



**LA RECEPCIÓN DEL *Patricia Torres*
CINE MEXICANO Y LAS *San Martín*
CONSTRUCCIONES DE
GÉNERO. ¿FORMACIÓN
DE UNA AUDIENCIA
NACIONAL?**



Resumen

Este artículo parte del análisis del cine nacional no como consumo sino como una práctica de cultura que produce y reproduce significados, en la recepción del cine como un “proceso de interacción, resignificación y negociación” de estos significados y en la audiencia como constructo y sujeto de una comunidad interpretativa. Me centraré en el análisis del material empírico que realicé con varios segmentos de audiencia de Guadalajara y dos películas mexicanas contemporáneas que marcaron un hito en la historia de la cinematografía nacional: *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, e *¡Y tu mamá también!* (2001), de Alfonso Cuarón, para abrir una discusión de cómo la categoría analítica y referencial de género marcó las diferencias en la cinevidencia y producción discursiva de la audiencia participante.

Palabras claves: proceso de recepción, audiencia, cinevidencia, género, identidades de género.

Abstract

This paper analyses Mexican cinema, not as a form of consumption, but as a cultural practice that produces and reproduces meaning, as well as film viewing “as an interaction, re-signification and negotiation” of this meaning, and film audiences as the construct and the subject of an interpretative community. The analysis is based on empirical materials obtained from different audience segments in Guadalajara, and on two landmarks of contemporary Mexican film: *Amores Perros* (2000) directed by Alejandro González Iñárritu, and *¡Y tu mamá también!* (2001)



directed by Alfonso Cuarón, discussing how gender as a referential and analytical category had an important effect on the audience's film viewing and film-related discourse.

Key words: film reception, audience, film viewing, gender, gender identities.

Introducción

Este texto se deriva de uno de los capítulos de mi tesis doctoral: una investigación interdisciplinaria

y de orden cualitativo sobre la recepción del cine mexicano contemporáneo y su audiencia, a través de la cual me propuse encontrar indicadores de análisis en un marco inteligible teórico donde se fusionaran enfoques culturales y de cine.* Para esta reflexión centraré el análisis del material empírico que realicé con varios segmentos de audiencia de Guadalajara y dos películas mexicanas contemporáneas que marcaron un hito en la historia de la cinematografía nacional: *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, e *iY tu mamá también!* (2001), de Alfonso Cuarón,¹ a fin de abrir una discusión de cómo la categoría analítica y referencial de género marcó las diferencias en la cinevidencia y producción discursiva de la audiencia participante.²

En esta discusión el proceso de recepción lo problematicé como un acto de interacción, vinculado a otras prácticas culturales y sociales, e inmerso en un entorno

* Cfr. "Del sujeto a la pantalla: el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara", tesis doctoral, CIESAS-Occidente, Guadalajara, octubre, 2004.

¹ *Amores perros* permaneció en cartelera 16 semanas e *iY tu mamá también!* 18, alcanzando con ello altísimos *ratings* de taquilla, lo cual aseguró la confianza de los distribuidores extranjeros para estrenar películas nacionales en temporada de verano, cuando ésta era exclusividad de los *films hollywoodenses*. Otro dato relevante es que, por ejemplo, *Amores perros* se estrenó en temporada de verano, y durante este periodo se suelen estrenar las novedades *hollywoodenses*; en este caso, *Misión imposible 2*, *Dinosaurios* y *Fantasia*, películas que por otro lado son representativas de los dos géneros más vistos: cine de acción y cine de animación. Los datos de entradas y asistencia en los cines de toda la República reportaban al 7 de agosto del 2000 que la película *Amores perros* había recaudado más entradas que las películas *hollywoodenses* en cartelera.

² El término de "cinevidencia" deriva de la propuesta de Guillermo Orozco sobre sus estudios de televisión, a la cual



más mediático. Asimismo, la audiencia la construí a partir de sus categorías referenciales (edad, escolaridad, género, estrato social); sus comunidades de interpretación, el contexto histórico y social y su producción discursiva.³

Esta perspectiva me condujo a estudiar la audiencia en términos de una experiencia cultural que permite al sujeto reconocerse y actuar en el campo de la producción y el consumo de bienes simbólicos.

En la primera etapa del diseño metodológico la categoría referencial de género no marcaba los indicadores de análisis prioritarios, pero debido a que en la práctica la resignificación y la construcción discursiva de la audiencia generaron diferencias vinculadas a las posiciones identitarias de género, decidí replantear el análisis y, por tanto, las preguntas conductoras, tales como: ¿a partir de qué posición identitaria negocian los segmentos de audiencia sus visiones?; ¿qué pesa en ello: las convenciones culturales, los contextos históricos y sociales de producción de la película o una moral personal?; ¿por qué el sistema patriarcal que marcó las construcciones de género fílmicas funcionó exitosamente en su audiencia?

Para ubicar en su justa dimensión histórico-social este trabajo, estudiaré como primer punto los antecedentes de los estudios de recepción en la academia mexicana, y en particular los aportes de dos trabajos empíricos donde la categoría analítica de género fue relevante para su análisis. Posteriormente explico el *corpus* teórico en el que se fundamenta mi análisis, así como la estrategia metodológica que trabajé con los sujetos

denomina "televidencia", misma que se reconoce como una realidad mediada por la cultura contemporánea, y que se refiere a una realidad particular de este proceso que confluye y parte de la relación que establecen los sujetos sociales con la televisión (Orozco, 2001). De la misma manera se puede aplicar al cine y su relación con sus segmentos de audiencia.

³ Los usos que voy a dar al término de audiencia son los siguientes: para hablar de un colectivo; la audiencia y/o los segmentos de audiencia, para hablar de manera individual; sujeto-audiencia y/o miembros de la audiencia. De este universo de 206 participantes, se realizaron 164 encuestas orales y escritas; 20 entrevistas a profundidad y se formaron y diseñaron tres diferentes grupos de discusión en los que participaron 22 sujetos de rangos de edad de 18 a 42 años, a hombres y mujeres y de diferentes estratos sociales y educativos.



audiencia y el artificio de los grupos de discusión. El último apartado explica por qué seleccioné los dos *films* que sustentan este estudio, así como el análisis del material empírico.

Antecedentes de los estudios de recepción en el cine en México

Los estudios de recepción en el cine, en la academia internacional, han tenido dificultades

de orden teórico para encontrar su nicho disciplinar, pues se acomodaron en una agenda de discusión internacional apenas en la década de 1960, gracias al impulso que tuvieron los estudios feministas en el cine (Haskell, 1974; Rosen, 1973; Mulvey, 1976). No fue sino hasta 1980 que la escuela de Birmingham reincorporó de nuevo los estudios de cine y su audiencia con el enfoque del contexto y la etnografía, en la corriente denominada “estudios culturales”. Lo que modificó esta vertiente en su modelo de análisis fue no ver el referente fílmico como constituyente exclusivo de la identidad del que ve el cine, sino ponderar las categorías referenciales como clase, género, etnia o nacionalidad, mismas que conforman la cinevidencia particular de la audiencia.

A México, los estudios de recepción en el cine llegaron por la vía de los estudios de consumo cultural y mercadotecnia, y hasta hace una década y media se están concibiendo como una matriz de estudio ligada a cuestiones históricas, sociales y culturales.

Las primeras tendencias de estudio del cine mexicano y su recepción se abordaron desde ópticas muy diversas, y son hasta la fecha los trabajos pioneros en esta materia. Entre las más importantes vertientes se ubican las siguientes: la influencia del cine sobre la sociedad mexicana



(Monsiváis, 1994); el cine como instrumento de modernización y agente de secularización (Rozado, 1992); el cine como un fenómeno que incide en los comportamientos sociales (De los Reyes, 1993); y el cine como parte del proceso de masificación de la cultura y como medio de homogeneización de las masas. Cada una de estas directrices se desarrollaron por medio de diferentes metodologías y objetos de estudio, pero con resultados que generaron tres grandes tendencias: el cine como constructor de identidades, la caracterización de la audiencia y el desarrollo que ha tenido la industria fílmica nacional.⁴

En el campo de los estudios de consumo cultural, se identificaban cuatro corrientes: el consumo cultural urbano de Néstor García Canclini (1994); el cine y sus públicos de Ana Rosas Mantecón (1998); el uso social de los medios de Jesús Martín Barbero (1994); y el modelo de las multimediaciones de Guillermo Orozco (1996).

No es sino hasta principios de la década de los noventa cuando surgió una nueva veta de estudio del proceso de recepción del cine mexicano desde una perspectiva empírica con las audiencias y desde una visión de las funciones mediáticas que tiene el cine sobre las audiencias.⁵ En esta nueva directriz destacan las tesis doctorales de Norma Iglesias (2000) y de Héctor Gómez (2003).

Norma Iglesias se propuso responder a varias preguntas centrales que movieron los intereses y objetivos de su investigación: ¿qué reacciones provocan las películas he-

⁴ En 1991 el comunicólogo Enrique Sánchez Ruiz realizó un estudio: *Cine, televisión y video: hábitos de consumo fílmico en Guadalajara*, mismo que reportó que de una muestra de 99 y 179 encuestados, 44% prefiere ver cine en las salas de cine, 12% de la población se considera cinéfilos, ya que 21.2% va dos veces por semana y 21.8% lo hace una vez a la semana, y se pudo registrar también que el público asistente oscila entre 13 y 25 años.

El diario *Reforma* ha venido haciendo desde 1996 y hasta 2004 sondeos en las ciudades de Monterrey, México y Guadalajara sobre consumo de los medios, y en ellos se han reportado los siguientes datos para Guadalajara y el consumo del cine; de 1996 a la fecha se ha incrementado la asistencia al cine de 32 a 48%, 57% tiene una idea favorable del cine mexicano, y 83% sigue teniendo una predilección por el cine mexicano de la época de oro (1940-1953). Los datos resultantes de estas estadísticas pueden ser relevantes sólo porque están produciendo una verdad que es más apropiada para conocer las necesidades de control de las casas productoras y distribuidoras. Pero para fines de un estudio empírico, sirven sólo como marcos referenciales.

⁵ Uno de los principales estudios con esta perspectiva social de las audiencias fue el que realizó la socióloga alemana Emilie Altenloh como tesis doctoral en 1914. Dicho trabajo es quizá una de las contribuciones empíricas más importantes a los estudios



de audiencia. El estudio proporcionó detalles muy específicos sobre la composición social de la audiencia, las tipologías de audiencia, a partir de categorías referenciales como edad, nivel de escolaridad, género y estatus laboral, para luego desarrollar toda una secuela de preferencias genéricas, incluyendo sus relaciones con los otros medios y opciones culturales (Altenloh, 1914). Las diferencias de gustos y consumo estuvieron marcadas por el género, a los niños les gustaban los *westerns* y las películas de guerra y a las niñas, las historias dramáticas. La autora también indagó que las niñas iban al cine acompañadas de sus familias, y los niños lo hacían con los amigos. La síntesis de esta tesis fue finalmente traducida y publicada en la revista de cine del Instituto Británico de Cine (bfi) *Screen* en su volumen 42, número 3 del año 2001, con el título "Emilie Altenloh; A sociology of the cinema and the audience".

chas por mujeres en los auditorios femeninos?, ¿qué reacciones provocan estas cintas en los auditorios según el género?, ¿las viven, sienten, interpretan y leen de igual manera los auditorios femeninos que masculinos?, ¿se está contribuyendo con estas cintas (evaluando a partir de los auditorios) el cuestionamiento de los roles de género? La autora trabajó con segmentos de audiencia mexicana y madrileña la película mexicana *Danzón* (1989), de María Novaro, a partir de una estrategia metodológica apoyada sustancialmente por los grupos de discusión.

Entre los hallazgos más importantes que derivaron de esta investigación sobresalen dos asuntos: las diferencias de género en relación con la forma en que se habla o se estructura el discurso sobre la película; y las relaciones

que cada grupo estableció entre sus miembros, durante y después de la proyección, y el comportamiento de género frente a la película.

En algunas de sus conclusiones Iglesias expresó que en la producción discursiva las diferencias de género de los miembros de los grupos fueron notables en los sujetos masculinos, para quienes nombrar lo femenino, desde o a partir de una propuesta cinematográfica de una realizadora, significó un acto que los violentó porque cuestionó la naturalidad del discurso masculino como único. En cambio, para los sujetos femeninos la experiencia fue más profunda y sirvió para hablar de cosas más sustanciales en su definición existencial. La relación con el personaje protagónico femenino (Julia Solórzano), centro de todos sus discursos, las obligó a descubrirse y a definirse, a verse a través de esta representación.



Por su parte, Héctor Gómez Vargas (2003: 277), en su tesis doctoral, desarrolló un estudio en el que ubica a las mujeres leonesas como sujetos de investigación y sus construcciones personales a partir del consumo cinematográfico. El autor buscó una explicación a la manera en como las mujeres leonesas, de clase media y de un rango de edad que va de 40 a 59 años, han vivido sus experiencias con el cine. Trabajó con una muestra de nueve hombres y nueve mujeres y con un perfil de educación alto, es decir, licenciatura y posgrado. A estas audiencias las entrevistó a partir de la vertiente de la historia temática, considerando que ésta es la mejor técnica para recuperar la experiencia cultural del cine en la conformación de su mirada cultural. Si bien los sujetos principales de estudio son las mujeres, el autor decidió trabajar también con hombres para poder ampliar su visión y tener una visión más completa.

En un exhaustivo cuerpo teórico, el autor describe por qué le interesaba generar una visión subjetiva a través de la memoria y la reflexividad de las mujeres que han vivido su historia personal, y dentro de ella una experiencia biográfica sobre la historia del cine. Con respecto a la experiencia misma de ir al cine, la investigación dio datos muy interesantes de la manera en que el género marca los gustos y relaciones de identificarse con el hábito de ir al cine: los hombres mayores ven su relación con el cine, en el pasado y en el presente, como una manera de divertirse, de entretenerse, no más; los hombres más jóvenes ven otras relaciones, cómo el cine impuso maneras de ser y actuar, por medio de las modas y los comportamientos de los actores, por lo que la influencia de ciertas películas en ellos o en su entorno terminaba por ser un hecho y un medio de pertenencia e integración (2003: 876).



Para las mujeres, en cambio, su relación con el cine se extendía mediante modelos de imitación y estilización del cuerpo y las modas. En este sentido, el impacto del cine comenzó a ser un espacio de liberación. A decir del autor, esta liberación:

No era nada más por el hecho de vivir mundos imaginarios y confrontarlos con su realidad: se debe a que algo que ven es ese mundo rosa de las películas que les gusta, a través de las actrices con las que se identifican, les otorgan modelos de ser, por un lado en el sentido estético y corporal, pero, también, en las maneras como las ven actuar y lo que ven que expresan (2003: 881).

A partir del material empírico, el autor señala también que hay notorias discrepancias en relación con el género de los sujetos y la manera en que el cine propició un sentimiento, un mundo cognitivo y afectivo diferente. Por tanto, no fue fortuito que las mujeres le dieran una denominación de segundo orden a la experiencia de ir al cine, pues el entretenimiento era a su vez una forma de conocimiento de otras culturas y formas de vida. Estas mujeres leonesas, desde sus vidas individuales y sociales, miraban algo que no tenían y entonces ratifican si existía a través de las imágenes fílmicas. En cambio, los hombres veían el cine como un modo de entretenimiento, de encontrarse con los amigos, de buscar pareja (2003: 898).

De la misma manera que el trabajo de Norma Iglesias precisa y fundamenta las diferencias de género a partir de las propuestas de un referente fílmico y una producción discursiva diversa y heterogénea, la tesis de Gómez Vargas —que no contemplaba esta categoría analítica como sus-



tancial en su investigación— confirma que los discursos de género son construcciones sociales y culturales que dependen y varían según el contexto histórico, social y cultural, y que el género incide necesariamente en cómo los sujetos se relacionan con una propuesta fílmica o una identidad cinematográfica (el caso de los actores y actrices, y las diferentes relaciones sociales que marcó el cine tanto en hombres como mujeres).

De manera especial, el trabajo de Norma Iglesias fue el detonante que me motivó a realizar mi investigación desde una perspectiva empírica, así como reconocer la importancia de trabajar directamente con los segmentos de audiencia y el artificio metodológico de los “grupos de discusión”.

Directrices teóricas

Los sustentos teóricos principales se ubican en los estudios de recepción del cine que se plantean trabajar con una audiencia activa que cuestione los límites y los condicionamientos que existen en el propio proceso de recepción. Es decir, me interesa encontrar una explicación teórica de qué hacen los sujetos sociales (audiencia) frente a una propuesta de sentido (película) y cómo la resignifican y le dan un sentido personal y uso social.

Utilizo el término audiencia desde la perspectiva teórica de los estudios de comunicación y cine. En la comunicación, “audiencia” se refiere al sujeto social colectivo y se sustenta en la corriente “del análisis crítico de la audiencia”. Uno de los exponentes de esta corriente, David Morley, la define como “un conglomerado de lectores individuales situados socialmente, cuyas lecturas individuales serán enmarcadas por formaciones y prácticas culturales compartidas que preexisten al individuo” (1996: 86).



En el marco de los estudios de cine se utiliza el término audiencia para referirse a la relación entre espectador y texto y para diferenciarlo de la aproximación psicoanalítica, así como de los estudios de corte sociológico. Éste es el caso de la corriente neoformalista de corte cognitivo representada por David Bordwell, Kristen Thompson y Janet Staiger (1985). Esta última sostiene que el contexto es un factor sustancial para abordar los estudios de recepción empíricos, y que éste es mucho más importante que los propios relatos fílmicos, así como los testimonios de los miembros de la audiencia y su práctica de “cinevidencia” (Staiger, 2000).

Otra directriz teórica que fundamentó el análisis del material empírico con las propuestas fílmicas fue el trabajo de la académica británica Jackie Stacey, quien advierte que es importante “relacionar el texto producido por el espectador desde los estudios de cine y al espectador como texto desde los estudios de la cultura” (Stacey, 1994: 73); es decir, entender a los miembros de la audiencia como parte de las representaciones fílmicas y a los textos derivados de la lectura de los sujetos como discursos producidos dentro de ciertas convenciones culturales. De tal manera que lo que haya significado para la audiencia, ya sea el relato fílmico o la representación de género de cada uno de los personajes, es en sí una narrativa propia en un marco de convenciones sociales, pero que a la vez se construye de manera diferentes según sea el contexto.

Stacey estudió el impacto social que tuvieron las películas estadounidenses de los años cuarenta y sus estrellas en una audiencia femenina. Su diseño metodológico lo elaboró a partir de un esquema de análisis sustentado en una perspectiva de cine y género, las fuentes hemerográficas



que recogieron los comentarios del público en su momento y los testimonios escritos de algunas de los participantes que todavía vivían.

Pienso que una aportación mayor de este trabajo fue producir un marco explicativo del lugar histórico que ocupa el espectador femenino, a través de un análisis de las memorias de la audiencia, perspectiva en la que me apoyé para redimensionar el lugar actual que ocupan las nuevas propuestas del cine mexicano, ya que éstas se convierten en elementos claves del proceso de recepción que mediatiza la manera en que los segmentos de audiencia las resignifican, rechazan o se identifican con ellas. Por qué no admitirlo, las puestas en escena que las películas nos muestran se convierten en referentes a través de los cuales se dejan filtrar muchos otros, que no son precisamente los que están en la pantalla, sino los que están en nuestras mentes; es decir, las ideas, los afectos, los temores, los prejuicios, a los que Marc Ferró (1974) denominó los *lapsus*, o las convenciones culturales en la interpretación de Jackie Stacey (1994), que no son otra cosa sino el cúmulo de construcciones históricas, sociales y culturales que nos definen.

El anclaje con las directrices de género, además de asegurar que ésta es una construcción social y cultural y que opera en la manera en que cada sujeto da un sentido a su identidad, era importante ubicarlo en cada una de las identidades de género que asumieron los sujetos audiencia, atendiendo sobre todo a los postulados de Marta Lamas (1995), quien la trabaja como el conjunto de representaciones culturales que a partir del sexo biológico se construyen como apropiadas para uno u otro sexo, y que han sido el modelo dicotómico en el cual nuestra cultura nacional ha comprendido al género. Esto sirve para entender por qué cada uno de



los sujetos participantes en este trabajo adoptó una determinada identidad de género para vincularse al relato fílmico y las representaciones de género implícitas en éste, así como para explorar las múltiples dimensiones de la cinevidencia femenina y masculina.

Las propuestas de Laura Mulvey, que marcaron un precedente importante desde 1975 con su artículo “Placer visual de la narrativa cinematográfica”, me ayudaron a explicar la visión masculina y machista con la que están elaboradas las propuestas fílmicas de *Amores perros* e *iY tu mamá también!*, atendiendo sobre todo a la crítica que la autora hizo al cine *hollywoodense* y su manera de ofrecer a su audiencia una identificación a través de las formas de placer visual que éste otorga, por medio de una mirada ideológicamente patriarcal. Vale la pena destacar que el estudio de Mulvey otorgó una naturaleza absolutamente masculina al poder de la imagen, regida por un sistema monolítico en el cual el aparato cinematográfico está saturado de necesidades y deseos masculinos.

Estrategia metodológica

Desde el campo de la comunicación y la cultura se plantean caminos perfeccionados para diseñar estrategias metodológicas sobre la recepción del cine. Una de las premisas que está presente en la mayoría de los autores, independientemente de sus enfoques y sus objetos de estudio para la formulación y explicación de la recepción, es que ésta provenga de datos sólidos y se apoye en la evidencia empírica. Es decir, que hay que pensar más en una audiencia activa y cambiante, social y culturalmente hablando. Y que si bien tenemos la certeza de que frente a una película predominan las capacidades perceptivas y emotivas de los sujetos-audiencia, no



podemos aislar el contexto personal, social y cultural en el que se encuentran inscritas y del cual se desprende una serie de factores que al final del proceso influirán en la lectura y resignificación de la misma. Esta opción trazó desde el principio el carácter cualitativo de la investigación, ya que no estaba buscando mediciones, sino indicadores de análisis, para inclinarme por diferentes métodos y experimentar con ellos.

Abordar fenómenos culturales y la injerencia que un referente mediático tiene sobre los grupos sociales en el momento histórico actual requiere de buscar métodos alternativos y de retomar las experiencias que han dado un marco inteligible de explicación a este tipo de prácticas, donde se mueven valores, emociones, sentimientos, fantasías y un gran cúmulo de convenciones.

Diseñé entonces una estrategia metodológica múltiple, una muestra de audiencia diversa de 260 personas y tres diferentes artificios metodológicos: encuestas orales y escritas, entrevistas a profundidad y grupos de discusión. Este diseño me permitió analizar las interpretaciones que los participantes de Guadalajara hicieron de dos películas mexicanas como una acción compleja y no como un acto mecánico ni mucho menos homogéneo, sino activo, que exigió la participación de una muestra variada y heterogénea.

El análisis de la producción discursiva de los miembros de la audiencia participante lo hice de manera diferente para cada uno de los artificios, pero una de las mediaciones principales que predominaron fueron las convenciones culturales, porque a través de ella pude reconocer el peso y significado que tienen las experiencias históricas y culturales pasadas, y cómo se activan en el momento en que estamos frente a una película y frente a las



representaciones visuales que sobre determinado tema, personaje o historia estemos presenciando.

En la primera y segunda etapa de la investigación de campo elaboré una encuesta oral de identificación y registro del perfil sociodemográfico y de consumo cultural con 300 personas y la película *Amores perros* (Torres, 2001).

Uno de mis objetivos fue el análisis de la producción discursiva que derivara del encuentro entre los sujetos y un referente mediático, por lo que resultó necesario conocer la argumentación de sus opiniones, sus capacidades de expresión, así como las unidades temáticas, las convergencias, las diferencias y las posiciones identitarias. Por ello, una vez que obtuve el perfil sociodemográfico actual y representativo de los sujetos-audiencia, el siguiente abordaje fue conocer más sobre sus contextos personales y buscar la manera de originar una producción discursiva lo más espontánea posible sobre su relación personal con el cine, sus hábitos, cinéfilas si las tuvieran y sobre todo sus memorias personales.

Frente a estas necesidades de investigación, me planteé como siguiente paso retomar parte de la muestra del primer grupo de audiencias y trabajar las entrevistas semiestructuradas. De este segundo encuentro con los sujetos-audiencia se desprendió también la segunda propuesta de sentido, debido a que en todas las entrevistas, de manera espontánea y reiterada, salía a colación la película *¡Y tu mamá también!* Cada informante se refirió a ella de manera muy diferente, pero siempre en tono de aceptación o rechazo, lo cual evidenciaba una diferencia de posturas muy interesante.

Para este texto me parece que es relevante explicar la construcción de los tres “grupos de discusión” con los que trabajé, ya que estas sesiones



fueron en las que derivó una construcción discursiva mucho más precisa sobre las marcadas diferencias de género y la recepción del *film ¡Y tú mamá también!*

Los antecedentes históricos de los “grupos de discusión” en México se remontan a la década de los sesenta, cuando el sociólogo Jesús Ibáñez, desde la Escuela Crítica de Estudios Sociales, impulsó una severa crítica al positivismo y se planteó un nuevo dispositivo metodológico que permitiera rescatar el lenguaje del sujeto, de aquel sujeto que formara parte de un determinado contexto y, a su vez, fuera un sujeto social inmerso en un grupo social.

El sociólogo propuso tres niveles de análisis para rescatar la producción discursiva social: el conceptual, ligado estrictamente a lo social; el metodológico, vinculado a los discursos sociales; el técnico, aunado a las estrategias de un principio liberador; es decir, acceder a un discurso que no esté dirigido o fragmentado, como sucede cuando uno realiza entrevistas o cuestionarios (Ibáñez, 1992). Ibáñez retomó también algunos aspectos del psicoanálisis, en el sentido en que se establece una reunión con un grupo, mediada por un perceptor o moderador que rescata la producción discursiva.

Por ello, y a lo largo de la práctica derivada de las diferentes aplicaciones de los grupos de discusión, se ha demostrado que éstos son un buen artificio para recrear una situación experimental que permite recuperar la experiencia de la apropiación e interpretación de sentido y logra provocar la producción de discursos con cierto grado de espontaneidad. Otro factor principal de esta perspectiva es la conversación que se da al interior del grupo, justo en el momento en que ocurre; es decir, el grupo tiene una



sola temporalidad: el presente, no hay antes ni después. Para un trabajo óptimo con los “grupos de discusión” es importante que el investigador tenga muy presente la o las preguntas centrales de su proyecto para poder saber qué es lo que va analizar durante y después de la discusión.

Uno de los aspectos más relevantes para la formación de los “grupos de discusión” es que hay que reconsiderar para la convocatoria y formación de los mismos que cada grupo se tiene que construir en el momento preciso y para una experiencia muy diferente. Los integrantes no deben tener relaciones previamente constituidas para evitar interferencias.

No obstante, los “grupos de discusión” también tienen sus desventajas, sobre todo aquéllas que están relacionadas con los procesos tradicionales de recepción; es decir, que se altera dicho proceso, porque en este caso todo está fríamente organizado y manipulado; se convoca a un grupo de personas a ver una película que ellos no seleccionaron, no son las mejores condiciones de proyección en las que se ve la película, pues de la mega pantalla y el confort de un sonido estereofónico y una cómoda butaca se pasará a un equipo casero de video con condiciones de luz y proyección poco óptimas. En otras palabras, se pierde la experiencia vicaria que ofrece la sala de cine, clave para el proceso de recepción: ambiente, compañía, película.

La configuración de los grupos de discusión fue la siguiente: el grupo A lo integraron cinco miembros con el siguiente perfil sociodemográfico: edad, de 29 a 42 años; género, cuatro mujeres y un hombre; escolaridad, de preparatoria a licenciatura; estrato social, medio (2), medio bajo (3) y ocupación: una ama de casa, tres docentes y un estudiante. El grupo B se formó por siete miembros con el siguiente perfil sociodemográfico: edad,



18 a 27 años; género, seis hombres y dos mujeres; estrato social, medio-alto (1), medio (1), medio-bajo (4) y bajo (1); escolaridad, preparatoria a licenciatura; ocupación, dos empleados públicos, cuatro estudiantes y un maestro. El grupo C lo constituyeron nueve miembros con el siguiente perfil: edad de 17 a 20 años; género, seis hombres y tres mujeres; todos trabajadores, a excepción de un estudiante; estrato social bajo (6), medio-bajo (2) y medio-alto (1); grado de escolaridad, de primaria a preparatoria.

El análisis de la producción discursiva lo hice a partir de los siguientes indicadores: el entorno de la sesión; los temas tratados en la película; las posiciones en contra o a favor de la película que se manifestaron durante la elaboración del discurso; las prácticas discursivas en las relaciones que se dieron para su construcción; los elementos temáticos y cinematográficos que los participantes recuperaron de la película o, bien, aquéllos que predominaron durante la sesión; y los posicionamientos identitarios de género desde donde se estructuraron y elaboraron los discursos y los temas hablados.

El primer paso para la construcción del dato fue a partir de la revisión del ambiente situacional y la dinámica de discusión al interior de cada grupo, para así establecer los turnos de las hablas individuales (Carbó, 1995); es decir, ubicar las voces que dominaron la discusión, las voces que confrontaron o bien las voces conciliadoras. Posteriormente, y para fines de la construcción de un *corpus* temático, opté por revisar las modalidades discursivas que se dieron al interior de cada grupo, así como las condiciones discursivas y de producción. Esta última etapa estuvo delimitada por una primera lectura en tres niveles. Estos niveles de lectura,



destacados por Noé Jitrick (1993) en su análisis de textos, fueron un soporte idóneo para poder hacer distinciones entre uno y otro grupo. Los niveles de lectura que el autor señala son la lectura espontánea que los participantes hacen y que está ligada con la propuesta de sentido; la negociada, es decir, aquélla que se da en el marco de un consenso de grupo, pero que para algunos de los miembros puede representar resistencias; y la opuesta, que implica la decodificación en forma contraria a la propuesta del *film*. En cualquiera de estos tres niveles de lectura de la producción de sentido que los sujetos den a la propuesta de sentido derivará una producción discursiva de reconocimiento, de repetición o de innovación, pero también se podrán dar actos de resistencia o de subversión (Todorov, 1974: 15). En este último paso es donde creo que se recupera la resignificación del referente fílmico y se marcan las diferencias de las hablas individuales en relación con los contextos sociales y culturales que sustentan su producción de sentido. Una vez realizada esta primera lectura procedí a vincularla a la dinámica de discusión que se dio en cada grupo, a fin de analizar la capacidad de expresión de los y las participantes, así como el acoplamiento de grupo o las diferencias que marcaron el sesgo de la discusión. De estas lecturas surgieron temas que aparecieron en las constantes discursivas de cada grupo. Los temas que más fluyeron a lo largo de la discusión en los tres grupos fueron lo local, lo global y las relaciones de género; la sexualidad; el machismo; las prácticas culturales y de entretenimiento de la juventud tapatía, así como la nueva identidad del mexicano.

Finalmente, hice una última lectura de las posiciones identitarias de género desde donde cada participante elaboró su construcción discursiva;



es decir, identifiqué si en el caso de las mujeres mayores de 25 años éstas estaban elaborando su discurso como mujeres trabajadoras, como estudiantes o como madres de familia; igualmente en el caso de los hombres, sobre todo a partir de los rangos de edad de 18 a 24 años, ya que fue ésta la de mayor participación.

La identidad de género desde la que cada miembro de los grupos se asumió fue una temática muy importante para el análisis, porque ello derivó en una expresión muy diferente, misma que explicó las razones de por qué, por ejemplo, los hombres jóvenes del sector al que se estaba aludiendo en la película (grupo B) no pudieron enfrentar la discusión sobre la fuerte carga de machismo que había en las representaciones de género del *film*, ni asumir la identidad de los otros; tampoco aceptaron que estaban frente al propio retrato de su estrato social, diversificando la discusión a otros aspectos como la función de crítica que conlleva el narrador en *off* de la película. Fue muy difícil entrar en la discusión de la escena del beso entre los dos jóvenes protagonistas. Los dos únicos grupos que lo hicieron con desenfado fueron aquéllos de edades de 30 a 40 años (grupo A y grupo C), en el que predominaron miembros de sectores populares.

De manera particular, en el siguiente aparatado señalo los matices de expresión que se dieron entre los miembros de los grupos, pero ligados con el análisis de las representaciones de género que las propuestas filmicas manejaron, para poder ensamblar una narrativa conjunta de género. Pero sobre todo para poder responder, si no a todas, a las más importantes preguntas teóricas que en esta materia se pretendía explicar.



El dominio de la doble moral social

Las películas seleccionadas *Amores perros* e *¡Y tu mamá también!* son dos propuestas de sentido diferente en cuanto narrativa, temática y

estilística, pero que conllevan aspectos dignos de considerarse para su estudio como unidades temáticas. Ambas son representativas de la nuevos modelos de producción, distribución y exhibición que el cine mexicano de finales de los años noventa y principios del siglo **xxi** impulsó: participación de productoras extranjeras (Alta Vista y Century Fox); temas actuales ligados a problemáticas sociales que atañen a un sector juvenil; dominio de géneros y fórmulas apegados a las tradiciones fílmicas nacionales, como el melodrama, mismo que obedecía a las reglas más ortodoxas del género; sus personajes estaban determinados por un ordenamiento moral (Dios, la ley divina, el destino) que gobierna los hechos y las conductas de los personajes, también perfectamente bien definidos por el bien y el mal. Con la salvedad de que estas fórmulas se han reactivado a partir de nuevas narrativas y de la fusión de lenguajes audiovisuales: el diseño y la promoción de monumentales campañas mercadotécnicas y el reconocimiento internacional de exhibidores, distribuidores y prensa.

Ambas también son representativas del devenir social que se vive en México desde finales de la década de los ochenta, y que tienen nexos muy cercanos con el proyecto de nación que las políticas neoliberales han desarrollado.

Asimismo, ambas dieron un nuevo rostro de la juventud mexicana, una mezcla de jóvenes “fresas”, desinhibidos, de mentalidad abierta, que lleva consigo la transposición peculiar de algunos aspectos propios de las luchas y los sentimientos de los sectores populares al campo del sector



medio-alto y viceversa. Es decir, los dos *films* se convirtieron en mediaciones importantes de la cultura juvenil, referentes de una nueva cara del cine mexicano, y provocaron una nueva negociación de sentido para con sus propios valores sociales. E incluso me atrevería a decir que contribuyeron a la consolidación de un discurso dominante sobre la juventud, al representar mundos juveniles muy herméticos habitados por jóvenes en momentos de transición e incertidumbre acerca de su sexualidad.

Amores perros plantea a través de sus tres episodios varios temas y tratamientos: la descomposición social, moral y política del México contemporáneo, una construcción devastadora de la gran urbe, un sistema de valores basado en una doble moral, un esquema de vida regido por el sufrimiento y la redención de los protagonistas centrales. Las representaciones de género responden a esquemas maniqueístas, convencionales y ligados a una ideología patriarcal que el cine mexicano viene manejando desde la década de los cuarenta, pero que funcionó muy bien en este relato porque se reviste de toda una parafernalia de lenguaje de video clips, banda sonora popular y vértigo.

Las representaciones femeninas de Susana, la madre de Octavio y Ramiro, y Valeria, la modelo española, son las tipificaciones clásicas que el cine mexicano ha manejado durante casi siete décadas, y que tienen su origen en un orden moral establecido por la religión judeocristiana, donde a la mujer le ha tocado ser la sumisa, salvadora y protectora de la colectividad (Susana y madre), o bien se le ha catalogado como la mala y perversa (Valeria). El cine mexicano, desde la época silente (1917-1929), representó a la mujer, a partir de esta concepción moral, en la virgen, la madre y la prostituta, añadiendo para algunos casos extensiones de los tipos. Y de



acuerdo con lo que señala el estudioso británico Paul Julian Smith, se condena a todos los personajes femeninos al hogar y a la dependencia de los hombres (2003: 44).

Si atendemos a que las construcciones de género son cambiantes según los contextos históricos sociales, sería anacrónico pensar que estos modelos imperan en películas que albergan propuestas ligadas al devenir de una sociedad del siglo *xxi*. Sin embargo, en este caso, la parafernalia mediática y tecnológica logró encubrir estas demencias de la persistente ideología patriarcal.

Asimismo, los personajes femeninos son construcciones muy grises en medio de la importancia que tiene el resto de los personajes masculinos, y al mismo tiempo están representando con sujetos pasivos y atrapados en vidas predestinadas al dolor y al fracaso, no hay salida para ellas. Por ejemplo, Susana, a pesar de que tiene la opción de dejar al “golpeador y macho” de Ramiro y huir con su cuñado Octavio, quien le ha demostrado que la quiere al entregarle todas las ganancias que le da su “gallo de oro” (el perro Cofi), no lo puede hacer, porque el entorno en el que ha vivido no se lo permite: ha sido una mujer que ha crecido sin padre, con una madre alcohólica y se ha convertido en una adolescente madre pretendiendo sacar adelante sus estudios. Sin embargo, al final se queda sin amor y sin marido protector que la mantenga y en espera de un segundo hijo como madre soltera, pero convencida de que está en el lugar que le toca estar como mujer: quedarse en el seno materno del que fuera su marido y ponerle Ramiro a su futuro hijo, orgullosa de no haber engañado a nadie.



Valeria, la modelo española, es la representación típica femenina del objeto de deseo: una modelo, atractiva, rubia y poseedora de todos los encantos y atributos femeninos más deseables, misma que frente a la audiencia de Guadalajara se redefinió como “el caso más banal de belleza femenina”, y que, como la mayoría de las representaciones de mujeres perversas en el cine, al final sufre la caída, el castigo, la muerte social. El *glamour* y la fama de la modelo se extinguieron frente a ella misma cuando desde su ventana, mutilada, sola e inválida, observa cómo bajan su espectacular póster para sustituirlo por un letrero “disponible”.

Y, finalmente, Maru, la hija del “Chivo”, es la más gris de todas las representaciones, es un personaje mudo, a quien sólo vemos a través de la mirada de su padre o bien la escuchamos por una contestadora de teléfono.

Con respecto a las representaciones masculinas, el “Chivo”, Octavio, Ramiro, el “Jarocho”, a excepción del super héroe de la película, “el ex guerrillero y carismático vencedor, el “Chivo”, son jóvenes de estrato bajo de un barrio popular de la ciudad de México, que encarnan al más fuerte y brutal machismo. Por su manera de hablar, vestir y por ciertas prácticas culturales, tales como escuchar rock en español, andar en patineta, correr a altas velocidades los carros, formar parte de pandillas de la calle, ver televisión en la casa (películas mexicanas de antaño), vivir en la casa materna y soñar con irse de mojados a Estados Unidos de América, sobre todo los personajes masculinos, son fácilmente identificables con la audiencia joven y se convierten en piezas claves para que la audiencia se sienta atraída.

La representación fílmica que se hace del “Chivo”, primero como gran héroe del relato y segundo como mediador entre el conflicto de dos me-



dios hermanos *yuppies*, a través de su historia personal, lo dignifican como el patriarca bíblico. El conflicto de los socios-hermanos (Caín y Abel) sirve de fondo para reivindicarlo frente a la vida, con su hija y con él mismo, para finalmente convertirlo en el único personaje que tiene una salida más o menos decorosa, comparada con las de Octavio y Valeria.

Lo que llama la atención en este estudio es que se dieron omisiones significativas por parte de los miembros de la audiencia con respecto a la construcción de los personajes femeninos en *Amores perros*. Y ello responde a su vez a la propia representación que de ellos se hace en la trama del relato. Ninguno de los miembros de la audiencia con la que trabajé las encuestas orales y escritas expresó algún comentario sobre este asunto, sólo dos mujeres jóvenes de colonias populares se detuvieron a expresar su desacuerdo con las carga de banalidad de la modelo española y la ideología machista que había en el trazo de los personajes femeninos.

Es lamentable la posición del realizador frente a la representación que hace de la mujer mexicana, pero el tratamiento dramático responde a los cánones tradicionales del melodrama más añejo que ha cultivado el cine mexicano. Ello nos habla de la exacerbada misoginia que persiste en nuestra sociedad actual.

Además, este planteamiento, en cuanto a la moral social, esconde la moraleja que finalmente tiene este relato fílmico, y que no obstante las diferencias en las categorías referenciales de la audiencia, buena parte de ella percibió lo que había detrás de las construcciones dramáticas de los personajes, como por ejemplo los siguientes testimonios de encuestados oralmente en la Plaza Tapatía: “Me gustó por su contraste social y la triste impresión que te deja el final de los chavos” (hombre, 18 años, con esco-



laridad primaria, estrato bajo); “La verdad no le entendí muy bien, pero me gustó, aunque ahí tú ves que no debes amar a una mujer casada” (hombre de 19 años, con estudios hasta preparatoria, estrato medio-bajo); “la moraleja de la película es que todos estemos en familia y no la reguemos. Uno se queda con esa enseñanza” (mujer, 20 años, estudiante de arte audiovisual, estrato medio).

Por su parte, *¡Y tu mamá también!* nos presenta el entorno social y cultural de dos jóvenes de estratos sociales medio y alto, en un contexto urbano viciado y corrupto social y políticamente; se presume de un “discurso crítico social” del México actual y moderno a través de sus tres protagonistas, imponiendo la visión del otro, como la visión de fuera, del extranjero, que vendrá a contribuir en la enseñanza sexual de estos dos amigos. Pero también como pieza fílmica plantea la construcción de nuevos modelos de representación masculina, con lo cual propone un tratamiento abierto de un tema tabú en el cine nacional: el sexo y las relaciones sexuales. Lo más importante es la manera en que el director rompe con los cánones del cine nacional al cuestionar la legendaria imagen del macho heterosexual desde una perspectiva diferente.

El relato nos narra la historia del viaje que emprenden dos adolescentes: Tenoch Iturbide y Julio Zapata, ambos amigos desde la secundaria, con la prima de Tenoch, Luisa, una mujer mayor que ellos, española, y a quien se le ha diagnosticado una severa enfermedad.

Cuando Tenoch, Julio y Luisa llegan a “La Boca del Cielo”, se da el final de este viaje de identidades con la escena detonante y escandalosa: un largo beso entre los dos “charolastras” con el cuerpo de Luisa de por medio. Este momento significa el rompimiento de las relaciones. Luisa se



queda a disfrutar del paraíso y a esperar una muerte anunciada, y Tenoch y Julio regresan a sus respectivas realidades, para tiempo después encontrarse en un café y sólo cruzar unas cuantas palabras.

Lo que llama la atención en este *film* es cómo se muestran estéticamente los cuerpos masculinos y no los femeninos. Y esto sí es digno de rescatarse como un acierto de la película. En no una, sino varias escenas, vemos los cuerpos desnudos de Tenoch y Julio en los actos más desinhibidos, como en el baño jugando con las toallas, masturbándose en un trampolín, nadando bajo el agua, flotando en medio de un centenar de hojas secas y finalmente en medio de un cuerpo de mujer. Estas escenas son muy bellas visualmente y son parte del tono realista del relato, pero culturalmente cifran valores propios de una serie de prácticas sociales que reproducen una ideología patriarcal. En el cine mexicano lo que generalmente se controla y se mira, a través de la fragmentación visual y el fetichismo de los cuerpos, es la imagen femenina; lo que en estas escenas estamos viendo son los cuerpos masculinos como objetos de deseo. Steve Neale, a propósito de estas representaciones de género en el cine, señala que “especialmente en instancias cuando un hombre es el objeto de la mirada de otro hombre, este momento provoca conflictos en torno al homoerotismo y la homofobia” (1993: 19). Por tanto, no es fortuito que la escena donde Tenoch y Julio se acarician y se besan, después de una borrachera, y no sin antes haberse agasajado con Luisa, provocara una sensación incómoda y de nerviosismo en la mayoría de los miembros de la audiencia. Esta escena significó todo un desafío a las normas de la representación masculina, a los tabúes sexuales todavía vigentes, no obstante el supuesto respeto a la diferencia sexual. Lo que hace entonces Cuarón



es transgredir radicalmente los cánones predominantes en la historia del cine mexicano. De esta manera, la película cuestiona la legendaria imagen del macho heterosexual desde una perspectiva diferente.

Históricamente, la representación de género en las cinematografías tradicionales de México estaba adscrita a una ideología patriarcal que respondía a un discurso oficial ligado a cuestiones de índole político y cultural, la cual se modificó entradas las décadas de los setenta y ochenta trascendiendo con ello los límites del cine de los grandes patriarcas, los charros cantores, los padrotes, los pachucos, para luego ceder la entrada a los delincuentes, a los guerrilleros, a los “mojados”. Este reacomodo brindó la posibilidad de que los realizadores se replantearán sus propias expectativas de creación y representaciones fílmicas y modificaran las reglas del juego a fin de instaurar otros modelos de género más acordes al *statu quo* de épocas recientes. El por qué se han subvertido los esquemas anteriores responde a una reestructuración de la propia construcción social de la realidad. Por tanto, resultaría anacrónico seguir representando a las figuras masculinas con los mismos atributos de masculinidad —véanse a De la Mora (1992-2007); Charles Ramírez Berg (1992); Marit Melhuus (1996); Carlos Monsiváis (1981) y Torres (2001), sobre el tema—.

Lo que constata *¡Y tu mamá también!* es también la crisis del patriarcado: al igual que en *Amores perros*, los padres están ausentes. Tenoch es hijo de una madre divorciada, de quien sabemos que trabaja para sostener a la familia, pero está totalmente ausente en el relato; lo mismo sucede con la madre de Julio, es divorciada y con estudios; sin embargo, ambas son personajes grises. Al seno de las familias de las novias de los dos protagonistas, todos pertenecientes a estratos altos de la burguesía mexi-



cana de los años noventa, los matrimonios son una descripción fiel de lo que se puede observar en la mayoría de las telenovelas de Televisa.

El personaje protagónico femenino es Luisa, una mujer madura, casada, española, diagnosticada con una enfermedad mortal, que funciona en la trama dramática como una mujer “liberada” aparentemente, quien sólo busca pasar sus últimos momentos que le quedan de vida y decide aventurarse con dos jóvenes, para quienes se convierte en la “mujer objeto del deseo”. Pero justamente por esta búsqueda de libertad-muerte y por ser extranjera y entonces representar la mirada de “el otro” se le concede cualquier desliz, sin menoscabo de redención, como a la mayoría de las representaciones femeninas en el cine nacional, pero sí de la muerte.

Llaman la atención sobre todo aquellas opiniones que tienen que ver con la resistencia que los miembros jóvenes de la audiencia expresaron sobre la película *¡Y tu mamá también!*:

No me gustó porque el mensaje que yo entendí es: métete drogas, ten relaciones con quien quieras, no te protejas. Total, no te pasa nada. Además, si esos son los valores que tenemos ahorita estamos perdidos. Porque muchas veces el cine es el reflejo de la sociedad. Ése es uno de los grandes méritos que tiene. Hay películas que me dejan así como “¡Ay, es cierto lo que dijo este personaje!” Me deja pensando o me deja una moraleja. Pero esta película me dejó con la boca abierta porque dije: “Es que estamos perdidos, estamos en un agujero, la sociedad y como soy parte de



ella, pues estamos mal” (grupo B: hombre, 22 años, estudiante de licenciatura, estrato medio).

O, bien, como algunos miembros del grupo A se identificaron con el relato por dos razones: primero por ser una mujer adulta y segundo por no sentirse aludida con el personaje de Luisa, y que se expresó desde una posición identitaria de maestra y no de madre:

A mí me gustó muchísimo *¡Y tu mamá también!* porque se me hace como... estoy muy cercana a esos chavitos. La fantasía de ellos. Así como que un discurso cero de los chavitos. No te dicen nada. Y viven así en la lela, igual. Y a mí sí me gustó mucho. Pero sí he visto y escuchado a gente que no le gustó...

Pues mira, mucha gente, cuando se estaban masturbando en la alberca, como que sí se friquearon. Mucho en el rollo de drogas. Y definitivamente con el beso muchos, yo creo que todos se sacaron de onda, y se salió la gente. Mira a mí se me hizo como ver cualquier película de esas gringas. Lo diferente es que si tú ves, por ejemplo *American Pie*, o ves en una comedia gringa que eso pasa, si tú ves lo guarro, lo vacío, el discurso tan menso, de dos, tres frases nada más de los adolescentes, es lo mismo y lo aguantas. Pero si lo ves acá, sí cala (mujer, 42 años, empleada universitaria, estrato medio-bajo).

No obstante, hubo quienes se expresaron desde una posición identitaria de madre de familia y no compartían lo mismo:



Yo no dejé que mi hija fuera a verla. Todavía no cumplía 18 cuando se estrenó y fue a verla. Me dijo “llévame”. “No, no te voy a llevar”, dije, “después, después de que yo la vea”. “Entonces llévame”. “No, no te voy a llevar”. Entonces, en la prepa se las pasaron y llegó burlándose de mí, riéndose. Ahora habla con él ‘a güevo’, se ríe y es cínica; no le parece nada fuera de lugar (mujer, 39 años, empleada, sector medio-bajo).

Al interior del grupo B se manifestó la misma tónica de poner distancia frente a una historia incómoda que retrata a la juventud mexicana muy a la ligera. En un momento de la discusión final, luego de haber hablado sobre la pobreza de crítica social que tenía la película y todo el morbo implícito antes de su exhibición, algunas opiniones de los integrantes del grupo se tornó en decir que la película era “Una película muy ligera, para gente ligera. Y sí es cierto que es una película demasiado sencilla. Para pasarte un domingo en la tarde con tu chava”. El otro sentir del grupo de jóvenes fue que “No me gustó la película porque es una burla a nuestra sociedad, a todo lo malo, todo lo más negativo que pudieron encontrar”.

La discusión sobre estos temas derivó de aquellos jóvenes de estrato medio y medio alto. Esto es muy significativo porque finalmente los personajes principales de la película representan esos estratos sociales. ¿Será éste un dato relevante del por qué nos gustan más las ficciones que no tengan nada que ver con nuestra realidad? De esta manera no corremos el peligro de sentirnos reflejados e identificados tan cerca.

Sin embargo, con los jóvenes del grupo C de 17 a 20 años, en su mayoría de estrato bajo, la producción discursiva fue diferente. Para ellos



la película era apenas un esbozo muy lejano de la realidad que viven los jóvenes actualmente. Fue muy notorio que la mayoría de sus intervenciones estaban vinculadas a su propio entorno y casi se sentían los protagonistas de la película. Uno de los participantes de la colonia popular Polanco manifestó: “Yo creo que estos chavos usan nuestro mismo vocabulario, pero no hacen ni la mitad de los reventones que nosotros nos aventamos” (hombre de 18 años, escolaridad primaria, estrato bajo). Otros tres integrantes del mismo grupo se carcajearon y manifestaron de manera muy espontánea que las cosas entre los cuates y en su colonia eran mucho más “gruesas”.

Lo que fue muy significativo es que una de las dos mujeres de este grupo, mismas que casi todo el tiempo estuvieron calladas, advirtió lo siguiente:

No me gustó que haya sido una mujer adulta y extranjera la que se fue de reventón con los chavos, ¿por qué no poner a una chava mexicana de nuestra edad? (mujer de 17 años, escolaridad primaria, estrato bajo).

En el grupo B, integrado por una mayoría de hombres en un rango de edad de 18 a 27 años, la lectura derivó de la negociación, las resistencias y la reflexión, a la vez que hubo confrontaciones severas entre los integrantes por razones de orden moral e ideológico.

Los siguientes testimonios de un turno completo de discusión nos remiten a un nivel de cinevidencia marcado por la resistencia y el género:



- ☐ Hombre de 22 años, sector medio: “son tan degenerados. Mis valores no van con eso. Son las bajas pasiones”.
- ☐ Hombre de 21 años, sector medio-alto: “es un desmadre, pero al mismo tiempo es una alegoría de nuestras fantasías, es algo exagerado, saturado, son un mal ejemplo para la juventud; Tenoch y Julio son los iconos de la juventud”.
- ☐ Hombre de 22 años, sector medio con voz inquisidora decretó que “el mexicano, por su cultura, no está preparado para este tipo de películas”.

Estas opiniones son indicadores de una producción discursiva que conlleva una carga cultural y moral ligada a la identidad del mexicano, y que de alguna manera viene a ser el retrato hablado de un estereotipo, aquél que no está preparado a verse reflejado en la pantalla. O que no está listo para romper con la idea de una identidad nacionalista en demasía o con simbolismos desbordados o con referentes, que establecen un “nosotros” frente a los “otros”. Esos “otros” vienen a ser esos “iconos de la juventud” a los que hacen referencia los participantes, pero que justamente porque sus valores son exacerbados y no son los de estos jóvenes. En este sentido, dichas opiniones son más un sentir de identidades sociales vinculadas a ideas y valores que sustentan un grupo social.

Surgieron también fuertes desavenencias con respecto a la relación que se representa en *¡Y tu mamá también!* entre Tenoch y Julio. La discusión mayor se centró en los tabúes que existen en la sociedad mexicana para hablar y vivir abiertamente la masculinidad y la homosexualidad.



Con la salvedad, por supuesto, de que tanto a nivel del individuo como colectiva la producción discursiva se tradujo en diversas expresiones, sobre todo en la manera de abordarlo y esquivarlo.

Por ejemplo, en el grupo A éste fue el tema de arranque apenas finalizó la película. Se dieron divergencias concretas de opinión, pero en general se subrayó que la película sí toca un tema muy real entre los adolescentes de 18 y 20 años. Las opiniones difirieron en el cómo se resignifica esta relación, debido al género y a la propia narrativa del *film*, y a la construcción de los personajes centrales. Por ejemplo, dos hombres, uno de 32 y otro de 42 años, ambos del sector medio bajo, coincidieron en que “es una mirada muy cínica del director”, “no hay morbo en la manera de tratarse” y “que es muy natural que los chavos a esta edad prefieran divertirse entre ellos, porque las viejas estorban, es el club de Toby”; mientras que otro de los integrantes del grupo, un hombre de 29 años y del sector medio, dijo “que la relación entre Julio y Tenoch se ve muy exagerada, que son muy guarros” y agregó que “quien hace verlos como unos *nerds* adolescentes es justamente Luisa”.

Otro segmento de la discusión de este grupo, relacionado con la masculinidad y en donde participan dos mujeres, refleja cómo una narrativa filmica que conlleva una carga de evidencias culturales a través de las puestas en escena predetermina una lectura (Stacey, 1992: 70).

Iba a decir que eso que viene tan rápido, el que a lo mejor cuando uno no se lo espera y ya se están besando. En sí, no se me hace tan rápido, yo siento que hay todo como un contexto homosexual entre ellos desde antes, por más que digamos que se las



dan de machines. Yo lo veo, que por lo mismo de que son tan machines que cuando están desnudos, les gusta mucho estar desnudos juntos, masturbarse juntos. Y el hecho de que un muy macho, macho mexicano, si los dos estaban sobres con la chava, qué afán de estar juntos, cada quien hubiera buscado por su lado. Bueno, yo con ella y nos vemos y no, ni le hubiera avisado al otro, y no sucede, ya sabes que desde el principio “la vamos a compartir”. Una dependencia de que son capaces hasta de compartir la chava (mujer, 29 años, docente, sector medio-bajo).

Yo no le encuentro un rollo tan homosexual, sino que los dos ahí están, hasta en el momento borrachos y todo, están ahogados (mujer, 42 años, empleada, sector medio-bajo).

A propósito de la escena del beso entre los dos protagonistas, vinculada a la masculinidad, algunos de los miembros del grupo C lo expresaron abierta y espontáneamente:

La vez que yo fui a ver la película, la fui a ver con un amigo de toda la vida, y no sabíamos nada de (se refería a la escena del beso)... Entonces toda la película estábamos “no, güey, sí, güey” “¿te acuerdas de aquella vez que sabe qué?” Entonces se dio la escena del beso, y duramos, o sea.... salimos de ver la película y nos quedamos sentados como quince minutos sin hablarnos, pensando en nuestra masculinidad (hombre de 23 años, estudiante, sector medio).



Bueno, yo hablo desde mi experiencia personal. Igual, tengo amigos que desde que yo conozco, hace nueve años, todavía no tengo la confianza de hacer algo frente a él, ¿no? Cosa que tengo, por ejemplo, amigas que conozco desde esa edad y sí tengo una absoluta confianza de desnudarme frente a ellas. Yo pienso que son cosas arraigadas en la psique de cada sexo. Y a la vez yo pienso que para los hombres es siempre mucho más difícil aceptar ese tipo de cuestiones. Incluso hasta el mismo cariño que siente un amigo por otro es siempre mucho más difícil que el hombre lo acepte (hombre, 20 años, estudiante, sector-bajo).

Lo que hay detrás de esta construcción con respecto a las relaciones amorosas y la sexualidad entre hombres deriva de un código que establece lo prohibido y lo aceptado, o bien que no encuadra con actos desordenados, calificándolos como adecuados o inconvenientes.

Pienso que el sentimiento personal se esconde a través de estas mediaciones, de los usos, modas, prácticas, que expresan o fortalecen una ideología dominante. De esta manera, el cine como un medio cultural y un terreno de representación tiene que ver con las maneras en que se acepta o se rechaza un modelo.

En la película se ofrece un modelo de una moral social no legitimada abiertamente: Tenoch y Julio tienen relaciones sexuales con sus novias en las casas de ellas sin problemas de censura por parte de los padres; aparece luego un tercer personaje, una mujer extranjera mayor que ellos, con quien emprenden un viaje y con quien quieren tener relaciones sexuales. Y



finalmente la película nos muestra una escena larga, muy bien construida, en la que los dos protagonistas se besan en la boca y se acarician.

Es evidente entonces que el problema fundamental no lo significó la trama misma de la película, sino esta escena del beso entre Tenoch y Julio que rebasó las convenciones aceptadas. El beso del escándalo y la censura se convirtieron entonces en el punto medular de importancia del relato fílmico.

Paradójicamente, este tema de las relaciones de género en la película, en la discusión del grupo B, se esquivó, incluso fue necesario que yo interfiriera para poder abordar el tema. Los siguientes fragmentos nos revelan esta situación:

Yo creo que lo atractivo de la película es que es un tema tabú. Y que por eso el público se identifica, por lo prohibido (mujer de 20 años, empleada, sector medio-bajo).

Ése fue el gancho de la película, promocionar el morbo en la gente, comercializar con lo prohibido (hombre de 21 años, estudiante, sector medio).

Yo no había escuchado otro tipo de comentario sobre la película que no fuera el de la escena del beso entre los chavos, aquí en el grupo es la primera vez que se habla de otros puntos. Pero pienso que es porque la sociedad mexicana es tan macha, y aquí en Guadalajara son tan hombres que se dan unos con otros (hombre de 22 años, empleado, sector medio).



Pero la película te está diciendo que estás mal (hombre de 18 años, estudiante, sector medio-bajo).

Perdón que insista, pero esto es el reflejo del machismo. El hombre para ser macho tiene que ser entrón (hombre de 22 años, empleado, sector medio).

Igual no eran homosexuales, era el aprecio reprimido (hombre de 21 años, estudiante, sector medio).

El amor entre hombre y mujer es permitido. Pero tienes amor por un hombre, no físico, pero de camarada, ¿qué pasa? (hombre de 22 años, estudiante, sector bajo).

El macho quiere todo lo que le pertenece (mujer de 20 años, estudiante, sector medio-bajo).

El hombre tiene relaciones para contarlas con los amigos, no para sentir las (hombre de 22 años, empleado, sector medio).

Es un código cultural y una doble moral (hombre de 24 años, maestro, sector medio).

Lo que se refleja en estas opiniones es una carga cultural y moral desde la cual hablan los sujetos y en la que la propuesta misma incidió, ya que la estructura temática y la construcción de los personajes protagónicos



del *film* sí estaban pensados en una tesis de provocación. También opino que influyó el contexto de su exhibición, pues hay que recordar que la película fue catalogada con clasificación “C”, lo que despertó el morbo de la audiencia.

Sobre este asunto, David Morley señala que el sentido del texto (el que produce el público) se debe considerar atendiendo al conjunto de discursos (los que proponen los medios) con los que este texto se encuentra en cierto conjunto de circunstancias y al modo en que ese encuentro puede reestructurar tanto el sentido del texto mismo como los discursos con los que se encuentra (1996: 75).

Lo que está detrás de estas respuestas es un texto que surge no sólo a partir de las representaciones fílmicas, que actúan como detonantes y activan el proceso de recepción e identificación, no para que la audiencia califique o descalifique las historias, los personajes y sus acciones, sino para fortalecer y robustecerse a sí mismos como sujetos de un estrato social determinado, con valores y convenciones establecidas a partir de una construcción de género dicotómica.

A manera de conclusión

En el proceso de identificación, negociación y rechazo que se dio entre las dos propuestas de sentido y una audiencia seleccionada, se dieron indicadores de análisis que revelaron el funcionamiento de los resortes narrativos del lenguaje fílmico y cómo se reactivan las imágenes fílmicas a partir de las convenciones individuales y colectivas.

De tal suerte que el material empírico que derivó con los segmentos de audiencia tapatía me permitió construir y entender mejor a los sujetos



sociales y sus identidades de género, en tanto miembros de una audiencia consumidora de bienes culturales y la relación que establecen con un referente mediático para, a su vez, reconstruirlo.

Sobre este asunto en particular, Javier Callejo señala que

Se empieza a afirmar que es el público el que construye a los medios, y por tanto se construye a sí mismo. El significado de la audiencia es el sentido que la gente da a su relación con los respectivos medios de comunicación (2001: 78).

Sin embargo, los medios no lo definen todo. Cuando se habla de la capacidad de manipulación que tienen los medios es preciso recordar que otros espacios de socialización —la escuela, la familia, las redes sociales, políticas, culturales y sociales— complementan, matizan y en ocasiones contrarrestan el ascendente que los medios tienen sobre los sujetos-audiencia. Pero con todo esto es indudable que los medios no sólo contribuyen a la conformación de gustos y estilos culturales, sino que a la vez tienen un papel muy importante en la construcción de mundos de vida e identidades. Más aún, éstos contribuyen a la formación de adscripciones de identidad vinculadas directamente a maneras de entender el mundo, construidas a partir de configuraciones estéticas y de conocimiento.

Fue posible reconocer las diferencias que marca la recepción cuando se reconsideran como indicadores de análisis las categorías referenciales. La composición de los participantes en los grupos de discusión es muy importante porque en las actuales discusiones en los estudios de recepción empíricos, las categorías referenciales, que años atrás eran claves para



hacer una diferenciación de análisis e interpretación, hoy en día están cambiando; en el caso de la categoría referencial del sector social, está perdiendo fuerza como tal para distinguir o diferenciar los niveles de cinevidencia que de un referente mediático se hagan. Ello debido al impacto y el desarrollo industrial y tecnológico que han impuesto en los sujetos sociales nuevas aspiraciones de consumo, modas e informaciones dirigidas que todos los estratos sociales comparten, incluso si consideramos que es el tiempo libre, el ocio, lo que está relacionado con las prácticas de entretenimiento de mayor popularidad.

Por tanto, es importante abordar la relación diferenciada frente a las películas desde una perspectiva de género, así como también la manera en que las imágenes del celuloide se construyen a partir de una imposición y modelos de identidad de género convencionales, pero revestidas de un discurso moderno que aparentemente propone transgresiones a las fórmulas genéricas fílmicas de antaño.

Ahora bien, el hecho de que ambas películas hayan tenido alcances de distribución y exhibición insólitos nos está hablando de otras situaciones. Por un lado, que los usos que los sujetos sociales están dando a un referente mediático no son estrictamente de gratificación o entretenimiento y que entonces algunos segmentos de audiencia, vía sus prácticas e historias, dan un sentido reflexivo a este reencuentro personal. O bien, que en el caso de los grupos que pusieron resistencia se está reflejando una posición crítica frente a un modelo demasiado liberal para los cánones que les han impuesto.

Pero también, y como resultado de las diferentes maneras de ver el relato fílmico y la construcción de sentido del mismo, se puede distinguir



que las propuestas del cine mexicano contemporáneo, en competencia y/o conexión con el resto de la oferta más mediática, están generando comunidades culturales que no están presentes en las intenciones de productores y directores para lanzar nuevos productos culturales.

Bibliografía

- AYALA BLANCO, Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. Océano, México, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. "Comprender", en *La miseria del mundo*. FCE, México, 1999.
- *La distinción*. Taurus, Madrid, 1998.
- BORDWELL, David, Kristine THOMPSON y Janet STAIGER. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, Nueva York, 1985.
- *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Colección Comunicación-Cine, Madrid, 1996.
- *Post Theory: Reconstructing Films Studies*. Wisconsin Press, 1996.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne. "Mexican Melodramas of Patriarchy: Specificity of a Transcultural Form", en Anne Marie STOCK (ed.). *Framing Latin America Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis, Minneapolis University Press, 1997, pp.186-234.
- CALLEJO, Javier. "Investigar las audiencias. Un análisis cualitativo", en *Papeles de Comunicación*, núm. 34, Paidós, Barcelona, 2001.
- CARBO, Teresa. *Discurso político y análisis*. CIESAS-SEP, Cuadernos de la Casa Chata, México, 1992.



- CASTELLS, Manuel. *La era de la información*. Siglo XXI, México, 1999.
- CRAWFORD, Peter, Sigurjon I. BALDUR. *The Construction of the Viewer. Media Ethnography and the Anthropology of Audiences*. Intervention Press, Brooklyn, 2000.
- DE LA MORA, Sergio. *Cinemachismo. Masculinity and Sexuality in Mexican Film*. Texas University Press, Austin, 2007.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. II (1920-1924). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1993.
- FERRO, Marc "El cine. ¿Un contraanálisis de la sociedad?", en LE GOFF, Jacques y Pierre NORA (coords.). *Hacer la historia*, vol. III. Laia, Barcelona, 1974.
- GALINDO C., Jesús. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Pearson, México, 1998.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, IMCINE-Conaculta, México, 1994.
- GÓMEZ, Héctor. "Todas las mañanas de mundo. Transformaciones de la cultura local y medios de comunicación. La experiencia de las mujeres con el cine en la ciudad de León, Guanajuato (1955-975)". Universidad de Colima, Colima, 2003 (tesis doctoral).
- GRIPSRUD, Jostein. "Film Audiences", en HILL, John y Pamela CHURCH GIBSON (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, Oxford, 1998.
- HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Nero English Library, Londres, 1975.
- LEN, Ang. *Desperately Seeking the Audience*. Routledge, Londres, 1991.



- IBÁÑEZ, Jesús. *Más allá de la sociología. El grupo de discusión; técnica y crítica*. Siglo XXI, Madrid, 1992.
- IGLESIAS, Norma. *Identidad, género y recepción cinematográfica. Danzón y su lectura de género*. El Colegio de la Frontera Norte, Ciudad Juárez, 2000.
- JITRIK, Noé. *La lectura como actividad*. Fontamara, México, 1993.
- JULIAN, Paul. *Amores perros*. British Film Institute, Londres, 2003.
- . *Amores perros*. Gedisa, Barcelona, 2005.
- LAMAS, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género”, en *Revista de Estudios de Género. La Ventana*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, núm. 7, 1995, pp.10-61.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra, Madrid, 1984.
- . “Repensando un cine de mujeres. Teoría, estética y feminista”, en *Debate Feminista*, vol. 5, México, marzo, 1992.
- LÓPEZ, Ana. “Tears and Desire: Women and Melodrama in the Old Mexican Cinema”, en KING, John *et al.* (coords.). *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. British Film Institute, Londres, 1993.
- MARJORIE, Rosen. *Popcorns Venus, Movies and the American Dreams*. Mac Cannan and Geoghegan, Nueva York, 1973.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli, México, 1987.
- . “Mediaciones culturales y nuevos escenarios de comunicación”, en *Sociedad*. Facultad de Ciencias Sociales-UBA, Buenos Aires, núm. 5, 1994.



- MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. Routledge, Londres, 1993.
- MELHUUS, Marit y Kristi Anne STOLEN. *Machos, Mistress and Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. Verso, Londres y Nueva York, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos y Carlos BONFIL. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. El Milagro, México, 1994.
- MORLEY, David. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Amorrortu, Buenos Aires, 1996.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Visual and Other Pleasure*. Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- NEALE, Steve. "Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema", en COHAN, Steven e Ina Rae HARK (eds.). *Screening the Male: Exploring Masculinity in Hollywood Cinema*. Routledge, Nueva York, 1993.
- OROZCO, Guillermo. *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*. De la Torre, Madrid, 2000.
- . *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. De la Torre, Madrid, 1996.
- . *Televisión y producción de significados. Tres ensayos*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- PODOLSKY, Laura. "Affecting Legacies: Historical Memory and Contemporary Structures of Feeling in Madagascar *Anda Amores Perros*", en *Screen*, núm. 443, Londres, 2003, pp. 277-293.
- RAMÍREZ BERG, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. University of Texas Press, Austin, 1992.



- ROSADO, Alejandro. *Cine y realidad social en México, una lectura de la obra de Emilio Fernández*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- ROSAS MANTECÓN, Ana. "El cine y sus públicos en México, un balance bibliográfico", en *Revista Versión*. UAM, México, octubre, 1998.
- STACEY, Jackie. *Star Gazing*. Routledge, Londres, 1994.
- STAIGER, Janet. *Perverse Spectator; The Practice of Film Reception*. University of New York Press, Nueva York, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Planeta, Barcelona, 1974.
- TORRES, Patricia. *Cine y género. La representación social de lo femenino y masculino en el cine mexicano y venezolano*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2001.
- "Los perros amores tapatíos", en *Revista de Comunicación y Sociedad*, núm. 37, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, diciembre, 2001.
- *Mujeres y cine en América Latina*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004.
- "Los nuevos modelos de sociedad en el cine mexicano contemporáneo y su recepción en la audiencia de Guadalajara", en OROZCO, Guillermo (ed.). *Un mundo de visiones. Interacciones de las audiencias en múltiples escenarios mediáticos y virtuales*. ILCE, México, 2007.
- TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen. 1939-1952*. IMCINE-El Colegio de México, México, 1998.