

La cultura popular urbana en la comedia erótica mexicana: Lenguaje, espacios y estereotipos

Paula Klein Jara
Universidad de Montreal
Canadá

A principios de la década de los años ochenta, en México hubo una efervescencia de producción cinematográfica comercial e independiente de la que surge la comedia erótica mexicana. Estos filmes, también conocidos como *sexicomedias*, *películas de albures* o de *picardía mexicana*, forman parte del periodo de cine de ficheras, una etapa del cine nacional que ha sido condenado, ridiculizado y definido por la crítica como liviano, decadente, de mal gusto y de mala calidad¹. Sin embargo, nada proveniente de la producción cultural debería ser estimado como insuficiente para no ocuparnos de ello. A pesar de situarse fuera de los márgenes del cine como arte, y de contar con argumentos burdos, repetitivos y carentes de originalidad, la comedia erótica mexicana produjo, durante dos décadas, más de un centenar de cintas que tuvieron un gran éxito comercial gracias a la recepción del público mexicano, latinoamericano y de la comunidad latina en Estados Unidos. En este contexto, es posible afirmar que el mayor mérito de la comedia erótica mexicana fue la construcción de un discurso paródico de la cultura popular capitalina. Así, en este artículo identificaremos desde una perspectiva de los estudios culturales los elementos que se insertan en el plano del lenguaje popular, así como de la representación de los espacios de interacción y los estereotipos que conforman el universo de lo popular de las *sexicomedias*.

La comedia erótica mexicana es un subgénero de películas de baja calidad conceptual, caracterizadas por la abundancia de escenas de desnudos particularmente feme-

¹ Por ejemplo, en el ensayo "Cómo reconocer un churro" dentro del libro *El ojo y la navaja* (2008) del crítico mexicano Leonardo García Tsao, se hace referencia a la comedia erótica mexicana.

ños, de sexo explícito, de argumentos gansteriles y de diálogos basados en el humor escatológico. La ausencia de estudios sobre el cine erótico y pornográfico en México impide vislumbrar los antecedentes de las sexicomedias. No obstante, podemos intuir que la revolución sexual norteamericana de los años sesenta sentó el precedente para la utilización reiterativa de un discurso desmitificador del sexo que se expandió en Occidente y que alcanzó el registro popular de los medios de comunicación, incluido el cine comercial. Así, las sexicomedias mexicanas clasifican dentro de una tradición cinematográfica cómico-erótica de bajo presupuesto en la que se insertarían la *commedia sexy all'italiana*, la *pornochanchada brasileira* y la comedia erótica argentina de Jorge Porcel y Alberto Olmedo.

Pero la comedia pícaro mexicana no sólo se inscribe en un marco sexual sino también en un contexto fundamentalmente popular y urbano. La producción intelectual mexicana del siglo veinte identificó algunos elementos presentes en la cultura popular urbana que contribuyeron a la construcción de una identidad (o psicología) nacional. El relajó, el albur, la autoderrisión, la hipersexualidad masculina, el machismo, la homofobia, la objetualización y sexualización del cuerpo femenino son algunos de esos aspectos que se encuentran materializados y difundidos en las sexicomedias. La relación entre el cine y la cultura es intrínseca, ya que el cine surge necesariamente de contextos culturales, y objetiva, refleja y amplifica creencias y valores dominantes, emergentes o residuales. Al respecto, Francisco Gallardo afirma:

El cine objetiva porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o concepto cultural. El cine refleja porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque los instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido. (2008: 317)

Sin embargo, es preciso señalar que la producción material no refleja necesariamente la realidad cultural de manera objetiva ni total. Su representación, la cual posee cierta autonomía, se encuentra casi siempre sesgada por posturas ideológicas, económicas y estéticas. En el caso de las sexicomedias, se trata de representaciones satíricas, paródicas y grotescas que refuerzan las imágenes tanto positivas como negativas de los estereotipos de la cultura popular urbana.

La aparición del fenómeno de la comedia erótica mexicana está estrechamente relacionada con la construcción, evolución, consolidación y masificación de una cultura popular capitalina. Aquí, entenderemos la cultura popular urbana como “la conducta que surge de la confrontación y/o fusión del capitalismo con las necesidades de supervivencia de las mayorías. Entendido como fenómeno cultural novedoso, consiste en la creación de formas de vida propias de los marginados en el medio urbano” (Béjar 2007: 397). En México, la cultura popular capitalina es el resultado de un largo proceso de lucha entre un aparato de dominación ideológica y un estrato social en resistencia – conformado históricamente por indígenas y migrantes de zonas rurales-, que concurre en diversas singularidades culturales asimiladas orgánicamente. Desde el siglo diecinueve, lo popular ha sido mayormente representado desde la perspectiva dominante como aquello relacionado con “lo sórdido, las costumbres deplorables y el hacinamiento que nutre a la inmoralidad” (Monsiváis 1985: 47). En esta línea de pensamiento, la comedia erótica mexicana articula determinados discursos en torno a las prácticas sexuales y al ejercicio de la violencia a través de la comedia y la parodia, proyectando una tensión entre los hábitos de la cultura dominante y la cultura popular urbana.

Uno de los logros de estas cintas es haber insertado la cultura popular capitalina en la producción cinematográfica nacional y, por ende, en el imaginario colectivo². Si desmontamos las sexicomedias para despojarlas de sus referentes cómicos y sexuales,

² Si bien estas películas no eran producidas por el Estado sino por agentes privados, tenían la finalidad de fetichizar y poner en circulación un imaginario colectivo de la cultura popular.

encontramos que en ellas se evocan relatos inspirados en estereotipos urbanos inscritos en el ámbito de la pobreza: habitantes de barrio, criminales, prostitutas, empleadas domésticas, boxeadores, albañiles, plomeros, mecánicos, verduleros, entre otros. Pero, ¿de dónde toman sus modelos de representación? Los principales actores cómicos que protagonizaron estas cintas comenzaron su carrera artística en el teatro de revista (el cual encuentra sus orígenes en las carpas), interactuando directamente con un público de estratos económicos bajos. Desde la década del diez, explica Carlos Monsiváis, se tiene registro de que en los teatros de género chico (carpas y teatros de revista), el público aclamaba espectáculos que caricaturizaban al pueblo, ya que los espectadores se descubrían y se reconocían gracias a sus contrapartes escénicas, aplaudiendo la novedad. Según este autor, durante el siglo diecinueve, el mexicano de la clase popular capitalina era retratado en afiches costumbristas bajo la iconografía de tipos despreciados y apartados. Sin embargo, el espíritu nacionalista de la Revolución Mexicana dio relieve a espectáculos en los que la clase popular figuraba en arquetipos entusiastas. El público encuentra en las escenas de la carpa y del cine una autocomplacencia al asomarse a una reducción humorística de sus días y sus quehaceres: “A esta primera cultura popular urbana la arma una decisión nacionalista: con esto contamos, éstos somos y de este modo hablamos” (Monsiváis 1978: 100). Este espíritu de autoafirmación por medio de la autoderrisión estará presente a lo largo del siglo veinte principalmente en el espectáculo callejero y nocturno, pero también el radio, en el cine y en la televisión. En él, la clase popular festeja la liberación de la mala palabra y disuelve los códigos de censura. El actor cómico sintetiza el carácter y las características del público recurriendo a la expresión corporal paródica y exagerada que deriva en estereotipos, como es la de *el pelado*. El éxito de la llegada del cine a México a inicios del siglo veinte, lo consolidaría como un espectáculo que se insertó dentro del gusto colectivo dando como resultado la producción de un cine popular. Jorge Ayala Blanco define este último como:

un cine cercano a los gustos del público más extenso, con películas de éxito masivo (...) que pretenden satisfacer las aparentes demandas generales de diversión al tiempo que explotan la dinámica de los prejuicios sociales y los imaginarios más arraigados: las cintas más taquilleras, las más representativas, las más vulgares en el sentido literal del vocablo, las más excedidas y las que destacan en lo expresivo dentro de esa tendencia. (1991: 14)

Así, el cine -y por consiguiente la comedia erótica mexicana- se convierte en un artefacto que pone en circulación la manera de ser, de hablar, el espíritu, los modos de pensar y de enfrentar la realidad de individuos y comunidades enteras, arraigando en el imaginario colectivo una consciencia de lo popular.

En 1982, Miguel de la Madrid asume la presidencia y recibe a un país sumido en una profunda crisis económica y social. La creciente deuda externa, las explosiones de las plantas de almacenamiento y distribución de Pemex en San Juan Ixhuatepec (San Juanico) en 1984 y el terremoto que colapsó a la capital del país en septiembre de 1985, fueron prioridad del gobierno. El vacío en la producción cinematográfica estatal fue rápidamente ocupado por los directores, productores y actores del cine de ficheras de los años setenta, invirtiendo y experimentando de manera independiente con el cine de albuces. El éxito de estas cintas fue contundente. En gran medida, el triunfo de debió a que los exhibidores estaban obligados a destinar la mitad del tiempo a la proyección de películas nacionales que eran, en su mayoría, de cine fronterizo y sexicomedias. De este modo, el poco dinero invertido se recuperó rápidamente. Víctor Ugalde registra que en 1984 diecisiete millones de mexicanos asistieron a las 268 salas de cine existentes en la Ciudad de México. De esos cines, siete le dedicaban el cien por ciento de su cartelera a la proyección de cintas mexicana (los cines Mariscal, Mitla, Nacional, Regis, Sonora, Variedades y Santos Degollado), mientras que aproximadamente otros veinte cines le dedicaban del cincuenta al noventa por ciento de su tiempo al cine mexicano (Cine Er-

mita, Popotla, Viaducto, Emiliano Zapata, Tlatelolco, Metropolitan, Vicente Guerrero, Juan Orol 2, Premier, Acapulco, Soledad, Olimpia, entre otros). Durante la década de los ochenta se realizaron ochenta películas por año en promedio. Para esta década decrece la construcción de salas de cine en relación con el crecimiento demográfico de la población. No obstante, en 1984 se registra que, en promedio, cada habitante de la capital asiste al cine nueve veces por año. Esto se debe al bajo costo de los boletos (cuatro pesos) y a que el cine sigue siendo uno de los espectáculos favoritos de la población (Ugalde 1984: 22). Entre las sexicomedias más exitosas figura *El día de los albañiles, los maestros del amor* (Martínez Solares, 1984), que logró recaudar \$117,573,395 en 1984. Cada año, una decena de sexicomedias competían con aproximadamente cuatro cintas de cine fronterizo, tres de Vicente Fernández y Antonio Aguilar, seis producidas por Videocine (cine familiar protagonizado por Roberto Gómez Bolaños, La India María, Pedrito Fernández y Luis Miguel), dos de Cantinflas y tres de cine de autor independiente (dirigidas por Luis Mandoki, Rafael Urquidi y Luis Alcoriza).

En entrevista para este artículo, el actor Alfonso Zayas afirma que durante el auge de las sexicomedias –es decir, la década de los ochenta- se llenaban las salas de cine más grandes, donde cabían en promedio 1,500 personas. Entre estas salas destacan el Cine Mariscal, el Arcadia, el Nacional y el Cine Teresa. En total se llenaban entre doce y quince cines diariamente con un público de distintos estratos sociales, así como de hombres y mujeres por igual. Esto habla del éxito popular del fenómeno cinematográfico y desmiente el mito de que era un cine sólo para hombres. Zayas señala que el objetivo de estas películas era divertir al público y, a pesar de no recibir dinero de parte del Estado –en épocas de Margarita López Portillo-, lograron su meta: “el dinero estatal no pudo comprar la diversión del pueblo... nosotros sí”³. ¿Cuál fue la clave de la fama y del buen recibimiento de la comedia erótica mexicana? Que fue un cine pensado desde

³ Entrevista a Alfonso Zayas, México, 14 de julio de 2013.

sus orígenes para el pueblo, sin mayores pretensiones, sin personajes ni situaciones muy elaboradas. Es por ello que para el sector de la crítica cinematográfica estas cintas son, según Alfonso Zayas, denigrantes: “pero los críticos no se acuerdan que el cine es para el pueblo, no para los críticos (...) incluso las comunidades latinas en Estados Unidos y de otros países, recibieron muy bien nuestras películas, pues se sintieron identificados por la añoranza del idioma y del país (...) así que a una película no se le puede etiquetar como ‘ignorante’ o ‘intelectual’ porque lo que importa es su público”⁴. Las sexicomedias, tan infames como prolíficas, estereotiparon las actitudes y los valores más sórdidos de la cultura popular. Ayala Blanco las define como:

Una feria de albures archirrebotados y sobados, encueres bisexuales al por mayor, acuestes frenéticos sin preparativo alguno, fóbicos lances homosexuales en abundancia, carne que te quiero carne hasta en una carnicería, grado menos diez de la expresión cinematográfica (aunque con ágil fotografía de Raúl Domínguez), arbitrarias situaciones de vodevil aletargado/paquidérmico o desparramado/ hiperkinético, actuaciones exageradas hasta la caricatura y el guiñol, restos de subgénero de ficheras con opulentas desnudistas de museo de cera, un populacherismo para autoconsumo, gruesos equívocos que saltan a la vista, fatigosos sobretrabajos genitales casi próceres, humor picoso ultraprevisible, desfachatado tono festivo de deshinibición sin fronteras de censura (...) Todos estos mensajes intocados/reprimidos/desechados por el discurso televisivo dominante, el póstumo rebajamiento de un cine vuelto residual. (1991: 32)

La relación entre estas cintas y la liga de la censura era ambigua. El Estado era severo con aquellas manifestaciones que tuvieran como fondo una crítica social y política, pero se mostraba relajado frente a la regulación de la moral y las buenas costumbres, permitiendo la banalización de la sexualidad expresada en imágenes y palabras. Así, este particular periodo de la cinematografía mexicana se inserta dentro de la tradición

⁴ *Ibidem*.

del espectáculo popular del país, dando continuidad a la exaltación de temas y características propias del sector popular que representa como son, por ejemplo, el lenguaje popular, los espacios de interacción social y los estereotipos.

Lenguaje popular

Si bien las sexicomedias siguen los patrones de la *commedia picara italiana*⁵, la *pornochanchada brasileira* y en el cine argentino de Porcel y Olmedo, las cintas mexicanas contienen elementos que las hacen únicas. El lenguaje es una de las características identitarias de la cultura popular urbana más destacadas y la comedia erótica mexicana recurre a la representación naturalista de la forma de hablar de este sector. La experiencia adquirida por los actores principalmente masculinos en la carpa y el teatro de barrio, contribuyó al enriquecimiento de los diálogos y le otorgaron un particular rasgo de realismo a las sexicomedias. Las expresiones abiertamente groseras en estas cintas desafiaron un estilo lingüístico que hasta entonces se había tratado de mantener en los medios de comunicación masiva y, en términos de Pierre Bourdieu, acreditaron una distinción social regida por un lenguaje refinado (1985: 23). Con el uso del caliche⁶ de la ciudad de México como vehículo para el relato, la comedia de picardía mexicana rompe de manera abrupta los códigos de censura haciendo del lenguaje popular, abierto y grosero, un emblema identitario y de resistencia frente a las fuerzas hegemónicas no sólo del

⁵ Denominada también como *commedia sexy* o *commedia di serie B*, se trata de una vertiente de la comedia surgida propiamente en Italia a mediados de la década de los años setenta que se caracteriza por “mostrar en la pantalla el imaginario erótico colectivo del italiano promedio, y la mujer (...) aparece como salida directamente de los sueños y fantasías picantes del macho latino”. (Aulenti 2011: 138)

⁶ El caliche (o caló de la Ciudad de México) es una jerga lingüística propia del sector popular del centro de la capital del país construida a partir de la deformación de vocablos del español y de la incorporación de otros de procedencia náhuatl.

cine sino de la cultura en general. Jesús Martín-Barbero define el lenguaje popular en el contexto latinoamericano como

un tipo particular de comunicación, configurado en base a la ausencia de las constricciones que especializan los lenguajes oficiales, ya sea el de la Iglesia, el de la Corte o el de los Tribunales. Se trata de un lenguaje en el que predominan en el vocabulario y en los ademanes, las expresiones ambiguas, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación-regeneración, contribuyen a la creación de una atmósfera de libertad. Grosería, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las imágenes de la vida material y corporal que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular. (1987: 75)

De este modo, se comprende que el lenguaje popular es un espacio de libertad para sus hablantes. Se trata de una construcción identitaria que impide la comprensión de los otros, de los que no pertenecen a ese sector y marca una distinción. En el seno de la sociedad mexicana, que deriva su organización de un sistema colonial de castas, en el lenguaje popular capitalino se observa la impronta de los desiguales procesos de alfabetización y de la diversidad poblacional. Pese a su desprestigio y falta de legitimidad, no debe olvidarse que, como afirma Ángel Rama, “fue entre esa gente inferior, que componía la mayoría de la población urbana, donde se contribuyó a la formación del español americano que por largo tiempo resistieron los letrados” (1998: 46). De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar que la variante lingüística presentada en las sexicomedias del cine mexicano es una muestra representativa de una de las formas del español propias de México que, por su vitalidad, está siempre en constante y acelerado cambio. Roger Bartra afirma que los dialectos, y en concreto el caliche de la Ciudad de México,

[...] son originalmente formas de defensa; se trata de un lenguaje que no sólo permite que los miembros de un grupo social se identifiquen con un modo de vida propio, sino también

es una barrera que impide que otros entiendan sus conversaciones. (...) Se trata de lenguajes *sin sentido* para los que no pertenecen al grupo social que los genera, pues para eso precisamente se desarrollan: tienen sentido sólo acá –en el barrio popular- y no allá -en la sociedad refinada y aburguesada. (2005: 169)

Un ejemplo del uso de este recurso lo encontramos en la cinta *La pulquería* (Castro, 1981) en la que el caliche alcanza momentos de máxima expresión y riqueza:

Nacho (Alfonso Obregón): Quiúbole, ¿Qué se untan que brillan tanto?

Gerardo (Jorge Rivero): ¿Qué fue lo que dijo?

Luzbel (Alfonso Zayas): Queremos dos pulcatas, una para mí y otra para el que está a la vera de mi menda ¿no?

Nacho: ¿Chivos o jarras?

Luzbel: Chivos, pero de esos que hacen alacrán grandote, ñero.

Nacho: ¡Juega!

En la comedia pícaro, lenguaje popular deviene en una de las atracciones centrales del espectáculo. Contrario a la idea de un lenguaje inaccesible para los otros, la comedia erótica mexicana abrió la puerta para la masificación del lenguaje popular. El hablar rápido, romper voluntariamente las reglas gramaticales, deformar el sonido de las palabras hasta convertirlas en otros vocablos y el uso del albur son estrategias lingüísticas, antes de uso exclusivo en los espacios de interacción de la cultura popular, ahora son compartidas con un público perteneciente a distintos estratos sociales gracias al cine.

Dentro de esas estrategias, el albur se destacó particularmente durante el siglo pasado no sólo como una *curiosidad* de la variante popular del español de México sino como un sistema de resistencia cultural frente a los embates de la globalización, así como de la colonización cultural y lingüística (Hernández 2006: 325). Los orígenes del albur se encuentran en la cultura popular. Se trata de una contienda verbal y (homo)sexual que se realiza a través de un lenguaje cifrado que lleva una connotación misógina, homofóbica y machista, en la que un hombre busca sodomizar alegóricamente a otro por medio del humor. En ella, afirma Helena Beristáin, el pueblo se apropia del lenguaje, lo enmascara y duplica su función, subvirtiendo momentáneamente los valores impuestos por la cultura dominante (2000: 403), como si se tratara de un momento de carnaval medieval o relajo mexicano. Sus expresiones públicas se remontan a los espectáculos de carpa de Leopoldo Beristáin, en las primeras décadas del siglo veinte. Posteriormente, en los años cuarenta, “Cantinflas” respondía con gracia e inteligencia al público que le gritaba desde la gayola de la carpa “El Molino Verde” (Solís 2003), desarrollando una forma de hacer comedia por medio del eufemismo. De este modo, en el contexto de sus orígenes e influencias, la comedia erótica mexicana tiene el mérito de ser receptora del albur como una de las más significativas venas de la cultura popular mexicana. En estas cintas se observa el uso del albur en una constante lucha por la obtención del prestigio que el machismo otorgaba en esa época, reflejado en personajes hipersexuales y heteroestereotipados, y evidenciando que el machismo y el afeminamiento no se oponen, sino que se complementan.

La ciudad como espacio de interacción

La comedia erótica mexicana se caracteriza por su variedad de líneas argumentales con cruces de género. Se trata de pastiches de comedia, melodrama, *sexplotation* y

teatro musical sobre la base de relatos gansteriles en los que un grupo criminal o mafia masculina se ve amenazada por otra. El objetivo de este relato predominante es la reafirmación del héroe masculino urbano frente a las mujeres y frente a su comunidad (el barrio o la vecindad), reivindicando la figura de un ídolo que se hace justicia por su propia mano con ingenio, humor y sin exceso de violencia.

La Ciudad de México sirvió como marco para la filmación de estas películas. Varias sexicomedias comienzan con tomas abiertas y panorámicas de las principales avenidas y monumentos de la capital (El Ángel de la Independencia, La Diana Cazadora, El Zócalo), para después ubicar a los personajes protagónicos en espacios de interacción propios de la cultura popular: mercados, vecindades, pulquerías, cabarets, talleres mecánicos y construcciones, la mayoría de ellas ubicadas al sur de la ciudad. Con ello, se enfatiza que los personajes habitan e interactúan en espacios claramente diferenciados y que pertenecen al sector popular. Antes y durante la filmación de las películas, tanto los actores como el equipo técnico convivían con los habitantes y trabajadores de la zona (albañiles, merolicos, marchantes, bailarinas y borrachos) para abstraer y, posteriormente, proyectar de manera orgánica las situaciones, así como la psicología y el performance de los personajes. Los espacios más frecuentados dentro de las sexicomedias son: los habitacionales, los de entretenimiento y los laborales. A continuación, analizaremos algunos de ellos.

Al tratarse de una cultura popular urbana que es percibida como baja, los espacios de vivienda más representados son las vecindades (en algunas cintas se hace referencia a que se encuentran en el barrio de Tepito). Las vecindades son un espacio recurrente en el imaginario popular. La construcción de ese imaginario se hizo a través del cine y la televisión, de los estudios antropológicos de Oscar Lewis y de las canciones de Chava Flores. Lo cierto es que las vecindades son una importante modalidad de la vivienda en las principales ciudades mexicanas, ya que han alojado segmentos amplios de

clases subalternas (Boils 1996: 81). El espacio, sus proporciones y su distribución influyen en las dinámicas sociales de sus habitantes. En los espacios reducidos de vivienda, afirma David Le Breton, los sujetos carecen de privacidad y de espacio para su desarrollo personal, lo cual puede generar situaciones constantes de conflicto (1995: 107). Por su arquitectura panóptica y la sobrepoblación de espacios reducidos, las vecindades esconden historias de violencia y abuso. Pero al mismo tiempo, el acceso a bienes y servicios comunes (agua y electricidad) y el compartir los espacios íntimos y privados (baños y patios) crea un sentido de comunidad fortalecido por relaciones de solidaridad, lealtad e identidad colectiva que se observa en cintas como *El vecindario, los mexicanos calientes* (Martínez Solares, 1981), *El ratero de la vecindad I⁷ y II* (Martínez Solares 1982 y 1984), *El día de los albañiles, los maestros del amor* (Martínez Solares, 1983), *Huele a gas* (Castro, 1986), *La portera ardiente* (Hernández, 1989), *Los verduleros* (Martínez Solares, 1986), *Tres lancheros muy picudos* (Martínez Solares, 1988), *Los rateros* (Castro, 1989), *El rey de las ficheras* (Castro, 1989), entre otras en las que se muestra el espacio como generador de relaciones sociales sólidas, francas pero también complejas de parentesco, compadrazgo, amistad, amor, sexo, infidelidad y rivalidad. En la mayoría de las sexicomedias que se desarrollan en la vecindad, se observa una consciencia de clase, así como un marcado sentimiento de arraigo e integración al hábitat por parte de los personajes, en contraste con la ausencia de una expresión de identidad ciudadana o nacional.

Por otro lado, respecto a los lugares de entretenimiento, el más importante en el universo narrativo de la comedia pícaro mexicana es la pulquería (espacio que le da nombre a una saga de cuatro películas). Auguste Génin señala que, así como París tiene sus cafés, Londres sus ginhouses, Nueva York sus bares y Bruselas sus tabernas, Méxi-

⁷ *El ratero de la vecindad I* recicla el guion de *El rey del barrio* (Martínez Solares, 1950) protagonizada por Tin Tán. Ambas cintas fueron realizadas por el mismo director y guionista, siendo *El ratero de la vecindad I* la versión cómico-erótica de la segunda.

co tiene sus pulquerías (en Toxqui 2011: 14). El consumo de pulque data desde tiempos prehispánicos y se le atribuyen cualidades tóxicas, por lo cual fue considerado por algunos autores⁸ como la bebida que encarna la ruina de la población indígena. María Áurea Toxqui afirma que desde 1530 las pulquerías han sido parte integral de la vida de los habitantes de la Ciudad de México. Surgen de la combinación del concepto europeo de taberna con la venta de la bebida indígena. A ellas asistía un grupo heterogéneo de miembros de los niveles bajos del clero, la burocracia y el ejército, así como sujetos de las clases más bajas. Todos ellos compartían no sólo su gusto por el pulque sino el sentimiento de exclusión de los discursos dominantes. Por lo tanto, corresponden a lugares no sólo de interacción social sino de formación de la cultura popular urbana en los que se desarrolla el sentido de la identidad y la pertenencia. Además tanto el albur como la jerga capitalina florecieron ahí como código identitario entre los asistentes masculinos (2011: 16).

La pulquería I (Castro, 1981) comienza con la secuencia de un viejo camión de redilas que exhibe la leyenda “Una entrega más de pulque empedador”. Ahí se transporta un barril de gran tamaño lleno de pulque, escoltado por dos sujetos provenientes de alguna zona rural, a juzgar por su vestimenta de manta. Durante el trayecto, los repartidores van consumiendo la bebida, por lo que se encuentran en estado de ebriedad. El camión se detiene afuera de la pulquería “La caída de Luzbel: Pulques finos”, cuyo exterior está pintado de colores brillantes: rojo, rosa, morado y verde, y decorado con un mural en el que se puede apreciar un paisaje con magueyes. El interior de la pulquería es también de colores brillantes y está adornado por papel picado, máscaras y cuadros. Se observan algunas mesas y sillas rústicas de madera, y en el espacio de la barra, grandes garrafones con pulque de distintos sabores. Asimismo, dentro de la pulquería hay un

⁸ Por ejemplo, por el conquistador y cronista Agustín de Vetancourt en “Manifiesto de zelo de un religioso ministro de los naturales acerca del estado de la República de los indios con el pulque que beben y la perdición que tienen” en *Teatro mexicano*, México: Ed Porrúa, 1971, pp. 95-100.

altar a la Virgen de Guadalupe. Algunos asistentes a la pulquería, todos hombres, están solos; otros están en pareja, hablando, jugando “vencidas” o rayuela de pulquería; y otros más están en grupos tocando la guitarra, cantando y jugando cartas. Afuera de la pulquería conviven otras personas como un organillero, vendedoras de gorditas y tacos de suadero, un policía apócrifo, prostitutas, panaderos, vendedores ambulantes, borrachitos y transeúntes. Algunos entran a la pulquería e interactúan con los que están dentro, excepto las mujeres, ya que se trata de un espacio reservado para hombres (lo vemos en los múltiples intentos por entrar que realiza el personaje interpretado por Carmen Salinas). En la pulquería, al ser un espacio de interacción exclusivamente masculina, se presentan la mayor parte de los diálogos cómicos basados en el albur, así como algunos conatos de violencia que se generan a partir de la llegada de personajes ajenos a la fraternidad y que ponen en riesgo las jerarquías de ese microcosmos social. No obstante, cuando los ánimos se exageran, los presentes contribuyen a mantener la calma y preservar el ambiente de camaradería y complicidad.

Otro de los espacios que sirven como escenario de entretenimiento a los personajes de la comedia erótica mexicana son los cabarets. Los salones de baile y centros nocturnos fueron tan populares durante el siglo veinte que sirvieron como fondo y pretexto para la realización de un gran número de películas. El sismo de 1985 enterró varios de estos lugares, y la llegada del concepto del *table dance* desplazó al resto, por lo que en las sexicomedias es posible apreciar la decadencia y la agonía de estos lugares emblemáticos que reunían -al igual que el cine de ficheras- a cantantes, orquestas, bailarinas, ilusionistas y actores de comedia. Los salones populares de baile fueron, al igual que la pulquería, una especie de zona de tolerancia para los marginados, principalmente las clases bajas y los homosexuales, en un ambiente de ritmos tropicales. Desde la cinta *Salón México* (Fernández, 1948), los centros nocturnos (salones de baile y cabarets) sirvieron como escenario para buena parte de la producción cinematográfica mexicana.

El cine de ficheras de los años setenta fue la última etapa de este tipo de filmes melodramáticos que contaba las desgracias de mujeres que se veían obligadas a trabajar en el cabaret. Utilizando el mismo elenco del cine de ficheras, la comedia erótica mexicana cambia los dramas femeninos por el humor masculino y se aleja del cabaret. Únicamente *Los plomeros y las ficheras* (Castro, 1988) y *El rey de las ficheras* (Castro, 1989) se ubican en el cabaret pues las tramas giran en torno al proxenetismo. Asimismo, es importante señalar que el cabaret como escenario de las sexicomedias sirve como registro visual donde queda plasmada la forma de bailar de la época: una mezcla de residuos de la elegancia danzonera de los años cuarenta, del estilo pachuco tintanesco de los cincuenta y la sensualidad de los ritmos caribeños de “Pepe Arévalo y su tremenda charanga” que suenan en ese trópico sin playa. Los *close-up* de la cámara muestran los pies y la limpieza con la que se efectúa el baile, mientras que los planos abiertos exhiben un ritual de cuerpos que se acercan y se tocan sin pudor, recordándonos que, desde la perspectiva de la cultura dominante, los ritmos tropicales remiten a los instintos salvajes, al carnaval y a la cultura popular. Entre los cabarets que sirven como escenarios reales en las sexicomedias se encuentran: “Tívoli”, “Teatro Iris”, “Roca”, “Arcelia”, “69”, “Los infiernos”, “Caribia”, “77” y “El 20 negro”.

Otro espacio, esta vez dedicado al trabajo –o mejor dicho, al subempleo-, es el mercado. En el siglo dieciséis, Bernal Díaz del Castillo describía en *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* el asombro que le provocó el mercado de Tlatelolco. Ya en esta primera crónica quedaría plasmada la esencia del mercado: se trata no sólo de un espacio para el intercambio económico sino para la interacción de todos los estratos sociales y, por lo tanto, de intercambio cultural. Entre las sexicomedias del cine mexicano destaca la cinta *Los verduleros, los marchantes del amor* (Martínez Solares, 1986). El guion sirve como pretexto para mostrar la organización espacial del mercado, teniendo como escenario un mercado real, en el que pueden observarse los locales

comerciales, los espacios religiosos (altares), así como los baños y las bodegas en los que se hacen visibles las dinámicas sociales del lugar a través de un relato relacionado con la extorsión, la lucha de mafias, el crimen, el asesinato, la camaradería, el relajó, el amor, la promiscuidad y el engaño. Asimismo, el léxico perteneciente al concepto de mercado facilita el despliegue del albur y del doble sentido durante los episodios cómicos de este filme. De este modo, la sexicomedia muestra el valor del espacio en la construcción de la identidad de la cultura popular.

Estereotipos: Representaciones e imaginarios

En la comedia erótica mexicana, los personajes están contruidos a partir de una visión estereotipada del mundo, así como desde una mirada predominantemente masculina, heterosexual, popular y capitalina. Para Didier Machillot, los estereotipos son creencias preconcebidas que se tienen sobre individuos y grupos. Se trata de imágenes identitarias que compactan información casi siempre distante de la realidad, generalizan el conocimiento que tenemos de la sociedad y contribuyen a la formación de prejuicios que justifican actos de desigualdad y de discriminación (2013: 117). Una parte sustancial de los argumentos de las sexicomedias está basada en la comedia y el chiste, por lo que el humor girará en torno a la identificación caricaturizada de *el otro*, desde las categorías de lo heteromasculino, lo urbano y lo popular. Sirio Possenti señala que el humor y la identidad “siempre retoman discursos profundamente arraigados y cuyos temas son siempre cruciales para una sociedad” (2002: 2). Su función es la del entretenimiento pero también la del ataque y la reafirmación de estereotipos en el imaginario colectivo.

De acuerdo al humor expresado en las sexicomedias, los temas fundamentales para la sociedad mexicana a finales del siglo veinte eran las diferencias de clase, de lugar de origen y de género. De estas diferencias se desprenden estereotipos relacionados con el estatus social y las ocupaciones. La comedia pícara está poblada, desde el título

de los filmes, de sujetos que se relacionan con una ocupación laboral vinculada al estrato popular: albañiles, mecánicos, verduleros, taxistas, lancheros e, incluso, rateros. Asimismo, se observa la construcción de estereotipos regionales que se nutren de simplificaciones históricas, culturales, lingüísticas, ambientales y antropofísicas. Estas figuras fueron institucionalizadas por personajes como *el jarocho* (Luis de Alba en *Ni modo, así somos*) con frases como: “Los jarochos somos nobles, pero cuando nos hacen enojar somos hijos de la chingada” y “Te odio con odio jarocho”; y *el regio* (Alberto Rojas “El Caballo”), cuyo estereotipo se manifiesta en diálogos como el siguiente extraído de la cinta *Esta noche cena Pancho*:

Caballo: Hacemos la despedida aquí en mi casa, y cuenten con que todo lo que se traguen y todo lo que se beban, será por mi cuenta, yo lo pago.

Pancho (Zayas): ¡Noooo! ¿Va a pagar el de Monterrey?
¡N’ombre, lo van a correr del estado!

Respecto a los estereotipos de género, la comedia erótica mexicana ha sido fuertemente criticada por reiterar discursos cerrados sobre los roles de lo masculino y lo femenino. Los roles de género son construcciones históricas y culturales que asignan de manera diferenciada a hombres y mujeres un performance social bien definido. Con esta atribución, los sujetos incorporan determinados patrones de configuración psíquica y social que sostienen las categorías de lo femenino y lo masculino (Burin 1998: 19). En las sexicomedias, los personajes masculinos representan la fantasía del sujeto que no es fuerte, ni atractivo, ni rico pero que puede conseguir a la mujer que quiera para satisfacer sus deseos más inmediatos y la vanidad masculina⁹. La promiscuidad se plantea como la fantasía masculina central así como la sexualización femenina, dando como resultado estereotipos que se insertan en el imaginario colectivo como un modelo “natural”

⁹ A la par de las sexicomedias, surge en México el fenómeno del pornocómico que presenta la misma premisa de la promiscuidad como fantasía heteromasculina y de la mujer sexualizada.

perteneciente a la cultura popular urbana. De aquí se desprenden tres clichés: el macho de fin de siglo, el homosexual y “las viejas”¹⁰.

La imagen del macho de fin de siglo presentado en la comedia erótica mexicana sigue conservando las características esenciales de la figura del macho que el cine mexicano institucionalizó a lo largo del siglo veinte desde la comedia ranchera (*Allá en el rancho grande*, de Fuentes, 1936). Se trata de un sujeto esencialmente bravío, mujeriego y sentimental. Américo Paredes afirma que antes de la década de los treinta, las palabras *macho* o *machismo* no formaban parte del habla popular. Durante el Porfiriato y la Revolución se hacía referencia a la *hombría* o a ser *un hombre de verdad* (en Gutmann 1999: 6). Fue durante la Época de Oro del cine mexicano, y hasta los años setenta, que la imagen del macho se consolidó en el imaginario colectivo como una actitud que considera al sexo masculino naturalmente superior al femenino, manifestándose a través de la prepotencia, la fuerza, la virilidad y el paternalismo hacia las mujeres (Machillot 2013: 149). Machillot distingue tres estereotipos de macho que se desprenden del cine: el noble, valeroso y simpático; el problemático, celoso, alcohólico y violento; y el juerguista y conquistador (ibíd.: 184).

Si bien las sexicomedias parecen ser, a priori, una parodia del machismo (especialmente del macho juerguista y conquistador), consideramos que estas cintas elaboran un discurso sustancialmente machista ya que los personajes y los argumentos están contruidos desde la perspectiva de la fantasía masculina. Se trata de un macho que se mueve entre lo real y lo ideal: hipersexual, cínico, pelado, procaz e impúdico. La conquista y la consumación del acto sexual aparecen como funciones tanto cardinales como catalíticas del relato. El objetivo es la satisfacción inmediata del deseo sexual pero también el reconocimiento de los otros hombres, como podemos ver en filmes como *Los plomeros y las ficheras* (Castro, 1988) y *El rey de las ficheras* (Castro, 1989), en los que

¹⁰ Aludiendo a la manera en la que son referidas las mujeres en estas cintas.

se realiza una competencia de encuentros sexuales entre dos hombres con varias mujeres para determinar quién “aguanta” más.

En el universo narrativo de la comedia erótica mexicana, el matrimonio no representa un obstáculo para esta conducta, ya que el desapego emocional forma parte de la superioridad del macho sobre la mujer (incluso, la noción de *familia* no está presente, ni las figuras maternas o filiales). En este sistema de relaciones, a la mujer le corresponde comprender las necesidades naturales de su marido. De este modo, los personajes masculinos que son casados o con pareja estable son infieles, lo que genera un conflicto en la trama. Esto se observa en cintas como *El día de los albañiles* (Solares, 1984) y *Esta noche cena Pancho* (Castro, 1986). En esta última, el personaje de Pancho Medrano (Alfonso Zayas), está casado con una mujer celosa y de mal carácter (interpretada por Carmen Salinas) que –en palabras de Pancho– “únicamente salió buena para tener hijos”. Por este motivo, Pancho se ve en la necesidad de satisfacer sus deseos con otras mujeres en complicidad con sus amigos. Asimismo, en *El día de los albañiles*, Roberto (Zayas) establece una relación sentimental con su vecina Beatriz (Angélica Chaín). Ella rechaza tener relaciones sexuales pues necesita tiempo para confirmar que está enamorada. Roberto no puede esperar y se involucra sexualmente con otra mujer de la vecindad (Rosy Mendoza). Al enterarse, Beatriz se disculpa con Roberto por haber sido incomprensiva y le perdona la infidelidad. Sin embargo, si la infidelidad se da en el sentido contrario, es decir, por parte de la mujer, el hombre debe salvar su honor por medio de la violencia. En *Dos machos que ladran no muerden* (Urquieta, 1988), Silvia (Sasha Montenegro) traiciona a su esposo Luigi (Rafael Inclán) con Constancio (Zayas) y se desata una persecución para reivindicar el honor y la virilidad del afectado. En este tipo de situaciones observamos que la virilidad, como afirma Bourdieu, no sólo simboliza el principio social del honor y de la conservación, sino que es indisociable a las demostraciones de fuerza física y sexual. Se trata de “una actitud para el combate y para el ejer-

cicio de la violencia (en la venganza sobre todo)” (2000: 68). La violencia física, sexual y verbal contra las mujeres también son ejercidas en cintas como *Los verduleros*, *La Pulquería* y *El rey de los taxistas* (Alazraki, 1989) en las que la agresión y el sometimiento son las maneras de mantener el poder masculino y obtener a una mujer que se resiste a ser conquistada.

Ahora bien, Octavio Giraldo ha propuesto que el machismo es un fenómeno psicosocial, es decir, un síntoma de complejo de inferioridad que sufren los individuos frente a contextos sociales y económicos hostiles (1972: 295). De acuerdo con lo anterior, en la comedia erótica mexicana los personajes masculinos protagónicos se desenvuelven en entornos precarios, sin oportunidad de desarrollo económico, por lo que el performance social que desempeñan puede ser interpretado como una manifestación de resistencia y de reafirmación de la identidad, así como una manera de ejercer poder (poder sexual) y obtener autoridad (autoridad masculina). Véanse como ejemplo los títulos de películas como *El rey de las ficheras*, *El rey de la vecindad* o *El rey de los taxistas*. Pero un conflicto que destrona a cualquier rey en estas cintas es la impotencia sexual. Por ejemplo, en *La Pulquería I*, Gerardo (Jorge Rivero) es un sujeto atractivo, popular y rico pero sexualmente impotente. Ni el dinero, ni la ciencia, ni las mujeres más exhuberantes pueden resolver su problema, por lo que en la cinta su personaje se percibe como débil en comparación del resto que pertenec a un estrato social inferior. La misma temática aparece como uno de los ejes argumentales de *Los plomeros y las ficheras* y en *El rey de las ficheras* donde Roberto (Zayas) sólo puede tener erecciones bajo determinadas –y absurdas- circunstancias. Así, el infortunio sexual del macho es el pivote de la comedia.

Ahora bien, en estas cintas se presenta una relación jerárquica entre hombres relacionada con la virilidad y la sexualidad. Según los discursos proferidos en los filmes, existen tres tipos de sujetos que mancillan la reputación masculina: el hombre impoten-

te, el hombre sometido por su mujer y *el joto*¹¹. El sujeto subordinado a su esposa aparece con poca frecuencia en estas cintas. Únicamente en *Esta noche cena Pancho y El Superman...dilón* (Durán, 1993) se presentan anécdotas que giran alrededor de personajes que tratan de escapar de una mujer dominante. Sin embargo, la figura del homosexual aparece en casi todas las cintas como contraparte del estereotipo del macho hipersexualizado. En las cintas, son representados como caricaturas afeminadas en roles secundarios que desempeñan profesiones cliché como peluqueros, vestuaristas, coreógrafos y meseros, y que funcionan como pretexto para la elaboración de chistes y escenas humorísticas que reafirman el machismo. Por ejemplo, en la cinta *Sancho el Pancho* (Castro, 1988) vemos la siguiente escena:

Mesera: ¿No quiere que le de un mamón?

Pancho (Alberto Rojas): Híjole, me encantaría pero aquí no, mejor a la salida.

Mesero: ¿Y no quiere que mejor se lo de yo?

Pancho: ¡No!

Mesero: ¡Ay, un mamón! Es un pastelillo típico de Guadalajara. ¡Ay, qué bárbaro! Pero si tiene cara de caballo. ¿Y todo lo tiene de caballo?

Pancho: ¡Sáquese pinche gay! ¡Desviado! ¡Lesbiano!

Por medio de este tipo de escenas y diálogos, se reafirma la virilidad del macho a lo largo del relato. Asimismo, la imagen del homosexual aparece en momentos en que los personajes protagónicos deben travestirse y esconderse detrás de una peluca, maquillaje, vestidos y zapatos de tacón para no ser reconocidos, o bien, para tener un contacto

¹¹ Término con el que es referido el homosexual en las cintas.

más cercano a las mujeres en entornos principalmente femeninos. Lo anterior podemos observarlo en la saga de películas protagonizadas por Alberto Rojas “El caballo” tituladas *Un macho en la casa de citas* (Rojas, 1982), *Un macho en la cárcel de mujeres* (Castro, 1986), *Un macho en el salón de belleza* (Castro, 1987), *Un macho en el hotel* (Bocaranda, 1989), *Un macho en el reformatorio de señoritas* (Castro, 1989) y *Un macho en la tortería* (Rojas, 1989). La figura del homosexual valida la identidad masculina del macho, pero también estigmatiza la primera que es siempre representada bajo un carácter afeminado. Por otro lado, en *Los plomeros y las ficheras*, Shalimar (Sasha Montenegro) se traviste para poder trabajar como cantante masculino en un centro nocturno. El diputado (Andrés García) afirma sentirse atraído por el joven cantante pero no puede llegar a algo más con él pues no quiere contagiarse de SIDA. De acuerdo con lo anterior, vemos que estas cintas reproducen los discursos de la época que señalaban los peligros que conllevaba la homosexualidad. No obstante, este tipo de personajes seguían siendo necesarios en la estructura de la comedia: lo abyecto se vuelve imprescindible.

El machismo es un sistema de relaciones de hombres con hombres y de hombres con mujeres para demostrar una autoridad social, por lo que las mujeres se convierten en una pieza clave dentro del universo narrativo de las sexicomedias. En su *Laberinto de la Soledad*, Octavio Paz afirma que “en un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos” (1959: 32). De este modo, al ser un universo construido a partir de la fantasía masculina, la comedia erótica mexicana presenta a la mujer como un estereotipo hipersexualizado. Por ejemplo en *El ratero de la vecindad* (Martínez Solares, 1982), aparece el personaje de Rosy (Rosy Mendoza) en un vestido verde corto y escotado para decirle a Roberto (Zayas): “A mí se me hace que la Beatriz esa no te da batería. Si tú fueras mi hombre no sabes cómo te trataría, te iba a hacer muy feliz, por supuesto, sin compromiso. Nadamás por el puritito gusto de hacerlo”. Sin importar el rol que desempeñen dentro de la trama, los personajes

femeninos cumplen la función del objeto de deseo de los personajes masculinos, así como del espectador voyeur.

La figura femenina aparece en dos planos narrativos: en el primero, como un *cuero* esencial para el relato. Pero por otro lado, en un segundo nivel, las tramas femeninas son secundarias y carecen del valor que tenían, por ejemplo, en el cine de ficheras donde se ponía en el centro del discurso la libertad de la mujer para ejercer determinadas profesiones y los cuestionamientos morales que ello implicaba. En la comedia erótica mexicana, la mujer carece de voz y por lo tanto no cuenta una historia. Se trata, como hemos mencionado anteriormente, de una imagen salida de la fantasía sexual masculina. La mayoría de las veces se trata de figuras femeninas carentes de voluntad, dispuestas a tener encuentros sexuales en cualquier momento y en cualquier lugar, interpretadas por las actrices más sensuales y voluptuosas de la época. Esa imagen femenina parecería un residuo del arquetipo femenino de la prostituta construido y reiterado en el cine mexicano a lo largo del siglo veinte. Aquí, la imagen de la mujer es inmodificable, se vuelve predecible y se funde con el decorado por su resistencia a la individualización.

Ahora bien, retomando la idea de que la mujer, como *cuero*, tiene una importancia sustancial en estas cintas, es preciso remarcar la focalización que tiene la anatomía femenina dentro de las sexicomedias. El recurso cinematográfico del *close-up* obliga al espectador a fijar la mirada sobre el detalle concreto de una figura. En la comedia erótica, la exposición del cuerpo y el rostro femenino certifica la belleza y compromete el deseo del espectador que se coloca en la misma posición que los personajes masculinos. Al respecto, Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil sostienen que esta estrategia maltrata y minimiza a la mujer pues ignora su punto de vista pero no su cuerpo. Se le observa con desprecio, amor o deseo pero ella no mira (1994: 181). Los paseos que realiza la cámara por medio de barridos hacia arriba o hacia abajo y que recorren la anatomía femenina poniendo énfasis en determinadas partes, controlan la atención del espectador.

Una constante recurrente en estos filmes son las escenas de mujeres realizando ejercicios aeróbicos con poca ropa o prendas ajustadas, así como los desnudos completos. Estas escenas no están justificadas dentro del relato pero satisfacen el deseo del espectador-voyeur. Por primera vez, el cine mexicano comercial muestra cuerpos femeninos completamente desnudos. *La fuerza del deseo* (M. Delgado, 1955) inaugura una serie de películas que mostraban desnudos parciales femeninos bajo el argumento de modelos que posaban para un artista. Estas cintas que se produjeron durante la década de los cincuenta son, para Julia Elena Melche, el ejemplo de un juego moralista y misógino disfrazado de erotismo cinematográfico que explota el voyeurismo del espectador (1997: 26). Posteriormente, en la década de los setenta, el cine mexicano de autor explotaría la imagen de la liberación sexual femenina, cuyo ícono estaría encarnado por la actriz Isela Vega. Sin embargo, ya en el periodo del cine de ficheras y de la comedia pícaro, el cuerpo femenino totalmente desnudo se convierte en el gancho comercial de un tipo de producción cinematográfica tan masiva como vacía.

Finalmente, cabe destacar que dentro de las sexicomedias sólo una actriz rompió el estereotipo asignado a la figura femenina durante décadas. Maribel Fernández “La pelangocha” se posicionó como una comediente que performaba el mismo rol que los sujetos masculinos dentro de la comedia pícaro. En cintas como *La ruletera* (Castro, 1985), *Los lavaderos* (Durán, 1986), *La portera ardiente* (Hernández Sepúlveda, 1988) y *La taquera picante* (Castro, 1989), “La pelangocha” presenta personajes que ocupan el centro del relato y que se caracterizan por ser independientes, ingeniosos, desconfiados de los hombres, malhablados y maestros del argot popular capitalino.

Conclusiones

Las sexicomedias revelan una síntesis de la cultura popular como espectáculo. A pesar de su nula calidad cinematográfica, sirven como testimonio de la evolución y persistencia del entretenimiento popular, así como de la cultura popular capitalina a través de la exposición y parodia de su lenguaje, de sus espacios de interacción y de los estereotipos que se desprenden de ella. En la comedia erótica, la ciudad de México cobra importancia como símbolo palimpséstico de distintas culturas, de desigualdad y de resistencia como efectos de la modernidad. Si pensamos la ciudad como espacio en el que son visibles determinadas dinámicas de poder, la lectura narrativa que se hace de la ciudad de México en las sexicomedias está relacionada con la apropiación, la pertenencia, la defensa y la puesta en práctica de una cultura popular.

Los títulos de estas cintas garantizaban un tipo de diversión que el público esperaba: un espectáculo basado en lo popular, en el humor y en la sexualidad en el cual viera reflejadas sus fantasías y sus vicios, así como sus desgracias parodiadas. Sin embargo, pese a aparentar lo contrario, los relatos que se cuentan en la comedia erótica mexicana están impregnados de discursos nacionales conservadores que reforzaron estereotipos relacionados con el estrato social, el lugar de origen y el género, poniendo en evidencia la doble moral de la sociedad. Es decir, las sexicomedias no representan un discurso subversivo frente a los lineamientos oficiales. Durante la década de los ochenta, estas cintas marcaron la agenda de consumo en el sector popular pues generaron empatía al enfatizar las dinámicas de supervivencia de sus protagonistas a través del humor. Posiblemente este oasis de irreverencia haya sido sólo un espectáculo paliativo para soportar los embates de la situación económica y política del país durante la década de los ochenta.

© Paula Klein Jara

Bibliografía

- Aulenti, Lino. *Storia del cinema italiano*. Padova: Libreria Universitaria. It. Edizioni, 2011.
- Ayala Blanco, Jorge. *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquito*. México: Ed. Grijalbo, 1991.
- Beristáin, Helena. “El albur” en revista *Acta poética*, núm. 21, año 2000: 399-422.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: De Bolsillo, 2005.
- Béjar Navarro, Raúl. *El Mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*. México: UNAM, 2007.
- Boils, Guillermo. “La vecindad: espacio vital en las ciudades mexicanas”. En Revista *Diseño y sociedad*. Núm. 6 (Primavera 1996): 81-90.
- Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.
- . *La dominación masculina*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000.
- Burin Mabel, et al. *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad*. México: Ed. Paidós, 1998.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*. México: Ciesas, 2013.
- Gallardo, Francisco. “Elementos para una antropología del cine: Los nativos en el cine de ficción de Chile”. En Revista *Chungará*. Vol. 40. Núm. Especial Arica (2008): 317- 325.
- García Tsao, Leonardo. *El ojo y la navaja*. México: Punto de lectura, 2008.
- Giraldo, Octavio. “El machismo como fenómeno psicocultural” en *Revista Latinoamericana de Psicología*, año/vol. 4, núm. 3 (1972): pp. 295-309.

Guttman, Matthew. *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho, ni mandilón*. México: Colmex-Ed. Paidós, 1999.

Hernández, Victor. *Antología Del Albur*. Charleston, SC: BookSurge, 2006.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1995.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Ed. Capital Swing, 2013.

Machillot, Didier. *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*. México: Paidós, 2013.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili, 1987.

Melche, Julia Elena. "La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora" en *Revista de la Universidad*, núm. 557 (junio 1997): pp. 24-27

Monsiváis, Carlos. "Notas Sobre Cultura Popular en México". En *Latin American Perspectives*, Vol. 5, No. 1, Culture in the Age of Mass Media. (Winter, 1978): 98-118.

---. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y cultura popular" en *Texto crítico*, 7/33 (1985): 46-61.

Monsiváis Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México: Ed. El Milagro IMCINE, 1994.

Possenti, Sirio. "Estereotipos e identidad en los chistes" en *Cuicuilco*, vol.9, núm 24, 2002, pp.1-11.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Ed. Arca, 1998.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2001.

Solís, Juan. "El albur, distintivo de México en la globalización". *El Universal*, 2003. Disponible en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/28343.html> [Acceso el 18 Sep. 2019].

Toxqui, María Áurea. *El recreo de los amigos: Mexico City's Pulquerías during the Liberal Republic (1856-1911)*. Universidad de Arizona UMI, 2011.

Ugalde, Víctor. (1984). "El mercado cinematográfico en 1984" en *Revista de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE)*, México, 1984: pp. 22-35.