallar ahí los rasgos de todo un pueblo y de toda una historia.

Lo que encontramos, en su defecto, son lugares comunes; máscaras adjudicadas al mexicano mediante un mecanismo naturalizador. No hay intento por historificar esos rasgos. Es lo que precisamente reveló Jorge Aguilar Mora cuando hizo su estudio de la obra de Octavio Paz:

"En un nivel de percepción muy elemental todas las características que le atribuye (Paz) al mexicano son simplemente lugares comunes"⁵. Es precisamente así como debemos considerar a lo mexicano expuesto en las películas de la comedia de alburas:

Por ello, puede haber concordancias entre los estereotipos de la comedia urbana picaresca y los lugares comunes de algunos libros que sí han intentado explicar una identidad nacional. En este sentido, la imagen ayuda a explicar la imagen; es decir, el tipo popular mexicano de Ramos da elementos para hablar del tipo popular mexicano de la comedia alburera de los ochenta. Son parecidos. La diferencia es que el cine no intenta explicar ese llamado carácter nacional aunque quiera presentarlo, mientras que mucha bibliografía (sobre todo desde las perspectivas psicológica, filosófica y literaria) tiene por objetivo analizar los rasgos de la nación mexicana entera.

Dice Aguilar Mora con respecto a *El laberinto de la soledad*: "Con esto no quiero decir que los mexicanos no sean así; simplemente digo que no importa si el mexicano es así o no, si de lo que se trata es de comprender una identidad nacional"⁶. Nosotros tampoco negamos que el mexicano urbano popular pueda poseer ciertos rasgos de los mostrados en las películas; simplemente afirmamos que no importa si es así o no, si de todos modos se quieren presentar esos rasgos como características de toda una identidad nacional.

⁵ Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, p. 42, (el paréntesis es nuestro).

⁶ *Ibid.*

Así, existen argumentos que justifican lo que vemos en pantalla. Los productores y directores de la comedia urbana picaresca dicen que ellos hicieron lo que a la gente le gusta; afirman que reflejaron lo que nosotros somos. No obstante, Leonardo García Tsao sostiene que "el público de las clases populares paga su boleto por ver la basura de la producción privada porque se ha acostumbrado a consumirla, porque no se le ha sabido ofrecer algo distinto"⁷.

En nuestro primer capítulo mencionábamos que el receptor de los contenidos de los medios es más activo de lo que muchas teorías creyeron en el pasado. Sin embargo, nuestra actividad y nuestra capacidad de aceptar, negociar o rechazar los mensajes mediáticos está en función de la carta, de las opciones. Como audiencias, vamos a lo que hay y no podemos exponernos a contenidos que no existen.

Entonces, echarle la culpa al público de que es éste quien mueve la programación o la cartelera cinematográfica es caer en el extremo de que sólo la gente hace con los medios. Sabemos que el proceso es de ida y vuelta. También los medios hacen con la gente.

En los ochenta los créditos ya no venían del Banco Cinematográfico, por lo que las pérdidas no eran asumidas por el Estado. Los productores privados tenían que recuperar a como diera lugar la inversión, así que no intentaron cosas nuevas. Explotaron hasta que la industria no dio más a un subgénero cuyo antecedente inmediato (el cine de ficheras) había dejado ganancias. Esa era la carta, la opción. La gente la consumió porque ese era el cine del momento. Esto es lo que se encuentra en el fondo de las palabras de García Tsao.

Con esta propuesta y objetivos, el cine se acercó a la gente. Pero la gente también se acercó a ese cine porque éste juega con lo que llamamos los ensueños colectivos. Ya vimos que el mexicano de la comedia urbana es un personaje que vive dentro del relajo permanente, goza sin problemas de mayor índole las bondades de la actividad sexual y actúa como si fuera muy *chingón*. Hacer uso de tales elementos es poner la zanahoria en el camino y amodorrarnos en la pantalla de los ensueños. Recordemos que en la sociedad actual hay una mayoría de público cuya única opción son las ensoñaciones proporcionadas por los medios de comunicación.

Y es que la imagen cinematográfica no es nunca una imagen ingenua. Es una pre-interpretación del mundo por parte de los realizadores del filme que posteriormente es re-interpretada por el espectador. Cobran nuevamente sentido aquí sobre todo las ideas de Heidegger (la interpretación es una condición natural del hombre que irremediablemente despliega en su "ser ahí", en el mundo) y de Nietzsche (lo que existen no son los hechos, sino las interpretaciones). El cinematógrafo renueva la visión de las cosas cotidianas.

⁷ Leonardo García Tsao, *Op. Cit.*, p. 107.

Según Edgar Morin, en el imaginario viven todas las aspiraciones y expectativas del ser humano puestas en el marco de una ficción. Asimismo, se alimenta de la participación afectiva. Acorde con esto, ya no es una realidad práctica lo que hace al cine ser lo que es –porque la acción cinematográfica se encuentra fuera de la vida práctica–, sino una realidad afectiva: consciente de la ausencia de lo representado, el espectador se sumerge en una realidad más allá que comprende subjetividad y sentimiento. El cine pone a trabajar al imaginario y el imaginario determina la esencia del cine. Es “un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador”⁸.

Lo imaginario es una práctica mágica y espontánea del espíritu que sueña. Embruja a la imagen, se apodera de ella, añadiéndole las motivaciones, las expectativas, las ensoñaciones y hasta los temores. El imaginario despliega las necesidades humanas siempre en imágenes. Por ello, la imagen misma es bruja en potencia.

Así, recreando las palabras de J. Poisson, el film encuentra la imagen soñada, achicada, agrandada, aproximada, obsesionante del mundo al que nos retiramos tanto en el estado de vigilia como en el sueño, de esta vida más grande que la vida en la que duermen los heroísmos que no realizamos nunca, en la que se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros más locos deseos.

Pero el universo del film es distinto al del sueño en una cosa: la objetividad o corporalidad de las cosas. El estado de vigilia a que se somete el público cuando ve una película requiere una verosimilitud. Para que las ensoñaciones se pongan a trabajar en el cine necesitamos garantías de autenticidad. Así, la fantasía debe tener detrás de sí un referente objetivo.

Las participaciones afectivas se fijan sobre una imagen que le sirve como base: “Lo real está bañado, rodeado, llevado por lo irreal. Lo irreal está amoldado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real”⁹.

De esta forma podemos decir que la comedia urbana y el cine en general se tornan entretenidos¹⁰ (“Es idiota, pero es divertido”, dice Morin que piensa el espectador). ¿Pero necesariamente lo entretenido tiene que estar peleado con la calidad? Es obvio que para García Tsao –dado su comentario que citamos páginas arriba– el cine de albuces no es un cine de calidad. Esto es compartido por más críticos de cine, académicos, investigadores y por el mismo público que se cansó después.

⁸ Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 120.

⁹ *Ibid.*, p. 183.

¿Cuál es el buen cine, entonces? No hay duda de que el juicio personal influye para calificar una película. Es imposible dejar de lado el aspecto emocional. Sin embargo, según Leonardo García, para un director es importante el *cómo* y el *qué* se narra. Los elementos formales (emplazamientos de cámara, planos, movimientos) deben responder a las necesidades dramáticas de lo que se desea contar. Pero el cine es más que técnica:

"Una película asombrosamente bien filmada pero que no tiene nada que decir no pasará de ser un mero ejercicio de virtuosismo técnico, comparable a un despliegue deslumbrante de fuegos artificiales"¹¹.

Una cinta tendrá importancia en cuanto aborde un tema relevante, el cual posea una correspondencia con una realidad sociopolítica y cultural amplia. No queremos decir que para que una película sea buena tenga que tratar asuntos políticos necesariamente. Un director estará creando algo trascendente cuando "con ella constituya una visión, una interpretación artística y personal de una realidad reconocible"¹².

La comedia urbana picaresca presenta el estereotipo de **UN** mexicano (el urbano popular). En las cintas del subgénero está, por ejemplo, el albur como característica de lo mexicano. El albur existe y forma parte de una realidad reconocible. Habría que ver si los planos medios de torsos femeninos desnudos o los planos generales de *acostones* responden a la necesidad de la narración o no. Asimismo, tendríamos que cuestionarnos qué tan artísticas fueron las visiones de los directores de los ochenta y qué tanta trascendencia tuvieron los temas que filmaron.

Las películas que analizamos van a la realidad y recogen elementos para acomodarlos en un mundo ficticio. Pero al querer presentar lo mexicano ofrecen un estereotipo. La realidad se encuentra al fondo. Se halla, sin embargo, manipulada, maquillada, trabajada, interpretada.

De hecho, ninguna forma de conciencia es totalmente verdadera o definitiva. La realidad no se muestra, digámoslo de alguna manera, cruda. Todo es interpretación. Es imposible pensar que en el cine o en alguna otra instancia se puede hallar todo lo que se denomina "mexicano".

¿Qué refleja entonces la comedia urbana de la realidad nacional? Dadas las condiciones sociohistóricas en que se produjo y que la determinaron, cabe afirmar que, por lo menos, reflejó una realidad del país: la del cine mexicano como fuente de ensueños conectados con un momento determinado en la vida de México.

¹⁰ Para J. F. Laglenne, aun el peor cine sigue siendo cine, o sea, algo emocionante e indefinible; según Daniel Rops, una novela estúpida es más estúpida que una película estúpida.

¹¹ Leonardo García Tsao, *Op. Cit.*, p. 119.

¹² *Ibid.*, p. 120.

Después de todo, el mundo se refleja en el cinematógrafo. Sin embargo, el cine ofrece, además, el reflejo del espíritu humano. ¿En qué rédito de la crisis económica del país pudo gestarse esa conciencia popular que disfrutó y se divirtió con las películas de desnudos, alburas y relajos de los años ochenta?, pregunta Jorge Ayala Blanco como parte de su reflexión sobre este tipo de cine en su libro *La disolvencia del cine mexicano* y agrega:

"Al deterioro aventurero, corporal, genérico, sexual y humano de un pobre tipo impotente debe añadirse el deterioro de los fantasmas inconscientes de un vasto sector social. El escándalo no es que se genere esta especie de héroes en esta clase de películas, sino que se sostenga una sociedad que haya generado a quienes se sienten obligados a consumir y colmarse con esta suerte de productos (...) Zayas representa al omnifrustrado que todo desea compensarlo por la vía del alarde genital (...) Zayas es un personaje-espejo social que revela y justifica su alevosa necesidad para seguir nutriendo al descompuesto espíritu comunitario"¹³.

En general, los héroes de la comedia de alburas fueron un paliativo en la década de los ochenta. Como el imaginario no puede desligarse de la naturaleza humana, ellos llevan sobre sí muchos de los sueños, ilusiones y mentiras que el hombre se dice a sí mismo y reflejan las carencias del tipo urbano absorbido por la cotidianeidad. A final de cuentas, el cine está abierto a todas las necesidades subjetivas. Por eso es una técnica infalible de satisfacción afectiva.

¹³ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia... Op. Cit.*, p. 44.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Francisco, *Géneros literarios*, Madrid, España, Edit. Salvat, 1985.
- ADORNO, T. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, España, Edit. Trotta, 1997.
- AGUILAR Mora, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, Edit. Claves, 1978.
- ALBERONI, Francesco, *El erotismo*, Barcelona, España, Edit. Gedisa, 1994.
- AYALA Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Edit. Grijalbo, 1993.
- _____, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Edit. Posada, 1986.
- _____, *La condición del cine mexicano*, México, Edit. Posada, 1986.
- _____, *La disolución del cine mexicano*, México, Edit. Grijalbo, 1991.
- _____, *La eficacia del cine mexicano*, México, Edit. Grijalbo, 1994.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Edit. Grijalbo, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, España, Ediciones Cátedra, 1998.
- BÉJAR Navarro, Raúl, *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM, 1994.
- BERGER, Peter, *Risa redentora*, España, Edit. Kairós, 1999.
- BERGER, Peter y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Argentina, Edit. Amorrortu, 1968.
- BLANCARTE, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BORDWELL, David, *El significado del filme*, Barcelona, España, Edit. Paidós, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción*, Madrid, España, Edit. Taurus, 1998.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CAREAGA, Gabriel, *La ciudad enmascarada*, México, Edit. Cal y Arena, 1992.
- CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, España, Edit. Cátedra, 1994.
- CASETTI, Francesco y di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, España, Edit. Paidós, 1991.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, México, Edit. Siglo XXI, 1985.
- CAZENEUVE, Jean, *Sociología del rito*, Argentina, Edit. Amorrortu, 1971.
- CORIA, José Felipe y García, Gustavo, *Nuevo cine mexicano*, México, Edit. Clío, 1997.
- DE VENTÓS, Xavier Rubert, *Por qué filosofía*, Barcelona, España, Edit. Península, 1990.
- DELHUMEAU, Antonio, *El hombre teatral*, México, Edit. Plaza y Janes, 1986.
- DILTHEY, Wilhelm, *El mundo histórico*, México, Fondo de Cultura Económica.

- DUMONT, Louis, *Homo Aequalis*, Madrid, España, Edit. Taurus, 1982.
- DUVIGNAUD, Jean, *El juego del juego*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, España, Edit. Lumen, 1988.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, España, Edit. Taurus.
- FERNÁNDEZ, Fátima, *Los medios de difusión masiva en México*, México, Edit. Juan Pablos, 1985.
- FLORESCANO, Enrique (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Edit. Taurus, 2001.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid, España, Edit. Alianza, 1999.
- FROMM, Erich, *Grandeza y limitaciones del pensamiento de Freud*, México, Edit. Siglo XXI, 1981.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, España, Edit. Sígueme, 1977.
- GARCÍA Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, 1999.
- _____, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 5, México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA-IMCINE, 1993.
- GARCÍA Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- GINER, Salvador, *Sociedad-masa*, Barcelona, España, Edit. Península, 1979.
- GOMEZJARA, Francisco, *Sociología*, México, Edit. Porrúa, 1989.
- _____, *Sociología del cine*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- GONZÁLEZ, Jorge A., *Más culturas. Ensayos sobre realidades plurales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- GONZÁLEZ Alonso, Carlos, *Principios básicos de comunicación*, México, Edit. Trillas, 1990.
- GONZÁLEZ Pineda, Francisco, *El mexicano, psicología de su destructividad*, México, Edit. Pax-México, 1972.
- GUBERN, Román, *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, España, Edit. Península, 1977.
- _____, *El eros electrónico*, Madrid, España, Edit. Taurus, 2000.
- _____, *El simio informatizado*, Madrid, España, Fundesco, 1987.
- _____, *Historia del cine*, vol. 2, Barcelona, España, Edit. Lumen, 1982.
- GUTIÉRREZ Pantoja, Gabriel, *Metodología de las ciencias sociales II*, México, Edit. Harla, 1986.
- KIERKEGAARD, Sören, *Diario del seductor*, México, Edit. Fontamara, 1994.
- KROEBER, Alfred Louis, *El estilo y la evolución de la cultura*, Madrid, España, Edit. Guadarrama, 1969.

LOZANO Rendón, José Carlos, *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, México, Edit. Alhambra, 1996.

MARTÍN Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, España, Edit. Gustavo Gili, 1987.

MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, España, Edit. Seix Barral, 1972.

MORLEY, David, *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Argentina, Edit. Amorrortu, 1992.

PALMA Cruz, Enrique, *El cine mexicano de los ochenta: agudización de su crisis*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1990.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relaxo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

RAMÍREZ, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Edit. Grijalbo, 1977.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Edit. Espasa Calpe, 1951.

RIDING, Alan, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Edit. Joaquín Mortiz/Edit. Planeta, 1985.

RUY Sánchez, Alberto, *Mitología de un cine en crisis*, México, Premiá Editora, 1981.

SÁNCHEZ, Francisco, *Crónica antiolemne del cine mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1989.

SILVERSTONE, Roger, *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Argentina, Edit. Amorrortu, 1998.

SORLIN, Pierre, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

THOMPSON, John, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-Xochimilco, 1993.

VARIOS, *Investigar la comunicación. Propuestas Iberoamericanas*, México, ITESO, 1991.

VILLORO, Luis, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

WOLF, Mauro, *La investigación de la comunicación de masas*, México, Edit. Paidós, 1996.

HEMEROGRAFÍA

AMADOR Bech, Julio, "La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* N°162, México, UNAM, octubre-diciembre de 1995.

_____, "Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* N° 176, México, UNAM, mayo-agosto de 1999.

ECO, Umberto, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* N° 332, México, Fondo de Cultura Económica, agosto de 1998.

CD ROM

CD ROM Cien años de cine mexicano, México, CONACULTA-IMCINE-Universidad de Colima, 1999.

CORTÉS, Jordi y Martínez, Antonio, *Diccionario de filosofía en CD ROM*, Barcelona, España, Empresa Editorial Herder, 1996.

Enciclopedia Encarta Microsoft 2000, Microsoft Co., 2000.

APÉNDICE I

(Películas)

DATOS DE LA FICHA¹:

TITULO: PULQUERIA, LA.

REALIZADOR: VICTOR MANUEL CASTRO.

AÑO: 1980.

ESTRENO: 25-06-81.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: GUILLERMO CALDERON STELL - CINEMATOGRAFICA CALDERON.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUION: VICTOR MANUEL CASTRO. FRANCISCO CAVAZOS S. ARGUMENTO DE GUILLERMO CONTRERAS. VICTOR MANUEL CASTRO. FRANCISCO CAVAZOS.

FOTOGRAFIA: MIGUEL ARANA.

MUSICA: GUSTAVO CESAR CARRION.

DURACION: 105'.

AUTORIZACION: 55313-C.

INTERPRETES: JORGE RIVERO; ISELA VEGA; SASHA MONTENEGRO; CARMEN SALINAS; REBECA SILVA; LUIS DE ALBA; RAFAEL INCLAN; ALFONSO ZAYAS; MANUEL LOCO VALDES; RUBEN EL PUAS OLIVARES; ENRIQUE CUENCA EL POLIVIZO; JORGE NOBLE; POLO ORTIN; MANUEL FLACO IBANEZ; ALFREDO PELON SOLARES; PEDRO WEBER CHATANOOGA; ARTURO COBO COBITOS; MEMO DE ALVARADO CONDORITO; MARGARITO ESPARZA (MARGARITO); ISAURA ESPINOZA; CAROLINA MAGAÑA; JANETTE MASS; MICHELLE DUVOIS; MAYTE GERALD; SHANDIRA DE URUGUAY; MARI CARMEN CONDE; SONIA CAMACHO; DORIS PAVEL; LUCIA GALVEZ; NORMA ALVARADO; AMERICA CISNEROS; PATTY MARTINEZ; JORGE MONDRAGON; MICHEL GRAYEB; ROBERTO G. RIVERA; GLORIA ALICIA INCLAN; CESAR ESCALERO; RAFAEL TORRES; HECTOR KIEV; PERRO ONASIS.

RODAJE: 24 NOVIEMBRE 80/.

ESTUDIOS: CHURUBUSCO.

LUGAR DE ESTRENO: VARIEDADES, TERESA, TLATELOLCO, INSURGENTES 70, NACIONAL, VIADUCTO.

¹ Todos los datos aquí proporcionados fueron tomados de la página web de la Filmoteca de la UNAM (www.unam.mx/cgi-bin/filmoteca).

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: PULQUERIA 2, LA.

REALIZADOR: VICTOR MANUEL GÜERO CASTRO.

ANO: 1981.

ESTRENO: 04-02-82.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: GUILLERMO CALDERON STELL - CINEMATOGRAFICA CALDERON.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUION: LIC. FRANCISCO CAVAZOS. VICTOR MANUEL GÜERO CASTRO.

FOTOGRAFIA: MIGUEL ARANA.

MUSICA: GUSTAVO CESAR CARRION.

EDICION: JORGE BUSTOS.

DURACION: 105'.

AUTORIZACION: 55739-C.

INTERPRETES: JORGE RIVERO; SASHA MONTENEGRO; CARMEN SALINAS; REBECA SILVA; RAFAEL INCLAN; ALFONSO ZAYAS; LUIS DE ALBA; MANUEL LOCO VALDES; ANGELICA CHAIN; RUBEN OLIVARES; POLO ORTIN; ALBERTO ROJAS EL CABALLO; PEDRO WEBER CHATANOOGA; HECTOR SUAREZ; JANETT MASS; MIREYA CANTU; DORIS PAVEL; SHANDIRA DE URUGUAY; ANDREA MORE; MICHELLE DUBOIS; MAYTE GERALD; ROXY LAMARQUE; DIANA MENDEZ; NORMA ALVARADO; GABRIELA RIOS; PATY MONTEROS; LETY OLVERA; ELSA MONTES; LINA DURAN; ALFREDO PELON SOLARES; MANUEL FLACO IBANEZ; RAUL PADILLA CHOFORO; POMPIN IGLESIAS III; POMPIN IGLESIAS IV; TOCHO MOROCHO; LEANDRO ESPINOZA; XORGE NOBLE; PEPE AREVALO Y SUS MULATOS.

RODAJE: JULIO 81.

ESTUDIOS: CHURBUSCO.

LUGAR DE ESTRENO: VARIEDADES, SONORA, TERESA, INSURGENTES 70, CUITLAHUAC, MARINA, VIRGO.

LOCACIONES: D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: ENTRE FICHERAS ANDA EL DIABLO / LA PULQUERIA 3 / LAS VEDETTES.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

AÑO: 1983.

ESTRENO: 01-11-84.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: GUILLERMO CALDERON STELL - CINEMATOGRAFICA CALDERON - FILMADORA EXITO.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUIÓN: LIC. FRANCISCO CAVAZOS. VICTOR MANUEL GUERO CASTRO.

FOTOGRAFIA: FERNANDO COLIN GARCES.

MUSICA: GUSTAVO CESAR CARRION.

EDICION: JORGE BUSTOS.

DURACION: 101'.

AUTORIZACION: 01085-C.

INTERPRETES: JORGE RIVERO; SASHA MONTENEGRO; CARMEN SALINAS; RAFAEL INCLAN; HECTOR SUAREZ; ALFONSO ZAYAS; MANUEL LOCO VALDES; LUIS DE ALBA; JAIME MORENO; EDUARDO DE LA PEÑA LALO EL MIMO; ALBERTO ROJAS EL CABALLO; CRISTINA MOLINA; WANDA SEUX; ANA LUISA PELUFFO; ARMANDO SILVESTRE; ANGELICA CHAIN; POLO ORTIN; PANCHO MULLER; ALFREDO PELON SOLARES; RAUL PADILLA CHOFORO; CESAR ESCALERO; MARY MONTIEL; LEANDRO ESPINOZA; IRIS CRISTAL; CANDELARIA DOMINGUEZ; BLANCA SOTO LA MARINA; MICHELLE DUBOIS.

RODAJE: 7 JUNIO 83/.

ESTUDIOS: AMERICA.

LUGAR DE ESTRENO: METROPOLITAN, SONORA, CARRUSEL, GALAXIA, MARINA, FAUSTO VEGA, LAGO 2.

LOCACIONES: D.F (PEDREGAL DE SAN ANGEL).

ESCENOGRAFIA: FRANCISCO MAGALLON. COREOGRAFIA Y VESTUARIO: LOS IMPERIO (JUAN ALONSO. ENRIQUE SANCHEZ).

ACERVO: FOTOMONTAJE NO. 305.

SINOPSIS: EL DIABLO Y SU LUGARTENIENTE ACEPTAN LA INVITACION DE LA CORCHOLATA PARA DESAYUNAR CHILAQUILES. QUIEREN ENTABLAR RELACIONES PARA CONVENCERLA DE QUE LES INDIQUE EL PARADERO DE LOS MALOSOS, SATAN Y SU GUARURA. JORGE RIVERO SE CONVIERTE EN EL DIOS ATLAS DE LA MITOLOGIA GRIEGA PARA EFECTO DE UN LIENZO QUE PINTA SASHA MONTENEGRO.

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: VERDULEROS, LOS / LOS MARCHANTES DEL AMOR.

REALIZADOR: ADOLFO MARTINEZ SOLARES.

AÑO: 1985.

ESTRENO: 18-09-86.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: GILBERTO MARTINEZ SOLARES - ADOLFO MARTINEZ SOLARES - FRONTERA FILMS.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUION: GILBERTO MARTINEZ SOLARES. ADOLFO MARTINEZ SOLARES.

FOTOGRAFIA: FERNANDO COLIN.

MUSICA: ERNESTO CORTAZAR.

EDICION: JOSE MUNGUIA.

AUTORIZACION: 03110-C.

INTERPRETES: ALFONSO ZAYAS; ANGELICA CHAIN; PEDRO INFANTE H; JOSE RENE RUIZ TUN TUN; ROSSY MENDOZA; LUIS DE ALBA; WOLF RUVINSKIS; GERARDO ZEPEDA EL CHIQUILIN; YAHIR MARTINEZ SOLARES; ALFREDO PELON SOLARES; ROCIO RIQUELME; OSCAR FENTANES; ALBERTO ESCAMILLA; BERNABE PALMA; MICHELLE DUBOIS; MARIBEL FERNANDEZ LA PELANGOCHA; ROCIO RILQUE; CESAR VALDES; MEMO MUNOZ Y LOS NUEVE DE COLOMBIA.

RODAJE: 17 SEPTIEMBRE 85/.

ESTUDIOS: AMERICA.

LUGAR DE ESTRENO: CHAPULTEPEC, INSURGENTES 70, VARIEDADES, MEXICO, CARRUSEL, MITLA.

LOCACIONES: D.F (COLONIA SIFON. MERCADO DE COYOACAN. MERCADO DE LA COLONIA AVANTE. CABARET EL CLOSET. PAGODA DEL COUNTRY CLUB).

ACERVO: CARTEL.

SINOPSIS: "ABARCAMOS UN PROBLEMA DE MODO CHUSCO, COMO SON LAS TRANZAS Y MOVIDAS EN QUE SE METEN LOS LOCATARIOS DE LOS MERCADOS DEL DISTRITO FEDERAL, Y ASI POR EL ESTILO. SE ENREDAN CON NARCOS, POLICIAS, LADRONES, ASESINOS, CACIQUES Y TRATANTES DE BLANCAS, SIEMPRE CON LA COMICIDAD QUE CARACTERIZA A TODOS LOS MIEMBROS DEL REPARTO" UN AGENTE POLICIACO ES COMISIONADO PARA INVESTIGAR EL ASESINATO DE UNA DIPUTADA: EL MOVIL DEL CRIMEN ES EL NARCOTRAFICO.

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: 5 NACOS ASALTAN LAS VEGAS.

REALIZADOR: ALFREDO B. CREVENNA.

ANO: 1986.

ESTRENO: 06-08-87.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: EDUARDO DE LA PEÑA LALO EL MIMO - SALVADOR BARAJAS - VICTOR FILMS.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUIÓN: EDUARDO DE LA PEÑA S/ARGUMENTO DE EDUARDO DE LA PEÑA. JOSE A. RODRIGUEZ.

FOTOGRAFIA: JUAN MANUEL HERRERA.

MUSICA: LUIS ALCARAZ.

EDICION: ROBERTO PUENTE PORTILLO.

DURACION: 106'.

AUTORIZACION: 03575-C.

INTERPRETES: EDUARDO DE LA PEÑA LALO EL MIMO; LUIS DE ALBA; SERGIO CORONA;

GUILLERMO RIVAS EL BORRAS; SERGIO RAMOS EL COMANCHE; CARMELITA GONZALEZ; LILIA

PRADO; LEONORILDA OCHOA; ALEJANDRA MEYER; QUETA LAVAT; CARMEN ARAUJO; AURORA

ALONSO; AL ALVAREZ.

RODAJE: 17 ABRIL/15 MAYO 86.

LUGAR DE ESTRENO: CHAPULTEPEC, VIADUCTO, TLALNEPANTLA, MARINA, ERMITA, DOLORES DEL RIO.

LOCACIONES: LAS VEGAS, NEVADA. D.F.

SINOPSIS: UN BUROCRATA DESEMPLEADO Y CUATRO AMIGOS VIAJAN A LAS VEGAS PARA ASALTAR UN CASINO. PARA ELLO SE EMPLEAN EN LOS DIFERENTES OFICIOS DEL LUGAR DESDE DONDE COMIENZAN A PLANEAR EL ASALTO. CUANDO LO LOGRAN DESCUBREN QUE SU HAZAÑA FUE POSIBLE GRACIAS A QUE EL PENTAGONO QUIERE PROBAR UNA BOMBA DE ALTO PODER QUE ARROJARA EL AVION EN EL QUE ELLOS HUYEN Y EL CUAL ESTA TELEDIRIGIDO.

AFORTUNADAMENTE LOS CINCO AMIGOS LOGRAN CONTROLAR EL AVION Y DIRIGIRLO HACIA WASHINGTON OBLIGANDO CON ESTO A QUE EL PENTAGONO DESACTIVE LA BOMBA Y LOS DEJE QUE ATERRICEN CON BIEN Y EN LIBERTAD DE DISFRUTAR DEL BOTIN. ELLOS DECIDEN QUEDARSE EN NORTEAMERICA CON UNAS RUBIAS PARA NO REGRESAR CON SUS ESPOSAS.

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: MOVIDAS DEL MOFLES, LAS.

REALIZADOR: JAVIER DURAN ESCALONA.

ANO: 1986.

ESTRENO: 05-11-87.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: JUAN ABUSAID RIOS - PEDRO MARTINEZ GARRIDO - PRODUCCIONES TIJUANA.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUION: MARCO EDUARDO CONTRERAS MURILLO. FRANCISCO SANCHEZ.

FOTOGRAFIA: ANTONIO RUIZ.

MUSICA: GUSTAVO PIMENTEL.

EDICION: SERGIO SOTO.

DURACION: 90'.

AUTORIZACION: 03679-C.

INTERPRETES: RAFAEL INCLAN; RAUL PADILLA CHOFORO; SONIA PIÑA; MANUEL FLACO IBANEZ; MARIA CARDINAL; MERLE URIBE; ELSA MONTES; YIRAH APARICIO; ESTRELLA FUENTES; PANCHO MULLER; JOAQUIN GARCIA VARGAS BOROLAS; OSCAR FENTANES; VICTOR JUNCO; ALFREDO PELON SOLARES; POLO ORTIN; CHARLY VALENTINO; ALEJANDRO CIANGHEROTTI; ARTURO COBO COBITOS; MYRRA SAAVEDRA; GINA LEAL; GASTON PADILLA; ORIETTA AGUILAR; ALEJANDRO MARTINEZ; LIZBETH CASTRO; LILIANA CASTRO; GENERACION 2000; LOS INFIELES.

RODAJE: 24 NOVIEMBRE/DICIEMBRE 86.

ESTUDIOS: AMERICA.

LUGAR DE ESTRENO: CHAPULTEPEC, VIADUCTO, SONORA, CARRUSEL, MARINA, LAGO 2, TLALNEPANTLA.

LOCACIONES: D.F (COLONIA EDUCACION).

SINOPSIS: DIVORCIADO POR PROBLEMAS ECONOMICOS, EL MOFLES VIVE DE PARRANDA Y ES EL ENCARGADO DE UN TALLER MECANICO, PERO COMO SE LE SUBEN LOS HUMOS, SUFRE EL DESPRECIO DE SUS AMIGOS. A EL NO LE IMPORTA PORQUE CORTEJA A LA VEDETTE, FLOR DE MAR. PERO UN DIA QUE VA CON ELLA CHOCA SU AUTOMOVIL CONTRA EL DE UN DIPUTADO. LA VEDETTE SE QUEDA CON EL Y EL MOFLES VA A DAR A LA CARCEL.

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: MACHO EN EL SALON DE BELLEZA, UN.

REALIZADOR: VICTOR MANUEL GUERO CASTRO.

AÑO: 1987.

ESTRENO: 05-01-89.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: RAMON FELIX CURTO DE LA CALLE - CARLOS VASALLO - PRODUCCIONES ESME - ALIANZA CINEMATOGRAFICA-MEXICANA - HERMES FILMS INTERNACIONAL.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUION: CARLOS MARTIN. VICTOR MANUEL GUERO CASTRO S/ARGUMENTO DE CARLOS MARTIN.

FOTOGRAFIA: RAUL DOMINGUEZ. OPERADOR DE CAMARA: GUILLERMO BRAVO.

MUSICA: ALEJANDRO GONZALEZ INARRITU. PEDRO CARDENAS. TEMAS MUSICALES: EL MERCADO DE XOCHIMILCO, DE ALBERTO CABALLO ROJAS Y HUMBERTO GUTIERREZ P. LA BAMBÁ, CON ARREGLO DE ALEJANDRO GONZALEZ.

EDICION: JORGE PEÑA.

DURACION: 90'.

AUTORIZACION: 04186-C.

INTERPRETES: ALBERTO ROJAS EL CABALLO; PEDRO WEBER CHATANOOGA; MANUEL FLACO IBANEZ; DIANA FERRETTI; ABRIL CAMPILLO; CHARLY VALENTINO; JOSE MAGAÑA; GLORIELLA; POLO ORTIN; ROSALINDA ESPAÑA; JORGE ORTIN; ROGER OROPEZA; ADRIANA ROJAS; LIZBETH OLIVIER; ADRIANA FIERRO; LILIANA CASTRO; BLANCA LIDIA MUÑOZ; GUILLERMO INCLAN; PACO HURTADO; GONZALO SANCHEZ; HIRAM HINOJOSA; PATRICIA SANTOS QUIEN INTERPRETA, LA TUMBA HOMBRES, DE NINOSKA SALAMANCA.

RODAJE: 28 AGOSTO 87/.

ESTUDIOS: CHURUBUSCO.

LUGAR DE ESTRENO: INSURGENTES 70, TLATELOLCO, NACIONAL, DOLORES DEL RIO, TLALNEPANTLA.

LOCACIONES: D. F. DELEGACION XOCHIMILCO.

ESCENOGRAFIA: VESTUARIO: CRISTINA SALGADO.

SINOPSIS: NACHO ES UN POBRE VENDEDOR QUE TIENE SU PUESTO DE ROPA INTIMA EN EL MERCADO DE XOCHIMILCO. ENCUENTRA UNA BOLSA DE DIAMANTES, COMPRA UNA CADENA DE EMBUTIDOS Y SE CASA CON SU NOVIA MIREYA.

DATOS DE LA FICHA:

TITULO: CALENTURAS DE JUAN CAMANEY, LAS.

REALIZADOR: ALEJANDRO TODD.

ANO: 1988.

ESTRENO: 13-07-89.

PAIS: MEXICO.

PRODUCCION: JUAN GARRIDO - OSCAR FENTANES - ZYANYA PRODUCCIONES.

TIPO: INDUSTRIAL.

GUION: OSCAR FENTANES. JUAN GARRIDO.

FOTOGRAFIA: FERNANDO ALVAREZ GARCES COLIN. OPERADOR DE CAMARA: JOSE LUIS LEMUS.

EFFECTOS ESPECIALES: ARTURO GODINEZ. **EFFECTOS OPTICOS:** ANTONIO MUNOZ. **FOTO FIJA:**

ALEJANDRO VELAZQUEZ.

MUSICA: MARCOS LIZAMA.

EDICION: ENRIQUE PUENTE PORTILLO.

DURACION: 90'.

AUTORIZACION: 04528-C.

INTERPRETES: LUIS DE ALBA; OLIVIA COLLINS; OSCAR FENTANES; JORGE ARVIZU EL TATA; EDNA BOLKAN; GERARDO ZEPEDA EL CHIQUILIN; JUAN GARRIDO; CESAR BONO; DIANA HERRERA; PRINCESA LEA; JAVIER BATIZ Y SU GRUPO DE ROCK; CARLOS YUSTIS; MARISOL CERVANTES; LENA JIMENEZ; CARLOS ROTZINGER; CARLOS TERAN; KATTY GARCIA; PEDRIN OROZCO; SOFIA MALDONADO; ARMANDO RAMIREZ; JOSE ANTONIO MARROS; JUAN MORO; FIDEL ABREGO; CESAR VALDEZ; TITO GUILLEN; BLANCA LIDIA MUNOZ; JOSEFINA HIDALGO; MIGUEL ANGEL LIRA MEDELITO; JULIO MONGE; ANGEL DE LA PEÑA; MARISOL; NADIA; ANGELICA RUIZ; ROBERTO PUCK MIRANDA.

RODAJE: 14 MARZO 88/.

LOCACIONES: D.F (HOTEL DELPRADO. PLAZA GALERIAS. EMBOTELLADORA MEXICANA DE PEPSICOLA. SALON CICOI).

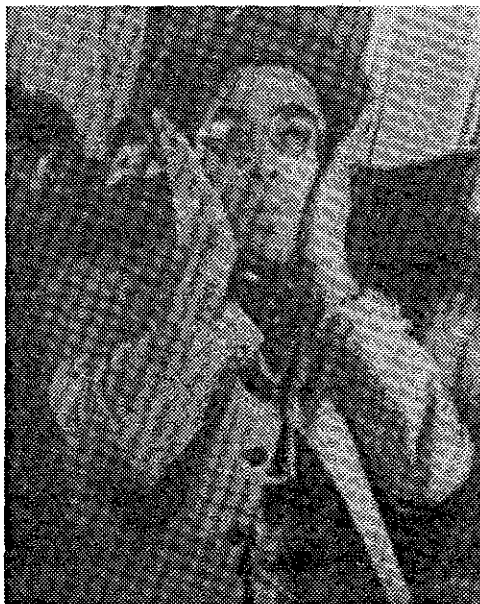
ESCENOGRAFIA: VESTUARIO: CRISTINA SALGADO.

SINOPSIS: EN EL HOTEL DEL PRADO DONDE SE REFUGIA LA BANDA DEL CARADURA, ASALTANTES DE UNA CAMIONETA DE LA COMISION NUCLEAR, OCURRE EL ASESINATO DE UNA MUJER. LA MANICURISTA BETI PIENSA QUE SU NOVIO GREGORIO, QUIEN ES MIEMBRO DEL GRUPO MUSICAL QUE ACTUA TODAS LAS NOCHES EN EL HOTEL FORMA PARTE DE LA BANDA, POR ESO SE DEDICA A ESPIAR LOS PLANES DE ESTA PERO ES SORPRENDIDA Y SECUESTRADA. JUAN CAMANEY, QUIEN TRABAJA EN EL AREA DE MANTENIMIENTO DEL HOTEL, SE DA CUENTA, ENTONCES EN COMPANIA DEL GERENTE Y EL DUEÑO INTENTAN RESCATAR A BETI DISFRAZADOS DE MUJERES PERO CUANDO ESTAN A PUNTO DE LOGRAR SU PROPOSITO SON DESCUBIERTOS. CUANDO VAN A SER ASESINADOS, APARECE GREGORIO, EL NOVIO DE BETI QUIEN EN REALIDAD ES UN AGENTE POLICIACO COMISIONADO PARA CAPTURAR A LOS MALEANTES.

APÉNDICE I I

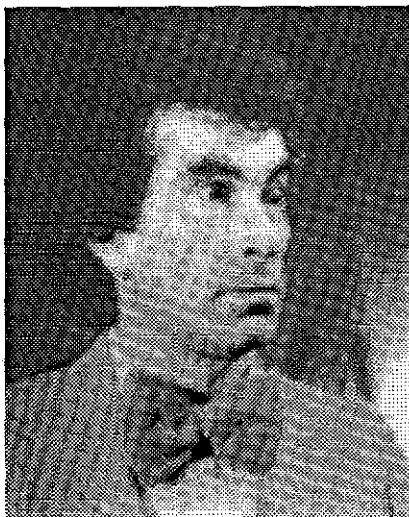
(Actores)

Alberto Rojas "El Caballo"



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alfonso Zayas



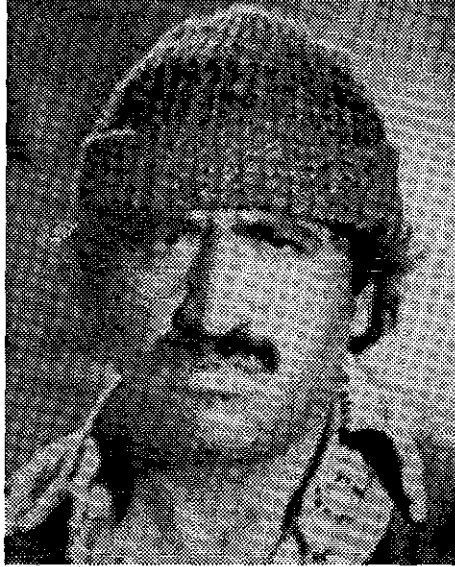
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Luis de Alba



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Rafael Inclán



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN