

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

La sexualidad y el humorismo en las películas

Picardía mexicana III y Kayıkçının küreği

TESIS
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAESTRA EN HISTORIA
DEL ARTE
PRESENTA

ÖZE YAVUZ

Tutor: Dr. Álvaro Vázquez Mantecón

Agosto 2011



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.

La sexualidad y el humorismo en las películas *Picardía mexicana III* y *Kayıkçının küreği*

Öze Yavuz

Agradecimientos

Gracias al apoyo del programa de becas de la Secretaria de las Relaciones Exteriores en México para los estudios de la maestría. También quiero dar las gracias al apoyo del Programa de becas de movilidad internacional de estudiantes (PROMIE) otorgada por la Coordinación de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, el cual fue una motivación para mí para poder seguir en mis investigaciones en Estambul.

Agradezco a mi tutor Álvaro Vázquez Mantecón por el entusiasmo que mostró sobre mi tema de investigación desde al principio, y por compartir conmigo sus ideas valiosas durante la tesis. Deborah Dorotinsky, Yissel Arce, Manuel López Monroy y Alberto Cabañas, quienes son parte del comité tutorial, fortalecieron este trabajo con sus comentarios constructivos.

Agradezco con todo mi corazón a mi familia de luciérnagas: a mi madre Aylin, a mi padre Mehmet Nuri, a mi tío Aysun, quienes soplaron varios colores a mi ser, me enseñaron a querer, escuchar, pensar, ser humilde, y me inspiraron a ver mas allá del horizonte de mis tierras sin miedo. Gracias a mi hermana Melike por seguir jugando conmigo en nuestra casita de tela, en donde seguimos susurrándonos y escuchándonos. A pesar de la distancia física, siempre me siento la luz de sus corazones, la cual brilla mi camino en el que vaya.

Por último, tengo que dar gracias a isra y a mis carnales, a mi banda mexicana: Gaby, Mar, Katia, Melina, Ismael K., Gilda (kelebek), Juan, Pato, Arturo. Gracias a ustedes por estar siempre a mi lado, apoyándome durante los tiempos difíciles en la escritura de la tesis, y más allá de este trabajo, gracias por sus presencias y a cada instante que compartimos.

“Cuando una persona busca algo desesperadamente, no lo encuentra. Y cuando alguien lo rehúye, ese algo le llega de manera espontánea. Quizás ese algo que buscas, mientras lo estés buscando, no lo encuentres en la forma en que lo estés buscando.”

Kafka en la orilla, Haruki Murakami.

Esta tesis que se realizó durante tan largo y a la vez tan corto tiempo en mi vida, me enseñó qué es la paciencia, me ayudó confiar en mí, a conocerme y; después de una lucha fuerte, encontrarme. Como dice Murakami, me sumergí profundamente en una pequeña tempestad de arena, la cual soy yo. Y atravesé esta tormenta de arena, encontrándome diferente, y cambiada.

Introducción

Capítulo I: El género fílmico de *sexy comedia* mexicano y turco

- 1.1 El desarrollo histórico cinematográfico en Turquía durante los años setenta
- 1.2 La época del cine de *sexy comedia* en Turquía
- 1.3 El desarrollo histórico cinematográfico en México durante los años 70's y 80's.
- 1.4 El periodo del género fílmico de *sexy comedia* en México

Capítulo II: El humorismo y la representación de la sexualidad

- 2.1 El humorismo en el cine de *sexy comedia* mexicano y turco
- 2.2 La representación de la sexualidad en el cine de *sexy comedia* turco y mexicano

Capítulo III: El imaginario de *Picardía mexicana III* y *Kayıkçının küreği*

- 3.1 La comparación de la técnica cinematográfica de las películas: *Kayıkçının küreği* (El Remo del Lanchero, dirección y guión Çetin İnanç, (1976) y, *Picardía mexicana III* (director Rafael Villaseñor Kuri, guión Fernando Galina, 1986)
- 3.2 La comparación del lenguaje verbal en ambas películas
- 3.3 La comparación de los carteles de algunas películas de *sexy comedia* turcas y mexicanas

Conclusiones

Introducción

El cine se nutre del contexto social: las prácticas sociales, los sistemas políticos, las relaciones sexuales, la vida diaria; y transmite las ideologías, las creencias, los costumbres, las tradiciones de una sociedad, en un tiempo y espacio específicos. Es un instrumento para difundir perspectivas, métodos, maneras de vivir y pensar grupales e individuales, y a su vez, es un documento de exposición de una época, dado por uno o más individuos desde su punto de vista; también ha sido objeto de manipulación para reproducir las ideologías dominantes de los intereses políticos de una época determinada. Según Louis Althusser, el cine es “la carga ideológica que gobiernos e industrias depositan en los sistemas simbólicos y representacionales que ellos mismos producen.”¹

Abordé esta investigación partiendo de la idea de que el cine puede ser usado por el sistema como una herramienta de manipulación en la sociedad y trabajé con los casos específicos de Turquía y México durante los años 70's y 80's. Bajo dichos regímenes conservadores y tradicionales, en ambos países, las películas del género de *sexy comedia* exponían de modo estereotipado la diferencia entre las clases sociales y lo que ellas implican, es decir, manifiestan una ideología dominante determinada por su contexto histórico, político y social que reproduce el sistema capitalista, complaciendo así, los intereses de los políticos de estos periodos.

La otra causa que me condujo a éste género cinematográfico es mi interés por el arte *kitsch*, el cual es una expresión artística de bajo presupuesto, con un discurso vulgar que sólo pretende entretener al espectador, así se comercializa a nivel popular, se explota y se consume masivamente. Estas características que comparte el *kitsch* con el género fílmico de *sexy comedia*, me llevó a investigar este tipo de cine, con la intención de reflexionar, generar un análisis y una crítica profunda al “discurso patriarcal hegemónico”: el único modelo establecido de ser “hombre” y de ser “mujer”, la “única” mirada de concebir y experimentar la sexualidad.

El género fílmico de *sexy comedia*, se distribuyó en categoría “B”, y fue exhibido en grandes salas y en pequeños cines de barrio. Fue producido en Turquía y en México a principios de los años setentas bajo la influencia de la difusión de las películas del mismo género en varios países europeos, latinoamericanos y también en Estados Unidos. La mayoría

¹ Altman, Rick, *Los Géneros Cinematográficos*, Ed. Paidós, 2000, España, p. 50

de las cintas de este género fueron filmadas en formato de 16 mm, en poco tiempo, de modo no profesional, con austera tecnología, y con bajo presupuesto; siendo su principal objetivo la comercialización. En ambos países fueron producidas por empresas privadas, exceptuando *Bellas de noche* (México, 1974), primera película oficial, que tuvo el apoyo económico del gobierno.

En Turquía este género surgió a partir de 1974 con la película de *Beş tavuk bir horoz* (Cinco gallinas y un gallo), dirigida por Oksal Pekmezoğlu y, en México, en el mismo año, con la película de *Bellas de noche*, dirigida por Miguel M. Delgado. Es importante mencionar que el cine de *sexy comedia*, el cual es comercial y convencional entre otros, dominaba la industria fílmica en ambos países mientras ocurrían movimientos sociales, siendo factor de distracción para las poblaciones de estos países.

Como ya mencioné anteriormente, las películas que se analizan en esta tesis forman parte del género de *sexy comedia*; éstas, son identificadas por los espectadores a través de los elementos narrativos y los elementos estilísticos que comparten. Las películas turcas y mexicanas de este género tienen algo común en el “estilo de interpretación”, y en los elementos narrativos que conforman la historia de la película, los cuales se basan principalmente en las causas y los efectos dependiendo de las decisiones, y el carácter de los personajes, quienes ponen en “activo” al protagonista y dejan “pasivo” al espectador. El centro de la interpretación es la expresión facial y los gestos corporales de los personajes. Las cintas de este género tienen un final cerrado, es decir, todos los conflictos se resuelven al final del filme como en la narración clásica.

La narración se centraliza en las aventuras sexuales, el vínculo del amor y la amistad. En éstos filmes abundan el *estriptease*, ya que la exhibición de la desnudez femenina está en el centro de la narración. La comicidad surge de los comportamientos de los personajes masculinos o del lenguaje, en el cual el *albur* y el *insulto*, son los protagonistas. A la vez comparten recursos estilísticos similares: la forma en que se mueve la cámara, los tomas, los encuadres, el diseño de la imagen, los planos de la imagen, la luz, el color y la música. El *cierre de zoom* se utiliza frecuentemente sobre el cuerpo femenino para dar más información y curiosidad al espectador, despertando su deseo sexual, a la vez se utiliza éste encuadre sobre los gestos faciales cómicos de los actores masculinos para exaltar esa comicidad. Se utiliza comúnmente *luz de día* o, acaso como única fuente de luz la que viene de detrás de la cámara.

Otra característica común, es la frontalidad de los personajes, que se origina en el teatro griego-romano y la frontalidad de la cámara, los cuales son la característica esencial de las películas que son producidas en *Hollywood* o son imitaciones de este género hegemónico.

Si el cine es “permeable a las tensiones sociales e históricas”² y expresa las sensibilidades sociales creando y respondiendo nuevas expectativas del público; entonces me pregunto: ¿El género fílmico de *sexy comedia* responde a alguna sensibilidad o necesidad del público?, ¿Cuáles pueden ser las intenciones de los cineastas al crear estas películas?, ¿Qué expectativas pueden tener los espectadores al ver las películas de este género?, ¿Los espectadores pueden satisfacer sus deseos sexuales a través de la insinuación sexual?, ¿Este género fílmico puede ser una manipulación de los deseos sexuales insatisfechos de los espectadores, recreando una nueva forma de ver y sentir la sexualidad?

Aunque todas las películas del género cinematográfico de *sexy comedia* comparten una estructura y una temática común, las cuales llegan a ser repetitiva para el público, la curiosidad que provocan en los espectadores, los atrae a las salas, dejándolos o no sexualmente satisfechos. Por tanto, se forma un acuerdo entre la intención del cineasta (que es ofrecer un divertimento a la masa masculina a través del lenguaje humorístico y la exploración del cuerpo femenino) y las expectativas del espectador (divertirse y satisfacer su deseo sexual por medio de la mirada *voyerista*). El *voyerismo*, que es una “contemplación de la desnudez” o de las actitudes eróticas de las personas, puede provocar una excitación sin tener actividad sexual. En los filmes de *sexy comedia* esa mirada se expresa de dos maneras diferentes: en un plano subjetivo mediante el protagonista que en la pantalla contempla lascivamente a la mujer; y en un plano objetivo la cámara pone a dicha mujer en primer plano, es entonces cuando el espectador se convierte en el *voyeur*.

Las cualidades de la “puesta en escena” la “fotografía” que conforman las películas de *sexy comedia* son: el movimiento, la distancia, el nivel, el ángulo de la cámara, la luz, la música, las tomas y los planos; todos ellos son importantes para dirigir y manipular la mirada del espectador, recreando una nueva forma de ver y sentir la sexualidad y, como dice Bordwell y Thompson: “Un acto tan básico, a la hora de realizar una película, como encuadrar un plano origina una nueva forma de ver. (...) la forma fílmica puede hacernos incluso volver

² Stam, Robert, *Teorías del cine, Una Introducción*, Ed. Paidós, 2001, España, p.28

a percibir las cosas, reorganizando nuestros hábitos usuales y sugiriendo formas nueva de oír, ver, sentir y pensar.”³

En los filmes de *sexy comedia*, los grupos socio-económicamente bajos se representan a través de la *mirada* de los cineastas masculinos que pertenecen a grupos más privilegiados. Por medio de la utilización del *cliché* se visualizan las diferencias entre los grupos sociales a través de los comportamientos, el vestuario, el lenguaje, la escenografía, etc. En *Kayıkçının küreği* (El remo del lanchero) y *Picardía mexicana III* los grupos privilegiados se manifiestan como objeto de deseo para los grupos populares, éstos nunca pueden ascender a otro nivel social y, si lo alcanzan, es por poco tiempo pues lo pierden con rapidez. De este modo, esta ambición se representa en estos filmes con la desvalorización de las relaciones sociales, enfatizándose en algunos valores de los grupos populares como: la amistad, la generosidad.

La imagen femenina se manifiesta a través del ojo masculino. La corporeidad de la mujer está en el eje central de la narración para despertar el placer y morbo del “mirar”, el placer *voyerista* del hombre, por medio de la perspectiva de la cámara masculinizada. Por eso, en este cine no podemos hablar de liberación sexual, que está relacionada con los movimientos de libertad en los años sesentas y setentas, porque está enfocado solamente en los deseos, las fantasías y el erotismo masculino. El erotismo femenino se invisibiliza, sus tactos sensuales, su manera de vivir el erotismo no se muestra en la pantalla. La diversidad estereotipada de las mujeres no está presente como un sujeto histórico y social de la cultura, sino como un objeto de la mirada masculina.

A su vez, la intención de expresar a las mujeres como un objeto sexual de la mirada masculina se puede vincular con la pintura tradicional europea, y como dice Berger, la desnudez femenina aparece en las pinturas “como quería verla” el pintor hombre y representarla para su propio placer.⁴ La imagen femenina, ya sea la mujer acotada dentro de las normas morales familiares o, aquella que vive su sexualidad libremente; ambas son solamente objeto de deseo, es decir que la identidad femenina se presenta como ente social que importa poco.

³Bordwell, David, Thompson, Kristin, op cit, *El Arte Cinematográfico: Una Introducción*, México, MC Graw-Hill, 2003, p.44

⁴ Berger, John, *Modos de ver*, “*Ways of seeing*”, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, 1975, p.59

En conclusión, las películas mexicanas de *sexy comedia* generalmente abordan la sexualidad de manera insinuada, las escenas “eróticas” comienzan con un salto del hombre a la cama sobre la mujer, o mujeres, como en *Bellas de noche* y en *El día de los albañiles*, dejando al espectador que reconstruya su imaginario, ya que justo en ese momento viene el corte. Por otro lado, en el cine turco de este género se muestra la sexualidad explícitamente, el cual domina el contenido de las películas como en *Kayıkçının küreği* (El remo del lanchero), *Sokak kızları* (Las chicas de la calle), sin enfocarse en la expresión del deseo, del erotismo femenino, porque todo está enfocado en la penetración. Por eso, considero que este tipo de cine comercial nace de la necesidad de saciar las fantasías de un mundo varonil estereotipado, en el cual el público probablemente no vive libremente su sexualidad por las restricciones, los tabúes, la moral dominante y las normas sexuales.

Otro aspecto importante dentro de este género en el cine mexicano es la aparición y tratamiento de la homosexualidad; el homosexual masculino dentro de estas cintas está representado de manera muy estereotipada, siempre se lo personifica exageradamente histérico y afeminado. Es así como los valores morales, se muestran con una visión negativa en la representación del homosexual, mientras que el varón heterosexual está representado con una visión positiva; no es idealizada físicamente, sin embargo, se manifiesta en su potencia fálica.

Partiendo de lo expuesto anteriormente, decidí organizar la tesis en tres partes. La primera aborda las causas y las características del cine comercial de género *sexy comedia* que surge en Turquía y en México. En la segunda parte, se tratan las diferencias y similitudes en la función del humorismo en las películas de *sexy comedia* en ambos países; se habla del puente entre estas culturas en el sentido del humor y representando al humor machista en este género de cine. En la última parte del segundo capítulo se reflexiona acerca de la representación de la sexualidad: qué tipo de sexualidad se aborda, cómo se define a la sexualidad y a los géneros del sexo y el imaginario en las escenas eróticas. La tercera, y última parte concreta las ideas textual y visualmente, con los ejemplos de los diálogos en las películas: *Kayıkçının küreği* (El remo del lanchero, director y guión: Çetin İnanç, 1976) y *Picardía mexicana III* (director: Rafael Villaseñor Kuri, guión: Fernando Galina, 1986). Abordando la comparación de la técnica cinematográfica de éstas, y contemplando, como estudios de caso, la comparación de algunos carteles cinematográficos.

Capítulo I: El género fílmico de *sexy comedia* mexicano y turco

1.1 La historia cinematográfica de Turquía durante los años setenta

Desde 29 de Octubre de 1923, Turquía tiene un régimen republicano, laico, la religión está separada de la política gubernamental. Antes de 1950 sólo había un partido político, después comenzaron a surgir muchos partidos, pero en un sistema democrático no desarrollado. Así que el ejército siempre ha tenido un poder importante en la política, hubo varias intervenciones militares en las épocas, cuando el país estaba políticamente desequilibrado y cuando había conflicto socio-político entre el gobierno y el público, para controlar el ambiente político y social, hasta que el sistema gubernamental volvió a su normalidad.

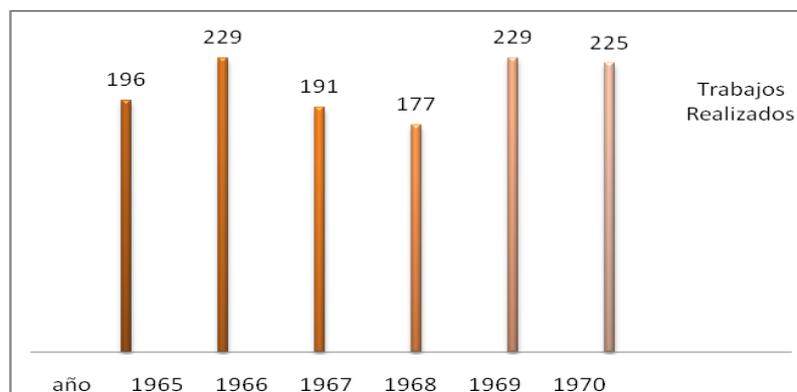
La década de los 70, comenzó con el golpe de Estado (12 Marzo 1971)⁵ y fueron hechos cambios en los artículos de la Constitución del 61⁶ sobre los derechos y libertades fundamentales. En la segunda mitad de los setenta la política era inestable por lo cual la planificación económica también se estaba derrumbando. Entre 1971 y 1973 fueron establecidos gobiernos pasajeros y durante este tiempo fueron cerradas las organizaciones de izquierda, la nacionalista y la islámica, por las acciones violentas del país; la información política era cada vez más escasa. La izquierda fue reprimida, el Tribunal de la Constitución clausuró el TIP (Turquía, el Partido de los Obreros) indicando como si fuera la causa de la discriminación en el público y MNP (el Partido de la Ordenación Nacional) como la causa de meter la religión en la política, se hicieron algunos cambios en la Constitución sobre las

⁵ Por las acciones violentas en las universidades, los ataques a las organizaciones estadounidenses, los movimientos de los obreros, en 12 Marzo 1971, para controlar el ambiente político el ejército hizo una intervención en el Gobierno sin destruir el parlamento y sin cerrar los partidos políticos, construyó un gobierno por 14 tecnócratas y 8 políticos.

⁶ Después del golpe de Estado (27 Mayo 1960) por el Comité de la Unión Nacional, se construyó un gobierno pasajero por el ejército y los intelectuales. Se construyó una nueva Constitución y nueva ley de elección, se fundó el Tribunal de la Constitución. Con la Constitución de 1961, pudieron entrar los partidos pequeños en el parlamento así que la primera vez las distintas ideologías comenzaron a competir en el ámbito político. La nueva constitución apoyó a los derechos y libertades del régimen democrático y liberal. Durante la historia de la República la primera vez los ciudadanos tuvieron la libertad de hablar y escribir sobre política y sus ideologías. Con estos cambios, los movimientos sociales fueron más libres. Los medios, la música y el cine se desarrollaron y la vida democrática se desarrollaba relativamente. Los primeros años de los sesenta fue un periodo de renovación en las artes: las publicaciones literarias, la música, el teatro, el cine...influyéndose de los cambios progresivos de la Constitución. Durante esta época el cine turco tuvo un periodo muy fértil. La producción fílmica anual aumentó de 95 películas (en 1958, 1959, 1960) a 229 películas (en 1966), así que Turquía obtuvo el cuarto lugar en la producción de cine en el mundo después de Japón (442), India (332) y Hong Kong (300). Por lo tanto, se expandieron las empresas, los mecenas, la producción de las películas y fueron abiertas muchas salas de cine en las ciudades y en los distritos. Hubo experimentos políticos, personales y las primeras películas clásicas de cine turco en blanco y negro fueron presentadas en esta época. *Susuz yaz* de Metin Erksan, 1963 (Verano Sin Agua), tuvo un premio en el Festival del Cine de Berlín, paso importante para el reconocimiento del cine turco en el extranjero.

libertades y derechos fundamentales y en los derechos de las organizaciones y los sindicatos. Durante esta época no fue realizada ninguna reforma socio-económica.⁷

La industria cinematográfica también estaba en crisis. Debido a dos circunstancias: la primera, la producción del cine caminaba en un ambiente donde surgía la inestabilidad política, la crisis económica, la censura que utilizaba el gobierno costumbrista y tradicional: MC (La Primera Fachada o Faz Nacionalista) y la represión contra las ideas progresistas, humanistas. Y la segunda, el crecimiento⁸ rápido y desequilibrado en la cantidad de la producción fílmica desde los sesenta (como lo vemos en la gráfica⁹) no se construyó sobre fundamentos fuertes.



Los productores no tuvieron el capital suficiente, por eso no pudieron organizarse, no tuvieron la política para que se desarrollara el cine turco, ni se dedicaron a realizar o crear fundamentos firmes. La producción del cine se realizaba con el dinero que daban los

⁷ EU cortó la ayuda militar a Turquía, en 1974 sucedió la Guerra en Chipre, Turquía realizó una operación militar en este mismo país, y en 1975 fue fundado el Estado Federal de Chipre – Turco, en el norte de la Isla. Después de la operación militar, EU aplicó un embargo de armas a Turquía. En 1975 fue fundado “MC” (la primera Fachada o Faz Nacionalista) con la presidencia de Demirel, en 1977 fue fundado el “Segundo MC” con la misma estructura, en 1979 fue fundado otro gobierno de Demirel con el apoyo de los partidos MSP (el Partido de Bienestar Nacional) y MHP (El Partido Nacionalista). Según Tunçay, durante este periodo la economía del país fue afectado por la crisis petrolera mundial, la inflación incrementó entre el 20 y el 30 %, al año siguiente esta proporción lo hizo entre el 40 y el 50 %.(Cfr. Tunçay, Mete, p.1998)

⁸ Entre 1960 y 1970 el cine turco tuvo un periodo muy fértil. Durante esta época creció significativamente la audiencia y se abrieron más salas de cine en las ciudades y en los distritos. En 1961, la ciudad de Estambul tenía 68 salas techadas y 145 al aire libre; en 1975, habían 137 techadas y 236 al aire libre. Esta cifra se acrecentó paralelamente con la demanda de la producción en la industria. Por lo tanto, se expandieron las empresas, los mecenas y la producción de las películas. Abisel, Nilgün, *Los escritos sobre el cine turco*, Ed. İmge, Ankara, 1994. p.98.

⁹ Cfr. Özön, Nijat, El Artículo de *El Cine Turco*, Enciclopedia de la Época República de Turquía, Ed. İletişim, Estambul, 1984, p.1891. En 1969, 56 cintas se filmaron a color, Abisel, op.cit, p.103. En 1970, 147 cintas fueron filmadas en blanco y negro y 78 a color, Dorsay, op.cit. p.15/16.

financiadores a los productores. Por esto, todas las empresas grandes o pequeñas de la producción, los artistas, los trabajadores, el equipo dependían de los apoyos económicos para poder garantizar la venta de sus películas y para su propia sobrevivencia, debido especialmente a que las pequeñas empresas no podían producir cine antes de recibir el dinero. La gente del capital tenía mucha información sobre las características de los espectadores, y por eso fueron ellos los que decidían qué temas podían vender y en qué zona. Además tomaban las decisiones de tiraje de cuántas películas tenían que mostrarse, qué tipo de película se iban a filmar, qué artista tendría que actuar...etc.

Por otro lado, después del año 1967, la producción de la película a color aumentó y los gastos de la película comenzaron a inflarse y comenzó a deteriorarse la calidad de la imagen. Según Abisel, “Los laboratorios no tenían la técnica, ni técnicos profesionales para laborar sobre las cintas a color. La base de la producción en el cine turco está construida sobre la simbiosis de mecenazgo y costo, además la película virgen tenía un costo muy alto, por eso durante un largo tiempo se usaron los baños obsoletos. El tema del color no se había tomado seriamente, porque el espectador tenía interés en la cinta polícroma y no se daba cuenta de las deficiencias, ni de los errores, y los productores utilizaron este interés para ocultar los errores dando prioridad a sus ganancias económicas.”¹⁰

Para alcanzar el crecimiento sin equilibrio de la industria cinematográfica, fueron utilizadas las malas técnicas en la producción. Durante esta época algunos artistas actuaron en veinte películas al año, algunos guionistas escribieron dos docenas, y algunos directores filmaron una docena de películas. Se aumentó el saqueo de las películas extranjeras, fueron filmadas varias películas en el mismo día, con el mismo grupo técnico, con el mismo decorado y con los mismos actores. Cortaban algunas escenas eróticas de las películas extranjeras o locales y las pegaban en la película que iban a estrenar.

Por otro lado, a pesar de las intenciones de ganancia de los productores, entre 1970 y 1984 a iniciativa del director y guionista Yılmaz Güney se juntó un grupo de nuevos cineastas que tenían ideas progresistas y siguieron un camino fuera de los contenidos de *Yeşilçam*¹¹,

¹⁰ Cfr. Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Imge Kitabevi, Ankara, 1994, p.103-104

¹¹ Es un periodo en el cine turco que comienza en los cincuenta y se populariza entre el público. Es una forma de cine siempre criticada, insultada por considerarse primitiva y subdesarrollada. *Yeşilçam* se influye del cine clásico hollywoodense en la estructura y temática de los filmes. El tiempo es lineal, tiene un comienzo, un desarrollo temático con las tensiones y el final feliz o triste. Las tramas repetitivas que a menudo tienen una característica melodramática son construidas con el contraste del malo y el bueno por los estereotipos, que

mientras el país vivía la más aguda crisis (después de 1975). *El nuevo cine*¹² representaba los problemas socio-económicos con una intención realista.

Los nuevos cineastas comenzaron a producir obras interesantes con ideas desarrolladas. Generalmente tenían una base social, económica y política que tocaba los problemas de las zonas rurales, especialmente del este y sureste de Turquía. También hablaron de los problemas del subdesarrollo: el sistema feudal de propiedad de la tierra, las tradiciones, las costumbres y el papel de la mujer en la sociedad patriarcal. *Sürü*¹³ (El ganado, 1979, guión: Yılmaz Güney, dirección: Zeki Ökten), *Yol* (El camino, 1982, guión: Yılmaz Güney, dirección: Şerif Gören)¹⁴ son unos ejemplos de estas películas. La migración de gente de comunidades rurales a la ciudad, la situación proletaria, el periodo de paracaidistas en las grandes ciudades, el periodo del sindicalismo, la migración al extranjero, los problemas de los obreros turcos en el extranjero fueron los temas reflejados en las cintas del mismo periodo. Según Özön, “los errores y las partes incompletas que se encuentran más seguido son: el caer muy frecuentemente en la esquematización, caracterización de personajes muy toscos, exagerados, burdos, la intención de ser didáctico, a veces escapar a la facilidad de hacer “cine de eslogan”, y a veces cobijarse en los espectáculos técnicos.”¹⁵

Mientras la producción cinematográfica con las ideas avanzadas seguían a pesar de la crisis económica del país, los productores privados, como se había señalado antes, buscaron otros caminos para poder salir de la crisis sin tener una intención de desarrollar los temas, ni tener una preocupación de introducir las nuevas técnicas en la realización, porque su única

actúan tan exageradamente que hacen inverosímil el tema. Al final, Arslan dice que *Yeşilçam* es un instrumento para expresar lo que está reprimido en la sociedad. “El alma de *Yeşilçam* es el alma de la “docilidad”. Cfr. Arslan, Umut Tümay, *Neden Bu Kabuslar Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, Estambul, 2005, p.29

¹² Yılmaz Güney fue una fuente entre la época del cine de autor (1950- 1970) y el *Nuevo cine*. Los directores de la corriente del Nuevo Cine fueron entre muchos más: Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Ali Habip Özgentürk, Sinan Çetin, Özcan Arıca.

¹³ *Sürü* habla de un ganado de oveja que se lleva desde el sureste de Turquía hacia la capital Ankara. La primera parte del film pasa en el Sureste de Turquía, habla de las relaciones entre el tribu (familia) *Veysikan* y la relación entre el papá, hijo y la novia que es de la familia cual tienen una venganza de sangre. La segunda parte se filmó durante el viaje del tren en el cual se lleva el ganado hacia la capital. En la tercera parte les esperan unos sucesos trágicos relacionados con la modernidad de la ciudad.

¹⁴ Estas dos películas fueron dirigidas por dos directores de la época de *Nuevo cine*, durante el encarcelamiento de Yılmaz Güney. *Yol*, dirigida por Şerif Gören compartió el premio de “Palmera de Oro” en el Festival de *Cannes* con *Missing* dirigida por Costa Gavras. *Yol* está basada en las observaciones de la cárcel de Güney, es un cuento trágico de cinco personas que salieron de la cárcel con permiso. El cuento habla de la cultura patriarcal, las normas morales crueles, las represiones económico-sociales.

¹⁵ Cfr. Özön, Nijat, p.1899

preocupación era filmar la película a bajo costo y tener buenas ganancias. Por eso, los experimentos fílmicos, la búsqueda personal y política de los autores perdieron valor y las producciones fabricadas en serie tomaron la palabra impidiendo el desarrollo artístico que llevaba el cine turco hacia el cine del autor.

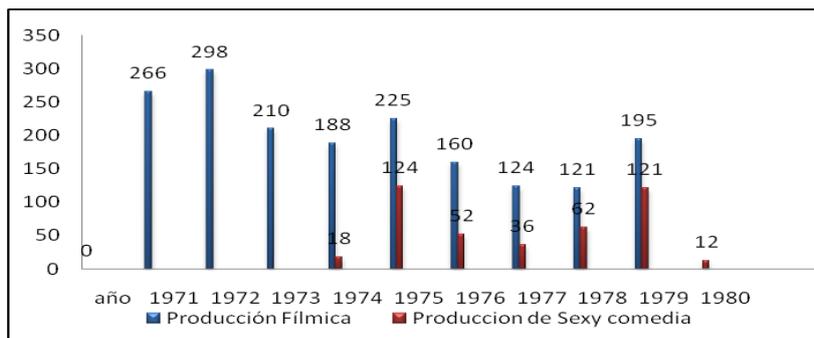
La cantidad de copias de las películas disminuyó por la escasez de “cinta virgen” y por bajar el costo por lo que se redujeron las películas en cartelera. En la misma época llevaron la batuta poco a poco las películas extranjeras que hablaban de sexo con un presupuesto bajo.

Por eso cuando la situación de las empresas pequeñas empeoró importaron las películas de bajo costo. Así se inauguró la producción de las películas sexuales y de kárate. Este tipo de películas tuvo una difusión rápida y masiva, las extranjeras o locales se vendían y resolvían el problema de la escasez de cintas. En los sesenta también habían películas de “sexy” con la intención de mostrar la desnudez femenina con poca ropa, pero no eran tan explícitos sexualmente como en las películas de *sexy comedia* una década después. Durante este periodo el cine turco pierde su carácter, pero sobrevive dentro de un círculo determinado. Turan Gürkan escribe en el periódico *Cumhuriyet* (República): “El cine turco está en una crisis económica en estos últimos días. Se oscurece el futuro del cine turco. El cine turco empeora debido a la televisión que alcanza desde las ciudades hasta los pueblitos y por la competencia con las películas extranjeras que están imponiendo al país al ocaso.”¹⁶

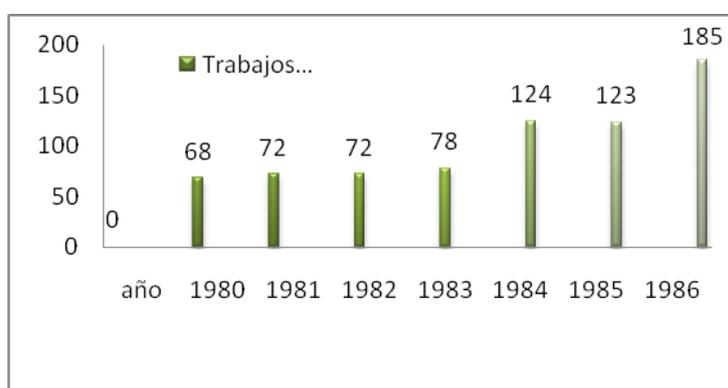
Con esta intención en 1972 la cantidad de producción fílmica por año aumentó hasta 298, en 1979 disminuyó hasta 195, y 130 de éstas fueron las cintas de sexo y de aventura. A partir de 1974 la televisión se extendió en todo el país y el cine tuvo la intención de “dar lo que no puede dar la televisión”, así que se abordaron los temas de violencia, de sexo para llamar la atención del espectador masculino y de la juventud. Abajo, en la gráfica¹⁷, observamos la cantidad aproximada de la producción fílmica y la producción de *sexy comedia* por año.

¹⁶ Scognamillo, Giovanni y Demirhan, Metin, *Erotik Türk Sineması*, Editorial Kabalcı, Estambul, 2002, p.142

¹⁷ La producción de cine entre los años 1971- 80, Özön, op.cit, p. 1896. La producción de Sexy Comedia entre 1974 - 80, Demirci, Cihan, *Araya Parça Giren Yıllar*, p. 295-307.



Finalmente, uno de los factores que ocasionaron la crisis del cine fue la difusión de la televisión en todo el país en los últimos años de la década de los 70. El público, especialmente las familias dejaron de ir a las salas por la expansión del género sexual y por los problemas socio-políticos y económicos del país. Estos problemas político sociales encerraron al espectador en su casa, éste comenzó a dar preferencia a la televisión en la comodidad de su sala. Con la falta de audiencia, los cines de las ciudades comenzaron a cerrarse poco a poco. A finales de los 70 por el incremento del presupuesto de la producción y por el descenso de espectadores, no se podían subsidiar los gastos de los filmes. *Yeşilçam* casi no recibía dinero de los capitalistas. Los artistas, los grupos técnicos entraron a la televisión y se introdujeron en el mercado de la publicidad.



La ganancia del cine ya no era suficiente ni para los mismos administradores, ni para las empresas, porque la inflación crecía rápidamente. A partir del enero 1980, por el resultado del incremento de los gastos de la producción fílmica, los precios de los boletos se aumentaron; así que se disminuyó la cantidad de espectadores y la producción del cine se vio reducida a 68 películas. Y en los dos años siguientes el número de la producción decreció a 72

películas¹⁸. Finalmente con las precauciones tomadas como la censura y los castigos muchas películas progresistas-de izquierda- no pudieron ser producidas, o quedaron detenidas por la censura y la época del cine de *sexy comedia* también llegó a su fin en esta misma época.

1.2 La época del cine de *sexy comedia* en Turquía

Mientras converge el cine revolucionario, en los años 70 predominaron las películas comerciales con contenidos de violencia y sexo en la industria cinematográfica, las cuales producen la socialización patriarcal, la preocupación y miedo, lo cual produce más violencia, más preocupación y más miedo en el público. Gürbilek nos menciona la representación de dos mundos opuestos en la pantalla, durante la época de los setenta, influidos por los sucesos socio político.¹⁹ Por un lado, inició el cine de *sexy comedia* donde ya no se representa el personaje femenino estereotipado el cual es difícil de alcanzar para ganar su amor, al contrario es parte de una comedia sexual en la cual la desnudez femenina es el eje de la narración para el placer *voyerista* de la audiencia masculina como: *Civciv çıkacak kuş çıkacak* (Aparecerá un pollito, aparecerá el pájaro), *Ölene kadar seks* (Hasta siempre el sexo), *Şehvet delisi* (Loco por la pasión)...etc. Por otro lado, hay otra historia opuesta, la cual tiene influencia de la música árabe e hindú, que es la protagonista del tema. Este tipo de música determinó el lenguaje melodramático de las cintas en estos años, que también vivía su época exitosa. Hablaba de la gente de los suburbios que habían migrado de los campos, hablaba de su pobreza, de los amantes que nunca se encuentran, de las mujeres inalcanzables, de los amores sin respuesta con una voz dolorosa y dramática, como: *Batsın bu dünya* (Que se hunda este mundo), *Başa gelen çekilirmiş* (Hay que vivir con este problema), *Bir teselli ver* (Dame un consuelo).

La gran cantidad de las películas de *sexy comedia* están filmadas entre 1974 y 1979 comenzaron a dominar el mercado. Así, el cine turco vive tal vez el más largo “boom” en su historia, con el periodo del cine *sexy comedia* el cual se deriva dentro del cine de *Yeşilçam*. Algunos productores, directores y actores entran en este “auge” durante la crisis económica por la ganancia rápida y jugosa. Cuando comienzan las películas a color, aumenta el costo de la película por eso el cine de *sexy comedia* que clasifican como “B” está filmado en 16 mm, en poco tiempo, lo cual se traduce en un bajo costo y con mala calidad de imagen.

¹⁸ Cfr. Özgüç, Agah, *Türk Filmleri Sözlüğü*, 1980-1983, Sıralar Matbaası, İstanbul ve Türk Filmleri Sözlüğü 1984- 1986, Ed. Sümbül, İstanbul, 1987, citado en Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, p.114.

¹⁹ Cfr. Gürbilek, p.20

“En 1970 la cantidad de producción de películas al año era de 225, en 1979 eran 195, pero esta cifra resulta engañosa porque la longitud de las películas que contenían un cuento duraban 90 a 100 minutos, la mayoría de las películas en 1979 duraban de 50 a 60 minutos. Estas cintas eran exploración de la sexualidad, además la mayoría de las escenas de estos filmes fueron añadidas de las películas extranjeras.”²⁰

En Turquía la producción del género fílmico de *sexy comedia* fue influenciado por las películas extranjeras “eróticas” que fueron estrenadas en las salas del cine a principios de los setenta, como: *El club del sex*, *La caña de azúcar*, *Érica está abierta a todos*, *69 tipos de amor*, *¿Siempre vas a quedar virgen?*, *Virgen china*, *Virgen jovencita*, *Las noches del sexo de zorro*, *Sexo en la guerra*, *Chica tiene sed por el amor*, *El sexo que mata*, *Venus desnuda*, *La venganza de la virgen*, etc. Las películas de *Lando Buzzanca* también fueron conocidas en Turquía a inicio de los setenta. Ya que se vendían bien, los productores privados para poder salir de la crisis cinematográfica, entraron en una competencia con ellas, y comenzaron a producir muchas cintas de *sexy comedia* de mala calidad hasta 1980.²¹ En esta misma época fue creada la copia turca de *Buzzanca* que se llama *Sermet Sedengeçti* e inició el auge con la película de *Beş tavuk bir horoz* (Cinco gallinas y un gallo) de Oksal Pekmezoğlu, que es una adaptación de la comedia italiana en donde actúa Sermet Serdengeçti, actor de teatro.

Según Atila Dorsay “Es muy interesante que apareciera y aumentara el cine de sexo en el periodo de un gobierno que protegía los valores nacionalistas y tradicionales.” Y sigue: “Existía el gobierno de derecha con una ideología de pegar la cinta en los picos de los pechos²². ¿Es un juego del destino? No era un juego del destino, ni era una coincidencia. En los periodos cuando aumenta la explotación económica y la crisis política, degeneran las vidas culturales de las naciones.”²³

Después de un momento el tema pierde su significado y las escenas donde pasan el acto sexual sin mostrar los genitales, duran varios minutos y dominan la trama, porque

²⁰ Özön, op.cit. p.1897

²¹ En 1972 inició la realización del género *sexy comedia* con la película *Parçala Behçet*, la cual llegó a ser tan popular que inmediatamente fueron realizados otras series de comedias del mismo actor (Behçet Nacar) que se llaman: *Ustura Behçet* (Behçet, la Navaja), *Behçet Cezayir’de* (Behçet está en Argelia). Estas primeras películas no eran del sexo, sino de aventuras, pero en aquella época fue visto como un paso muy radical el hecho de ver una mujer desnuda en la pantalla, por eso, fue la primera vez con estas cintas que la desnudez femenina entró en la vida del espectador masculino.

²² “Pegar la cinta en los picos de los pechos” quiere decir que cubren los pezones con una línea negra.

²³ Scognamillo y Demirhan, op.cit. p.145

desnudez siempre llama al espectador aficionado a la pantalla. Naturalmente una parte de la sociedad rechaza las publicaciones que tienen un contenido erótico, por eso este género fílmico perdió la confianza de la familia que es el espectador columna del cine turco, mientras ganó un tipo de espectador que es la otra gran parte que necesita relajarse y satisfacerse siquiera con la insinuación sexual. Efectivamente este tipo de cine es consumido por esta fracción, pero al final se sacude la estructura del cine *Yeşilçam* por las familias alejadas de la pantalla.

Finalmente este género cinematográfico fue reprimido a finales de los setenta por el gobierno tradicional derechista y fue detenido por el golpe de estado (1980), pero la demanda se orientó hacia las producciones pornográficas. La gente del suburbio, o de los pueblos, una muchedumbre de varias edades y de diferentes ocupaciones iban a ver estas películas. La demanda de las publicaciones pornográficas siempre va a existir mientras una sociedad que no tiene una educación sexual, que es sexualmente reprimida, insatisfecha y controlada por las normas de la religión y la ideología patriarcal.

1.2 La historia cinematográfica de México durante los años 70's y 80's

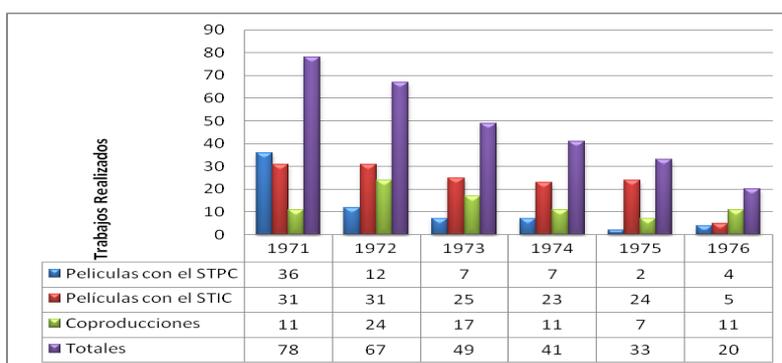
El periodo en que Luis Echeverría Álvarez fungió como presidente va de 1970 a 1976. Hasta 1972 la economía mexicana era estable y baja deuda externa, pero esto comenzó a cambiar con la inflación en el mercado mundial (1973) que afectó a la economía mexicana. La producción cinematográfica no fue damnificada por la crisis del país, ni por la represión de la época. El presidente nombró a su hermano Rodolfo Echeverría como el director del Banco Cinematográfico y al llegar a la administración propuso un plan con el fin de renovar los objetivos y el significado del cine nacional. Así, hubo una transformación en el cine mexicano, una progresión en las ideas, en la temática y en la estructura con influencia de los sucesos trágicos de la matanza estudiantil de 1968.

En 1971, el Estado fue dueño completamente del Banco Cinematográfico, de la Compañía Operadora de Teatros, y de los Estudios Churubusco; llegó a ser el distribuidor de la propiedad pública y privada. Además el Estado participaba directamente en la producción cinematográfica a través de tres compañías productoras.²⁴ Fue importante la estatización de la

²⁴ CONACINE (Corporación Nacional Cinematográfica, en 1974), CONACITE I (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado I, en 1975) y CONACITE II (1975).

producción cinematográfica por medio del Banco Nacional Cinematográfico, que actuó un papel importante para el fortalecimiento de la industria cinematográfica.

Rodolfo Echeverría tenía la intención de adelantar e incrementar la producción de cine estatal, y con el apoyo estatal se impulsó al cine independiente. El cine de autor tuvo la oportunidad de desarrollarse haciendo cortometrajes, largometrajes y documentales con la intención de romper el esquema de la narración tradicional. Varias compañías de producción cinematográfica como: Marte, Escorpión, Alfa Centauri y Marco Polo fueron apoyados por el Estado porque la intención de la nueva administración era ser el productor del cine mexicano, por eso las producciones privadas se retiraron ante las nuevas producciones.²⁵ Seguían produciendo cintas de mala calidad, pero como vemos en la gráfica²⁶ que no eran tan fuertes como llegaron a ser en la época de López Portillo.



Durante el sexenio de Luis Echeverría el crecimiento de la economía nacional no solamente dependía del sector privado, sino del exterior. Aumentaba la deuda externa, y en 1976 con la devaluación, el crecimiento económico se detuvo. Según Meyer, “el endeudamiento de los setentas ocurrió porque el gobierno no pudo hacer una reforma económica, fue incapaz de generar exportaciones, ya que la economía estaba ligada a la importación.”²⁷ Y la otra causa fue no dar importancia al desarrollo de las producciones como agricultura, la ganadería o la minería, y dar prioridad a las actividades petroleras o a la generación de energía eléctrica o petroquímica.

²⁵ Cfr. Viñas, Moisés, *Historia del cine Mexicano*, Coordinación de difusión cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, D.F, 1987, p.237

²⁶ STPC: Sindicato de Trabajadores Publicación Cinematográfica, STIC: Sindicato de Trabajadores Industria Cinematográfica. Riera, Emilio García, op.cit. *Breve Historia del cine Mexicano- Primer siglo. 1897 A1997* Ediciones Mapa SA de CV, Instituto Mexicano de Cinematografía, México,1998, p.294

²⁷ Cfr. Meyer, Lorenzo, *Permanencia y cambio social en el México contemporáneo*, Foro internacional, México D.F, El Colegio de México. Centro de Estudios Internacionales. V21 no.2 (82) (Oct.-Dic. 1980) en PDF (ISSIV 0185-013X), p. 130

Mientras la mayoría de las películas de los nuevos directores fueron financiadas directamente por el Banco Cinematográfico a través de sus compañías de producción, el Estado también daba facilidades económicas a los productores privados forzándolos a usar sus capitales o buscar otras fuentes. Por eso, a pesar de la fuerte censura muchas películas que tienen nuevas búsquedas e ideas desarrolladas fueron creadas en ese sexenio. Muchos cineastas como Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón tuvieron la oportunidad de producir cine después de ser negada en los años anteriores. Viñas dice que, el nuevo cine comenzó a hablar de los problemas sociales²⁸ y las relaciones humanas, además surgió el melodrama político y sentimental que trata sobre los problemas del homosexualismo, las relaciones de la pareja moderna, la condición de la mujer criticando el paternalismo y la sociedad machista.²⁹ La sexualidad, los problemas individuales, las luchas propias, la búsqueda de identidad, los problemas urbanos, la situación socio-económica de los barrios populares, la prostitución...se representaron con el lenguaje cinematográfico. Riera nos dice que: “Por primera vez en la historia del cine mexicano, no fueron sus personajes característicos el macho admirable, la madre inmarcesible, el padre de autoridad inobjetable, el joven regañable, el sacerdote canonizable, la “pecadora” tan sublimable como sermoneable”³⁰ a pesar del deseo de regresar a la “época de oro” de Margarita López Portillo, quien se nombró como la nueva directora de la Radio y Televisión en el sexenio de López Portillo.

Por otro lado, la mayoría de la industria cinematográfica privada que no tenía tanto poder durante el sexenio, seguía produciendo sin tener la intención de aumentar la calidad, ni crear un cine auténtico, al contrario para poder vender producía cine de baja calidad explotando la violencia y el sexo. La estructura completa fue mantenida por el gobierno en “alto costo” principalmente para el beneficio de “un grupo de producciones industriales o privadas – la mayoría fue dirigida exclusivamente por el criterio de la recuperación rápida y su máxima rentabilidad – que produjo el cine comercial y tomó la ventaja de los mecanismos establecidos, desde el financiamiento hasta las facilidades para la exhibición fueron

²⁸ Algunos ejemplos de las cintas que incluyen un mensaje social como: *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein, *El principio* de Gonzalo Martínez Ortega, *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac, *El jardín de la tía Isabel* de Felipe Cazals, *Mecánica nacional* de Luis Alcoriza fueron producidas en esta época. Además se producía el cine independiente como *Tango*, de Víctor Kurí, *Crónica íntima*, de Claudio Isaac, *Viaje por una larga noche*, de Adrián Palomeque.

²⁹ Cfr. Viñas, p.239

³⁰ Riera, *Historia Documental del cine mexicano, 1974- 1976*, Ed. Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, Jalisco, México D.F, 1995, p. 229

proporcionadas por las empresas del Estado”.³¹ La producción privada y comercial dominaba el cine de *ficheras* desde la primera mitad de los setenta, el cine de populachero y el género de la frontera de narcotraficantes desde finales de los setenta y siguieron aumentando en el sexenio de López Portillo.

Mientras tanto, para divulgar las ideologías dominantes de su sexenio hubo una gran difusión en la televisión privada. A decir de Mirón, Rosa Ma. y Pérez, Germán, los diversos medios privados de comunicación jugaron un papel importante en la ofensiva ideológica de la derecha de Echeverría.³² Por eso las series cómicas, las telenovelas y demás programas comenzaron a ocupar el interés del público que poco a poco dejó de asistir con la misma frecuencia a las salas de cine.

Al empezar el sexenio de López Portillo, en 1976 el país estaba en una dura crisis económica y social con inflación y desempleo. También hubo un aumento del crecimiento de la población a un 2.4 por ciento. Los créditos internacionales a México fueron suspendidos, México tenía un fuerte endeudamiento externo y la devaluación. López Portillo intentó enfrentar la crisis descubriendo y explotando nuevas reservas petroleras. Eso volvió a México por un tiempo un gran exportador de petróleo en el mundo, porque también justo en esta época los precios mundiales del combustible iban aumentando. Pero eso no fue una solución para salir de la crisis, pues la deuda mexicana pública y privada pasó de 20 mil millones de dólares en 1972 a casi 90 mil millones en 1982, se vive una crisis más fuerte en este año y de nuevo se devaluó el peso. Fue nacionalizada la banca privada para poder controlar la crisis, pero fue un intento tardío.

Durante la administración de José López Portillo (1976–1982) se aplicó una política contraria a la seguida en el sexenio de Echeverría respecto a la producción cinematográfica mexicana. Cuando Echeverría tomó el poder, nombró a su hermana, Margarita López Portillo como la directora de la Radio y Televisión (DRTC), nuevo organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación, también del Cine. Según el Estado el peso del desarrollo económico estaba en manos privadas y para salir de la crisis fue dado el poder a la iniciativa privada de los proyectos nacionales. En el programa económico de López Portillo el Estado se

³¹ Mora, Carl J, *Mexican Cinema Reflexions of a Society, Quinta Parte: Decline, Renovación and the Return to Commercialism (1960-1980)*, p.114

³² Mirón, Rosa Ma. y Pérez, Germán, *López Portillo auge y crisis de un sexenio*, Editado por México por Plaza y Valdés Editores, Primera edición Enero de 1988, p.25

deslinda de la producción cinematográfica confiriéndola a la industria privada. En 1977, se liquidó Conacite I y un año después se anunció el Banco Nacional Cinematográfico y el Centro de Capacitación Cinematográfica fue clausurado. Al comenzar el sexenio el Estado dejó de financiar la industria cinematográfica. Sin embargo, realizaba la corrupción presidencial, como dice Viñas, “En 1979 tuvo lugar la acusación de fraude por 4500 millones de pesos a varios funcionarios de la industria cinematográfica, a quienes se les encarceló [...]”³³ Así que la nueva administración de la industria cinematográfica fortaleció los intereses privados que dominaron la mayoría de la producción cinematográfica durante el sexenio.

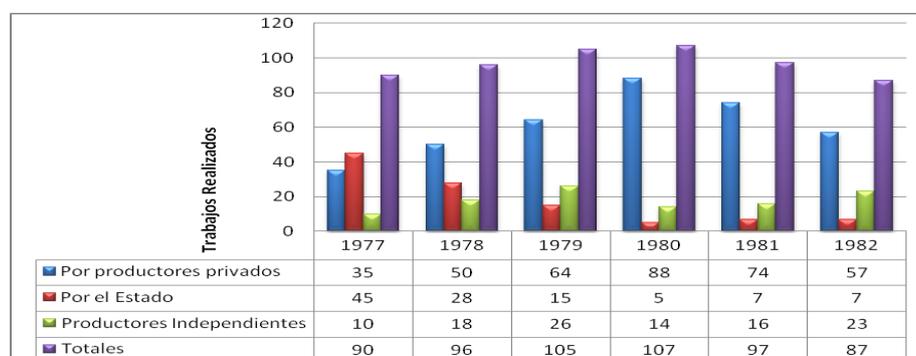
Durante la administración de Margarita López Portillo hubo una intención de regresar al “cine de oro” produciendo un cine “para la familia” que ya no respondía a la búsqueda y el desarrollo de aquellos tiempos. Su intención de salvar el cine mexicano fue traer algunos directores extranjeros para filmar. Pero las películas que hicieron como por ejemplo, *Campanas Rojas* y *Antonieta* salieron muy costosas e inútiles para el cine.

Fue un gran obstáculo para la producción de los cineastas mexicanos cuando el Banco Nacional Cinematográfico dejó de financiar el cine hacia finales de 1978. La libertad de expresión también vivió un retroceso durante la dirección de Margarita López Portillo, hubo encarcelamientos de varios cineastas por sus ideas progresistas. Algunos cineastas siguieron haciendo cine independiente y de buena calidad, con temáticas o contenidos de problemas sociales, políticos, de identidad, pero muchos tuvieron que recurrir a la producción privada para poder seguir haciendo cine. Fue utilizada la censura en las cintas que tenían una ideología progresista, en cambio se dio un *boom* en los largometrajes de *soft core sex*, el cine de *ficheras*, populacheras y de traficantes fronterizos que fueron filmados con la intención de tomar una rápida ventaja para la difusión masiva. El cine de *ficheras* tuvo un auge y un éxito taquillero durante esta época. En 1981, los productores privados llegaron a realizar cerca de 30 películas de *ficheras*; en 1976 la economía de la industria cinematográfica disminuyó cayendo a lo más bajo de su historia desde la mitad de la década de 1930, y un año después, en 1977 comenzó a recuperarse con el cine comercial.

Las producciones privadas aumentaban teniendo un financiamiento a través de la exhibición del cuerpo, la exploración sexual y la violencia, son los temas que satisfacen la

³³ Viñas, Moisés, op.cit.p.275

demanda pública, especialmente el masculino. Así se incrementaron las producciones de cine barato que trataba sobre violencia, narcotraficantes y sobre hispanohablantes indocumentados en Norteamérica. Mientras, en 1978 Televisine, fundado por Televisa, (la televisión privada) producía programas y películas para la familia. Así que el público veía los filmes y los programas en televisión cuyos temas giraban en torno al melodrama, la violencia o la comedia. Como hasta hoy en día ocurre para tener callado al público, jugando con sus sentimientos, produciendo miedo o con toques melodramáticos se sigue controlando la mente de gran parte de la sociedad y también se sigue representando la desnudez o la sexualidad como un atractivo para la masa. Abajo, a través de la gráfica vemos la producción cinematográfica entre 1977 y 1982.³⁴

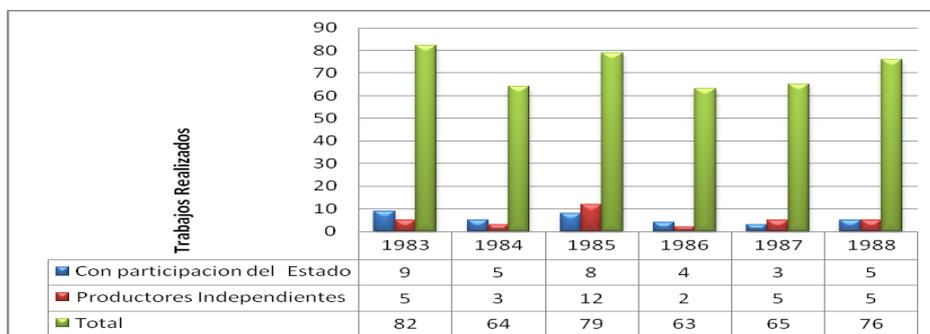


En 1983, cuando empezó el sexenio de Miguel de la Madrid (1982 - 1988), fue fundado el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que tenía como objetivo producir cine con el apoyo -total o parcial- del Estado y aumentar la calidad de la producción privada. Pero la crisis económica en México desde 1982 puso obstáculos en el financiamiento del cine lo que dio como consecuencia que IMCINE perdiera su autonomía al quedar supeditado a RTC y a la Secretaría de Gobernación (SG). De tal forma que IMCINE no jugó un papel importante para el desarrollo del cine nacional.

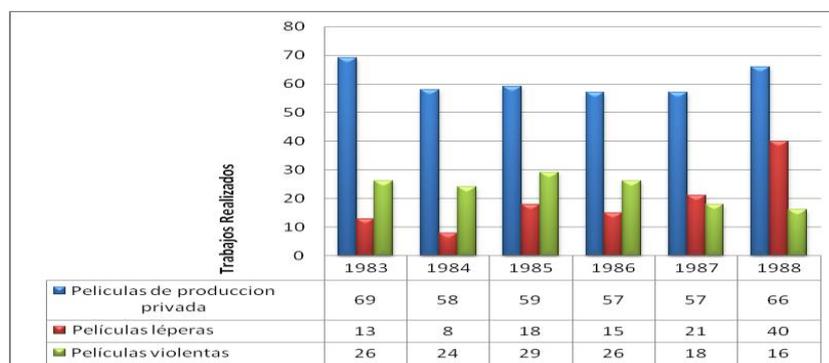
El objetivo del plan económico del sexenio era estar integrado a la economía global, buscando abrir la economía al mercado externo, especialmente con Norteamérica. A decir de Lorenzo Meyer hubo una “disminución drástica de gasto público – en particular de los subsidios-, reducción igualmente drástica del sector económico estatal- privatización de la empresa pública, aliento a la lógica del mercado-no interferencia con las fuerzas de la oferta y la demanda-, y destrucción de las barreras proteccionistas e incorporación a los procesos de la

³⁴ Riera, Emilio García, *Breve Historia del cine Mexicano- Primer siglo, 1897 a 1997*, p. 304

economía global- apertura del mercado interno a la competencia externa para poner fin a las empresas ineficientes y alentar a las que sobrevivieran merced a su eficiencia.”³⁵ Abajo, vemos las películas producidas en el sexenio de Miguel de la Madrid.³⁶



La crisis económica que estalló en 1982 provocó el problema de la migración indocumentada de los mexicanos a Estados Unidos, tema que entra en las tramas de la producción privada que es dominada por los géneros de lo lépero³⁷ y lo violento³⁸ como lo vemos en la gráfica de abajo.³⁹



Televisine también producía el cine de *populachero* como: *El rey de la vecindad*, 1985, de Raúl Araiza, con Héctor Suárez, o *El rey de los taxistas*, 1987, de Benito Alazaki,

³⁵ Meyer, Lorenzo, *Historia General de México*, El Colegio de México, A.C, México D.F, 2000, p.897

³⁶ Riera, Emilio García, *Breve Historia del cine Mexicano- Primer siglo. 1897 A1997*, p.331

³⁷ Lépero: El arrabalero, populachero, alburero de Ficheras, encueradas, palabrotas. El cine lépero tuvo su mejor época en el último año del sexenio con 40 películas. *Los verduleros 2* (1987, Adolfo Martínez Solares), *El Día de los albañiles 2* (1985, Gilberto Martínez Solares), *Los plomeros y Las ficheras* (1987, Víctor Manuel Castro)...son ejemplos de muchas cintas léperas.

³⁸ Lo violento generalmente hablaba de los narcotraficantes, la población hispanohablante indocumentada en Norteamérica. Por ejemplo, *Lola la trailera* (1983), de Raúl Fernández con Rosa Gloria Chagoyán, trata de narcotraficantes y prostitución. En 1988, disminuyó el número de las cintas violentas.

³⁹ Riera, Emilio García, *Breve Historia del cine Mexicano- Primer siglo. 1897 A 1997*, p.342

entre otras, y el cine violento como: *El tráiler asesino*, 1985, de Alfredo Gurrola, con María Almada. Además producía las telenovelas de horror y misterio, melodrama, comedia melodramática o las comedias como: *Hermelinda linda* (1983) de Julio Almada, interpretada por Evita Muñoz “Chachita” que tuvo un gran éxito. Mientras tanto, el video llegó a ser la nueva distribuidora del cine y resultó que muchos productores dejaron de producir cine para las salas y se dedicaron a la filmación del video (que se llama *video home*). “Se filmaron entre 1983 y 1988, 120 películas en video que la mayoría fueron comerciales. Otro cine que no era comercial fue de medio o corto metraje producido muchas veces por las escuelas de cine (CUEC y CCC) y filmado frecuentemente en 16 mm; en no pocas de sus muestras alentó la militancia de izquierda.”⁴⁰

1.4 El periodo del género fílmico de *sexy comedia* en México:

Como se había señalado, con el cambio de las políticas para el cine mexicano, aparecieron nuevos géneros cinematográficos durante el sexenio de López Portillo. Estas producciones privadas comenzaron a hacer películas de baja calidad, a bajo costo y en muy poco tiempo para poder salir de la crisis. Durante la época de Echeverría habían dos géneros que dominaban al cine privado, el primero es el género fronterizo que es lo violento y habla de los narcotraficantes, de la prostitución y también de los hispanoparlantes indocumentados en Norteamérica. El segundo es el género de *sexy comedia*, el cual es conocido al principio como *Las ficheras*⁴¹, que en pocos años se adueñó del mercado mexicano desde 1976 hasta 1982, fue la salvación de los productores privados para su éxito taquillero, porque el público está contento de ver la desnudez femenina y oír las palabrotas tan cerca a lo real por la laxitud de la censura. Durante el sexenio de López Portillo la variedad temática del cine lépero y lo violento se incrementó con las aventuras policiacas y de narcotraficantes.

La corriente del cine de *ficheras* se inició oficialmente en 1974 con *Bellas de noche*⁴² de Miguel M. Delgado con el financiamiento del Estado y dos años después en 1976 se filmó

⁴⁰ Cfr. Riera, Emilio, García, *Breve Historia del cine Mexicano- Primer siglo. 1897 A 1997*, p.347

⁴¹ El cine de Ficheras toma su nombre de la ficha que utilizan las mujeres que trabajan en los burdeles o cabarets como intercambio por una pieza de baile. Coquetean con el cliente, le venden bebida y bailan con él. Así que el espacio donde se teje la trama son los cabarets, además la mayoría de las cintas comienzan con la música que toca una banda en cabaret. En algunas ocasiones van a un hotel para obtener más ganancia.

⁴² *Bellas de noche* (Las ficheras): Producción (1974): Cinematográfica Calderón, Guillermo Calderón Stell; Jefe de producción: Jorge Cardeña. Dirección: Miguel M. Delgado; Asistente: Felipe Polamino. Filmada a partir del 25 de septiembre de 1974 en los estudios de Churubusco y en las locaciones del Distrito Federal. Estrenada el 25 de septiembre de 1975 en los cines México, Dorado 70 y Tlalnepantla (26 semanas). Duración: 98 minutos. Autorización C. Sinopsis: Tiene tres historias diferentes. El padrote *Vaselinas* tiene que pagar lo que apostó a

su segunda parte cuyo nombre es *Las ficheras*⁴³. Viñas dice que las películas que se conocen como de *ficheras* “fue una serie que tendría su apogeo en el período siguiente como ejemplo destacado de retroceso, en el que la antigua gracia de las rumberas se sustituía por simple desnudismo adosado con chistes sin más humor que su doble sentido o su procacidad.”⁴⁴ Su raíz viene del cine de cabareteras de los años “Alemanistas” entre 1946 – 1952, que tenían las características del melodrama, *vodevil*⁴⁵ y el *soft-core sex*. Según Ayala Blanco, “Es la prolongación expansiva de una nueva combinatoria que se inició en los teatros populacheros y en el cine echeverrista: mezcla de sketches de teatro de revista, comedia picante, variedades danzoneras y salseras, melodrama prostibulario, picardía mexicana, miseria sexual y desfile de nudistas de burlesque.”⁴⁶

Los productores privados, que abrieron la época del cine de *ficheras*, no fueron solamente influenciados por producciones extranjeras especialmente italianas y francesas, sino también por la película *Tivolí*⁴⁷ (1974) dirigida por Alberto Isaac. En la película *Tivolí* es un teatro cabaretero donde hay bailes, cantos, *estripteases* y sketches cómicos dando una atmósfera de la vida nocturna de la Ciudad de México. La película tiene características

unos mafiosos, al final llegan a un acuerdo y él tiene que acostarse todos los días con tres cabareteras hasta que pague a los mafiosos. Al final muere en apariencia, pero en realidad está vivo. Fue un truco para que el jefe de la mafia rompa el comprobante de su deuda. La otra historia es sobre el boxeador *El Bronco* que deja su trabajo por problemas de salud y llega a ser un camarero en el cabaret Pirulí. Consigue este empleo por el padrote Vaselinas. Y se hace amante de la cabaretera Carmen. Un día permite a su amigo que se acueste con una chica en el cabaret, sin saber que es su propia hermana. La tercera historia es sobre los dueños de cabaret Pirulí, *La Matraca* y el borracho *Amargado Ángel* que están distanciados porque él no cree ser el padre de un hijo de la Matraca.

⁴³ *Las ficheras (Bellas de noche, parte II)*: Producción (1976): Cinematográfica Calderón, Guillermo Calderón Stell. Dirección: Miguel M. Delgado. Argumento y adaptación: Víctor Manuel Güero Castro y Francisco Cavazos. Filmada a partir del 26 de Mayo de 1977 en el cine Roble (trece semanas). Duración: 100 min. Autorización D. Sinopsis: El cabaret Pirulí trae del Moulin Rouge de París a la fichera *Mimí*. Germán casado con una exfichera de nombre Carmen entrena en un rancho al nuevo Púgi Saúl para el *manager* Don Antonio. Carmen vuelve a cabaret para ayudar económicamente al marido de la hermana de Germán. Germán cuando sabe que ella trabaja otra vez en el cabaret la golpea. Pero al final los dos van a Los Ángeles. Mientras *el Vaselinas* sufre por su impotencia sexual, pero al final gana su virilidad otra vez.

⁴⁴ Viñas, Moisés, op.cit, p.245

⁴⁵ Vodevil: comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir números musicales y de variedades. Diccionario de la Real Academia, en línea (consultado 15 de diciembre de 2009)

⁴⁶ Blanco, Jorge Ayala, *La condición del cine mexicano (1973-85)*, Editorial Posada, México, D.F, 1986, p.115

⁴⁷ *Tivolí*: Dirigida por Alberto Isaac y el asistente es Mario Llorca. Argumento y adaptación: Alberto Isaac y Alfonso Arau. Filmada del 8 de Julio al 28 de Agosto de 1974 en los estudios Churubusco y en locaciones de la ciudad de México (Departamento central, Zócalo, bosque de Chapultepec y otras). Estrenada el 26 de junio de 1975 en los cines de Chapultepec, México, Polanco, Galaxia, Valle Dorado Uno y Tlalpan (doce semanas). Duración: 115 min. Autorización C. Sinopsis: El *Tivolí* es un teatro que es reabierto después de su clausura por las autoridades. Los actores y actrices del teatro van al alcalde y luchan para salvar el teatro en las manos de la empresa que está planeando a demolerlo como otros edificios de la misma zona.

melodramáticas y cómicas que le dieron un gran éxito taquillero. Con la influencia de *Tivolí* el cine comercial utilizó el tema de cabaret explorando los deseos, las fantasías, las necesidades personales especialmente del público masculino, utilizando el lenguaje con un vocabulario vulgar, de doble sentido que siempre está relacionado con la sexualidad. Así tuvo éxito masivo durante su existencia y alcanzó al nivel “popular”. Además este subgénero fue influido de una serie *soft-porno* francesa de *Emmanuelle* en *Emanuelo, nacido para pecar* (Véjar, 1982) cuya temática es sobre un macho mujeriego. Las cintas del cómico italiano *Lando Buzzanca* como un macho exagerado también influyeron tanto en el cine de *sexy comedia* mexicano, como en el turco. Se identifican influencias de películas italianas interpretadas por el mismo actor como *La guerra de sexos* (antes *La guerra de los sexos*)⁴⁸ que trata sobre un mimo que tiene una potencia sexual exagerada y por eso está rodeado por mujeres que quieren seducirlo todo el tiempo.

El cine de *ficheras* tiene características de *vodevil*, tiene *sketches* con un humor picante, albures, “palabrotas” con algunos toques melodramáticos, al ser el tema central las escenas sexuales se incluyen apenas unos atisbos de trama por lo que no se puede ubicar este tipo de películas dentro de un género dramático, esto lo hace inverosímil. Durante el sexenio de López Portillo, los géneros comerciales varían en la producción privada, mientras las cintas de *ficheras* siguen existiendo, al mismo tiempo el guión de estas películas se modifica y deriva en el estereotipo de populachera, la comedia alburera con desnudez, que fue más frecuentado en los años ochenta. Desde entonces la temática repetitiva de las películas cabareteras se mezclaron con los temas populacheros, aumentando el humor con un lenguaje vulgar y alburero con el discurso del machismo como en *Picardía mexicana*⁴⁹ (1977, Abel Salazar), *La pulquería* (Castro, 1980), *Los verduleros* (Los marchantes de amor) (A. Martínez

⁴⁸ *Guerra de sexos*: Producción (1978) Radeant Film, Raúl de Anda; gerente de producción: Héctor Baltierra; ayudante: Enrique Serrano S. Dirección y guión: Raúl de Anda; co-director: Juan José Espinosa; anotadora: Marion Inclán. Filmación: desde 13 II 78, Estudios de América, México DF y estado de Morelos (Cuernavaca). Estreno: 30 XI 78, cines Las Américas, Jalisco, Variedades, Briseño, México, Fausto Vega, Víctor Manuel Mendoza y Premier (cuatro semanas). 90'. Aut. C.

⁴⁹ *Picardía mexicana*: Producción (1977): Cima films, Alfredo Ripstein Jr.; productor asociado: Vicente Fernández; gerente de producción: Mario Vado Chiú. Dirección: Abel Salazar; asistente: Damián Acosta. Guión: Pedro de Urdimalas, Federico Curiel y Julio Porter sobre argumento del primero basado en el libro *Picardía Mexicana* de Armando Jiménez. Filmación: desde 27 VI 77, Estudios América, México, DF (Xochimilco, estación Tasqueña del metro y otras). Estreno: 21 XII 78, cines Roble, Tepeyac, Teresa, Sonora, Viaducto, De la Villa, Briseño, Marina y Ermita (diez semanas). 105'. Aut.C. Sinopsis: Vicente un borracho, mujeriego, alburero trabaja en una mercancía, un día se encuentra con Lucía, una maestra de provincia y se enamora de ella. La película pasa en un barrio del DF, y una parte pasa en una pulquería. Vicente se encarga de Luisito, el hijo de la prostituta La Grandota después ella es detenida por la policía por golpear a una mujer en el barrio. Un día pelea con el Bravero en la pulquería pero el Panchito se interpone y por eso muere. Después de perder uno de sus mejores amigos Vicente cambia. Saca a La Grandota de la cárcel, jura dejar la bebida y da un beso a Lucía y la película acaba con un final feliz.

Solares, 1986-87), *La lechería* (Ugalde, 1987), etc. Este periodo se inició con los directores: Francisco Cavazos y V. M. Castro y con los cómicos: Armando Zayas, Rojas, Manuel Flaco Ibáñez, Guzmán, Rafael Inclán, Eduardo de la Peña *El Mimo* que son los estereotipos del macho: cómico, alburero, anti galán, generalmente flaco pero sexualmente poderoso y demuestra su poder sexual más exageradamente (como Alfonso Zayas) que los actores de las películas de *ficheras*. En estos filmes que se nombran populacheros el pícaro es caricaturizado como un macho cómico, y estableció en el lugar del macho galán en el cine de *ficheras*, pero aún seguían actuando los actores galanes que venían de las *ficheras* como: Jorge Rivero y Andrés García.

Frecuentemente las tramas de la comedia populachera se tejen en una vecindad o en los espacios en donde se abren las puertas a menudo a las pláticas de lo masculino: cantinas, cabarets, pulquerías, que son los espacios para acercar las relaciones sociales, al género, la sexualidad en la cultura mexicana y en estos espacios se reconstruyen las identidades sexuales a través de los estereotipos de heterosexual masculino, el femenino y el *gay* masculino, los que se aborda más detalladamente en la segunda parte de la tesis.

Finalmente, el crecimiento económico de Turquía y México no solamente depende del sector nacional, sino del sector privado y exterior. En la segunda mitad de los años setenta la deuda externa y la devaluación en ambos países se incrementaron. Esto afectó a la industria cinematográfica turca entre muchas más razones como: la difusión de la televisión, no tener tanta tecnología, ni técnicos para laborar sobre los filmes a color, no recibir un financiamiento del estado (sin devolver) y la importación de las películas extranjeras, y eso fue un gran impedimento para el progreso del cine turco que le llevaba al cine de autor. Los temas del cine comercial que abordan entre la violencia, el sexo, el drama y el humor dominaron la industria cinematográfica para poder salir de la crisis.

En el caso mexicano, al contrario de la industria cinematográfica turca, la distribución de la producción cinematográfica privada o pública se hacía por medio del Banco Nacional Cinematográfico, por eso el cine de autor tuvo la oportunidad de desarrollarse. Pero esta estrategia cambió en el sexenio de López Portillo (Margarita López Portillo fue la directora de la Radio y Televisión) cuando el Estado quitó su financiamiento para la industria fílmica. Así que los productores privados que habían comenzado tener la palabra en los diversos medios privados de comunicación, en la televisión a través de las series cómicas o telenovelas,

siguieron crecer en la industria cinematográfica durante el sexenio de López Portillo. Así surgieron las películas de *ficheras* y *populacheras* dentro del género de *sexy comedia*, el género de traficantes fronterizos, y los series cómicos.

Finalmente, surgió el género fílmico de *sexy comedia* en ambos países en la misma época, a partir de la primera mitad de los setentas, en un ambiente de crisis socio-económico. Por lo general fue filmado en 16 mm, en poco tiempo y visualmente con mala calidad, pero aún así tuvo éxito taquillero en ambos países, utilizando la represión sexual de la sociedad satisfaciendo las fantasías sexuales del público por lo general masculino con las escenas “eróticas”, siendo quizá éstos, mensajes que complacían los valores patriarcales.

Capítulo II El humorismo y la representación de la sexualidad

2.1 El humorismo en el cine de *sexy comedia* mexicano y turco

El chiste puede ser espontáneo y pensado, planeado, con pretensiones cómicas, pero no siempre está vinculado con lo cómico, porque, para el oyente puede pasar de lo agradable a lo desagradable. Aunque siempre resulta placentero para quien cuenta el chiste, puede no producir un ambiente cómico en la audiencia, cuando pierde su inocencia. Según Freud, el chiste puede ser tendencioso que tiene características de ser agresivo, obsceno u hostil, por otro lado puede ser inocente, es decir intelectual.⁵⁰

Es importante la comunicación entre el que cuenta el chiste y el que lo recibe, para algunos casos el efecto del chiste puede depender de los conocimientos y las experiencias comunes sobre la cultura, la historia, los sucesos sociopolíticos, los sucesos cotidianos, etc. El desconocimiento de uno de estos elementos podría impedir una comunicación correspondiente, y el chiste no podría obtener su objetivo: la provocación de la risa en el oyente. El placer que logra provocar el chiste puede depender de la técnica de quien lo cuenta, su estilo o del conocimiento del oyente sobre el tema. Es necesario contarlos brevemente, porque su intencionalidad cómica está vinculada con la sorpresa. Uno puede reírse del mismo chiste en diferentes ocasiones, pero si el chiste se interrumpe (en el momento de ser contado) puede perder gran parte de su comicidad.

⁵⁰ Cfr. Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Ed. Alianza, Biblioteca del Autor, Madrid-España, 2008, p. 86.

El chiste tiene varias formas y técnicas, este texto enfocará en las características del chiste verbal y tendencioso. El juego verbal se puede manifestar por medio de la extensión de las significaciones de la palabra, la modificación diferente de la expresión, la incongruencia entre lo que se dice y lo que se quiere decir, mal entendimiento por la acentuación o puntuación, etc. pueden resultar graciosos.

El placer de la comicidad que se logra por medio del chiste, aumenta en cuanto una frase o una palabra aparece disfrazada, es decir, cuando la expresión real se oculta detrás de una metáfora, un juego de palabras, una ironía, etc. Según Bergson, cuando una palabra emplea un sentido figurado sobre el sentido propio, y cuando nos enfocamos sobre la materialidad de este sentido figurado como en el caso de una metáfora, esto puede resultar cómico.⁵¹ Y según Freud, este tipo de chiste enmascarado puede ser tendencioso cuando se pretende que sea obsceno u hostil, y que implícitamente contenga temas como: el sadismo, la agresión, el sentimiento de una cierta superioridad sobre el otro. El chiste tendencioso muestra una hostilidad hacia la persona a la cual se dirige el chiste, dejándola en una situación incómoda.

Uno de los mecanismos de doble sentido que crea el chiste sería el juego de palabras que es una combinación de las palabras, de los pensamientos. Se puede jugar con la misma palabra, sin cambiarla, eso quiere decir que una palabra aparece en dos formas distintas según el contexto en el que se use o se puede dividir en sílabas para crear una alusión, como el ejemplo que da Freud: "*C'est le premier vol de l'aigle.*" (vol significa: "vuelo" y "robo")⁵². Al final, el juego consiste en decir o expresar distintas cosas con las mismas palabras. Otra manera es usar dos palabras diferentes derivadas de la misma raíz que tienen un sonido idéntico, como: "hora y ora (la forma imperativo de orar)". Freud da un ejemplo de juego de palabras, en el cual una palabra se expresa con dos diferentes sentidos: "*Esa muchacha me recuerda a Dreyfus; el ejército no cree en su inocencia.*" Y explica que en esta frase la palabra inocencia tiene dos sentidos: opuesto a crimen o delito, la segunda: una significación sexual opuesta a la experiencia en esta materia (el sexual o el no sexual).⁵³ El juego de palabras, el cual segundo significado relacionado con la sexualidad aparece muy frecuentemente en los filmes de *sexy comedia* turco y mexicano; por ejemplo, en la película

⁵¹ Bergson, Henri, *La risa*, Tipografía Barsa, S.A, México, D.F, 1995, p.97

⁵² Freud, op.cit., p.35

⁵³ Freud, op.cit., p. 37

de *Picardía mexicana III*, “los aguacates” significan “los senos de la mujer”, y “la blanqueda” insinúa a “la semen”. En *Kayıkçının küreği*, con “las cacahuets” se refieren a “las mujeres”; “el remo” y “el pájaro” significan “el pene”.

Reflexionando sobre las características del chiste y sus técnicas con el cine de *sexy comedia* en Turquía y México, la pregunta sería: ¿Que define a lo risible de las películas de este género? y ¿Provocan risa o son dignas de risa estos filmes?

En el cine de *sexy comedia* en ambos países la comicidad es creada a partir de las manifestaciones orales, gráficas y verbales. Las expresiones gráficas se consiguen por medio de las imágenes de los carteles y, las verbales por medio de las frases escritas en los afiches. El lenguaje de estos filmes es el albur⁵⁴ que se puede considerar como una rama del juego de palabras que comparte el mismo objetivo con el chiste, que es obtener un placer. La representación indirecta del albur rompe la primera significación más usual de la palabra y crea el otro término que se manifiesta a través de nuestra imaginación y siempre con una connotación sexual. Según Grotjahn, el juego de palabras junto con la insensatez y el exhibicionismo son los placeres infantiles que ayudan a disfrazar la agresión para aumentar el placer.⁵⁵

Se puede considerar que el albur es una jerga cotidiana que probablemente nació por la represión sexual. Se práctica entre un cierto grupo de la sociedad, y es expresada por medio del lenguaje verbal, escrito u gráfico, y está regularmente disfrazado para poder hablar libremente de la sexualidad. El empleo del albur es divertirse del sentimiento de represión que se lleva adentro.

Es una especie de juego sexual entre los hombres. Si hay un grado de habilidad similar sobre el uso del albur entre el emisor y el receptor, este juego puede convertirse en un enfrentamiento de estas dos personas. Una persona comienza alburear a la otra, y la otra le responde con otro albur, así se extiende el diálogo hasta que una de las dos personas ya no

⁵⁴ Albur: “Del ár. hisp. *alburí*, este del ár. clás. *būrī*, y este del egipcio *br*; cf. copto *bōre*); m. mújol; (Por designar en origen una carta que saltaba inopinadamente en el juego, como pez fuera del agua). m. En el juego del monte, dos primeras cartas que saca el banquero; Contingencia o azar a que se fía el resultado de alguna empresa. *Jugar, correr un albur*; m. *Méx.* y *R. Dom.* Juego de palabras de doble sentido.; m. *Nic.* Aventura amorosa.; m. *P. Rico.* Mentira, rumor.; m. pl. *parar*²; m. pl. *Hond.* Mentiras, infundios.” Real Academia Española, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=albur.

⁵⁵ Grotjahn, Martin, *La mascara burlona*, Ediciones Morata, Madrid, 1961, p.26

puede responder. Es importante la presencia de una tercera persona (como el oyente), que es testigo del juego de la agresión y que se ríe al final de la confrontación, y con su presencia aumenta el placer del vencedor y la frustración del vencido. Sin embargo, no siempre es necesaria la reciprocidad, si la persona que recibe el albur no lo comprende, entonces el alburero produce diversión sólo para sí mismo y ocultamente. Finalmente, en ambas ocasiones hay una pretensión ofensiva hacia alguien para poseerle sexualmente.

Por medio de esta expresión verbal, escrita y gráfica “imaginaria”, de algunas fantasías sociales, se logra transportar lo masculino a un mundo de fantasía sexual. Como dice Freud, “El sentido vulgar cubre casi por completo al sentido sexual, hasta el punto de hacerlo invisible para un espíritu poco malicioso. Esta diferente actuación de las dos significaciones del doble sentido aparece también en los chistes desprovistos de toda relación sexual.”⁵⁶

La pregunta surge a partir de este lenguaje que se estableció inconscientemente en la sociedad mexicana y en la turca, ¿podría ser una creación ingeniosa popular, combinación lingüística que se renueva y se desarrolla de manera ingenua? O ¿sigue siendo una parte del lenguaje patriarcal?

Considero que este juego de palabras que se practica en la Ciudad de México, así como en gran parte del territorio mexicano, no se elabora solamente en los barrios populares, sino en los diferentes grupos sociales. Antes del cine lépero de los años setentas, en los años veinte en México, según Monsiváis, en la prensa popular las publicaciones como *La Madre Matiana* el albur era una táctica para burlar la censura y poder hablar sobre sexualidad sin tener problemas. Un fragmento: *¡La calabaza en Zacoalco crece más que en lechería!, ¡Ay pulga, no brinques tanto que no te puedo coger!*⁵⁷ El albur se utilizaba en el cine mexicano con el fin de poder escapar de la censura oficial, y era expresada de manera delicada.

Pienso que es necesario tener una cierta habilidad mental para poder alburear, y que los albures a veces pueden estar compuesto por palabras ingeniosas y finas de los barrios populares, pero eso no cambia el deseo de humillar al otro o sentir superioridad sobre su oponente como en los ejemplos siguientes: “*Fue tan mujeriego el Duque de Veraguas que a los treinta y cinco años ya no paraguas*” o “*Por detrás se pide y por delante se despacha.*”⁵⁸ A veces el albur deja de ser cómico y contiene un discurso agresivo que puede llegar a ser

⁵⁶ Freud, op.cit, p.37

⁵⁷ Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 321

⁵⁸ Monsiváis, op.cit., p. 14

racista: “pues se dice que las negras “sudan coca-cola” y que “tienen sangre francesa porque su madre debe haberse comido a un misionero.”⁵⁹ En general, el albur se puede emplear para agredir a gente de cualquier grupo social u oficio, por ejemplo: mientras un mesero está juntando dos mesas, alguien le dice: “Mejor te la arrempujo por detrás para que tú la esperas con cariño.”⁶⁰ Además, como vemos en las películas de *sexy comedia* mexicana y turca, el albur se crea dentro del lenguaje patriarcal centralizándose en el acto sexual a través de la mirada masculina. En *Kayıkçının Küreği*, cuando se juntan tres amigos en una taberna, uno de ellos dice a los demás: “Arabaya bin tokmakla, arabadan in tokmakla” (Sube al coche martillando, baja del coche martillando), refiriéndose a la relación sexual. En *Picardía Mexicana III*, cuando espían los obreros a una mujer, la cual está tomando el sol en el jardín de su casa, uno de ellos dice a los demás: “Pobre muchacha está llena de bolas” refiriéndose la forma redonda de su cuerpo.

El cine de *sexy comedia* en ambos países es una representación de los grupos populares, por eso el lenguaje de estos filmes es el de los barrios bajos: el albur, el lenguaje vulgar, las groserías de la calle, pero el albur domina el lenguaje de estas películas en una forma distinta. En las cintas mexicanas y turcas de este género el albur se utiliza como una alusión agresiva y derivada por el acto “sexual”. En los filmes mexicanos los diálogos del albur se convierten en una pelea entre dos o más personas hasta que el vencido no puede contestar, se queda pasivo, violado por el otro, y las burlas y escarnios del burlador caen sobre él. Porque el propósito del juego es vencer al otro a través de las trampas verbales y dejarle sin palabras. “Tal rapidez consiste en la inmediata sucesión de agresión y defensa, en “volver el arma contra el atacante” o “pagarle con la misma moneda”, esto es, en la constitución de una inesperada unidad entre ataque y contraataque.”⁶¹

En cambio, en las cintas turcas el juego de palabras no es un ataque de una persona a la otra, sino que es parte de una plática entre los hombres cuando mencionan un acto sexual. La característica agresiva del juego de palabras según Grotjhan, está relacionado con el complejo de Edipo subconscientemente desear ser siempre potente, siempre desear ser fuerte, nunca

⁵⁹ Blanco, Jorge Ayala, *La búsqueda del cine mexicano*, op.cit. p.127

⁶⁰ Blanco, op.cit. p.137

⁶¹ Paz, op.cit, p.65, citado en Monsiváis, Carlos, *Escenas de Pudor y Liviandad*, op.cit. ,p. 321

estar cansado, ni débil.⁶² Por eso es un juego, una tendencia agresiva entre los hombres para mostrar a los demás qué potente es sexual o físicamente.

Los personajes de este género fílmico representan a la gente de los grupos no privilegiados: obreros, choferes de camión, pescadores, ficheros/ficheras, los que trabajan en bares, cantinas, pulquerías y burdeles. La imagen de los grupos populares es creada a través de la característica picaresca, grandes amistades, el amor apasionado, la obediencia al destino, los gestos, las mímicas exageradas, el lenguaje grosero y el juego de palabras.

La figura femenina es estereotipada y caricaturizada (voluptuosa, lleva un vestido muy pegado al cuerpo, usa mucho maquillaje en su cara...) pero no es creada como una imagen cómica, al contrario es la imagen que la cámara encuadra, en las partes de su cuerpo, para levantar los deseos de los hombres. Por otro lado, especialmente en el cine de populacheras mexicanas y en las películas turcas de *sexy comedia*, el cómico es físicamente débil, flaco, sin atractivo, tiene un carácter caricaturesco, y se relaciona con el sexo femenino por medio de su ingenio. El público se puede identificar fácilmente con este personaje cómico, no idealizado y estereotipado, a través de su vestuario, sus gestos exagerados, su lenguaje corporal y verbal, además, su vida sexual es motivo de risa porque también es caricaturizada.

Con la explotación industrial el mito de la masculinidad se ha transformado en una comedia. Aunque en algunas películas turcas de *sexy comedia* todavía se protegían valores como ser honorable, ser un buen patriota, luchar contra la maldad; en los filmes mexicanos del mismo género (excepto las series de *Picardía mexicana*) ya no se dan importancia a estos valores. El macho/cómico en ambas culturas del cine lépero es representado con sus características sexuales, con su obsesión sexual, y su obsesión en el órgano fálico. A través del vestuario, de las mímicas y los gestos se subrayan las partes ridículas, chistosas de las virtudes tradicionales. Con el desarrollo industrial y el modernismo, el macho ya no aparece en la pantalla con sus rasgos tradicionales (con su caballo, vaquero y pistola), las actitudes y los rasgos, de estos personajes, cambian en las comedias de ambos países.

Generalmente, este prototipo está representado como peleonero, poseedor de un vocabulario simple, y recalcitrantemente alburero. En el cine turco, el macho es representado por su manera de caminar, por lo general lleva bigote, tiene una forma de ponerse la chamarra (sólo la cuelga sobre sus hombros, o sólo sobre un hombro), generalmente lleva un rosario y

⁶² Cfr. Grotjahn, p.42

le da vueltas en sus dedos (se relaciona con el islam y con la virilidad exagerada). El bigote es una de las manifestaciones físicas del poder de una virilidad particular, por eso es un rasgo común del hombre en la cintas turcas y mexicanas. También es importante la forma de bigote y el uso de sombrero en ambas culturas, el bigote de un macho de los grupos populares debe ser poblado y largo. La forma del sombrero es más importante en el cine mexicano populachero que en el cine turco. El sombrero que usan los personajes de los grupos populares debe ser el de campesino y el sombrero o el gorro que no tiene esta forma puede ser ridículo o cómico.



63



64

Las situaciones “cómicás” están relacionadas con la sexualidad y con la debilidad del otro, reflejando la falta de educación sexual, la represión sexual y corporal del individuo

⁶³ Una escena de *Picardía Mexicana III*, donde se ve la gorra que lleva el borracho o el sombrero que lleva el personaje “Polvorón” les hace ridículos.

⁶⁴ Una escena de *Kayıkcının Küreği*, cuando el personaje principal está llevando los pasajeros a la otra orilla del Bósforo de Estambul. El barquero y dos hombres sentados atrás están espiando a las piernas de las mujeres sentadas enfrente de ellos.

debido a la ideología “machista” dominante mexicana y turca. La risa se genera por la imitación acto sexual apoyado con las mímicas y los gestos exagerados de los personajes masculinos. La risa se manifiesta también cuando el público se reconoce superior ante la “debilidad viril” y “debilidad sexual” de un personaje. A pesar de su deseo, la agotada virilidad del personaje de mayor edad provoca risa. Por ejemplo, en *Los padrotes*⁶⁵, al personaje viejo le da una crisis de tos mientras está platicando con las ficheras, lo cual produce carcajadas en las mujeres, y en la audiencia y la escena concluye cuando él cae de la silla. En *Yok devenin başı*⁶⁶, el viejo se cae de las escaleras del burdel al tratar de alcanzar las piernas de una mujer. Ante las discapacidades físicas; como ser ciego o enano, o ante lo “no aceptado” socialmente; como lo es el hecho de ser homosexual o anciano, deviene la burla, estableciendo la superioridad de uno sobre el otro. En varias películas a estos personajes dispares se les relaciona con la sexualidad con la intención de producir comicidad. En *Los padrotes*, el ciego que entra en un cabaret, comienza a tocar los cuerpos de las mujeres o se cae sobre ellas. En el *Vecindario* el personaje enano, Tun Tun, provoca la risa por ser pequeño y al mismo tiempo mujeriego.

Generalmente, en las cintas mexicanas de *sexy comedia* se crea la figura *gay* como una figura cómica. La imitación exacerbada y dramatizada del personaje homosexual mediante sus actos, gestos y su lenguaje afeminado también provoca la risa. En *La pulquería II*⁶⁷, el diablo es el representante masculino poderoso, pero cuando pierde su masculinidad y se convierte en “joto”, pasivo y débil, comienza a buscar su masculinidad. Las réplicas como: “No quiero ser manzana de la discordia entre los hombres” o “Me sentía gavilán y ahora no soy ni chichicuilote”⁶⁸ son ejemplos del lenguaje que muestra el miedo de perder la virilidad, o la impotencia fálica que domina el contexto de este género fílmico en ambos países.

⁶⁵ *Los Padrotes*: Filmadora Dal, S.A, Argumento y Adaptación: Ramón Obon, Basada en una idea original de Rogelio Agrasánchez, Dirección: Jaime Fernández. Gerente de Producción: Ernesto Fuentes y Carlos Losoya, Ayudantes de la producción: Jorge Moreno y Luis Tovar, Productor ejecutivo: J. David Agrasánchez L., Fotografía: Fernando Colín. Edición: Pedro Gómez. Edición sincrónica Enrique Murillo. Sonido: Ing. Salvador Topete (Track III). Actores: Claudia Islas, Jaime Moreno, Gloriella la Única, Lalo el Mimo, Alfonso Munguía, Raúl Martínez, Actuación especial de: Guillermo Rivas, Armando Soto, La Marina (el chicote), Patricia Ferrer. La presentación de Gina Montes, Pedro Weber (chatanuga), Humberto Elizondo, Mario Zebadua (colocho), Carolina Baret.

⁶⁶ *Yok devenin başı*: Jefe de la producción: Semih Servidal, Producción Ipek Film, Montaje: Mehmet Özdemir, Mustafa Karataş, Dirección: Yücel Uçanoğlu, Camera: Dinçer Önal, Actores: Sermet Serdengeçti, Sevda Karaca, Ayten Güvenç, Perihan Ateş, İ. Hakkı Şen, Alpay İzen, Nizam Ergüden, İbrahim Uğurlu.

⁶⁷ *Pulquería II*: Dirección y Guión Víctor Manuel Castro, Productora Cinematografía Calderón, 1981.

⁶⁸ La primera réplica es de *Un macho en el salón de belleza* y la segunda réplica es de *El Rey de ficheras, Los Plomeros II* de Víctor Manuel Castro, 1988.

Además en varias películas como *Noches de cabaret*⁶⁹ tienen un tema común en el cual se representa la homosexualidad como un “problema” que tiene que resolverse. El representante del macho galán, ingeniero Víctor Ruiz (Jorge Rivero) quiere matarse porque duda de su virilidad, piensa que se está volviendo homosexual por querer estar con Lilia (Sasha Montenegro) que está jugando un papel de travesti. En los filmes turcos de *sexy comedia* hay una cierta burla con el personaje masculino afeminado como en *Aslan gibi maaşallah*⁷⁰, pero no aparece una figura *gay* por la religión islámica, por las normas y morales de la sociedad.

Una de las características que crea la comicidad en los filmes turcos del mismo género es la insinuación sexual y la actuación “erótica” del cómico/ macho a través de “sueños” como en la película de *Balkonaetti / Haydar* (Haydar (el nombre del protagonista) / Se orinó en el balcón) de Güney Kosova, 1978.⁷¹

La doble realidad se usa frecuentemente en las películas de *sexy comedia* turca y mexicana para engendrar la anécdota fácilmente. Se construye la imagen de una vida imaginaria donde los protagonistas tienen y adquieren status y poder compartiendo el mismo cuerpo con características opuestas. Esto produce situaciones antagónicas entre los personajes de distinto nivel socio económico como el “pobre” y el “rico”, con la intención de crear situaciones cómicas en base a esta idea. Generalmente estos personajes se encuentran por casualidad y después llegan a un acuerdo para cambiar de lugar. En “*Fırçana bayıldım boyacı/ Erkeklik öldü mü abiler*” (Me encanta tu brocha pintor/ ¿Está muerta la virilidad hermanos? 1978) de Ülkü Erakalın, el pintor de zapatos es parecido a un rico que ya está

⁶⁹ *Noches de cabaret*: Producción 1977, Cinematografía Calderón, Guillermo Calderón; coordinadora de reparto: Blanca Estela Limón. Dirección Rafael Portillo codirector: Manuel Ortega. Guión: Víctor Manuel Güero Castro y Francisco Cavazos. Filmación: desde 6 VIII 77, Estudios Churubusco y México, DF. Estreno: 6 VII 78, cines Roble y Dorado 70 (catorce semanas). 105’ Aut. C.

⁷⁰ En *Aslan gibi maaşallah*, el actor principal un día se encuentra con su gemelo físicamente parecido, pero con un carácter opuesto. El primero es de la élite, feminizado, trabaja en una empresa, vive en una casa grande con su esposa y con la hermana de su esposa. El otro es de las clases populares, vende cosas viejas. Es un representante del arquetipo del macho, es más fuerte, violento y grosero. Un día se encuentran con coincidencia y el primer personaje quiere que cambien de lugar por un tiempo, porque tiene que escaparse de una mafia. El otro acepta su propuesta y se cambian de lugar. Así que el primer personaje comienza a dormir en casa del otro, va al mismo café que iba el otro (donde se juntan sólo los hombres). En el café todos burlan de su delicadeza y por no ser “más hombre”, macho como antes.

⁷¹ El relato trata de un campesino ingenuo que frecuentemente sueña con escenas eróticas. Todo lo que sucede en la película es extremadamente exagerado. Nunca se representa el acto sexual, pero la intención de la película es llevar al espectador al mundo imaginario con escenas obscenas. Cuando la película se desarrolla, el sueño y la vida real comienzan a fusionarse entre sí, porque no hay un rompimiento para llegar al “sueño”. El mundo de la fantasía aparece y acaba con una *niebla*, lo que significa que el personaje está soñando. En esta vida imaginaria él se convierte en un personaje ideal. Su imaginación construye un puente con la otra vida, la vida de la ciudad, donde tiene un status social más alto, que es totalmente la otra realidad.

muerto. Sin saber que se parece al rico y sin saber que entra en su lugar, entra en una aventura a un mundo lujoso. Al final la película parece como un cuento de *vodevil*.

El otro cuento parecido es *Bu baba başka baba* (Este padre es otro padre, 1975) de Naki Yurter. Esta vez el antagonismo y la similitud se generan entre el obrero que busca un trabajo en la construcción y el yerno del dueño de la construcción. El dueño supone que el obrero fuera su yerno, así que le lleva a su palacio por la fuerza. A partir de este momento su vida soñada e idealizada comienza. Este cambio dura un tiempo en el cual aparecen sucesos cómicos para que la película concluya en que se acaba el mundo imaginario y los protagonistas regresan a su respectiva realidad y así el orden social se establece.

El otro recurso utilizado muy seguido que genera la risa es: espiar con el movimiento de la cámara que proyecta lo que quiere ver la audiencia masculina, esto puede ser a una persona o a una situación que no puede alcanzar. En *Picardía mexicana III* hay una escena en donde una mujer es espiada por un grupo de obreros mientras está tomando el sol. La audiencia suelta la risa en esta escena por escuchar los diálogos de albur de los obreros y por ver sus mímicas: como mueven sus ojos por el placer, como juegan con sus bigotes...etc. En *Kayıkçının küreği*, la hija de familia está siendo espiada por el velador del barrio cuando está colgando la ropa. En esta escena la cámara hace *zoom in* y *zoom out* al trasero de la mujer con una música rítmica acompañado, y luego pone en *big close up* la cara del velador. Lo que hace risible esta escena es la música que acompaña al movimiento rápido de la cámara que hace *zoom in* y *zoom out* a un fragmento del cuerpo femenino y las mímicas cómicas del velador: se suda, levanta sus cejas, mira con ojos medio cerrados por el deseo. Y cuando el espía está atrapado se aumenta el placer de lo risible. El velador del barrio se moja con una cubeta de agua mientras está espiando a la hija de familia tendiendo la ropa en jardín de su casa, (*Kayıkçının küreği*), (véase imágenes 2.1, 2.2). La mujer le da una cachetada al hombre que la espía con sus amigos obreros, mientras ella (de la élite) está tomando el sol en el jardín de su casa. (*Picardía mexicana III*), (véase imágenes 2.3, 2.4)

Finalmente en estas secuencias el público masculino se identifica con la cámara, se satisface por medio de la vista, por contemplar a una secuencia sexual o a la desnudez femenina y este placer *voyerista* les ayuda a soltarse, a ser perversos, y poder alcanzar a la excitación sexual. El espía transforma a las mujeres en los propios deseos de lo masculino, además, con la fetichización de la fragmentación del cuerpo femenino, se construye, se narra y se consume la imagen de la mujer estereotipada por el hombre.

Aunque estas películas fueron producidas para provocar risa, a partir de las expresiones verbales y corporales, con la intención de hacerlas comerciales, también presentaban características melodramáticas⁷². Estas características se observan en la cinematografía del género de *sexy comedia* en ambos países con un contenido débil y poco convincente. García Riera dice que, la comedia está deteniendo al melodrama, y comenta que, el melodrama sólo es un pretexto para el despliegue de la picardía. Da un ejemplo de una escena de *Bellas de noche*, dice que cuando los enamorados, Rivero y Montenegro, tienen una plática dramática, nadie se da por enterado porque en ese mismo momento de la escena, el trasero de la otra cabaretera, que está en los hombros de Rivero, domina la pantalla.⁷³

2.2 La representación de la sexualidad en el cine de *sexy comedia* mexicano y turco

El cuerpo y la sexualidad se vuelven tabúes, invisibilizados para el placer, ya que deben ser usados, exclusivamente, para la “reproducción sexual o de la especie”, según las religiones islámica y católica. Controlar el cuerpo, domesticarlo, es conveniente para poder seguir con la reproducción del orden social. La cultura mexicana dominada por el cristianismo y por otro lado, la cultura turca dominada por el islam, tienen una cultura erótica patriarcal, diferenciada por el género. Esta ideología dominante no sólo anula el placer y el erotismo de las mujeres, sino que reprime la vida sexual de ambos sexos.

En el cine, la sexualidad es un tema recurrente que se aborda de distintas maneras. Dependiendo de su manifestación puede transformarse en un mito, o al contrario, puede convertirse en una meta consumida a través de las publicaciones, los medios y el cine. A partir de la intención del productor o del director, la sexualidad puede ser un cuestionamiento, un tema de estudio o solamente, una forma de ganar dinero. Con esta última intención, la producción del género fílmico de *sexy comedia* tuvo su auge en Turquía y México, a partir de la primera mitad de los setentas, nutriéndose de los deseos sexuales reprimidos en ambas sociedades.

⁷² Por ejemplo, en *Yok devenin başı* el hombre salva a la mujer de una situación difícil y peligrosa aún así la película acaba con la muerte de los dos, y en la última escena la hija ciega de la mujer que trabajaba en un burdel camina hacia su mamá llorando. En *Kayılcının küreği* el héroe mata algunos malos y muere para dar una lección moral como: el honor es más importante que la fama o el dinero. El héroe actúa como la policía o el tribunal para defender los derechos de sí mismo y del pueblo que no tiene una seguridad económica, ni social. De esta manera justifica sus actos violentos ante el público.

⁷³ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano (1974-76)*, Ed. Universidad de Guadalajara, 1995, p. 87

Este cine reconstruye una cultura erótica patriarcal. Recrea el papel femenino y al masculino por medio del lenguaje verbal y corporal de ambos países. La vida social y sexual de los barrios pobres son dibujadas por los directores, con la intención de divertir a las masas, vendiéndoles algunas de sus fantasías y reflejando sus aspiraciones. Los discursos de estos filmes son construidos por la mirada de los grupos socio económicamente más privilegiados viendo al “otro”, a los barrios pobres. Además, son construidos bajo el punto de vista masculino, que está expresado o representado en la mirada de los directores, la cámara y de los actores.

Como dice Tuñón, la mirada masculina construye el discurso fílmico, poniendo en escena las imágenes que están relacionadas con sus temores y deseos, “convirtiendo a las mujeres de celuloide en el objeto de la mirada y del placer *voyerista*, mientras las audiencias tienden a identificarse con la perspectiva de la cámara.”⁷⁴ Esta mirada activa masculina complace las normas, las necesidades y los intereses de la ideología dominante en la cultura mexicana y turca, por medio del lenguaje patriarcal, falocéntrico y homofóbico. Reconstruye la imagen femenina como un objeto de la mirada del placer, y recrea la imagen masculina, con un humor narcisista e infantil y como un objeto fálico. La obsesión fálica que se aborda en el discurso de estos filmes construye una figura masculina estereotipada que, define su estatus social y su poder, a través del pene, su función y su tamaño.

Estas producciones comerciales obtuvieron éxito taquillero durante una época por su característica de ser “sexy”. La característica “sexy” proviene de la insinuación y la provocación de la sexualidad que a veces busca provocar risa. Las escenas obscenas, que son exhibiciones de lo que no se ve, ni se vive abiertamente en la sociedad, sino ocultamente, son un momento lúdico que explota el deseo reprimido que tienen dentro, y a su vez pueden funcionar como el medio inmediato para informar o “educar” al público, (por no tener o que no cuenta con suficiente información sobre la educación sexual) aunque de manera por demás ineficiente y equivocada, finalmente, lo realizan de manera consciente.

La sexualidad que se representa en estas películas pierde su esencia, su naturalidad, y se convierte en un acto mecánico, un sexo imaginario del hombre machista proyectando su deseo reprimido. Se enfoca en el erotismo masculino, sin dar la importancia al erotismo femenino aunque está presente en su deseo. Se dirige la atención solamente a la penetración,

⁷⁴ Tuñón, op.cit, p.32

así la sexualidad pierde su significado histórico, porque finalmente, en estas películas, lo importante no es la historia, sino la acción. Las escenas del acto sexual, o su insinuación, se precian en alimentar el hambre sexual a través del receptor masculino.

La sexualidad se manifiesta de manera diferente en el género cinematográfico de *sexy comedia* de ambos países. En las cintas mexicanas el acto sexual se expresa de forma insinuante, como el albur, por eso estas escenas “eróticas” se detienen con un corte, y no llegan a mostrar el acto sexual. De este modo lo que hace “sexy” estos filmes es la exhibición del cuerpo desnudo/semidesnudo femenino, creando una belleza física, ideal y pasiva de las mujeres. Es un tema que se menciona sin exhibirlo abiertamente. Además, en muchas ocasiones se hace para provocar risa por medio de las actuaciones cómicas del personaje masculino.

Por otro lado, las escenas del sexo dominan en los filmes turcos del mismo género, ya que es el objetivo de la producción. Los temas de estos filmes se desarrollan sobre las escenas sexuales. Las películas originalmente no tienen características pornográficas explícitas, no se entra en detalles, no se muestra los sexos, por lo menos los de los hombres, sin embargo podemos hablar de un “tipo de plagio fragmentado” que se hacía de algunas cintas pornográficas extranjeras. Estas cintas eran recortadas en ciertas secciones, luego se incluían en las cintas turcas, y eran mostradas durante la función. Esta práctica se realizaba después que las cintas turcas habían sido sometidas a un proceso de censura. Ya que la obscenidad nace dentro de las prohibiciones morales y las represiones sociales, el cine turco utilizó las exageraciones obscenas imaginarias del público.

Otra de las características que hace “sexy” a estos filmes es la exhibición del cuerpo femenino; algunas veces fragmentado, convirtiéndolo en objeto de placer *voyerista*, y colocándolo como el eje de la narración cinematográfica para el consumo de la masa masculina. La cara pierde preponderancia porque no importa el sujeto, sino únicamente el cuerpo – o algunas partes del cuerpo - y esta situación anula la identidad femenina. La desnudez es relevante y no necesita la expresión facial, como en la película de *Los padrotes*. En la primera escena de la película, aparece un cuerpo desnudo femenino tomando una ducha, y siendo acompañada con un fondo musical. La cara de ella nunca está presente en esta escena. Como dice Boudrillard: “El cuerpo incluso ha desaparecido, dispersado en objetos parciales exorbitantes. Cualquier cara es inconveniente, pues quiebra la obscenidad y

restablece el sentido allí donde todo apunta a su abolición con el exceso de sexo y el vértigo de la nulidad.»⁷⁵

En algunos filmes, aparte de tener características cómicas, se representa una sexualidad opresiva que provoca la violación y la inferiorización de las mujeres. Según Lagarde la violencia hacia la mujer: física, emocional, intelectual, psicológica y social, es un acto de afirmación patriarcal sobre las mujeres y la violencia erótica es la política de la opresión hacia ellas.⁷⁶ La violación masculina invisibiliza la subjetividad histórica y social de las mujeres. La inferiorización y desvalorización de lo femenino y lo homosexual en las cintas de *sexy comedia* confirman y hasta legitiman esta violencia donde el abuso sexual hacia las mujeres puede llegar a ser considerado un acto erótico. La agresión y la violencia contra las mujeres se encuentran en los comportamientos, en las palabras, en las miradas de los varones, en los textos de este género cinematográfico. Hay escenas donde se utiliza la violencia física contra la mujer como en: *Yok devenin başı*.⁷⁷, *Día de los albañiles*⁷⁸ y en *Sokak kızları*⁷⁹. *El sexo me da risa*⁸⁰ es una película que es temáticamente cercana a las películas de *ficheras*, sin embargo no está filmada en un cabaret. Tiene el mismo discurso del machismo, pero esta vez da el mensaje que, el abuso sexual femenino puede ser gozoso para las víctimas.

Como cada cultura, la mexicana y turca construyen los estereotipos de la mujer y del hombre como únicas posibilidades y, el cine de *sexy comedia* también recrea las imágenes estereotipadas y reconstruye las identidades sexuales como el heterosexual masculino, la heterosexual femenina y el *gay* masculino. Es una representación de la sociedad que redibuja las características patriarcales, revalorando las virtudes masculinas y menospreciando los valores femeninos. El masculino feminizado y lo femenino existen para revalorar las

⁷⁵ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, 2008, p. 38

⁷⁶ Lagarde de los Ríos, Marcela, *Las cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, 2005, p. 259

⁷⁷ En *Yok devenin başı*, la mujer trabaja en el burdel y su ex-novio frecuentemente pide dinero de su ganancia. Un día por no tener suficiente dinero, la golpea fuertemente hasta que sangra. Al final, se salva por el personaje principal que es su amante /el héroe.

⁷⁸ *El día de los albañiles* habla del abuso sexual de la mujer que acaba con su muerte.

⁷⁹ En *Sokak kızları*, después de la muerte de su esposa (la madre de la chica) el papa (padraastro) viola a su hija y la película termina con la venganza de la hija matando a su papa.

⁸⁰ *El sexo me da risa*: Producción (1978): Producciones Virgo's, Jorge M. Isaac; productor ejecutivo: José Díaz Morales; gerente de producción: Luis Bekris. Dirección: Rafael Villaseñor Kuri; asistente: Roberto Schlosser; anotadora: Nuria Chalamanch. Guión: Jorge M. Isaac, José A. De Toledo, Luis Reyes y Anatole Sacks sobre un argumento del primero. Filmación: desde 21 VIII 78, Estudios América y México, DF. Estreno: 25 X 79, cines Palacio Chino (Sala B), Briseño, Dolores del Río, Ermita, Insurgentes 70, Marina, México, Polanco, Tlatelolco, Aragón 1, Clavería, Palacio, Piscis, La Quebrada, Teresa, Vallejo 2000, Virgo, Germán Valdés y Premier (siete semanas). 90'. Aut. C.

características del heterosexual masculino. Por esta razón, la representación del heterosexual masculino tiene características positivas como: ser activo, macho, poderoso; sin embargo, el hombre homosexual tiene sólo una figura que es el “joto”. Esta figura es el masculino feminizado y pasivo, como lo femenino, además está representado como un personaje cómico.

La comicidad homofóbica habla de la doble moral del macho heterosexual mexicano. El macho heterosexual no acepta, rechaza el cambio de su preferencia sexual, o se burla del personaje *gay*. Sin embargo, consciente o inconscientemente, juega con la homosexualidad que se encuentra en sus actos, en sus pláticas y en el uso abundante del albur -que se lo abordó en la parte anterior del capítulo de manera más detallada-. El personaje masculino a veces pierde su potencia sexual o se convierte en *gay* y busca su virilidad como en *Entre ficheras anda el diablo*, o a veces, llega a estar a gusto con su nueva preferencia sexual, es decir, con su homosexualidad. La obsesión fálica está ligada a la homofobia creando una comicidad en el cine populachero y de las *ficheras*.

El personaje macho heterosexual mexicano y turco es denominado “el pelado”⁸¹. Según Ramos, “La terminología del “pelado” abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar al órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una feminidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino. Con este ardid, pretende afirmar su superioridad sobre el contrincante.”⁸² De este modo, el enfoque en los órganos sexuales masculinos; a través de su tamaño físico y su función (tema abordado obsesivamente en las películas de *sexy comedia*), que está relacionado con el miedo arcaico del hombre de quedar castrado como la mujer, o perder su potencia sexual; muestra las carencias neuróticas del macho heterosexual.

Las exageraciones sexuales e imaginarias se utilizan en muchas películas turcas y mexicanas para generar risa, además, por lo general están relacionadas con el poder sexual masculino, como en las películas: *Beş tavuk bir horoz* (Cinco gallinas y un gallo), *Yok devenin başı*, el *Vecindario*, y en las series cómicas italianas de *Lanzo Buzzanca* como: *Homo eroticus* (Dirección: Marzco Vicario, Guión: Piero Chiara y Marco Vicario, 1971). El personaje macho

⁸¹ El pelado es una representación del macho urbano por su carácter pintoresco en el cine de *Sexy Comedia*. “El pelado” es de clase social baja, es muy sensible, tiene sentimientos de inferioridad, no tiene confianza en nadie, ni en sí mismo, por eso se ofende sin esperar que le ataquen. Tiene un lenguaje vulgar, violento y agresivo, además, de una obsesión por el sexo masculino, porque su único poder es “ser muy hombre”. El refrán de “tener muchos huevos” (testículos) viene de la idea de ser muy hombre. Ramos, Samuel, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, 1951, Madrid, España, p. 55

⁸² Ramos, Samuel, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, 1951, Madrid, España, p. 55

heterosexual provoca risa del público, debido a que posee un falo muy grande, del cual se jacta, porque su potencia sexual precisa su status y su poder.

A parte de la representación de la imagen del “pelado” con las características picarescas, que domina en la trama de *sexy comedia* en ambos países, también es creada la imagen del arquetipo masculino heterosexual en los filmes turcos. En algunas cintas el hombre no tiene solamente un papel cómico, sino que tiene la imagen de lo cómico junto con el héroe. Pero ya no podemos leer esta misma imagen como el defensor de los valores como: el honor, la dignidad, la fe, etc.; al contrario, es una burla hacia estos valores.⁸³ Por otro lado, la figura heroica que se plantea en las películas masculinas de la misma época sigue defendiendo estos valores, con una voz agresiva y violenta que, está afirmada y protegida por la sociedad. Algunas veces usa su poder para defender sus derechos, los derechos del pueblo, o para tener el respeto del público.⁸⁴

Algunas cintas turcas de *sexy comedia* y, generalmente, los filmes masculinos de la misma época tienen mayor contenido de violencia, y el poder del hombre ya no depende sólo de su capacidad física sino que, se recurre al uso de armas de fuego, generalmente pistolas, para representar el poder de un pene más grande.

La representación cinematográfica de la imagen femenina en estas cintas tiene dos categorías opuestas: la hija de familia que es fiel, obediente y decente y que anula su

⁸³ En algunas cintas turcas del mismo género hablan del amor inalcanzable por razones como: el “bueno” es asesinado por el “malo”. Por ejemplo, al final de *Kayıncının küreği* el bueno es asesinado por los malos para dar una lección al público, que el honor es mucho más valorable que la riqueza económica, sin embargo, ni su muerte, ni su última frase son convincentes. Al final de la película grita “yaşayacağız!” (¡viviremos!) refiriendo que un día el pobre y el bueno que vive con su honor va a tomar el poder, pero lo está diciendo “como una burla” antes de morir.

⁸⁴ Este arquetipo viril domina en las cintas turcas masculinas del género de *sexy comedia* o no durante los setentas. Algunos ejemplos de las cintas que no son del género *sexy comedia*: *Çaresizler* (Irremediables) Director Natuk Baytan, Guión Nurettin Erişen, 1973), *Kılıç Bey* (Señor Kılıç, Director Natuk Baytan, Guión Safa Önal, 1978) y *Cemil Dönüyor* (Cemil se regresa, Director Melih Gülgen, 1977). Estas cintas tienen un punto común que es crear un papa /héroe que defiende los derechos del pobre. La figura masculina es idealizada, autoritaria y castiga a los malos con su poder. La mujer tiene un papel pasivo, débil y apoya la autoridad del varón.) Según Umut Tümay Arslan, la figura del héroe refleja la crisis de la identidad masculina que surge de la crisis social y económica del país y también por el miedo de perder la masculinidad y ser feminizado que son las preocupaciones creadas por la ideología dominante en los años setentas. Además esta imagen violenta se puede leer como una figura que protege al público y que les compromete a llevar una tranquilidad y seguridad para calmar la ansiedad social provocada por la inestabilidad económica y política del país. “En las películas masculinas de *Yeşilçam* hay una énfasis en la identidad masculina representándolo de una manera paradójica que es el deseo de purificarse de la feminidad, anular la sexualidad, en el mismo tiempo la necesidad de la presencia de la mamá/ la mujer y su confirmación sobre las características buenas de él como ser héroe, valiente, van juntos en estas películas. ARSLAN, Umut Tümay, op.cit., p.19

sexualidad, apoyando la ideología de “la santidad matrimonial”. La “otra mujer” (la prostituta) que se sale de este círculo, y vive la sexualidad prohibida y tabú, se dedica a tener sexo con hombres y se representa solamente con las características de ser voluptuosa, provocativa, estar maquillada, tener el pelo y las uñas pintadas, llevar ropa transparente o muy reveladora, usar tacones y vestir con colores llamativos.

No se crea la imagen de *femme fatale*, es decir la “mala mujer”, que acaba con la vida de los hombres por medio de su poder seductor, como en el cine de oro mexicano, al contrario, sólo se crea la “mala mujer” en algunos filmes para generar la comicidad como en *Şehvet kurbanı Şevket* (Şevket, sacrificado por la pasión). Es una historia de un hombre y su descalabro ante una mujer, que muestra consciente o inconscientemente, el poder de la seducción de la mujer y la debilidad del macho ante la desnudez femenina.

En las sociedades turcas y mexicanas que domina la ideología patriarcal, las mujeres que trabajan en los burdeles o cabarets son representantes de la “mala vida”, y esta ideología se manifiesta en las producciones cinematográficas de ambos países. El género de *sexy comedia*, por lo general, no se enfoca en “la mala vida” de las mujeres que trabajan en estos lugares, porque se dirige la atención en la diversión masculina. Aún así, algunos filmes turcos y mexicanos siguen transfiriendo el mensaje de que las mujeres viven una “mala vida” como prostitutas o cabareteras por no estar dominadas, controladas por un hombre. Por ejemplo: en *Yok devenin başı*, la mujer trabaja en un burdel para mantener a su hija. En *Las cariñosas* y *Bellas de noche*, hay una separación de la mujer santa y la mujer sexualmente libre. En *Bellas de noche*, la hermana del actor principal es la pura, intocable, cubre el estereotipo de la madre o la santa, no puede dejar surgir sus deseos sexuales. Para no caer en la “mala vida”, su hermano acepta que se case con su novio, con quien tuvo una relación sexual.⁸⁵

Finalmente, estas dos imágenes femeninas reconstruidas en el cine de *sexy comedia*: la hija de familia y las mujeres que viven su sexualidad libremente, cumplen el deseo masculino y los valores morales de la ideología dominante, como dice Lagarde: “Todas las mujeres están cautivas de su cuerpo-para-otros, procreador o erótico, y de su ser –de – otros, vivido como su

⁸⁵ La hermana del personaje principal es engañada por su novio, que le lleva a un cuarto arriba del cabaret para que conozca a sus padres. La doble moral de la trama es, el actor (el hermano de la chica) permite al novio de ella (también es el amigo del hermano) que traiga una chica con quien quiere acostarse, sin saber que es su propia hermana. Pero cuando se da cuenta que es su propia hermana se enoja, golpea a su amigo (el novio de su hermana) y rompe su relación con los dos por un tiempo, porque ella no debería de perder su virginidad, que es el honor de la familia, antes de casarse.

necesidad de establecer relaciones de dependencia vital y de sometimiento al poder y a los otros.”⁸⁶

En conclusión, la intención de las producciones del género de *sexy comedia* mexicana y turca, es satisfacer al público masculino por medio del lenguaje patriarcal, vulgar y con juegos de palabra y a través del lenguaje corporal que se representa una insinuación sexual, el acto sexual, o solamente, una pobre exhibición de cuerpo desnudo/ semidesnudo femenino. Estas expresiones verbales o corporales funcionan a través de la imaginación del público masculino, engañándole para hacerle sentir activo, mediante la objetivización de la mujer. La sexualidad que se aborda sutilmente en los diálogos es una representación de la vida sexual reprimida de ambas sociedades. Este género fílmico estructura el placer de ver, al situar en el centro del discurso al cuerpo femenino objetivizado y la mirada placentera del hombre hacia la mujer como si fuera la única forma de mostrar el deseo.

Capítulo III: El imaginario de *Picardía mexicana III* y *Kayıkçının küreği*

3.1 La comparación de la técnica cinematográfica de *Picardía mexicana III* y *Kayıkçının küreği* (El remo del lanchero)

Kayıkçının küreği fue dirigida y escrita por Çetin İnanç en 1976⁸⁷ y *Picardía mexicana III*, fue dirigida por Rafael Villaseñor Kuri y escrita por Fernando Galiana en 1986⁸⁸. Aunque las dos películas fueron filmadas con diez años de diferencia, hay similitudes en la técnica cinematográfica y en la trama.

Kayıkçının küreği y *Picardía mexicana III* fueron realizadas en formato de 16mm, y fueron filmadas a color. *Kayıkçının küreği* es la historia de un lanchero de los grupos populares que se casa con una joven de los grupos privilegiados y a partir de este momento las desgracias no le dejan de perseguir. Por otra parte, *Picardía mexicana III*, es la historia sobre

⁸⁶ Lagarde de Los Ríos, op.cit, p.41

⁸⁷ *Kayıkçının küreği* (El remo del lanchero), Dirección y Guión: Çetin İnanç, Cámara: Dinçer Önal, Producción Gaye Film – Erdoğan Tilav, 1976, Actores: Ali Poyrazoğlu, Emel Aydan, Ceyda Karahan, Mürüvvet Sim, Renan Fosforoğlu, Romina Terry, Oktar Durukan, Ahmet Kostarika (Turgutlu).

⁸⁸ *Picardía mexicana III*, Dirección: Rafael Villaseñor Kuri. Argumento y libro cinematográfico de Fernando Galiana, inspirada en el libro *Picardía mexicana* de Armando Jiménez, Producción: 1986, Galáctica Films. Música: Eduardo Arau, Escenografía y decoración: Gerardo Hernández, Vestuario: Olivia Collins y D’Alvaro Boutique, Fotografía: Antonio Ruiz Juárez, Asistente de dirección: Rubén González, Gerente de producción: Blanca Rodarte, Asistente de producción: Jesús Bretón, Mónica Jácome, Cecilia Balam. Producción de Luis Bekris. Los actores: Rafael Inclán, Pedro Weber Chatanuga, Olivia Collins, Charly Valentino, Claudia Guzmán, Humberto Herrera, Ariadne Welter.

un chofer de camión, que después de haber ganado la lotería quiere conquistar a una joven de la alta sociedad.

La estructura de los filmes de *sexy comedia* turca y mexicana arrastra la influencia del cine clásico Hollywoodense, la cual veremos tanto en *Picardía mexicana III* como en *Kayıkçının küreği*. Ambas cintas tienen un desarrollo cronológico, una linealidad temporal, no tienen saltos de tiempo como *flash back* ni *flash forward*. Aunque en *Kayıkçının küreği* se rompen la continuidad y la causalidad de la narración en algunas secuencias, ambos filmes, por lo general, respetan estos cánones, los cuales son discursos fílmicos de la cinematografía clásica hollywoodense. Las secuencias se vinculan con una causalidad, es decir, cada una es causada por otra anterior que responde a una lógica, apoyada por la continuidad del espacio, del tiempo, de la iluminación, del vestuario, etc.

En ambas cintas hay una coherencia entre lo presente y lo pasado, (predecible) para que el espectador integre en la trama y que tenga sus expectativas sobre lo que sucederá. En las dos, un poco antes del final se aumenta una tensión dramática, que percibe el espectador, al final el protagonista lo resuelve dando un mensaje moral. La mexicana habla del valor de la amistad y del amor que son más importantes que la riqueza material, la turca habla del honor del humano que es más importante que la riqueza material.

En estas películas, la posición de los personajes hacia la cámara es frontal o de tres cuartos, como en el teatro clásico griego y romano. Según Bordwell, Staiger y Thompson, una de las características de la película clásica es la frontalidad, y esta idea viene de la escenografía del teatro griego y romano. La acción narrativa está dirigida al espectador, y es importante no perder la concentración de él. Por eso, dicen que: “El rostro se coloca de frente, de tres cuartos o de perfil; el cuerpo, habitualmente, de tres cuartos o de frente. (...) Los grupos de personajes en pie suelen colocarse siguiendo líneas horizontales o diagonales o en semicírculos; la gente rara vez cierra filas, como harían en la vida real”⁸⁹. Así que, la audiencia puede orientarse por medio del clásico sistema de 180°, que es la característica de ambos filmes.

⁸⁹ Bordwell, Staiger, Thompson, op.cit. p.56, 57

Los personajes de ambas películas se sientan en una forma de medio círculo o están formando una línea, si están de pie sus cuerpos siempre están volteados hacia la cámara. Por ejemplo, en *Kayıkçının küreği*, en la escena del restaurante (en el plano medio) *Aynur* (amante de *Ali*) y *Ali* (el lanchero) están sentados en una mesa lado a lado hacia la cámara, platicando y tomando alcohol (véase la imagen 3.1). En la otra escena donde la madre del lanchero y *Aynur* están platicando abajo de las escaleras, la madre está en la escalera y la muchacha está abajo, las dos están de frente, hacia la cámara, no a ellas mismas (véase la imagen 3.2). En *Picardía mexicana III*, en la primera secuencia enfrente de la pulquería, los tres amigos (*Tuercas*, *Polvorón* y *Alacrán*), la mujer que vende quesadillas y un borracho, se alburean entre sí haciendo un medio círculo enfrente de la cámara. En la primera y segunda secuencia, dentro de la pulquería, los tres personajes principales, en vez de formar un triángulo, están sentados lado a lado en la pulquería enfrente de la cámara, y en la segunda escena, en algún momento, el protagonista (*Tuercas*) se dirige directamente a la cámara. Porque en estos momentos la tensión se centra en los gestos mientras se están albureando (véase las imágenes 3.3 y 3.4).

En las cintas turca y mexicana, los planos centralizan las expresiones faciales, los gestos físicos, para describir los personajes, sus situaciones, y así, como en la cinematografía clásica, “el cuerpo humano se convierte en el centro de la narración y del interés gráfico.”⁹⁰ Porque ambas historias se arman sobre la descripción de los personajes, por ejemplo, el macho estereotipado, y también se arman sobre sus objetivos, cómo logran ellos y cómo resuelven los conflictos que encuentran en la historia.

Cuando comienza la trama, de *Kayıkçının küreği*, se maneja el montaje de plano/contraplano. Primero, la cámara está ubicada detrás del protagonista (*Ali*, el lanchero), poniéndolo de espaldas a nosotros, y después vuelve a colocar a este personaje en el centro del plano. Así que, primero, estamos mirando por encima de su hombro, a lo que está viendo él, que son las dos mujeres. Después, la cámara hace un *traveling* de avance desde arriba hacia la lancha, para dar la idea que la trama comienza en una lancha, en el mar. La cámara hace un *close up* al rostro del lanchero, vemos su cara y sus miradas inclinadas hacia abajo. Corte. Esta vez un *close up* a las piernas de las mujeres sentadas enfrente de él. Corte. Otra

⁹⁰ *Ibidem*.

vez la cámara hace *close up* al rostro del lanchero y muestra su mirada placentera hacia las piernas de las mujeres (véase las imágenes 3.5 y 3.6).

Para Bordwell, Staiger y Thompson, la repetición de la posición de cámara: los ángulos, los planos/contraplanos, los diversos desplazamientos de la cámara, es para mantener al espectador concentrado solamente en la narración, y para que ignore el montaje.⁹¹

Los planos medios y primeros planos que se conectan con el corte, expresan el deseo sexual del lanchero hacia las mujeres, mostrando el cuerpo femenino fragmentado. Cuando inicia el monólogo de *Ali* dirigido a las mujeres, el personaje con la barba, que está sentado detrás de *Ali*, también observa las piernas de las mujeres, saca su lengua con deseo, y mueve su cabeza verticalmente con placer.

En la otra secuencia, el velador del barrio está espiando a la muchacha, mientras ella está colgando la ropa. Aquí se rompe la continuidad narrativa, porque esta secuencia no tiene una relación con la trama, y luego el personaje (el velador del barrio), que realiza el acto, nunca vuelve a aparecer en la trama.

En el primer plano, vemos el velador mirando algo que está fuera del campo, con el corte nos muestra lo que está viendo desde el punto de vista óptico de este personaje. En el primer plano, aparecen las piernas fragmentadas de la muchacha (*Aynur*). La cámara enfoca al rostro del velador con ojos medio abiertos por el deseo. Corte. En plano general aparece ella, cuando está tendiendo la ropa en el jardín de su casa. Se inclina hacia abajo para recoger la ropa, en este momento la cámara hace *zoom in* y pone en un plano *big close up* a las piernas de la muchacha, que lleva falda corta. Corte. Un *close up* a la cara del velador, abre sus ojos, mueve sus bigotes poblados y aprieta sus labios con placer. Corte. Otra vez la cámara vuelve a mostrar el trasero de la muchacha. Corte. La cámara hace *close up* al rostro de él, su cabeza se inclina hacia la derecha y muerde sus labios con deseo. Corte. La mujer aparece de espaldas en el plano general, salta para tender la ropa. Corte. Esta vez la cámara hace *zoom in* a la cadera de ella y después del corte, vuelve a hacer *zoom in* a la cara del velador, con un sonido rítmico hasta que se moja por una cubeta de agua que *Ali* le tira encima. (Véase las imágenes: 2.1 y 2.2).

⁹¹*Ibid.* p.65

Se utilizan repetitivamente los *close ups* que detienen la narración para enfocar en los detalles de los gestos faciales, corporales, del cuerpo femenino descuartizado. Así que con estos planos se da más información al espectador para obtener un placer a través del exhibicionismo, y como dice Neale, “con esta mirada fetichista cambia la posición del espectador, se acerca a los detalles del cuerpo, cual genera otra reacción hacia la imagen que ve, despierta su deseo de ver más.”⁹²

También hay una secuencia de espía en *Picardía mexicana III*. Esta inicia con el cuerpo medio desnudo de la mujer en plano general, acompañada con un ritmo musical, sale de su casa por el lado izquierdo del plano, y camina hacia la derecha. Corte. *Tuercas* y un obrero se dan cuenta de ella, y se detienen enfrente de la puerta abierta del jardín, y luego los otros obreros caminan hacia la puerta para ver qué están viendo. Corte. La cámara planea hacia la derecha, y ella se ubica en el centro del plano. Corte. Los obreros están mirándola. *Tuercas* abre y cierra sus ojos sin creer lo que está viendo. Corte. En el plano general, ella se está estirando en el jardín de su casa, hacia la cámara. Corte. En plano medio, los obreros, (los tres con boca abierta) le están espiando en la puerta abierta del jardín y durante un largo tiempo se filman sus gestos exagerados y sus diálogos (haciendo uso del albur). Corte. Ella se voltea de espaldas y sigue estirando su cuerpo, y tira la ropa que traía. Corte. Los obreros gritan “¡oooley!”. Esta vez la cámara se ubica más cerca de ella, la pone en medio plano, y hace una panorámica vertical, desde sus rodillas hasta su cabeza (véanse las imágenes 2.3 y 2.4).

Es importante señalar que en ambos filmes existe un gesto facial similar, estereotipado, lo cual simboliza la exageración de la virilidad hacia el sexo femenino. El *Polvorón* (uno de los personajes importantes), estira su bigote poblado mientras está espiando a la mujer. Se encuentra con la misma mímica en una escena de *Kayıkçının küreği*, donde la cámara hace *zoom in* hasta llegar a un plano *big close up* del rostro de *Ali*, justo cuando aparece su novia en la ventana de la taberna. Comienza a estirar su bigote, señalando a sus amigos que ella le pertenece solamente a él (véanse las imágenes: 3.7 y 3.8).

En las cuatro secuencias del acto sexual de *Kayıkçının küreği*, es muy frecuente el uso de los recursos *zoom in* y *zoom out* con un sonido rítmico que podría producir un dinamismo,

⁹² Neale, Steve, *Masculinity as spectacle*, SREEN, *The Sexual Subject*, A Screen Reader Insexuality, Ed.Routledge, London, 1992, p.285

además se practican diversos planos, desde los generales, hasta los de detalle. Los planos picados, contrapicados e inclinados se manejan cuando los cuerpos se encuentran en una línea horizontal, en la cama y dentro de la lancha.

La tercera secuencia del acto sexual inicia con un *close up* a los rostros de los nuevos casados cuando están besándose, este plano se ve transparente y se sobre pone en el otro fotos de una mujer desnudándose (véase la imagen 3.9). La cámara hace un movimiento circular, sobre la imagen de fotos, primero hacia a la derecha, después hacia la izquierda. Y los dos diferentes planos están uno sobre otro. Corte. La misma técnica de poner dos planos diferentes uno sobre el otro, se repite en las siguientes secuencias. Con el plano picado, la cámara enfoca el rostro de la mujer para mostrar la expresión de su gozo y deseo. Corte. La cámara, se enfoca en los rostros de ambos en un plano inclinado, los dos están besándose. Luego, la cámara hace un *traveling* circular primero hacia la izquierda, después a la derecha, que podría dar la sensación de dinamismo, la sensualidad.

A veces la cámara está ubicada aproximadamente a un metro de distancia de los cuerpos, para que el espectador se sienta más identificado con el personaje masculino y así satisface sus necesidades visuales. En las secuencias del sexo, cuando la cámara subjetiva pone la mujer en el plano picado, desde el punto de vista del protagonista masculino, como comenta Mulvey, esta posición dirige la mirada de los espectadores para que compartan la misma mirada del protagonista masculino.⁹³ Por eso considero que el acto de ver al otro, no deja al espectador pasivo, imaginariamente lo pone en acción.

En la misma secuencia del acto sexual, hay un error de continuidad del vestuario rompiendo el canon del cine clásico Hollywoodense. Durante el acto sexual, al parecer, el protagonista está desnudo, sin embargo, en un plano de la misma escena, se nota que él lleva calzón. En otro plano, él aparece con una camisa y un calzón. Corte. Siguen haciendo el amor, y esta vez él aparece sin camisa, no se ve si trae su calzón o no. Por otro lado, el personaje femenino siempre aparece desnudo durante toda la secuencia.

En el cine turco de *sexy comedia* fue manejado constantemente un “tipo de plagio fragmentado”, es decir, las cintas pornográficas extranjeras se cortaban en ciertas secciones, y

⁹³ Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and narrative cinema*, en *The Sexual Subject, A Screen Reader Insexuality*, Sreen, Ed.Routledge, London, 1992, p.30

luego se pegaban en las cintas turcas, después de que las cintas turcas habían sido sometidas a un proceso de censura. Ocurre un error de continuidad en el espacio, en la iluminación y en el tiempo tanto en la segunda como en la tercera secuencia del acto sexual. La sección de un fragmento pornográfico de una película extranjera, incluida en esta secuencia, tiene una iluminación de color rojo, además la escenografía es diferente, y el movimiento del acto sexual es más lento. (Véase la imagen 3.10).

En cambio en *Picardía mexicana III*, no hay una escena “erótica”, y como se había señalado en la segunda parte de la tesis, ni en el cine de *ficheras*, ni en el cine populachera hay escenas de sexo explícito, sin embargo la escena “erótica” de los filmes de *sexy comedia* mexicana es solamente una insinuación del acto sexual, por medio de la exhibición del cuerpo desnudo o fragmentado del personaje femenino y a través de las expresiones faciales de los personajes masculinos ante la desnudez femenina.

Ambas películas se filman en exteriores e interiores. En la cinta turca, para las escenas exteriores se utiliza la luz solar, y si se filma en la noche, se maneja la iluminación dura, así que la iluminación se dirige directamente a los personajes, dejando oscuro alrededor, porque la única fuente de luz viene detrás de cámara. Por ejemplo, cuando *Ali* entra borracho al barrio pobre donde vive, sólo aparece iluminada su figura en la oscuridad con la luz que proviene detrás de cámara y su sombra le persigue a todos lados, mientras todos los objetos alrededor siguen invisibles (véase la imagen 3.11). El poner la luz detrás de cámara es un recurso que se utilizó porque en los barrios pobres la luz es muy escasa en las noches. En otras secuencias interiores: dentro de casa de *Ali*, en la casa de su esposa, en el bar y en las escenas de acto sexual se maneja la luz plana y pareja.

En *Picardía mexicana III* se utiliza la luz natural cuando se filma en exteriores. Cuando se filma en interiores, por ejemplo cuando los obreros se encuentran la pulquería, la luz es plana y pareja. Los amantes *Tuercas* y su novia (Claudia Guzmán) se encuentran enfrente de la casa, después se encuentran en el camión y luego en otra escena, él se encuentra con la muchacha rica (Olivia Collins) en un restaurante, en estas ocasiones se maneja la iluminación suave, de color blanca que viene detrás de cámara junto con la luz roja, por ejemplo: en la escena anterior donde la pareja está enfrente de una casa en plano medio, les toca la luz blanca, y de la izquierda viene la luz roja y toca la cara de ella muy débilmente. En la escena donde los dos están en el camión de *Tuercas*, la luz blanca toca sus rostros del lado

izquierdo, mientras la luz roja toca del lado derecho dividiendo sus caras en dos partes. (véase las imágenes: 3.12, 3.13) Además cuando el *Tuerkas* está en un restaurante con la muchacha rica también se utiliza la luz roja junto con la blanca (véase la imagen: 3.14). Esta intención de utilizar la luz roja y blanca en escenas de interiores, puede ser para expresar los sentimientos de deseo y pasión, podría ser para dar un efecto romántico, sensual a la escena.

3. 2 La comparación del lenguaje verbal en *Picardía mexicana III* y *Kayığın küreği*

El albur es uno de los elementos que genera la comicidad en el género fílmico de *sexy comedia* mexicana y turca, a través del lenguaje oral, escrito y gráfico. Como se había señalado en la parte anterior de la tesis, el albur es un especie de juego de palabras de doble sentido, cuyo segundo sentido siempre está vinculado con la sexualidad, contiene un humor machista, y gira en torno del órgano fálico, dejando a los homosexuales y a las mujeres pasivos, vencidos e insultados.

Es un chiste que complace la moral dominante, es parte del lenguaje patriarcal, el cual es, según Mulvey, inconsciente estructurado, y “el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer.”⁹⁴ Por otro lado, consciente o inconscientemente es un juego homosexual entre los varones. Porque en una sociedad sexualmente reprimida como la mexicana y la turca, se reproducen las expresiones verbales de una forma insinuante, para poder hablar del deseo sexual libremente. Por eso, como dice Monsiváis: “no es lo mismo apalea un techo que techar un palo, ni es lo mismo el humor de una sociedad totalmente reprimida que el de una sociedad modestamente liberada. Alejado de sus funciones representativas, el albur, joya del tiempo libre del machismo, tiende a desmoronarse lentamente.”⁹⁵ Ya que la intención de la producción de esos filmes es venderlos a la masa masculina de los grupos socio económicamente bajas, en este género cinematográfico, el albur y el lenguaje vulgar se utilizan como una representación del lenguaje cotidiano de los grupos populares. Porque según el director Alejandro Galindo, “(...) cuando el público popular se ha visto reflejado en la pantalla responde como no imaginas. Es conmovedor.”⁹⁶

⁹⁴ Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and narrative cinema*, The Sexual Subject, A Screen Reader Insexuality, Sreen, Ed.Routledge, London, 1992, p. 23

⁹⁵ Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, p.307

⁹⁶ Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el cine Mexicano “La construcción de una imagen, 1939-1952*, Ed. Colegio de México A.C, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, p.41, (entrevista con Alejandro Galindo, en Testimonios del cine mexicano, vol. I, p.103)

Este juego de palabras de doble sentido se manifiesta en los diálogos, en los monólogos, en las canciones por medio del lenguaje oral, así como en los nombres de los filmes, en las paredes, detrás y enfrente de los camiones a través del lenguaje escrito. Esto, por lo general, se compone en rimas y con la armonía en la entonación.

En *Picardía mexicana III*, el albur a veces se vuelve una rivalidad entre los opuestos que tratan de imponerse uno al otro. Y durante esta contienda es importante la presencia de un oyente como el testigo de esta batalla. Así quien vence al otro por medio de palabras puede compartir con los oyentes su potencia sexual y puede mostrarles como deja a su rival sexualmente “pasivo”. Este acto es una burla de lo homosexual y de lo femenino para asegurar el potente del heterosexual masculino sobre éstos.

El ejemplo siguiente es un diálogo de una secuencia de *Picardía mexicana III* que se da entre una mujer (en traje de baño) que está haciendo ejercicios de estiramiento en el jardín de su casa, mientras unos albañiles la espían. Una suave música acompaña las miradas como si fuera una escena de *estriptease*:

Polvorón: “*Mamasota!*”

(...)

Tuercas: “*Pobre muchacha está llena de bolas.*” (cada parte de cuerpo es redonda, en especial los senos)

(...)

Alacrán: “*Ahh! Tan mal repartida.*” (quiere decir que su cuerpo es atractivo enfatizando su voluptuosidad, al decir lo contrario)

Polvorón: “*Púes claro no nos toca nada.*”

Polvorón: “*¿Qué te gustaría que te tocará?*” (¿en qué parte suya te gustaría tocar?)

Tuercas: “*¡Los aguacates!*” (los senos)

(...)

Polvorón: “*Está p’ echarle una blanqueada.*” (el semen)

Polvorón: “*Trajeron nuevos changos al zoológico.*”(el órgano sexual femenino) “*Me dan ganas de echar cacahuates.*”

Polvorón: “*¡Esa cara yo la conozco! ¿Qué en nalgotras ocasiones no nos hemos visto?*” (se refiere que ya habían tenido una relación sexual antes)

(...)

La mujer: “*¡Majaderos! ¿Qué nunca han visto una mujer?*”

Tuercas: “*¡Así no!*”

La mujer: “*¿Así cómo?*”

Tueras: “*Así de buena*”

La mujer le da una cachetada

La mujer: “*¡Majadero, bola de nacos!*”

Picardía mexicana III tiene diálogos de albur interminable hasta que se vuelve una lucha entre hombres. Por lo general, las mujeres no entran en los diálogos de albur, pero en este film, la mujer que vende quesadillas afuera de la pulquería también entra en el juego de palabras y se emborracha con sus amigos albañiles, obreros. Hasta la última escena no entra otra mujer a la pulquería más que ella; les permite burlarse de ella, burlándose también ella de sí misma y de ellos.

El ejemplo siguiente es del diálogo entre la mujer que vende quesadillas y los obreros afuera de la pulquería:

El polvorón: *Yo quiero tacos de moronga.*

La mujer: *Me gusta que me la ponga!*

El polvorón: (...) *fodonga! ¡Pinche vieja pelada!*

La mujer: *¿Con chile?*

La mujer: “*¿Y tú, Alacrán?*”

Alacrán: “*Si quiero una de morcilla”*

Ella: “*¿Te la pongo en la mesa o en la silla?*”

Alacrán: “*Mejor en la rabadilla.*” (la rabadilla, el pene)

Ella: “*¿Qué más?*”

Alacrán: “*Una de tinga.*”

Ella: “*¡Tinga la tuya! ¡Por si las dudas güey!*”(refiriendo a la chingada)

(...)

Ella se ríe con ellos...

El ejemplo siguiente es de una secuencia del mismo film, cuando se alburean los tres amigos dentro de la pulquería. Esta conversación entre los amigos resulta graciosa por medio del albur, y muchas veces inconsciente o conscientemente, se esconde el deseo de tener una relación homosexual entre los hombres heterosexuales.

Alacrán: “*Échame una de tuna*”. (refiere al pulque de tuna)

Polvorón: “*Aunque t’espines el ano*.”

Tuercas: “*Se las tenga aquí la mano*.” (refiere tener las nalgas de su amigo en sus manos)

En otra escena que se filma dentro de la pulquería, los tres amigos: *Tuercas*, *Polvorón* y *Alacrán* están platicando. *Tuercas* compra un boleto de lotería del viejo borracho, y luego sus amigos se burlan del *Tuercas*. En la pulquería:

Tuercas: “*Yo le ayudo(...) para que no sienta que es una limosna*.” (hablando del borracho que le vendió un boleto de lotería.)

Polvorón: “*Usted siempre le da, le da, le da, por que no me las dáis?*” (refiriéndose a las nalgas de su amigo)

Tuercas: “*Porque tú me apachurráis!*” (porque son grandes sus nalgas)

En la otra secuencia que se filma en los exteriores, los tres amigos (*Tuercas*, *Alacrán* y *Polvorón*) se encuentran con otros albañiles y *Tuercas* alburea a uno de ellos. Al principio el albañil entra en el juego, y después no puede seguir el juego de palabras y no contesta con otro albur, así que se queda “pasivo” y vencido al final del juego.

El polvorón: “*¿Qué dice la talacha?*”

El otro albañil: “*Un trabajo chico*.” (ano)

Alacrán: “*¡Te mido!*”

(...)

Tuercas: “*¿Qué están haciendo?*”

El albañil: “*Estamos resanando atrás*.” (tapar los huecos de la pared)

Polvorón: “*¿Por qué no me resanan adelante?*”

El albañil: “*¡Porque no soy cirujano!*”

Polvorón: “*¡Tú te quedas con cirugía yo me la paso al ano!*”

Se ríen...

Por otro parte, en el cine turco del mismo género el juego de palabras de doble sentido no es un juego homosexual entre hombres, sino que es parte de los diálogos. Las

conversaciones de juego de palabras de doble sentido no se vuelven en una hostilidad entre el atacante y contra-atacante, sin embargo es un lenguaje obsceno que corre bajo el agua para hablar del acto sexual y del deseo sexual más libremente.

Además, la mayoría de los nombres de los filmes turcos de este género, tienen doble sentido, y el segundo sentido siempre está relacionado con lo obsceno. El director Aram Gülyüz dice que: “El nombre de la película es el más importante para el proyecto de la mayoría de las compañías pequeñas que están ligadas al cine “erótico” y así (se inventan o crean) las palabras de doble sentido, los refranes y alburas.”⁹⁷ Los juegos de palabras en los títulos de las cintas, aluden al acto sexual. Por ejemplo, por medio del título de *Vur davula tokmağı* (Pega el martillo a la tambora) se alude el acto sexual rudo a través del nombre de *Kayıkçının küreği* (El remo del lanchero) el acto sexual se representa como un acto de remar el barco. En el título de *Şehvet kurbanı şevket* (Şehvet, sacrificado por la pasión) se crea una armonía con las palabras de “şehvet” que significa la pasión y “Şevket” que es el nombre del personaje, cambiando el lugar de las letras “v” y “h”. Algunos ejemplos de los nombres de las películas en las que se encuentran expresiones de doble sentido o juegos de palabras son: *Öttür kuşu Ömer* (Haz que cante el pájaro Ömer) (Yücel Uçanoğlu, 1979), *Plaj horozu* (El gallo de la playa), Nejat Okçugil, 1975, *Tak fişi bitir işi* (Mete la clavija, termina el trabajo), Ülkü Erakalın, 1974, *Civ civ çıkacak kuş çıkacak* (Aparece el pollito, aparece el pájaro), Nazmi Özer, 1975, *Fırçana bayıldım boyacı/ Erkeklik öldü mü abiler* (Me encanta tu brocha pintor/ Está muerta la virilidad cabrones, 1978), Ülkü Erakalın, 1978.

En la primera escena de *Kayıkçının küreği* una lancha cruza el Bósforo de Estambul con dos mujeres y varios pasajeros. Al principio, las mujeres se molestan por las miradas del lanchero y de los otros hombres pasajeros del barco e intentan cubrir sus piernas con sus abrigos. En este momento surge un monólogo del lanchero sobre las mujeres, se compone del doble sentido de palabras y de la rima. Después de este monólogo, ellas dejan de ser molestadas por las miradas y se ríen.

-Ali (lanchero): “*Kapatmayın, kapatmayın!*” - Ali: “*¡No las cubran, no las cubran!*”
-Ali: “*Dinleyin beni sayın yolcu abilerim!*” - Ali: “*Escúchenme respetuosos hermanos*
- Ali: “*Kapatmayın dedim güzeller!*” *pasajeros!*”
“*Güzel olursa bacaklar, delikanlıları araklar.*” -Ali: “*¡Dije que no las cubran guapas!*”

⁹⁷ Scognamillo, Giovanni y Demirhan, Metin, *El Cine Turco Erótico*, Editorial Kabalcı, Estambul, 2002, p.154.

*Kıstırırsa Lüfer Ali fısıkları ayıklar
Kadınların çorabı cazibeyi çeker
Kayıkçının küreği çok delik deler”*

*Las piernas de una mujer son su vitrina,
si las piernas son buenas, seducen
a los muchachos.*

*Si Lüfer Ali pellizca, monda los cacahuetes.
(Se refieren las mujeres con las “cacahuetes”,
y lüfer es un tipo de pez, a la vez, es el
Segundo nombre del lanchero.)*

*Las mallas que llevan las mujeres son
excitantes.*

*El remo del lanchero (el pene del lanchero)
punza muchos ollos.*

En este film se encuentran varias frases de doble sentido con rima, como el ejemplo de la frase, que se dice entre los tres amigos en la taberna: “*Arabaya bin tokmakla, arabadan in tokmakla*”. (“Sube al coche tocando, baja del coche tocando”) (Refiriendo la relación sexual).

En la primera secuencia del acto sexual entre *Ali* y *Elena*, surge un diálogo mientras están haciendo el amor exageradamente como si él fuera remando la lancha.

- Ali: “*Sen de benim kayığımın küreğini ye anam!*” (¡Y tú, come el remo de mi barco, mamacita!, refiriendo a su pene)

-Ali: “*Bizim kayığın küreği Elene'nin limanına girdi!*” (Nuestro remo del barco entró en el puerto de *Elene*, refiriéndose el acto sexual)

La escena continúa con una actuación exagerada del personaje masculino imitando el acto sexual, como si fuera remando la lancha y la música acompaña la escena con una voz seductora de una mujer:

*“Ayaklarına geldim, odana girdim,
Haydi yeter artık, civ civi görelim,
Ciki ciki cak cak, kuş kuş çıkacak.
Hadi hadi civ civ, ne zaman çıkacak?”*

*“Vine a tus pies, entré en tu cuarto,
¡Venga, ya basta! ¡Vemos el pollito!,
Cucurucu, aparecerá el pájaro
Venga, venga pollito, ¿cuándo aparecerá?”*
(Se refiere al pene)

Cuando Ali entra borracho al barrio donde vive, canta con la rima:

<i>“Kayıkçının küreği</i>	“El remo del Lanchero
<i>Fış fış eder yüreği</i>	Su corazón dice fush fush
<i>Akşama hanım göbeği”</i>	Para la noche hay un ombligo de la mujer”

Finalmente, el albur es una manera de hacerse presente, de mostrar una manera de pensar y hablar “impropia” popular, donde la masa se expresa e inventa un lenguaje que podría parecer “burdo” para decir lo que no se debe de decir explícitamente. Y esto complace a la moral dominante violando a lo femenino y a lo homosexual con el lenguaje. Al principio es un acto de presencia y después es utilizado por los medios para hacer producciones en serie.

3.3 La comparación de los carteles de algunas películas de *sexy comedia* mexicanas y turcas

Las imágenes de los carteles del cine lépero en Turquía y México mantienen y reproducen la ideología patriarcal, centralizada lo cual produjo más violencia, más preocupación y más miedo en el público a en el narcisismo masculino, es decir, en la omnipotencia masculina, que se manifiesta con su poder físico y sexual. La figura masculina está siempre activa a través de sus miradas, sus gestos faciales o corporales, controla la narración visual de los carteles, ejerciendo siempre un poder sobre los demás.

En cambio, la imagen femenina está expuesta como un objeto del deseo, su cuerpo desnudo-semidesnudo o fragmentado se exhibe para las miradas voyerista y fetichista. Está puesta en un plano céntrico en los afiches para generar una provocación sexual dirigida al espectador masculino. El cuerpo femenino no está en acción, no es dinámico, se anula su placer sexual, porque es reproducido para ser visto por otro. Berger dice que: “Minimizar la pasión sexual de la mujer es para que el espectador crea tener un monopolio de esa pasión. Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos.”⁹⁸

⁹⁸ Berger, John, *Los Modos de Ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1975, p. 64

En algunos carteles, como el de *Öttiür kuşu ömer* (véase la imagen 3.18) o el de *Huele a gas* (véase la imagen 3.19) la mirada femenina no está centrada en el personaje masculino, mira fuera del cuadro, hacia el espectador. En el cartel de la primera película, se construye un triángulo de miradas, la mirada de la mujer está dirigida hacia el espectador voyeur, mientras la mirada voyerista del hombre está dirigida hacia el cuerpo desnudo de la mujer. De esta manera, se puede considerar una similaridad entre la pintura europea tradicional, como dice Berger: “Casi toda la imaginería sexual europea posterior al Renacimiento es frontal - literal o metafóricamente - porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira.”⁹⁹

Según Mulvey, la escopofilia fetichista de lo masculino, es decir, el placer de ver el otro como un instrumento sexual, recrea la imagen femenina como un objeto de belleza para la satisfacción de lo masculino.¹⁰⁰ Por eso, se esquematiza, se caricaturiza el cuerpo femenino exaltando sus órganos sexuales, su pecho y cadera son dibujados en formas redondas, su vientre y tobillo más fino y delgado, la ropa pegada al cuerpo, los labios muy rojos, ojos pintados, el color del cabello son características fundamentales que perfilan una forma sintética y atractiva. La representación de un cuerpo protuberante en algunos detalles, sirve para llamar la atención del hombre que transita en la calle y mira el cartel.

En algunos afiches, como en *Los verduleros*, *Ördek çıkacak kaz çıkacak*, *Ye beni Mahmut*, (véase las imágenes: 3.25, 3.20 y 3.21) la imagen erótica femenina se representa con una fruta o una comida indicando que el cuerpo femenino puede estar en venta/ mercancía. El afiche de *Los verduleros*, tiene dos planos diferentes, en el de arriba, el hombre agarra una gallina muerta en su mano izquierda, y en la otra agarra una mujer media desnuda, que no se ve su cabeza. En el cartel de *Ördek çıkacak kaz çıkacak*, la mujer medio desnuda está mirando fuera de cuadro con una mirada sorprendida, mientras el hombre está asomando al órgano genital de ella, por donde están saliendo unos patos. En el afiche de *Ye beni Mahmut*, la cadera de la mujer se representa como una pera grande, misma que está mordiendo el personaje masculino.

Las imágenes masculinas no se representan como objetos eróticos en el cine convencional y comercial, que sus espectadores son en su mayoría masculinos, porque como dice Neale, en una sociedad patriarcal y heterosexual, el cuerpo masculino no se puede

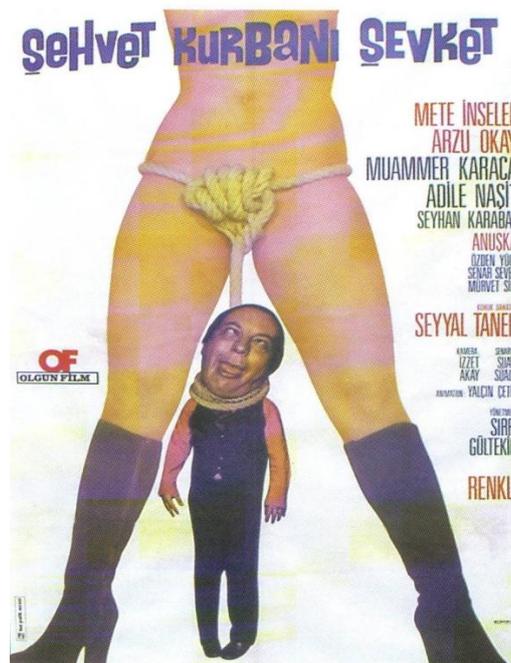
⁹⁹ Berger, John, op.cit.,66

¹⁰⁰ Mulvey, Laura, op.cit., p. 28.

representar explícitamente como un objeto erótico para la mirada masculina. Así, la manifestación erótica, placentera masculina está reprimida.¹⁰¹ Por eso, la figura masculina es estereotipada y caricaturizada como el macho/cómico, sus gestos físicos y expresiones faciales son exagerados y ridiculizados ante la desnudez femenina. Esta imagen recreada, representa el erotismo masculino enfocándose en la obsesión fálica, y a veces en la debilidad masculina ante la desnudez femenina, (véase la imagen: 2.9). Las distorsiones en la apariencia física, las exageraciones en los rasgos físicos o faciales, son los elementos picarescos en las representaciones gráficas para generar una comicidad y producir un efecto cómico y llamativo para el público. Estas representaciones gráficas centralizan la mirada masculina manifestando un modo de ver, y reconstruyendo a través de esto, la imagen femenina para la diversión masculina, como en los ejemplos siguientes.

En el cartel de *Şehvet kurbanı Şevket* (*Şehvet sacrificado por la pasión*). (Véase la imagen 3.15), dirigida por Sirri Gültekin en 1975, hay una imagen de un hombre que está colgado en el órgano genital de la mujer. La mujer-objeto está presente solamente con la mitad de su cuerpo, su identidad perdió el valor, su cuerpo puede ser cualquier cuerpo femenino. Sus botas negras de tacones que pisan al piso recto y fuerte simbolizan su poder de seducción. El hombre está colgado en el órgano genital de la mujer con una cuerda bien amarrada, como un títere que ya perdió su vitalidad. Representa la debilidad del hombre ante la desnudez del cuerpo femenino, ante su pasión y deseo. Puede arriesgar su vida, su trabajo y su familia por placer. Por un lado, la pequeñez del hombre ante la mujer que es a su vez gigante, también puede significar su debilidad viril. Por otro lado, su cabeza es un poco más grande que su cuerpo, porque la expresión de su cara y sus gestos son importantes para provocar la risa.

¹⁰¹ Neale, Steve, op.cit.p. 281

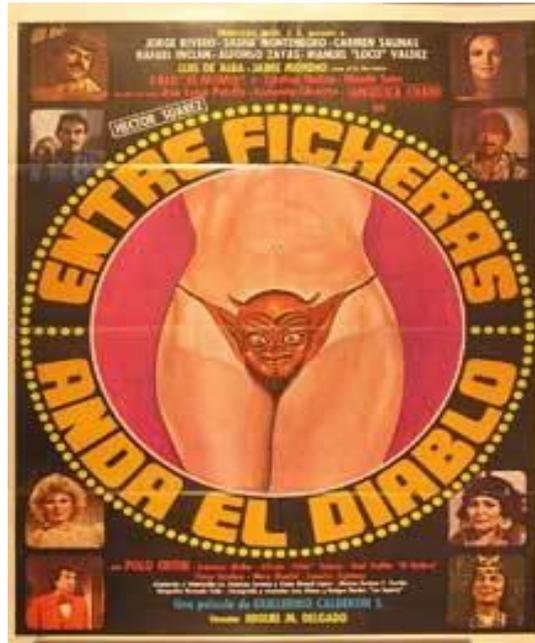


3.15

“Şehvet kurbanı Şevket” (Şevket sacrificado por la pasión)

(Dirección: Sırrı Gültekin, Guión: Suavi Sualp, Los actores: Mete İnselel, Arzu Okay, Muammer Karaca, Adile Naşit, Seyhan Karabay, Anuşka, Özden Yüce, Senar Seven, Mürvet Sim, Seyyal Taner, Producción Olgun, 1975)

Semejante a la propuesta anterior, *Entre ficheras anda el diablo (Pulquería III)*, (véase la imagen 3.16) dirigida por Miguel Delgado, escrita por Víctor Manuel Castro y Francisco Cavazos en 1984, la idea abstracta del diablo toma forma. Visualiza y significa el órgano sexual de la mujer recordando las creencias cristianas e islámicas; el demonio engañó a Eva (la primera mujer) para que sedujera al género masculino. Así que según estas creencias el individuo está condenado por la sexualidad diabólica de lo femenino. La imagen del cartel confirma la idea de que el demonio se presenta “siempre” a través del poder sexual femenino dejando al hombre débil ante el poder de la seducción.



3.16

“Entre ficheras anda el diablo” (Pulquería III)

Dirección: Miguel M. Delgado, Guión: Víctor Manuel Castro, Francisco Cavazos, Producción: Guillermo Calderón, 1984, Los actores: Angélica Chain, Iris Cristal, Luis de Alba, Eduardo de la Peña, Candelaria Domínguez, Michelle Dubois, César Escalero, Leondro M. Espinosa, Rafael Inclán, Cristina Molina, Sasha Montenegro, Mary Montiel, Jaime Moreno, Pancho Muller, Polo Ortín, Raúl “Chato” Padilla, Ana Luisa Peluffo, Jorge Rivero, Alberto Rojas, Carmen Salinas, Wanda Seux, Armando Silvestre, Alfredo Solares, Blanca Soto la Marina, Héctor Suárez, Manuel “loco” Valdés, Alfonso Zayas)

El otro tema característico del género fílmico de *sexy comedia*, es el falocentrismo que vemos abiertamente en el cartel de *Vay anasina 17* (Qué poca madre 17), dirigida por Yücel Uçanoğlu, 1975. (véase la imagen 3.17) El cartel está hecho por varias fotografías de distintas escenas de la misma película, están cortadas y pegadas una sobre la otra. El personaje principal del filme crea una contradicción entre sus características físicas (ser delgado, no atractivo) y su poder sexual, y a parte de sus gestos cómicos, este contraste provoca risa. En el cartel, él está acostado en la cama, su espalda está apoyada sobre la pared, mirando directamente al espectador. Lo que resulta ridículo es la figura del hombre con el sombrero de Napoleón que lleva y el tapete rojo que cubre su órgano genital y se extiende hacia el espectador. El tapete rojo alude al acto de recibir a los políticos, a los burócratas importantes y señala la grandeza del sexo masculino, su poder sexual y su obsesión fálica. A ambos lados del personaje, se encuentran mujeres con las manos en las rodillas como si fueran sus

esclavas. Miran sorprendidas, con la boca abierta el órgano genital del hombre, afirmando su poder sexual. En segundo plano se distingue parte de una escena erótica: una mujer bañándose en una tina llena de burbujas. En tercer plano, hay una mujer de pie, mira directamente al espectador, invitándole a ver las obscenidades y a ganar mucho dinero. Esto se infiere por la imagen que se encuentra al lado: dólares.



3.17 “Vay anasına 17” (Qué poca madre 17)

(Dirección: Yücel Uçanoğlu, Guión: Demircan Türkdoğan, Producción Gaye, 1975, Los actores: Aydemir Akbaş, Şeyda Senem, Aynur Akarsu, Dolgan Sezer, Demircan Türkdoğan, Erdinç Akbaş, Ayşen Guruda, Nizam Ergüden, Senar Seven)

El mismo tema de falocentrismo se aborda el filme de *Öttür Kuşu Ömer* (véase la imagen 3.18) (*Haz que Cante el Pájaro Ömer*, dirigida por Yücel Uçanoğlu, 1979). El cartel de la película habla de la preocupación del hombre sobre su poder sexual. En primer plano se extiende una mujer desnuda, de espalda, tres cuartos, apoyada en la pared con sus manos. Se ve un póster de un paisaje donde pasa un río corriendo hacia a la derecha del cartel. Las dos manos abiertas de ella tocan afuera del póster. Su pecho derecho está tapado con su brazo, su rostro está volteado hacia nosotros con una mirada seductora. Sus ojos y labios están medio abiertos; sus dientes están apretados por la pasión. Su pierna izquierda se extiende recta hacia al piso y la otra está doblada ligeramente. No sólo su posición, sino su mirada, sus accesorios y hasta sus uñas pintadas de rojo representan un “estereotipo” de la fémica seductora,

provocadora. La figura de la mujer no expresa un carácter propio, al contrario mata su identidad convirtiéndose en un objeto del placer. En segundo plano, hay otra escena en que observamos a dos hombres volteando hacia nosotros. Se pone énfasis en el órgano genital masculino; un médico está en cuclillas a la derecha de la mujer, revisando los genitales del hombre con una mirada sorprendida, su boca queda abierta por la perplejidad de percatarse del gran poder sexual de él. El otro está medio desnudo, su pene está tapado por un calzón azul, con la mano derecha abre su saco como diciendo: “révisenme!” con el orgullo de tener un gran poder sexual.



3.18

“Öttür kuşu Ömer” (Haz que cante el pájaro Ömer)

(Dirección: Yücel Uçanoğlu, guión: Adem Ayral, Producción Fikret, 1979,

Los actores: Aydemir Akbaş, Zerrin Egeliler, Semra Uçar, Alpay İzer, Kamer Sadık, Nejat Gökçen, Ata Saka)

El cartel de la película *Huele a gas* (véase la imagen 3.19) dirigida por Víctor Manuel Castro, escrita por Víctor Manuel Castro, Francisco Cavazos y Alejandro Galindo en 1986, es la caricatura de un camión que vende tanques de gas, por donde se asoman las mujeres caricaturizadas. Enfrente del camión se escribe “Mami, qué será lo que quiere el negro” refiriéndose al deseo sexual masculino. Sobre el cuerpo de las mujeres se dibuja un traje de baño que exalta sus órganos sexuales. La única mujer vestida, la *Corchalata*, porta ropa

entallada, personifica la mujer borracha que aparece a menudo en las cintas de *sexy comedia* mexicana. Arriba del camión una mujer posa con una mano en la cabeza, y con la otra en la cadera. Otra mujer que se asoma por la ventana parece una muñeca en los brazos del chofer. Las piernas de una mujer se asoman por el camión entre los tanques de gas, podrían simbolizar el pene. Por otro lado, unos músicos y dos hombres repartidores de gas están tomando alcohol y platicando sobre el camión. Esta única forma de “belleza” determinada como un objeto fabricado para la diversión del hombre, visualizando a la mujer como unas tapas al lado del alcohol y la música.



3.19

“Huele a gas”

(Dirección: Víctor Manuel Castro, Guión: Víctor Manuel Castro, Francisco Cavazos, Producido por Guillermo Calderón, 1986, Los actores: Ana Berumen, Carlos Bravo y Fernández, María Cardinal, Patricia Castro, Víctor M. Castro, Humberto Elizondo, Roberto Guzmán, Gloria Alicia Inclán, Rafael Inclán, Christopher Lago, Griselda Mejía, Sasha Montenegro, Elsa Montes, Pancho Muller, Xorge Noble, Rafael de Quevedo, Miguel Ángel Rodríguez, Carmen Salinas, Paco Sañudo, Alfredo Solares, Carlos Suárez, Alma Thelma)

Finalmente, estos ejemplos de carteles del cine de *sexy comedia*, entre otros, son visualmente exagerados, explícitos para llamar la atención del público. Algunos son dibujados como caricatura, otros se construyen mediante fotografías diseñadas para introducir al

espectador sobre lo que va a ver en la sala: las escenas “eróticas” y cómicas, y cuando la comicidad tiene coherencia con el “erotismo” llama la atención del hombre de cualquier grupo social y edad especialmente de una sociedad sexualmente reprimida.

En conclusión, el imaginario de los filmes de *sexy comedia* en Turquía y en México, es controlado por el hombre a través de las formas cinematográficas, del lenguaje verbal y gráfico. Estos códigos cinematográficos construyen un modo de ver y vivir la sexualidad sosteniendo la ideología patriarcal, y recreando y reforzando la imagen masculina “activa” mediante la imagen femenina “pasiva”.

El lenguaje verbal y gráfico en las cintas de *sexy comedia* en ambos países tienen una congruencia, ambos lenguajes fragmentan el cuerpo femenino con maneras diferentes. Tanto fragmentar el cuerpo femenino a través de las palabras, como a través de tomas de cámara, se dirige a la imaginación y al placer masculino, recreando la imagen femenina como un objeto de este deseo. Finalmente, se reconstruye un erotismo imaginario y sexista a través de las palabras, o de una imagen visual, hasta donde permitan las normas morales de la ideología dominante de ambas culturas.

Conclusiones

Para comenzar es menester aclarar que en Turquía y México predominan diferentes religiones (islam y catolicismo), sin embargo ambas culturas son patriarcales y en ellas se estructuran las relaciones sociales, sexuales, etc.; es decir se recrean de manera similar las figuras sociales que, a su vez se imponen como, el único modelo a seguir respecto de “ser hombre” y “ser mujer”. En ambos países, el discurso de la moral dominante se mantiene y se fortalece por los medios masivos de comunicación.

El cine también es un medio importante para transferir las ideologías dominantes a través de los puntos de vista de los realizadores. El género fílmico de *sexy comedia* también fue un instrumento para complacer la moral dominante y los bienes de los políticos en su época. Ello fue producido y difundido durante los gobiernos conservadores y tradicionales en ambos países, afirmando así la diferencia de los grupos sociales que reproduce el sistema capitalista.

Este género fílmico fue escrito, dirigido, producido y difundido por los grupos socio-económicamente más privilegiados representando a los grupos populares imponiendo su manera de verlos e imaginarlos. En las cintas de *Kayıkçının küreği* y *Picardía mexicana III*, la élite se manifiesta como el objeto de deseo para los grupos no privilegiados. En ambos filmes, los protagonistas masculinos ascienden de un grupo social rápidamente y, antes del final, regresan al estrato donde pertenecían por diferentes razones: en el primer film por ser rechazado por la élite; en el segundo es el mismo protagonista quien rechaza estar en ella. El deseo de llegar al mismo nivel económico que los grupos privilegiados y el no poder lograrlo genera un sentimiento de coraje y odio que, luego provoca la aceptación y conformación de estar en el grupo a la que se pertenecía inicialmente. De esta manera, a través de ambas películas se reafirma el mensaje de “pobres, pero felices”, reproduciendo nuevamente el sistema capitalista instaurado y complaciendo las ideologías de los gobiernos autoritarios de la época. Además se enfatiza la idea de que los grupos populares albergan valores positivos como la amistad, el amor, la honradez y la generosidad, los cuales se supone que no tiene la élite.

En Turquía a partir de la mitad de los 70's y, en México durante los 80's, se expandieron los productores privados de cine; con la intención de fabricar películas

comerciales con contenidos de violencia y sexo, las cuales eran producidas en poco tiempo y con bajo costo. En la misma época existían, en el mundo del cine autores con otra búsqueda: personal y artística, una búsqueda progresista en su contenido y en su estructura. Sin embargo, el cine comercial es el que dominaba la industria y ese fue un gran impedimento, en ambos países, para el desarrollo del cine de autor. También en la televisión se desarrolló esta temática, lo cual produjo más violencia, más preocupación y más miedo en el público.

El cine lépero de *sexy comedia* (también llamado “cine clase B”), comenzó en Turquía y en México a principios de los 70’s, influido por el contenido humorístico de las películas de *soft core sex* de otros países como: España, Italia, Francia, Estados Unidos. Los productores privados en la industria cinematográfica turca y mexicana, aprovecharon el contexto de crisis en sus países, para fabricar este tipo de cintas donde se abordan los temas del sexo y la comicidad. Pareciera que ésta era una buena manera de mantener al espectador distraído de los movimientos contraculturales que emergían en la época.

Por lo general, las películas de *sexy comedia* turca y mexicana fueron realizadas en formato de 16 mm, filmadas en poco tiempo y con mínimos presupuestos; lo cual dio como resultado una mala calidad visual. En ambos países estas películas fueron filmadas en condiciones básicas técnica y profesionalmente; es decir trabajando con el mismo grupo de directores, mismos guionistas, mismos actores, y en ciertos lugares con una escenografía muy simple, utilizando siempre mínimos recursos. Ésto demuestra la intención comercial y especulativa de la producción de este género fílmico: estas cintas tenían un mercado creciente, así que el capital financiaba a los productores privados y hacía la distribución de estas cintas.

Kayıçının küreği y *Picardía mexicana III*, ambas tienen influencias del lenguaje narrativo del cine clásico hollywoodense. Por lo general, ambas cintas respetan los cánones del cine clásico como “la continuidad y la causalidad de la narración” que crea una coherencia entre los diferentes tiempos: el pasado, el presente, y el futuro. El tiempo narrativo es lineal, tiene un comienzo; un desarrollo donde ocurren varias tensiones y; un fin donde éstas se resuelven a partir de las decisiones de los personajes, es decir que el argumento narrativo recae sobre los actores. Finalmente estos filmes se caracterizan por la frontalidad de los personajes hacia la cámara o la posición de tres cuartos que la rescatan de la tradición del teatro antiguo griego y romano, donde la acción narrativa está siempre dirigida al espectador.

En ambos casos el lenguaje verbal, los gestos físicos y faciales de los personajes son fundamentales pues construyen el argumento narrativo en las cintas de *sexy comedia*. Los personajes son estereotipados según su grupo social como pobre/ rico o malo/ bueno, no hay un análisis psicológico de los personajes, ni hay una intención de desarrollar la caracterización de ellos. El público suponía lo que iba a suceder al final de la película porque los temas y la escenografía se repetían; además los actores representaban siempre, de la misma manera, sus caracteres de “buenos” o “malos”, con lo cual los espectadores se identificaban fácilmente. Como ya mencioné anteriormente las personas sabían de antemano el desenlace de las historias; sin embargo mantenían la curiosidad por la manera en cómo se desarrollaría el final, ésto fue una razón para que el espectador entrara en las salas. Igualmente hay que reconocer que al público le satisfacía encontrarse con lo que esperaba.

En este género, tanto en el cine mexicano como en el turco, el humorismo se expresa a través del lenguaje verbal, el cual es vulgar y despectivo. También hacen uso del albur: que es un tipo de jerga entre los hombres, es un juego de palabras de doble sentido, donde el segundo significado está relacionado con la sexualidad, desde un punto de vista machista. En los filmes mexicanos se manipula al público cuando la comicidad se construye en torno a hablar de la sexualidad sutilmente; luego convertir la conversación en una pelea de palabras y; finalmente situar al perdedor en el lugar de “el sexualmente pasivo”. En el cine mexicano, el albur es un juego del lenguaje patriarcal; por lo tanto es despectivo y violento hacia las mujeres y homosexuales, pero al mismo tiempo es un juego homosexual entre los hombres, que podría en realidad representar el miedo de llegar a ser homosexuales o la anulación/ represión de este deseo.

Es importante señalar que, a diferencia de los femeninos; los gestos (faciales y corporales) de los personajes masculinos, a veces relacionados con el acto sexual, también generan risa.

En el cine lépero turco se filman las secuencias del sexo explícito sin mostrar los genitales; el tema central de las cintas está construido sobre estas secuencias “eróticas” pero el enfoque está solamente puesto en el erotismo masculino. De hecho cuando las escenas expresan el placer femenino es sólo para que el espectador masculino tenga una mirada voyeur para poder entrar en la película ocultamente y, para poder identificarse con el protagonista, creando así un mundo de fantasía y llegar a tener la excitación sexual. En

cambio, en el caso mexicano, no hay secuencias eróticas explícitas: la sexualidad se vive ocultamente en el albur y dentro de la insinuación sexual. Cada vez que una escena se vuelve “erótica”, un corte repentino desencadena en otra escena que no es erótica. Cabe destacar que, en las cinematografías de lépero de ambas culturas, el público masculino “satisface” una sexualidad imaginaria, que a su vez provoca una excitación y unas expectativas que nunca se realizan, todo queda en la imaginación.

En conclusión, no existe un planteamiento revolucionario sobre la sexualidad, no existe un objetivo de destruir los tabúes sobre la desnudez en la sociedad, ni hay una intención de reflexionar y criticar el único modelo instaurado de “ser mujer” y de “ser hombre” y la única forma de vivir la sexualidad. Por el contrario, estos filmes desarrollan un lenguaje que se subordina la ideología dominante. La única preocupación de los realizadores del género *sexy comedia* una óptima ganancia por la expansión de estos filmes a las masas.

Por un lado, en dicha producción cinematográfica de ambos países se redibuja un arquetipo masculino con características definidas como: “muy macho y cómico”; sexualmente omnipotente tanto en el acto sexual como en su manera de expresarse verbalmente; y sus características físicas no son idealizadas, los protagonistas no son atractivos para que, de esta manera, el espectador se identifique fácilmente. Por otro lado, se fomenta la construcción de una imagen femenina creada al servicio de la diversión de los hombres. Los filmes de este género están transfiriendo una ideología a través de cierto tipo de apariencia física, de un modo determinado de vestir, de comportamientos específicos, creando así un “ideal de belleza femenina” europeizado.

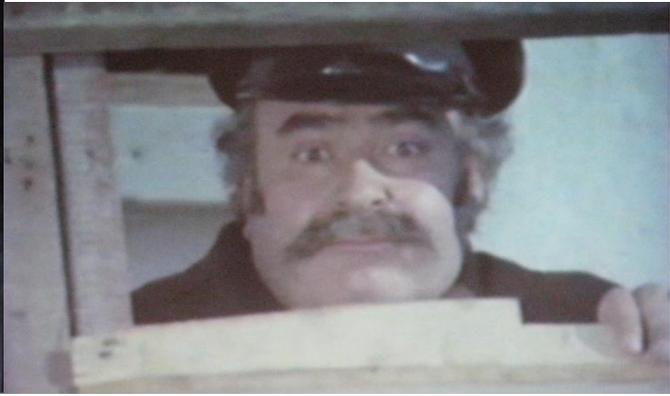
Hay que señalar que en este género fílmico se construyen dos figuras femeninas: una que vive su sexualidad libremente y la otra que anula su sexualidad; sin embargo ambas responden a los patrones físicos del ideal “occidental”. Los dos modelos de mujer “son vistos” como objeto de deseo para los sujetos de la mirada masculina, tanto para la figura masculina en la pantalla como para el espectador.

Por último, es importante mencionar que, el lenguaje verbal, los carteles publicitarios de las películas y el lenguaje de la cámara descuartizan el cuerpo femenino y lo exponen para satisfacer la mirada *voyerista* y fetichista de lo masculino. Las mujeres parece se vuelven una mercancía, un objeto sexual que responde al deseo del otro.

Planos con poses a la cámara en *Kayıkçının küreği* y en *Picardía mexicana III*



2.1 Big close up



2.2 Close up



2.3



2.4



3.1



3.2



3.3



3.4



3.5 Big close up



3.6



3.7 Close up



3.8



3.9



3.10



3.11



3.12



3.13



3.14

Más ejemplos de los carteles de algunas películas del género filmico de *sexy comedia*



3.20

“Erkek dediğin böyle olur” (Así debe de ser el hombre)

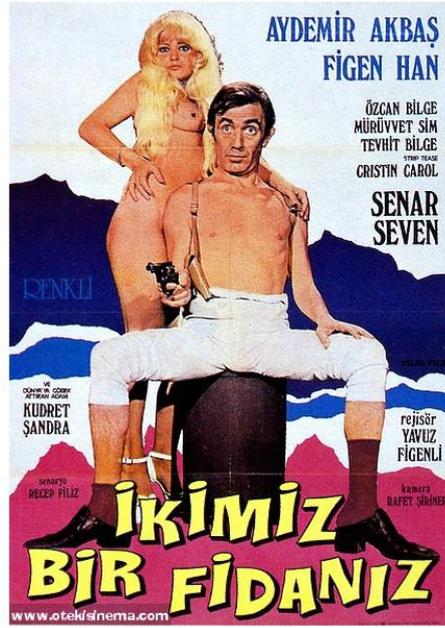
(Dirección: Volkan Kayhan, El productor: Salih Dikişçi, Los actores: Suna Peksal, Semih Sezerli, Mine Sun, Serap Olguner, Cevat Kurtuluş, Renan Fosforoğlu.)



3.21

“Ye beni Mahmut” (Cómeme Mahmut)

(Dirección: Yücel Uçanoğlu, Los actores: Mete İnselel, Feri Cansel, Emel Aydan, Nur Ay)



3.22

“İkimiz bir fidanız” (Los dos, somos un retoño)

(Dirección: Yavuz Figenli, el Guión: Recep Filiz, Los actores: Aydemir Akbaş, Figen Han, Özcan Bilge, Mürüvvet Sim, Tevhit Bilge, estriptease: Cristin Carol)



3.23

“Ördek çıkacak kaz çıkacak” (Va a aparecer el pato, va a aparecer el ganso)

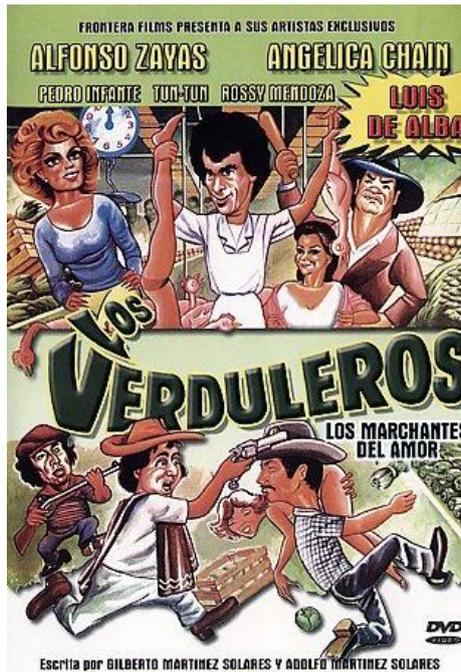
(Dirección: Yavuz Figenli, Los actores: Aydemir Akbaş, Elif Pektaş, Senar Seven, Perihan Ateş, Tevhit Bilge, Asuman Arsan, Kadir Kök, İsmet Erten)



3.24

“Las ficheras” (Bellas de noche, parte II)

(Dirección: Miguel M. Delgado, Guión: Víctor Manuel Castro, Francisco Cavazos, Producción 1977, Actores: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Rafael Inclán, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña, Mabel Luna, Lyn May, Pancho Córdova, Víctor Manuel Castro, Gabriela Ríos, Roxana Dumont, Jacqueline Hivet, Arturo Cobo, Armando Arriola, José Luis Aguirre Trotsky, Caros Bravo y Fernández, José Manuel Fregoso, Federico González, Miguel Garza, Alicia Kaplan, Agustín Meza de Peña, Sonia Piña, Jaime Reyes, Paco Sañudo, Alfredo Solares, Carlos Suárez)



3.25

“Los verduleros”

(Dirección: Adolfo Martínez Solares, Guión: Lourdes Álvarez Adolfo Martínez Solares, Productores: Adolfo Martínez Solares, Gilberto Martínez Solares, Alejandro Soberón Kuri, Santos Soberón, 1986, Actores: Alfonso Zayas, Angélica Chain, Pedro Infante, Luis de Alba, Rossy Mendoza, José René Ruiz, Fabián Aranza, Alicia Campos, Arturo Farfán, Oscar Fentanes, Nicolás Jasso, Yahir Martínez Solares, Wolf Ruvinskis, Alfredo Solares, César Valdéz, Carlos Yustis, Gerardo Zepeda)

BIBLIOGRAFÍA:

ABİSEL, Nilgün, ARSLAN, Umut Tümay, BEHÇETOĞULLARI, Pembe, KARADOĞAN, Ali, ÖZTÜRK, Semire Ruken, ULUSAY, Nejat, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık, Vesikalı Yarım*, Metis yayıncılık, Estambul, 2005.

ABİSEL, Nilgün, El Artículo de “*Bir Dünya Nasıl Kurulur, Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine*”, *Sinema Yazıları*, Yayına Hazırlayan Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997

_____ *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge yayıncılık, Estambul, 1994

AGUILAR SANTOYO, Hugo Alejandro, *Análisis de la Imagen de la mujer en las películas de tipo Sexy comedia en el cine mexicano en el periodo 1981-87*, Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas Sociales, UNAM, México, DF, 1990.

AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana 2, La vida en México de 1970 a 1982*, Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V., 1992, México.

AHMAD, Feroz, *Türkiye'nin Cumhuriyet Dönemi Siyasal Gelişmeleri*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 7. Cilt, İletişim Yayıncılık, 1984, Estambul.

_____ *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, Bilgi Üniversitesi-Estambul, 2008, Estambul.

ALTMAN, Rick, *Los Géneros Cinematográficos*, Ed. Paidós, 2000, España.

ARSLAN, Umut Tümay, *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*, Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, Metis, Yayınları, Estambul, 2005.

AVIÑA, Rafael, *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*, Editorial Océano de México S.A. de C.V., México, 2004.

BARTRA, Roger, *La Jaula de la melancolía, Identidad y metamorfosis del mexicano*, Primera edición en de Bolsillo, México, 2005.

BAUDELAIRE, Charles, *Lo Cómico y la Caricatura*, Ed. La Balsa de la Medusa, España, Madrid, 1988.

BAUDRILLARD, Jean, *De la Seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, 2008.

BERGER, John, *Los Modos de Ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1975

BERGSON, Henri, *La Risa*, Tipográfica Barsa, S.A, México, D.F, 1995,

BLANCO, Jorge Ayala, *La Búsqueda del cine mexicano*, Colección Cuadernos del cine, Primera edición, México, 1974.

_____ *La Disolvencia del cine mexicano, Entre lo popular y lo exquisito*, Ed. Grijalbo, México D.F, 1991.

_____ *La Condición del cine mexicano (1973-85)*, Editorial Posada, S.A, México D.F, 1986

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *El Cine Clásico de Hollywood, Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1985

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *El Arte Cinematográfico: Una Introducción*, México, MC Graw-Hill, 2003.

CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto, *Representación y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano, en el periodo 1931 – 1954*, tesis doctorado en Historia del Arte, UNAM, México, 2008

ÇİÇEKOĞLU, Feride, *Vesikali Şehir*, Metis Yayınları, Estambul, 2007

DEMİRCİ, Cihan, *Araya Parça Giren Yıllar*, İnkılap Yayınevi, Estambul, 2004

DORSAY, Atilla, *Sinemamızın Umut Yılları, 1970–80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılap Yayınevi, Estambul, 1989.

FAULSTICH, Werner, KORTE, Helmut, *Cien años de cine – Una Historia del cine en cien películas*, Entre la tradición y una nueva orientación, Ed. Siglo Veintiuno, Volumen 4: 1961-1976.

FREUD, Sigmund, *El Chiste y Su Relación Con lo Inconsciente*, Ed. Alianza, Biblioteca del Autor, Tercera reimpresión, Madrid- España, 2008

GABRIEL SOLIS ORTEGA, Juan, *Los gemidos del silencio, estrategias de lo obscuro en la película silente pornográfica mexicana, Viaje de Bodas*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Autónoma de México, México,DF.,2009

GROTJAHN, Martin, *La Mascara Burlona*, Ediciones Morata, Madrid, 1961

GÜRBİLEK, Nurdan, *Vitrinde Yaşamak,1980'lerin kültürel iklimi*, Metis yayıncılık, 1988

_____ *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayıncılık, Estambul, 2001

HARARI, Roberto, *El fetichismo de la torpeza y otros ensayos*, Homo sapiens Ediciones, Argentina, 2003.

JESUS ALBERTO, Ramírez Rosas, *El Albur, Fenómeno Cultural Pícaro Popular Mexicano*, Tesis de licenciatura en Ciencias de Comunicación, Universidad Autónoma de México, México, DF.1997.

JIMENEZ, Armando, *Picardía Mexicana*, ed. Diana, México, 2008

KOESTLER, Arthur, *Act of Creation*, ed. Arkana, Inglaterra, 1989.

- LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela, *Las Cautiverios de las Mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, 2005
- MEYER, Lorenzo, *Historia General de Mexico*, El Colegio de México, A.C, México D.F, 2000
- _____ *Permanencia y cambio social en el México contemporáneo*, Foro internacional, México D.F, El Colegio de México. Centro de Estudios Internacionales. V21 no.2 (82) (Oct.-Dic. 1980) en PDF (ISSIV 0185-013X)
- MIRON, Rosa Ma. y Pérez, Germán, *López Portillo auge y crisis de un sexenio*, Editado por México por Plaza y Valdés Editores, Primera edición Enero de 1988
- MONSIVÁIS, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, Editorial Debolsillo, México, 2004.
- _____ *Pedro Infante Las Leyes del Querer*, Primera Ed. Aguilar, México D.F, 2008
- MONSIVÁIS, Carlos, BONFİL, Carlos, *A través del Espejo El cine Mexicano y su público*, Primera ed. Ediciones el Milagro Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1994
- MORA, Carl J, *Mexican Cinema Reflexions of a Society, Quinta Parte: Decline, Renovación and the Return to Commercialism (1960-1980)*
- MORA, de la Sergio, *Cinemachismo, Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, University of Texas Pres, Primera Ed. USA, 2006
- ÖZBEK, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim yayınevi, Estambul, 1991
- ÖZGÜÇ, Agâh, *Türk sinemasında Cinsellik*, PMP Yayıncılık, Estambul, 2006.
- PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950.
- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del Relajo*, 1997, Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (ÍEPSA), Calz. De San Lorenzo, México.
- RAMOS, Samuel, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, 1951, Madrid, España.
- RAMIREZ, Santiago, *El Mexicano, Psicología de Sus Motivaciones*, Ed. Debolsillo, México, D.F, 2006.
- ROLOFF, Bernhard, SEEBLEN, Georg, WEIL, Claudius, *Asthetik des Erotischen Kinos Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films*, Trad.al turco: Veysel Atayman, Primera Ed. Alan, Estambul, 1996.
- SCOGNAMILLO, Giovanni y DEMİRHAN, Metin, *“Erotik Türk Sinemasi”*, Kabalcı Yayıncılık, Estambul, 2002.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, crítica del pensamiento eurocéntrico*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002.

STAM, Robert, *Teorías del cine, Una Introducción*, Ed. Paidós, 2001, España.

TUÑÓN, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el cine Mexicano "La construcción de una imagen, 1939-1952"*, Ed. Colegio de México A.C, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998

VIÑAS, Moisés, *Historia del Cine Mexicano*, Coordinación de la difusión cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1987

WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, British Film Institute, 4. Publication, 1998

HEMEROGRAFÍA:

AÇIKEL, Fethi, *Kutsal mazlumluğun psikopatolojisi*, Toplum ve Bilim 70, Estambul, Güz 1996.

DAVILA Aldás, Francisco R., *La Economía Mexicana, sus problemas y repercusiones sociopolíticas (1976-1983)*, Revista Mexicana de Sociología, Julio-Diciembre, 1983

ERDOĞAN, Nezih, *Ulusal Kimlik, Kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı*, Toplum ve Bilim 67, Estambul, Güz 1995.

LUNA, Matilde, *Las transformaciones del régimen político mexicano en la década de 1970*, Revista Mexicana de Sociología, Abril- Junio, 1983

MAKTAV, Hilmi, *Melodram Kadınları*, Toplum ve Bilim 96, Estambul, Bahar 2003.

MİLLİYET SANAT, *Las películas de Sexycomedia*, 5 de Marzo de 1976, Serie: 174, Estambul.

MONTIEL, Gilberto Giménez, *La controversia ideológica en torno al VI informe de José López Portillo*, Ensayo análisis argumentativo, Revista Mexicana de Sociología, Julio-Diciembre, 1983

ÖZÖN, Nijat, *El Artículo de Türk Sineması, Türk Cumhuriyeti Ansiklopedisi*, İletişim Yayıncılık, Estambul, 1984

SREEN, *The Sexual Subject, A Screen Reader Insexuality*, Ed. Routledge, London, 1992

TUNÇAY, Mete, *El artículo de Siyasal Gelişmenin Evreleri*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 7. Cilt, İletişim yayıncılık, 1984, Estambul

MESOGRAFÍA:

El artículo de la Carrera de Comunicación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, *Las Ficheras: Un estudio de película*, (www.scribd.com/doc/266880)

El cine mexicano, (<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>)

Öteki Sinema (El Otro Cine): [http:// www.xyesilcam.com](http://www.xyesilcam.com)