

**LA MAMI: SUBORDINACIÓN, OPRESIÓN Y
SUBJETIVACIÓN. APUNTES CRÍTICOS
SOBRE LA TENSIÓN IDENTIDAD-CUERPO-AFECTOS
EN EL RETRATO DE *LAS FICHERAS* EN LA
CIUDAD DE MÉXICO**

Berenice Amador Saavedra
Facultad de Filosofía y Letras,
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7503-0250>
tonalli.04@gmail.com

Recibido: 12 de noviembre de 2023

Aceptado: 26 de febrero de 2024

RESUMEN

El escrito propone un acercamiento crítico a la configuración de las identidades socioafectivas de *las ficheras* del bar Barba Azul que la cineasta Herrero Garvín retrata en el documental *La Mami* (2019). Se analiza la imbricación, en su imagen, de los procesos de subjetivación habilitados para lo femenino con apoyo de los señalamientos sobre la violencia a las mujeres en la sociedad masculina por parte de la teoría crítica y de las aportaciones del giro afectivo. El texto traza una ruta de estudio de este retrato que astilla el reflejo del discurso masculino que ha confeccionado esta imagen.

Palabras clave: identidad socioafectiva, *ficheras*, subjetivación, imágenes de lo femenino, teoría crítica.

*LA MAMI: SUBORDINATION, OPPRESSION AND
SUBJECTIVATION. CRITICAL NOTES ON THE TENSION
OF IDENTITY-BODY-AFFECTS IN THE PORTRAIT OF THE
FICHERAS IN MEXICO CITY*

ABSTRACT

The idea of the text proposes a critical approach to the configuration of the socio-affective identities of las ficheras of the Barba Azul bar that the filmmaker Herrero Garvín portrays in the documentary *La Mami* (2019). The imbrication in its image of the processes of subjectivation enabled for the feminine is analyzed with the support of criticism of violence against women in masculine society from the contributions of critical theory and the affective turn. We presents a study route of this portrait that reflects the reflection of the masculine discourse that has created this image.

Keywords: socio-affective identity, ficheras, subjectivation, images of the feminine, critical theory.

INTRODUCCIÓN

En la pantalla grande aparece la imagen duplicada de dos chicas de perfil viendo su reflejo en la pared-espejo del baño de mujeres del *Barba Azul*⁴², entre estos cuadros bien iluminados nos presentan la imagen de “La Mami” sentada en una esquina de esa pared, orquestando la dinámica de las ficheras del lugar. En medio de conversaciones y reflejos se escucha la voz nerviosa de una debu-

⁴² Cabaret ubicado en la Colonia Obrera de la Ciudad de México, que en el primer semestre del año 2021 reabrió sus puertas para celebrar su 72 aniversario. *Cfr.* <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/05/21/cultura/la-pista-de-baile-del-cabaret-barba-azul-recupera-los-pasos-perdidos/>

tante, quien titubeante pide información ya que es su primer día y no sabe cómo se trabaja. La toma regresa a la pared-espejo y muestra la cara de sus compañeras observándola. Del fondo emerge la voz de “La Mami” preguntando “cómo te llamas”, “me llamo Carmen” contesta, momento en que vemos finalmente aparecer la imagen de la debutante. Su rostro sigue frente a nosotros cuando la voz de “La Mami” le replica “¿es tu nombre verdadero?”, “sí” responde. Su interlocutora le señala ya con voz sugerente “por qué no te lo cambias, mi amor... casi todas las chicas se cambian el nombre”, Carmen asiente. De regreso a la pared-espejo, los rostros de otras chicas dirigen su mirada hacia la recién llegada. La voz de una de ellas insiste en la pregunta, “cómo te llamas”, ahora se escucha “Priscila” como respuesta. Inmediatamente después vemos el reflejo de Priscila alistándose para bajar a la pista de baile⁴³.

A partir esta primera secuencia, el documental *La Mami* de la cineasta Laura Herrero Garvín (2019⁴⁴) va construyendo un retrato de las ficheras del cabaret, que, al decir de propia directora, busca en todo momento presentar de forma íntima la dinámica que entre “La Mami” y ellas tiene lugar en ese baño, espacio donde se erigen relaciones de complicidad mientras se da la transformación de estas mujeres que noche a noche se convierten en las acompañantes de los parroquianos del bar enfrentadas a la imagen estigmatizada de ellas mismas y de su trabajo.

Ser testigos del surgimiento de Priscila hace que nos preguntemos cómo ella y sus compañeras van generando la imagen de su propia transformación, al tiempo que nos orilla a indagar las dis-

⁴³ La primera secuencia es retomada en el clip promocional del documental de Herrero Garvín (IDFA, 2019). Después de esta escena el clip presenta a Priscila ya bailando con un cliente en el salón bajo luces rojas y azules.

⁴⁴ El documental se presentó al público general en México en la Gira Ambulante 2022. También tuvo una proyección gratuita en el bar a mediados de 2023, fecha en la que se colocó en una plataforma de *streaming* sólo para el público español.

tintas implicaciones de orden personal, sociohistórico, económico y cultural de tales cambios en su identidad. Estas interrogantes nos colocan frente a la configuración de la imagen de las ficheras, que, en el caso particular del retrato realizado por Herrero Garvín, permite ser testigos con nuevos ojos de las distintas tensiones que articulan su identidad socioafectiva.

En este sentido, se hace pertinente revisitar el modo como se configuran los imaginarios sociales en torno a prácticas sexuales y sexuales, como el fichar en bares, donde se imbrican las tensiones entre las opresiones de género-sexo, de raza y de clase; mismos que inciden en la configuración de dichas prácticas y producen un modo de subjetivación particular en el despliegue de espacios de acción habilitados desde la modelación de imágenes sobre lo femenino, la mujer⁴⁵ y su cuerpo.

Con esto en mente, aquí proponemos el análisis de algunos elementos imbricados en la configuración de la identidad socioafectiva de las ficheras, a partir del retrato presentado en el documental *La Mami*, con vistas a ofrecer una ruta crítica para su estudio.

La ruta propuesta parte, en primer lugar, de ubicar la imagen de las ficheras ofrecida por Herrero Garvín, para ello presentamos un breve recorrido por la configuración de la imagen de las fiche-

⁴⁵ A lo largo del texto se empleará las referencias mujer y mujeres suscribiendo lo señalado por De Lauretis (1992) respecto a que por mujer se entienda “a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones.” (lo-que-no-es-el-hombre, naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino); y por mujeres “seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente” (p.16). En este mismo orden de ideas, se plantea lo femenino y la feminidad igualmente como punto de fuga, es decir, como un constructo sociocultural condicionado y condicionante. Una revisión detallada se ofrece a lo largo del tercer momento en estos apuntes.

ras en la cultura mexicana y por la configuración del Barba Azul. En un segundo momento, realizamos el análisis de la producción de imágenes desde la mirada documental y las tensiones de esta producción con la dimensión estético-política de la imagen de las ficheras. En tercer lugar, analizamos la producción de modelos de lo femenino, de las mujeres y su cuerpo, para ello retomamos los avances de la teoría crítica respecto a la comprensión de la violencia sobre las mujeres, en particular, sobre la dimensión socioafectiva y cultural de los excesos de la sociedad masculina, las limitaciones de la igualdad formal dentro de las sociedades capitalistas, y la forma en que esta violencia articula la interpenetración de opresiones de género-sexo, raza y clase. Por último, presentamos algunos apuntes críticos respecto a la configuración de prácticas excluyentes donde se cifran los espacios socioafectivos en la reproducción de las imágenes de lo femenino y su agencia, con una breve revisión de los aportes del giro afectivo.

LAS MUJERES DE BARBA AZUL

Durante la segunda mitad del siglo XX se sucedieron distintos cambios en la sociedad mexicana, tanto en los ámbitos político y económico como en el orden sociocultural. Uno de los elementos que se sumó a esta serie de transformaciones fue la evolución de los lugares de esparcimiento, particularmente los salones nocturnos. Como ejemplo de la pervivencia y transformación de la vida nocturna en la capital del país podemos encontrar las historias que se tejen en torno al Barba Azul.

El documental *Bar Barba Azul. Las leyendas del Barba Azul*, dirigido por Alejandra Islas (2018), nos lleva de la mano por la vida del cabaret ubicado en una colonia popular de la Ciudad de México. Inaugurado en 1951 por un español que llegó al país tras la Guerra civil, el local empezó como una cervecería. Hoy en el número 291 de la calle Simón Bolívar de la Colonia Obrera, el lugar es visitado no sólo por clientes habituales, también es posible ver

a personas de diversos países y a mexicanos que recién descubren el emblemático bar, quienes han cambiado el flicheo por el baile entre grupos de amigos, y la realización de actividades temáticas con las que el bar busca promoverse en esta nueva cultura de entretenimiento.

Tras un flaneo por imágenes de archivo del cine de rumberas⁴⁶ que permite situar la época en que surgió el Barba Azul, se escucha una voz masculina en *off* diciendo “como salido de un cuento”, frase que nos adentra a la vida de este cabaret. El documental dirigido por Islas nos presenta la cotidianidad de los trabajadores del local, la dinámica del salón de baile y su decoración. Escuchamos a la persona que trabajó como gerente por más de treinta años relatar los inicios del lugar, a un camarero que pasó “de futbolista a cabaretero” debido a una enfermedad en su familia, a un par de chicas frente al espejo del baño diciendo que no trabajaron bien, que sólo sacaron veinte pesos, que sólo se tomaron seis (el observador puede asumir que se trata de tragos) y a una fichera quien

⁴⁶ La literatura especializada sobre el “Cine de oro” en México indica que este género es realmente sui géneris, pues articuló elementos del cine negro (cabaret y presencia del arquetipo de mujer fatal) y el cine musical estadounidense, con el cine urbano mexicano. Lo distintivo fue la presencia de musicales con ritmos afroantillanos y que las protagonistas eran bailarinas exóticas, que han pasado a la posteridad con el apelativo de rumberas por ejecutar el baile conocido como rumba, llegado a México en los años 30. La primera película catalogada como cine de rumberas es *Sinobei* (1938), protagonizada por María Antonieta Pons, actriz cubana; la película está ambientada en Cuba, fue dirigida por su esposo Juan Orol, de origen español; aunque ya en 1930, en *¡Qué viva México!* la actriz Maruja Griffel fue la primera en bailar rumba en una cinta. El auge de este género cinematográfico se extendió en los años 40 y 50.

La presencia de estas imágenes en el documental de Islas no es gratuita, la misma literatura sobre cine en el país indica que el conocido como cine de ficheras es la evolución del género de rumberas, cuyo auge se dio en los años en que fue inaugurado el Barba Azul.

relata que llegó al bar, siendo madre soltera, por la enfermedad de una de sus hijas. Escuchamos su historia mientras vemos su reflejo en la pared-espejo del baño de mujeres cuando se alista para bajar a la pista de baile, también cuando desciende al salón, en algunos de los momentos en los que trabaja como acompañante y ante un altar a la Virgen de Guadalupe dispuesto en una parte del salón mientras pide protección a la imagen.

Con tomas detalladas de las paredes del lugar, el documental intercala encuadres de esculturas que salen de estas paredes decoradas con lenguas de fuego en contraste con un tono azul oscuro y en ocasiones de paredes con partes de un dragón de color verde con rojo, con vistas de la pista de baile, junto con imágenes de los clientes mientras conviven en un salón ambientado con luces rojas y azules. Las esculturas parecen episodios de un relato fantástico de un hombre acaudalado que lleva a mujeres a su castillo, ellas con dorsos desnudos o semidesnudos, que imitan las imágenes características de las ficheras en las películas. Una de esas esculturas es la del hombre acaudalado con barba azul, un frac blanco y bombín a juego, mientras estrangula a una mujer. Durante esta secuencia se escucha la voz de un trabajador que dice “creo que era un pirata, un conde, un príncipe, que llevaba a las mujeres a su castillo”.

La escena siguiente muestra el rostro de cuatro chicas mientras una a una lee fragmentos del cuento de Barba Azul, escrito por Charles Perrault en 1695 y publicado dos años después. La primera de ellas relata como Barba Azul al ser un hombre rechazado por tener esta característica convence a una familia de convivir con él a base de regalos y lujos para que accedan a darle una hija como esposa. La segunda retoma el relato cuando una de las hijas se convence de casarse con él por las joyas y los lujos, y llega feliz al castillo. A la tercera le toca el fragmento cuando Barba Azul sale por trabajo, deja las llaves de la casa a su esposa, pero le prohíbe entrar en un cuarto; la esposa al tener curiosidad decide entrar al lugar prohibido y se encuentra con las paredes y el piso llenos de sangre y los cuerpos de las esposas anteriores que fue-

ron degolladas. La cuarta chica relata cómo al llegar Barba Azul descubre a su esposa y la amenaza de muerte; ella pide ayuda, llegan sus hermanos a rescatarla, un dragón y un mosquetero que matan a Barba Azul, al final ella se queda con su fortuna para ayudar a su familia.

Una vez concluido el relato una de las chicas da su opinión sobre el contenido del cuento destacando la crueldad de las acciones de Barba Azul, quien mataba a sus mujeres y coleccionaba sus cuerpos, señalando “más ahorita que hay tantos asesinatos de mujeres”.

Aunque ellas no ven su realidad reflejada en el relato, en un momento del documental una de las chicas menciona que no le gusta la palabra fichera, que no sabe qué es, pero ella prefiere pensar que es acompañante, y relata que a los clientes les gusta sentirse consentidos, que los traten bien.

Esta reticencia a su identificación como fichera probablemente surja de un rechazo a la imagen estigmatizada de las acompañantes de los bares, que por generaciones se ha reproducido en la cultura mexicana. Para Cabañas Osorio (2023) parte importante de la configuración de esa imagen se articula en el modo como el cine de ficheras urdió un orden simbólico inscrito en las mujeres y en su cuerpo.

El tema de estos filmes es la imagen de las ficheras, bailarinas o vedettes que acompañan a los clientes de un centro nocturno, ellas reciben una ficha por cada trago o botella consumida que al final de la noche cambian por dinero⁴⁷. Es por el intercambio de

⁴⁷ Referencias a esta dinámica ya se encuentran en filmes previos al cine de ficheras. Por ejemplo, en el género de cine urbano, en la película *Salón México* (1948), también incluida en el catálogo de cine de rumberas. En este filme dirigido por Emilio “Indio” Fernández, vemos la vida de Mercedes (actriz Marga López), fichera del Salón, que lucha por ganar dinero para ofrecer buena educación a su hermana menor. El drama relata la doble vida de Mercedes y los obstáculos que enfrenta cuando su explotador le niega su parte de un premio de baile.

fichas que recibieron ese mote desde la época de auge de la vida nocturna en cabarets entre las décadas de los 30 y los 50.

Este género cinematográfico se inaugura con dos cintas: *Tívoli* (Alberto Issac, 1974) que retrata los últimos días de este centro nocturno. La película nos lleva por las contradicciones de una burocracia kafkiana cuando el dueño y los trabajadores del local luchan por evitar su cierre y relatan la decadencia del gobierno en medio del asesinato de un homosexual mientras en el lugar los funcionarios se drogan y bailan; en la cinta ya se presentan escenas de pornoerotismo y desnudos completos. Y *Bellas de Noche* (Miguel Delgado, 1975), inspirada en la obra teatral *Las ficheras* (Víctor Manuel “El Güero” Castro, 1974). Ambientada en el bar El Pirulí, inaugurado en 1952 con el nombre de Bombay, retrata la vida en el cabaret, cuyas protagonistas son vedettes-ficheras y un boxeador venido a menos que consigue trabajo en el bar gracias a su amigo proxeneta, la comedia presenta los diversos problemas que genera el proxeneta al evadir el pago de una apuesta. En esta cinta también vemos escenas de pornoerotismo y desnudo, de violencia y acciones trasgresoras.

Entre las características de este género también se señalan elementos humorísticos, de albur, por lo general con palabras alisonantes, que rayan en lo grotesco y con escenas de desnudos totales, parciales, evocados o en referencias verbales, en algunas ocasiones se incluyen violaciones y asesinatos, todos aspectos que lo diferencian de tratamientos cinematográficos previos referentes a la vida en los cabarets.

El análisis de Cabañas Osorio expone cómo desde la pantalla grande la configuración de la imagen de las ficheras propuso un orden social y simbólico de lo femenino, del cuerpo de las mujeres y de su imagen (p. 14). Dicho orden, desde la conformación de los filmes, permite visibilizar también elementos de políticos, ideológicos, de intercambio y de consumo, que “se insertan y se desarrollan en la producción de un cine de mujeres sexuadas” (p. 14).

Ahora bien, el autor defiende que los elementos de esta producción cinematográfica como son su particular tratamiento de lo

femenino, los estilos narrativos sobre la mujer basados en su imagen, sus temáticas y las estructuras dramáticas “son extensión y consecuencia de un ambiente cultural y de entretenimiento de la subjetividad propia de la segunda mitad del siglo XX” (p.15). Sobre este punto Cabañas Osorio señala que esa “subjetividad incipiente generará, desde la imagen cinematográfica, una fantasmática de lo corporal femenino que brotará en el imaginario como consecuencia de los cambios y contradicciones del mundo occidental” (p. 15), durante la emergencia del neoliberalismo⁴⁸.

Dentro de los elementos que configuraron la imagen de lo femenino a partir de la imagen cinematográfica de las ficheras en ese cine hecho por y para hombres, el autor destaca, por un lado, la manera cómo la fantasmática se ha constituido en una metáfora. Cabañas Osorio insiste en que ésta, desde la imagen cinematográfica, primero refuerza el orden simbólico y después refleja los elementos de orden estético. Por otro lado, señala que, desde esta idea de metáfora, se genera un discurso del cuerpo en la imagen,

⁴⁸ El autor dedica buena parte de su texto para señalar que estas contradicciones se vieron reflejadas en la representación de la vida y los espacios de acción, social y política, de las personas de los estratos más populares y precarizados de la capital del país. Un elemento que será fundamental para la configuración simbólica de las mujeres que fichan pues, por un lado, en pantalla las clases populares se verán reflejadas: sus problemáticas, deseos, lugares comunes de esparcimiento, vida familiar, etc.; por otro, esta representación permitirá moldear los gustos, los placeres, y la imagen que de ellos mismos construyan (pp. 72-91). Desde aquí también cabe señalar, que esta representación y modelación se finca, como lo señala De Lauretis (1992) en que el sentido y el significado de las metáforas están siempre en práctica, en la vida real (p.13). Para la autora, es por ello por lo que pueden proyectarse, en la pantalla, “los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad” por mediación “de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación” (p. 13).

es decir, una política del género femenino que se establece desde la imagen del cuerpo de las ficheras (p. 280). Para el autor, tal capacidad de la imagen cinematográfica de las ficheras como metáfora se basa en la representación que confecciona los filmes, pues estos articulan el reconocimiento y la comprensión de la realidad que el cine nos presenta (p. 19).

En este orden de ideas, los aspectos referentes a la producción de sentido desde la imagen cinematográfica de las ficheras producida por hombres y dirigida al consumo masculino, basada en la mercantilización del deseo, permiten a Cabañas Osorio también indicar que, en un primer momento, es a través de escenas de pornoerotismo y desnudez que apelan y modelan el gusto y el placer masculino, como se instaura la subordinación de las mujeres al discurso masculino referente a sus cuerpos y a ellas mismas, pues, a pesar de ser presentadas como mujeres libres o libertinas que gozan de su sexualidad, éste remite a los diversos estigmas de la exhibición pública de las mujeres y de su imagen, y articula el condicionamiento visual que las reduce a objeto de placer *visual*⁴⁹. Aspecto que refuerza la representación cinematográfica de la mujer como espectáculo, que para De Lauretis (1992) implica representarla como cuerpo para ser mirado, como lugar de sexualidad y como objeto de deseo, representación “omnipresente en nuestra cultura, [que] encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (p. 13).

Las mayores implicaciones de la subordinación señalada por Cabañas Osorio son 1) la imposibilidad de construir una identidad propia, apertura y presencia política, unida a la imposibilidad de reivindicación social; y 2) la incapacidad de construir una visibili-

⁴⁹ Esta “reducción a objeto de placer visual” es semejante a lo que encontramos en el relato del gerente del Barba Azul quien platica que hubo un tiempo en que el local llegó a un aforo máximo de 1200 personas, cuando él tenía más de cien mujeres a su cargo, gordas, feas, bonitas, bien arregladas, porque “había mujeres para todos”, desde mecánicos, empleados, empresarios, “había para todos los bolsillos”.

dad propia, integral, sexual, humana, sin caer en reduccionismos cosificantes de su imagen, de su cuerpo o partes de éste reducidas a fetiches (p.281), aspectos codeterminados y codeterminantes por y en la imagen universal y ahistórica de la mujer que esta representación configura (De Lauretis, 1992, p. 14)

Por otro lado, en un segundo momento, replanteando las premisas del condicionamiento visual promovido en los filmes, el autor indica que, en la misma reducción y negación de lo femenino, como objeto de placer visual, la mera presencia del cuerpo de las mujeres contiene su afirmación. Cabañas Osorio avanza sobre este argumento para señalar que ya desde la sola presencia afirmativa es posible subvertir el dispositivo de la imagen cinematográfica de las ficheras, pues será en el poder de la imagen femenina, en el poder de lo femenino sobre lo masculino basado en lo corporal como se finque el reclamo por su reconocimiento en el orden político, social y cultural (pp. 282-283).

Ahora bien, siguiendo al autor, la imagen de las ficheras producida desde el discurso cinematográfico, empapada de la realidad que representa, nos permite articular el discurso de las ficheras no ficcionales del Barba Azul que no se identifican con la imagen de las mujeres asesinadas por el hombre de frac y de bombín que enmarca su trabajo cada noche.

Regresando al documental de Islas, a pesar de estar dispuestas en el salón de baile para el disfrute masculino, como una colección de cuerpos, la imagen que ellas construyen de sí mismas habla de mujeres que buscan sobrepasar las diversas limitaciones de orden vital, social y económico que las han llevado a trabajar a ese lugar; nos hablan de los esfuerzos por mantener a su familia y del modo como su trabajo impacta en mayor o menor medida sus relaciones personales y afectivas.

Abrir los ojos al viraje en la construcción de su imagen nos puede conducir a la apertura de espacios de acción desde donde superar la imposibilidad de reivindicación social y de agencia política, desde lo corporal.

En este contexto, el análisis del retrato de las ficheras no ficcionales, construido desde la mirada de una mujer, nos permitirá adentrarnos a esos espacios.

OLOR A ORÍN Y CARMÍN

El centro del documental de Herrero Garvín es el baño de mujeres del Barba Azul, sitio donde se desarrolla una parte importante de la convivencia de las ficheras del local mientras se alistan para “entrar a escena”. En este espacio ellas concretan su transformación para el *performance* representado noche a noche en el salón de baile. El arreglo de las chicas se da frente a una pared-espejo brillantemente iluminada entre la disposición de baños individuales sin funcionar y el guardarropa improvisado con estantes que “La Mami” resguarda una vez pagada la cuota de uso y su servicio de vigía⁵⁰.

⁵⁰ La disposición del espacio y la división de trabajo que allí se concreta replica usos y costumbres de cabarets, antros o centros de baile, legales o clandestinos, y, por la información proporcionada por investigaciones periodísticas, documentales y de las propias autoridades, también de centros de trata y explotación sexual, tanto del centro del país como de otras latitudes de México.

En el capítulo “Me duele más a mí que a ti. Prostitución forzada” de la serie documental *La ruta de la trata* (2020) de los directores Marilú Rasso Ibarra y Héctor Ortega, a través de los testimonios de sobrevivientes de dicho delito, se narra cómo es que se suele presentar la organización al interior de los centros de trata y prostitución en el país, generalmente bares o restaurantes que prestan distintos servicios: el *ficheo* de acompañantes, bailes privados o espacios reservados para el lenocinio. Parte importante en esa organización es el lugar funcional de “La Mami” al interior de los vestidores-baños: ella se encarga de dar orden al espacio, actividad que consiste en 1) vigilar con rigor la convivencia de las ficheras o bailarinas en los vestidores para que és-

En diversas entrevistas la cineasta menciona que la idea de hacer este documental surgió a partir del impacto que tuvo en ella ver la interacción de las chicas con “La Mami” en ese baño; explica que su asombro ante la complicidad y el apoyo que entre ellas se dan, y que el baño fuese un lugar de refugio hizo que desde el primer momento buscarse retratar de manera íntima sin estigmas o estereotipos la dinámica de estas mujeres. De tal suerte que ella supo en el primer instante que el documental se centraría en el baño, no en la dinámica del salón.

Partiendo de la premisa de la pretensión de realidad que sustenta todo ejercicio de cine documental es posible preguntar por los alcances del retrato elaborado por Herrero Garvín. La inquietud surge a partir de intentar comprender la confección de las imágenes presentadas, misma, que asumimos, determina la confección del retrato-documental. Particularmente al tener noticia sobre el modo como la cineasta resuelve presentar la interacción de las mujeres sin su intervención, mayormente a través del cruce de reflejos de la pared-espejo del lugar.

Lo anterior implica preguntar, en primera instancia, por las condiciones de posibilidad de la producción de imágenes propias del cine documental, cuyas características hacen que estimemos esta representación filmica fiel a la realidad; en segundo término, con este supuesto, preguntar si ha sido posible adentrarnos en la realidad vivida por las mujeres que trabajan en el local; y en tercer lugar, preguntar si es posible, a través de este retrato, tener una aproximación a la producción sociohistórica y cultural de la configuración

tas no tengan posibilidad de realizar otra actividad o idear estrategias de escape cuando se encuentran en los locales contra su voluntad; 2) recibir el pago diario por derecho de uso de camerinos y los espacios comunes al interior de los vestuarios; y 3) en algunos casos también ayudan a los explotadores o proxenetas a coleccionar sus cuotas. (El documental se puede consultar en la liga https://www.youtube.com/watch?v=BR2FXB_uH_w).

de la imagen de estas mujeres como ficheras en un contexto de prácticas sexuadas y sexuantes como el que acontece en el Barba Azul.

Estas integrantes nos animan a proponer una indagación sobre la configuración de la imagen de las ficheras de este cabaret asumiendo una imbricación o entramado de los procesos de producción del retrato, por un lado, y el de la subjetividad de las ficheras, por otro, pues es factible establecer la interconexión de ambos en la configuración de la imagen de estas últimas como resultado de la obra de Herrero Garvín, posicionándonos frente a un mundo de espejos, metáfora que condiciona la confección de ésta.

En este orden de ideas, un primer elemento que confluye en el entramado propuesto es partir del análisis de la producción de imágenes ficcionales dentro del despliegue del retrato, a partir de la propia producción de imágenes como modelo político-epistémico en el cine documental. Ahora bien, aunque en principio apelar a imágenes ficcionales pueda resultar contrario al propósito de este estudio, plantear el carácter ficcional del cine documental nos permitirá sostener la viabilidad de nuestra aproximación a la construcción de la subjetividad de las ficheras.

Sobre este particular, Rojas Bez (2015) sostiene que una deriva fundacional de la producción de imágenes en el cine documental es, en sus palabras, asumir ésta desde la dimensión ficcional, aspecto que no resta nada a la finalidad del documental como *producción* de imágenes cuya narrativa remite a un haber estado ahí⁵¹,

⁵¹ Por un lado, Rojas Bez es enfático en mencionar que una de las características del cine documental es “el registro directo o inmediato de la realidad natural, positiva o dada de antemano (aunque, claro, sabemos que siempre construida social e individualmente); [y] el registro de una representación (reconstrucción, imitación, construcción imaginaria) escénica (donde hay actores realizando acciones, hay escenarios y otros factores) y el registro de acciones realizadas por “seres” [reales o plásticos], (p. 287). Por otro, el autor sostiene que en las recepciones del cine documental “solemos vivenciar al documental o, mejor, nuestra recepción documental siente que estamos ante datos (personajes, acciones,

de tal suerte que por cine documental deba entenderse “la forma fílmica caracterizada por el predominio del registro de la realidad inmediata o positivamente ya dada y la inducción de una recepción del mundo de imágenes de la obra como el de un haber o habiendo estado ahí antes” (p. 306).

Gracias a esta primera asunción, la dimensión ficcional nos conduce a la *dimensión* propiamente estética del documental⁵² (p. 285) donde se cifra su composición político-epistémica, aspecto que, defendemos siguiendo a Rojas Bez, nos distancia de presenciar el mero transcurrir de representaciones en la pantalla grande y nos inserta en las dinámicas propias de las *imágenes*⁵³, que contienen ya su dimensión ficcional y que, gracias a esto, promueven

lugares) que estuvieron ya ahí, que existieron ya (hace un tiempo, sea antiguo o muy reciente) en esa positiva realidad pre-fílmica registrada y que ahora se nos muestra. En fin, un fenómeno familiar al que se experimenta mirando un grupo de fotos tomadas como recuerdos. El documental clásico articula los recursos y sensaciones del registro de la realidad dada o positiva con el sentimiento del haber o habiendo estado ahí ya antes” (p. 293). Es en este sentido que en esta presentación del potencial político-epistémico de las imágenes del cine documental podemos cifrar su intención de retrato veras de la realidad.

⁵² La propuesta de Rojas Bez es posicionar dentro de la perspectiva dominante de las recepciones del cine documental, la propiamente cinematográfica, que a su decir es “Estética y, más estrechamente artística: Conjunción de fines y funciones múltiples: saber, conocimiento, comunicación, creatividad, juego, placer” (p.285); de tal suerte que, al promover una recepción estética de las imágenes del cine documental, éstas contendrían dicha conjunción de fines y funciones múltiples que podemos articular dentro de una dimensión político-epistémica derivada de las instancias socioculturales que configuran la recepción dominante en cada caso.

⁵³ En el sentido metafórico que propone Cabañas Osorio, donde la imagen refuerza, refleja, moldea y condiciona nuestro reconocimiento y nuestra comprensión de la realidad.

la narrativa del cine documental como un relato que busca un acercamiento veras a la realidad.

Desde esta perspectiva es que proponemos que lo presentado por Herrero Garvín durante los 80 minutos de su documental es la confección *del retrato* de las ficheras del bar, pues partimos de asumir que la particularidad de este tipo de producciones cinematográficas promueve la configuración de cierta dimensión político-epistémica de las imágenes por las que discurre.

La configuración a la que apelamos la encontramos, por ejemplo, en el entramado *ficticio* de la composición de los reflejos de las ficheras en la larga pared-espejo del baño de mujeres. En las entrevistas la cineasta dedica buena parte de sus intervenciones a la explicitación técnico-metodológica de la puesta en escena de los diversos cuadros que componen los momentos donde la interacción y los diálogos se suceden frente a dicha pared-espejo.

La confección de los reflejos fue resultado de atender las solicitudes de las mujeres del local: las ficheras le demandaban que, para formar parte de *La Mami*, no plasmara su rostro o la imagen completa de su cuerpo, o sólo presentara su voz; hacia el final de la grabación varias se retractaron y accedieron finalmente a que su voz fuese acompañada de la imagen de parte de su cuerpo, pues tras los meses de los diversos periodos de grabación se sintieron cada vez más comprometidas y representadas por la labor del equipo de trabajo y por la confianza granjeada con la propia cineasta⁵⁴. Lo anterior propició que Herrero Garvín estableciera como punto nodal de su narrativa el cruce de reflejos de la pared-espejo del baño de mujeres del cabaret.

A esta producción de *imágenes-reflejo*, se suman, por un lado, la interacción de “La Mami” y de Priscila con la cámara; por otro,

⁵⁴ La documentalista nos cuenta que parte del juego de imágenes también obedeció a la petición de no revelar la identidad de aquellas chicas que prefirieron no salir en el documental o que sólo permitieron el registro de su voz.

el relato de la relación que surge entre ellas, retratada en imágenes del reflejo completo de ambas en la pared-espejo, con tomas “directas” en el baño (sin la mediación), o en alguna sección del salón, entre el bar, las mesas y la pista de baile⁵⁵.

Este *entramado* de imágenes producido por los reflejos de la pared-espejo, nos posiciona ante una *producción documental* que contiene, siguiendo a Rojas Bez, su dimensión ficcional fiel al haber estado ahí y su dimensión estética. Esta conjunción es la que articula los alcances político-epistémicos de la actualización, en imagen, de la producción de las imágenes de las mujeres y su cuerpo, actualización que nuclea la configuración de la subjetividad de las ficheras dada en y por la interacción entre ellas dentro del baño de mujeres.

Desde esta primera lectura a los procesos que tienen lugar en ese baño, podemos avanzar hacia la construcción de la dinámica que en el surge.

El segundo elemento que confluye en esta producción documental es la manera en que ante nosotros emerger la particular interacción y complicidad entre “La Mami” y la debutante. En el baño de mujeres del Barba Azul, la función de “La Mami” es realizada por Doña Olga, mujer adulta mayor, que ha trabajado por años en centros nocturnos cumpliendo diversos roles: aseo, acompañante, bailarina; esta trayectoria propicia que, de manera natural, en la dinámica del baño, sus indicaciones sobre los tiempos de trabajo de las ficheras se entremezclen con consejos varios y su ayuda para solucionar algún imprevisto de la labor. En este contexto, también es posible advertir la naturalidad de la complicidad que poco a poco va materializándose entre ella y Priscila (Carmen). Tal interacción nos dispone ante la producción de un espacio de intercambio socioafectivo que se erige en

⁵⁵ En estas tomas es cuando aparecen los trabajadores del local en algunos momentos de su actividad, como el aseo del salón previo a su apertura, y los clientes en algunas tomas del salón.

el transcurso de la grabación y producción del documental como su trama principal.

En la proyección vemos cómo en confidencia Doña Olga y Priscila se aperciben de la cercanía de los motivos que las impulsan a seguir en ese lugar, su situación familiar o los comentarios prejuiciosos de gente que en algún momento de su vida ha estado cerca de ellas. Esta peculiar dinámica que, en palabras de la propia documentalista, surgió sin previa estipulación ni en los años de investigación ni durante el rodaje del documental, permite el espectador tener noticia de los conflictos morales, económicos, de estigmatización, de salud, y familiares, por mencionar algunos, a los que se enfrentan las ficheras y que van configurando la imagen que ellas mismas tienen de sí y la manera como dicha imagen configura sus relaciones dentro y fuera de su centro de trabajo.

Gracias a la relación de complicidad entre Doña Olga y Carmen, que va emergiendo como si de una imagen latente en la charola de revelado fuese apareciendo ante nuestros ojos su fotografía, nos enteramos de boca de Priscila que su viaje del norte del país a la Ciudad de México obedece al tratamiento con quimioterapia que su hijo debe recibir, que los meses que transcurren entre su llegada al Barba Azul hasta el final del rodaje de la cinta se corresponden con los avances en dicho tratamiento y que su sueldo va para pagar los insumos que le piden en el hospital, su renta y sus posibles ahorros, mientras relata que el médico a cargo de informarle sobre la situación de su hijo expresa su preocupación al darse cuenta que cada mañana Carmen debe atender todo lo que surge en el hospital con un marcado aliento alcohólico, desvelos y cansancio.

Situación que no es exclusiva de Carmen-Priscila, pues, aunque se presentan de forma tangencial, los diálogos entre las otras ficheras nos permiten aducir que muchas trabajan ahí para poder mantener a sus hijos, que casi todas consumen tragos o cerveza la mayoría de las veces en contra de su voluntad, aunque parte medular de su labor es acompañar a los visitantes del cabaret en su consumo, promoviendo éste entre incursiones en la

pista de baile y charlas, o que deben ocultar a su familia el tipo de trabajo que desempeñan (hay un momento en los diálogos en que se escucha a una de ellas atender una llamada telefónica, la chica debe explicar que se encuentra haciendo guardia de enfermera particular con una persona adulta mayor y que no estará en casa hasta el día siguiente).

Este retrato extendido de la interacción de estas mujeres en su lugar de trabajo y con la vida fuera del bar permite atestiguar la hondura de los conflictos socioafectivos que configuran los elementos identitarios de ellas como ficheras del cabaret, al tiempo que nos traslada hacia los elementos político-epistemológicos contenidos en las imágenes del documental.

Por lo anterior, todos estos elementos conjugados en los diálogos y las dinámicas desarrolladas en el baño de mujeres, nos permiten asimismo, en imagen, ser testigos de algunos rasgos de las condiciones de vida de estas ficheras, que a pesar de sus peculiaridades permiten generar una panorámica de las condiciones laborales precarias y precarizantes⁵⁶ de estas mujeres, condicio-

⁵⁶ Con ánimo aclaratorio sólo nos permitimos adelantar que, en la literatura especializada, se hace particular énfasis en que en las definiciones de precarización laboral, de manera casi exclusiva, se analizan las violencias ejercidas sobre la población que cuenta con trabajo formal, teniendo en cuenta el impacto de la flexibilidad laboral que caracteriza la actual dinámica de los trabajos en el capitalismo contemporáneo que permite huecos legales respecto a la cobertura de seguridad social, sumados a la incertidumbre producto de los contratos "efímeros" suscritos entre patrones y empleados, la subcontratación, la nula nivelación salarial o la falta de un progreso sostenido en este rubro, entre otros contrastes. Sin embargo, falta llevar estos análisis al sector del trabajo informal, labor complicada por la falta de datos, pero que en buena medida es ya estimada al señalar estos sesgos en los trabajos hasta ahora realizados. *Cfr.* Martínez Licerio *et al.* (2019). De manera paralela a lo anterior, cabe señalar que en fechas recientes ha surgido un debate tanto en los análisis económicos como en las diversas corrientes del feminismo que ponen de manifiesto la dialéc-

nes mezcladas con algunos gestos de las improntas personales y la manera en que el baño se convierte noche a noche en un *espacio* tanto psíquico como material de transformación, complicidad y tejido de relaciones socioafectivas entrelazado con la producción de la identidad de ellas mismas.

LO QUE CUESTA LA BELLEZA, M' IJA. LO QUE SE HACE POR LOS HOMBRES PARA QUE NOS VEAN ATRACTIVAS

Como se refirió previamente Herrero Garvín busca hacer el retrato de las ficheras del Barba Azul mayormente mediante el juego de reflejos de las imágenes de las chicas del bar que permiten los largos espejos dispuestos por todo el guardarropa del local. Esta característica nos coloca en cada toma ante un mundo de espejos que alude al hecho de que el trabajo documental se realiza sobre imágenes. Insistimos en esta condición pues, de manera sugerente para este caso, nos inserta en la producción “mediante reflejos” de las imágenes de mujeres, de su cuerpo y de lo femenino en las prácticas sexuadas y sexuantes que tienen lugar en el trabajo de las ficheras como acompañantes; al tiempo que nos invita a analizar los elementos conjugados en la configuración de dichas imágenes dentro de las dinámicas de éste u otros cabarets y en atención a la confección de las identidades socioafectivas que en tal configuración confluyen.

tica involucrada en la conceptualización del trabajo sexual, ligada a la comprensión de los diversos niveles de extensión y posibilidades de agencia en las prácticas sexuadas, no sólo en el trabajo sexual de mujeres y hombres sino también en las fronteras borrosas entre el propio trabajo sexual, el tráfico, explotación y esclavitud sexuales, y los estigmas morales que envuelven dichas prácticas como es el caso de las dinámicas laborales y de identidad socioafectiva de ficheras. *Cfr.* Almanza Beltrán (2022).

En este marco de análisis, un tercer elemento que nos permite acercarnos al entramado, en imagen, del proceso de producción de identidades socioafectivas en el retrato de Herrero Garvín es la pregunta por aquello que configura las imágenes de la mujer y de lo femenino, que en las últimas décadas ha tenido diversos abordajes y derroteros. Puntualmente partimos de las aportaciones desde el giro afectivo y desde problematización de la producción de dichas imágenes en la deriva *para una teoría crítica feminista* consignada por Hernández López (2020), pues consideramos que su articulación nos acerca a una comprensión crítica de dicha configuración que nos instale en la lectura a contrapelo de los elementos involucrados en la actualización de las imágenes las mujeres que nos presenta este retrato de las ficheras.

Siguiendo a Hernández López, la propuesta que hacen Adorno y Horkheimer en el *Excursus I* sobre Odiseo en *Dialéctica de la Ilustración* (1998), da pautas para dicha comprensión, pues presenta una crítica a la sociedad patriarcal desde el análisis y la crítica de su violencia. La autora señala que más allá de los innumerables apuntes que la propia tematización de la figura de Odiseo ha suscitado, parte importante del ejercicio crítico en este texto es la denuncia de los excesos de la sociedad masculina y como estos materializan la producción de las dos imágenes de lo femenino que el discurso masculino (el de Homero) sigue hipostasiando, y el modo como en ellas se perpetúa el dominio patriarcal: “En el *Excursus I*, ‘Odiseo, o mito e Ilustración’, se presenta la interpretación de los personajes de Circe y Penélope vistas como imágenes dialécticas y tomadas en par debido a que, con ellas, se configura un vínculo de complementariedad en la reproducción del patriarcado” (p. 358).

En esta crítica la autora encuentra que en la revisión de dichas imágenes es posible visibilizar cómo desde su configuración, por un lado, la imagen⁵⁷ de Penélope como “la esposa” participa del

⁵⁷ Hernández López señala que recurre a la noción de imagen dialéctica de los autores de *Dialéctica de la Ilustración* para indicar, siguiendo

orden patriarcal como pilar de la institución matrimonial, quien al reconocer diligentemente a Odiseo como dueño y señor suyo, y con ello salvaguardar toda posibilidad de incurrir en una falta de lealtad, simboliza la condición de apéndice y mediación del poder social del varón (p. 359), y, por otro, con la imagen de Circe que “se trata de un modelo de feminidad que disloca la subjetividad de los varones y el orden temporal racional al ofrecer los dones del placer y el olvido a cambio de la autonomía del “sí mismo”; caídos en la seducción de Circe, los varones aniquilan su individualidad, retornan a una fase anterior en el desarrollo de la especie” (p. 358).

Siguiendo esta lectura de Hernández López, es posible comprender que entre ambas imágenes se ha consolidado la lectura ambivalente pero igualmente excluyente de la imagen de la mujer y de lo femenino en la cultura en Occidente. Esta contradicción se presenta gracias a una lectura negativa de la historia, anclada en la revisión a contrapelo de los mecanismos que actualizan la configuración de las imágenes de feminidad, de lo femenino y de las mujeres, donde aparece esta articulación *ambivalente* de la imagen de la mujer en el entrecruzamiento de los modelos de socialidad de los sexos y los modos cómo éstos reproducen el sistema patriarcal.

De estas reflexiones de Adorno y Horkheimer se desprenden un par de tesis. En primera instancia, una dialéctica de los sexos desde la relación recíproca entre los roles femeninos de la esposa y la *hetaira*: Penélope –la esposa– preserva la institución matrimonial, mientras que Circe provee placer, pero las dos simbolizan la subordinación del deseo y el afecto al orden de la propiedad. En segundo lugar: la contención o negación del deseo son condiciones del amor en la sociedad civilizada; la apertura afectiva requiere,

a Walter Benjamin el potencial de la fantasía exacta (p.256), que a nuestro juicio contiene lo que aquí hemos indicado como el potencial político-epistemológico de la producción de las imágenes de lo femenino y de la mujer en el proceso de configuración de identidades socioafectivas en el caso del documental de Herrero Garvín.

contradictoriamente, de la garantía de frialdad y distanciamiento emocional (p. 360).

El primer punto señalado en esta crítica explicita los elementos que intervienen en la configuración de la imagen femenina, mismos que se hacen presentantes en las imágenes que componen el retrato de las ficheras del Barba Azul. Partir de esta explicitación nos permite comprender el modo en que la estigmatización y la autocensura articulan su identidad socioafectiva. Por un lado, podemos acceder al impacto de esta articulación que se constata en la *transformación* que realizan frente a la pared-espejo para salir a la pista de baile y *entrar en escena*, misma que culmina en la confección de un personaje, un *alter ego*: al adoptar una identidad para desenvolverse como acompañantes (recordemos la invitación que “La Mami” hace a Carmen para adoptar otro nombre), y al adecuar los detalles de la imagen con la que se presentan en el salón (la elección de la vestimenta y el maquillaje apropiados para la ocasión, que les permitan desenvolverse con mayor facilidad y conseguir una buena cuenta). Este alter ego se superpone e interpenetra con su propia identidad cada vez que, antes de salir del baño para fichar, poco a poco van construyendo esta imagen frente al espejo, mientras una de las chicas sentencia: “Lo que cuesta la belleza, m’ija, lo que se hace por los hombres para que nos vean atractivas”.

Por otro lado, la indicación que hace Hernández López respecto a los elementos que confluyen en la configuración de la imagen ambivalente de lo femenino y la manera en que éstos se articulan permite además calar hasta donde la estigmatización y la autocensura urden sus raíces, la transformación: en su persona, en su cuerpo, en el deslinde de su identidad (Carmen-Priscila). Siguiendo lo señalado por la autora, en el segundo punto de la crítica, en su transformación se actualizan noche a noche los elementos circenses que las configuran como responsables del rechazo a la cultura de la renuncia, por ser el vehículo de éste y de la búsqueda igualmente estigmatizada del placer, para este caso en el mero acompañamiento que ofrecen a los varones.

Es posible asomarnos al impacto de esta actualización y de sus consecuencias en la configuración de su identidad como fiche-

ras cuando se enfrentan a una asistente al local que, por juventud y lejanía socioeconómica y afectiva, busca interactuar con ellas frente al espejo del baño desde la pregunta por cómo es trabajar como “putas”. La presencia de la joven y su cuestionamiento trastoca la dinámica de las mujeres del bar en el baño y la del propio del cabaret, que, producto de la cultura de gentrificación de espacios populares, ahora ya recibe a jóvenes que no consumen el trabajo de las acompañantes. Ante esto, las chicas en el baño con voz fuerte y claramente ofendidas defienden su trabajo distinguiéndolo de la prostitución, pues al decir de ellas si alguna accede o busca algo más en la interacción con los clientes, es “por su cuenta y bajo su propio riesgo”.

Otro elemento presente en la imagen ambivalente de lo femenino es, igualmente siguiendo a Hernández López, la configuración de la condición de las mujeres desde la opresión y la violencia ejercidas ellas. La autora señala que un momento de la crítica al discurso de Homero es el análisis del pasaje en donde después de dar muerte a los pretendientes de Penélope, también se ejecutan a las siervas de Odiseo que accedieron al intercambio sexual con los primeros. A grandes rasgos en este fragmento del relato se ve con claridad cómo el patriarcado, el sexismo y el clasismo han atravesado la violencia ejercida sobre las mujeres en las prácticas de la vida cotidiana y en las imágenes ficcionales que perpetúan la configuración y codificación de las distinciones sexo-genéricas (Hernández López, pp. 366-367). Desde aquí es posible comprender cómo esos tres elementos se actualizan en las prácticas sexuadas y sexuantes que perfilan la actividad que las ficheras realizan: A su aceptación como mujeres atractivas para que los parroquianos del bar demanden su compañía se une la división del trabajo y el abismo entre las clases sociales y entre razas. En caso de las mujeres del Barba Azul conjuga también la precarización de las condiciones laborales en un cabaret de corte popular, situado en los márgenes del centro de la Ciudad de México, donde la mayoría de las mujeres fichan como segundo empleo, sin que su relato nos dé noticia de si cuentan o no con las prestaciones laborales básicas como seguridad social o apoyo en instituciones de salud.

Aquí es pertinente recuperar como parte de la opresión y violencia ejercidas en la configuración de las identidades socioafectivas de las ficheras, lo que en “Marxismo y feminismo”, Marcuse (1976) señala respecto a la incursión de las mujeres en el espacio público en las sociedades capitalistas. Para el autor las condiciones laborales de las mujeres y los elementos que dichas condiciones configuran en la articulación de su identidad sólo pueden ser analizados en su plenitud de manera crítica si se atiende el contexto de igualdad formal en que se insertan al entrar al mercado laboral, cuya dinámica las sitúa frente a las demandas de una igualdad represiva:

La mujer fue considerada como subordinada al hombre, como ser más débil, como ayuda y apéndice del hombre, como objeto sexual, como instrumento de la reproducción, únicamente como trabajadora alcanzó la mujer una forma de igualdad, una represiva igualdad con el hombre (p. 18).

En este sentido, a estas consideraciones sobre la incursión laboral de las mujeres desde el carácter represivo de la igualdad que se busca conquistar, carácter cifrado en el detrimento de las llamadas cualidades femeninas, como la debilidad o la ternura⁵⁸,

⁵⁸ Parte importante de la crítica a la igualdad represiva realizada por Marcuse es su recuperación de las imágenes de feminidad del discurso masculino (2018). Aunque de primera instancia, esta recuperación pareciese contradictoria a los propósitos de su denuncia, el autor defiende que en ellas se encuentra el germen del gran rechazo a la cultura productivista y a sus violencias. Este viaje en los propósitos que cumplirían las imágenes de la feminidad y de lo femenino, parte de asumir el contenido de dichas cualidades, y desde ahí reivindicar lo femenino en el orden político, social-afectivo y cultural (Amador Saavedra, 2021, pp. 20-21). Aquí sólo anotamos, para el propósito de estos apuntes, que este viraje se asemeja a la propuesta de Cabañas Osorio (2023) de reivindicar la identidad y la agencia política de las mujeres desde la aceptación afirmativa del poder de las imágenes de las mujeres y de su cuerpo en el cine de ficheras. La apertura hacia esta reivindicación se analizará más adelante.

pueden sumarse las condiciones de vulnerabilidad las mujeres en zonas marginales o precarizadas de las grandes urbes.

Sin obviar los deslindes requeridos en la distinción entre trabajo formal o informal, para el caso del retrato presentado en el documental de Herrero Garvín, las condiciones de vulnerabilidad y precariedad económica se conjugan con los elementos tanto psíquicos como socioafectivos y de socialidad entre sexos que orillan a las mujeres en el contexto de las sociedades capitalistas a demandar una *igualdad represiva* que las coloca a la par en las dinámicas de la cultura de la renuncia y de la producción que, como se vio al recuperar lo expuesto por Horkheimer y Adorno en el *Excursus I*, estarán bajo el designio de la identidad producida desde la distinción sexo-genérica y de clase, desde el discurso masculino.

REZA POR TODOS MIS COMPAÑEROS, POR TODAS LAS CHICAS QUE TRABAJAN AQUÍ

En un momento hacia el final del documental vemos que “La Mami”-Doña Olga reza ante un altar dedicado a la Guadalupana en las instalaciones de la planta baja del Barba Azul y pide con devoción por la salud y la estabilidad laboral de los que trabajan junto con ella en el cabaret, de manera puntual por las condiciones y bienestar general de las chicas, su plegaria va acompañada de un ritual de sahumación que incorpora inciensos, flores y movimientos de brazos y manos, gestos que emulan hacer limpieza, bajo luces azules y rojas, rodeada de paredes con la imagen de un dragón verde con rojo.

Es así como, hacia el cierre en el entramado de reflejos que Herrero Garvín presenta en el retrato de las ficheras la emergencia en imagen de los procesos identitarios socioafectivos, nos conducen al análisis de la configuración de la subjetividad femenina cifrada en los motivos afectivos-religiosos de la evocación de “La Mami” y en la imagen de la estructura de socialidad presentada en sus peticiones a la Virgen. En este marco, podemos recuperar lo que Macón (2021) señala respecto al análisis de los supuestos de

tal configuración desde las derivas del giro afectivo⁵⁹, en particular, su estudio de la dimensión afectiva⁶⁰ velada en la cosificación de las mujeres por la mirada masculina⁶¹.

⁵⁹ López Sánchez (2024) señala que se conoce por giro afectivo “Al estudio central de las emociones, las sensibilidades, los afectos, las pasiones y los sentimientos, con el fin de teorizar lo social [...] perspectiva que pone atención al cuerpo y las emociones desde los planteamientos de Baruch Spinoza en el que cuerpo y mente son inseparables. Los estamentos del giro [...] indagan la relación de la materia (cuerpo) y la mente desde una lógica no biológica en el siglo XXI” (p.267); incluyendo las emociones como una dimensión sensible de los fenómenos sociales y su problematización para construir conocimiento, alejándose de su comprensión psico-fisiologista. Este giro que ha conjugado los esfuerzos teóricos desde la antropología, la sociología y la historia desde los años 70, aunque la teorización sobre el lugar de las emociones en la problemática social ya esté presente en trabajos como los de Marx y Weber.

⁶⁰ Aquí suscribimos la propuesta de Macón de no detener nuestro análisis a la distinción entre emoción y afecto, pues desviaría el foco de nuestra recuperación de los aportes del giro afectivo. Lo que aquí buscamos es plantear los espacios de construcción de conocimiento y de agencia política que este giro abre. Sin embargo, con la autora asumimos también “la carga conceptual que conlleva cada una de estas palabras, pero se trata de distinciones que no alteran el eje central de este artículo. Es necesario, sin embargo, aclarar que ciertas definiciones ya clásicas (Hardt, Massumi, Gould) entienden que mientras los afectos son desestructurados, auténticos y prelingüísticos, las emociones son la expresión de tales afectos atravesados por la dimensión cultural. Sin embargo, en el marco de este trabajo me interesa recuperar ciertos rasgos clave de la dimensión entendida como afectiva, tales como el desafío a algunos dualismos, su performatividad, su labilidad, su carácter colectivo y su capacidad para dar cuenta del encuentro entre cuerpos” (nota 2, p. 386).

⁶¹ El texto de Macón dirige su análisis a la configuración de la mirada cosificadora de la mujer en dos documentales de la realizadora María Luisa Bemberg, análisis que se enmarca en la revisión de las memorias feministas y el rol asignado en ellas a la dimensión afectiva. Si bien este análisis parte de la revisión de la producción de la mirada documental desde una premisa distinta, el caso particular de dos pro-

En este orden de ideas, la autora defiende que como huella de la primera ola feminista heredamos la pregunta por el carácter político de los afectos-pasiones adjudicados a las mujeres (p. 403). Parte fundamental de su análisis se sustenta en las consideraciones en torno a dicho carácter político y como este posicionamiento respecto a la imagen de la mujer creada desde el discurso masculino es recuperado en una suerte de transvaloración que pugna por leer como piedra de apoyo de la construcción de socialidad, lo que antes se adjudicó como falta de valía y racionalidad.

Desde la ubicación político-espacial de este viraje Macon señala que, como imagen, la mujer surge de la mirada de otro, cargada ésta de delimitaciones, de espacios de acción que perfilan su agencia como posicionamiento y como práctica social. Esta mirada del otro la dota de sentido al insertarla como apéndice en su mundo, lo que da como resultado 1) que el discurso masculino defina el contexto de dichos espacios de acción; lo anterior implica que, siguiendo a De Lauretis (1992) “Quienquiera que defina el código o el contexto, tiene control... y todas las respuestas que acepten ese contexto renuncian a la posibilidad de redefinirlo” (p.12), y 2) como consecuencia de tal imposibilidad, se erija el mundo propiamente femenino dentro de los marcos establecidos por dicho contexto.

Además, desde “esta dotación de sentido”, particularmente en el cine, se sitúa “a la mujer a la vez como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad” (p. 18). Por ello, para la autora, “la subjetividad, o los procesos subjetivos, están inevitablemente definidos

ducciones de Bemberg, estimamos que su alcance excede esta primera delimitación y permite conjugar los elementos aquí señalados como parte de nuestro estudio sobre las imágenes de las ficheras en la obra de Herrero Garvín, referente al modo como la hondura de la producción cinematográfica de la mujer como espectáculo (De Lauretis, 1992) alcanza la representación de la subjetividad a partir de la modelación de afectos, valores sociales, etcétera.

en relación con un sujeto masculino, es decir, con el hombre como único término de referencia [negando] a las mujeres el estatuto de sujetos y de productoras de cultura” (p. 18).

Si regresamos al retrato de Herrero Garvín, con estas coordenadas, es posible aducir que la habilitación de los espacios de acción del mundo femenino se actualiza en la sola persistencia de la figura de la fichera: La instauración de los entramados socioafectivos descritos hasta el momento en el despliegue de los reflejos de la pared-espejo del baño de mujeres del Barba Azul, desde la confección de su alter ego-personaje (el ritual que noche a noche realizan para construir la imagen con la que se presentan en el salón), nos permite ver cómo el discurso masculino “para ‘desarrollar la belleza’, se ocupa así de generar el ideal de moderación y armonía en el deseo impuesto en tanto femenino” (Macón, p. 392).

Otro elemento de análisis para Macón es la manera en que el despliegue de miradas, como habilitación de esta dimensión político-espacial donde se insertan las prácticas sociales, genera tanto la producción de una subjetividad colectiva como de una individual, donde la dimensión afectiva resulta fundante. Este carácter fundacional también se actualiza en el retrato de las ficheras: Siguiendo a la autora, la producción de la dimensión político-espacial del mundo femenino, desde los afectos, se finca desde la mirada del otro, pues “Se trata, por cierto, de miradas que atraviesan de manera desafiante el límite entre lo público y lo privado” (p. 393), donde los hombres han transitado libremente entre uno y otro, pero que “en el caso de las mujeres el espacio público ha sido visto tradicionalmente como un lugar donde se puede perder la virtud [...] reafirmando así la polaridad virgen /prostituta” (p. 393), que, como señalamos desde los planteamientos de Hernández López a este respecto, articula en buena medida la imagen dota de sentido del trabajo de las acompañantes del Barba Azul.

Sumado a lo anterior la autora analiza la cosificación de la mujer por la mirada del otro, desde su lectura señala que:

La “cosificación” de la mujer supone aquí la imposición de la mirada sobre ella –hay constantes referencias a la necesidad de

estar atentas al hecho omnipresente de ser miradas por los hombres–, y el borramiento de la mirada de las mujeres, tanto en un sentido literal como metafórico (2021, p. 391).

Más adelante agrega que este “uso retórico del término” ha sido empleado para designar mayormente la cosificación u objetivación sexual de las mujeres desde la mirada mental-física de los hombres, aspectos que se entraman en igual medida con el cruzamiento de las diversas determinaciones que articulan lo retratado por Herrero Garvín, y que nos permiten leer las dinámicas de las ficheras dentro de prácticas sociales sexuadas y sexuantes en consonancia con la modelación de la socialidad entre sexos indicada por Hernández López, eje de la instauración, repetimos, de la labor de las acompañantes en el Barba Azul.

La autora sostiene que, en los documentales creados por mujeres, el giro afectivo ha permitido desvelar los supuestos de la configuración de la subjetividad de éstas y la institución del mundo femenino como apéndice del mundo de los hombres. En el caso que nos ocupa, lo que queremos subrayar, además, es la manera en que los diversos órdenes de ejercicio de poder se entretejen tanto en la actualización de la identidad socioafectiva de las ficheras, su talante político y la manera en que dicho entramado cruza la modelación de la socialidad entre sexos en y gracias a la división de trabajo.

Sabemos que Herrero Garvín decide compartir como eje de su obra la centralidad que “La Mami” tiene en la dinámica laboral y socioafectiva que se desarrolla en el baño de mujeres en el caso particular del Barba Azul; no obstante, es posible adentrarnos a la ubicación del mundo femenino habilitado para estas mujeres fuera de dicho espacio.

A pesar de limitantes impuestas por la propia producción y el tono del relato del documental, pues no tenemos muchas pistas sobre la dinámica que ellas tendrían con los otros trabajadores del local en el salón de baile ni explícitamente con los clientes ni con su lugar de trabajo (recordemos que sólo tenemos noticias de ellos en una escena donde se ve a un hombre asear los pisos y en

otra panorámica de encuadre cenital que no permiten dar con los rostros de los parroquianos del salón de baile y no se presta demasiada atención las esculturas las paredes del lugar), es posible advertir los rasgos masculinos que definen las prácticas sexuadas y sexuantes en el cabaret en la división sexo-genérica del trabajo y las dinámicas requeridas para el pago a las ficheras. Lo anterior nos permiten deducir que, en tal microcosmos, es posible atestiguar de manera intensificada, alejándonos de la mera réplica, las diversas circunstancias que se actualizan en la configuración de los roles de género-sexo y en las dinámicas excluyentes del bar.

Avanzando un poco más en el análisis, por las características de *La Mami*, cabe preguntarnos, como lo hace De Lauretis (1992) “¿Qué sucede, me pregunto, cuando la mujer sirve de espejo presentado a las mujeres? ¿O, más aún, y empleando otra metáfora, cuando las mujeres se miran en el escudo de Perseo mientras Medusa está haciendo degollada?” (p. 17), y podríamos sumar, ¿qué sucede cuando ese espejo es confeccionado por una mujer?

Como posible respuesta podemos recuperar la fuerza de la imagen cinematográfica de las ficheras que, desde la afirmación de su presencia *desde* lo corporal, como metáfora, abre espacios para la confección de una identidad propia, una visualización propia, para la reivindicación social y agencia política, por un lado; por otro lado, la impronta del habitar de Alicia “El mundo del espejo” (De Lauretis, 1992, p. 10), quien para evitar quedar atrapada en la imagen que el espejo confecciona, en ese mundo discursivo, todavía pregunta ¿quién ha soñado todo? (idem).

Este último viraje ante la imagen de las mujeres del Barba Azul desde su representación cinematográfica en el documental permite comprender cómo, en su confección, la producción de subjetividades parte del modo particular con el que el cine enlaza fantasía, significados y afectos, pues lo que hace la proyección cinematográfica es reforzar y reflejar la visión social de la subjetividad (p. 19). De tal suerte que, en la imbricación de los procesos de producción de las imágenes de las ficheras y de su identidad socioafectiva, el retrato de Herrero Garvín dispone su reflejo ante

un doble espejo: el discurso masculino que dota de sentido al mundo femenino y el espejo desde donde se pregunta por aquellos que han confeccionado la imagen.

Así, la imagen duplicada de las chicas del Barba Azul nos coloca ante la posibilidad de astillar el reflejo de las imágenes de la mujer, su cuerpo y lo femenino, desde ahí desarticular el código que ha dado soporte a la imagen cosificada de las mujeres y conseguir que “La imagen proyectada por los varones se vuelva contra los imagineros” (Marcuse, 2018, p. 76).

CONSIDERACIONES FINALES

Nos propusimos recuperar, por su ánimo crítico y complejizador, el retrato hecho por Laura Herrero Garvín a las ficheras del Barba Azul, pues hallamos en el un esfuerzo por visibilizar el entramado discursivo que atraviesa la confección de su imagen y su identidad socioafectiva. Esta revisión nos colocó en la reflexión crítica respecto a las diversas prácticas de exclusión y a los procesos identitarios, de transformación, complicidad y afectos que se concretan en el baño de mujeres de uno de los cabarets icónicos del centro de la Ciudad de México.

Este ejercicio partió de la ubicación de la propuesta de la cineasta ante la imagen de las ficheras reproducida culturalmente y del local donde se actualizan las prácticas sexuadas y sexuantes que configuran su identidad socioafectiva, para poder problematizar el retrato elaborado por Herrero Garvín, asumiendo una imbricación de los procesos de producción de las imágenes en el cine documental y de la confección de la subjetividad de las mujeres retratadas. Para ello la ruta trazada retomó la crítica realizada por los teóricos de Frankfurt al carácter fundante de la producción de subjetividades en sus aspectos sociopolíticos para plantear la apertura de espacios de agencia para las mujeres desde los parámetros que el propio cine nos brinda como metáfora de los procesos sociales. Sin ánimo de soslayar la importancia de las aportaciones de muchos otros es-

fuerzas por atender la condición de las mujeres que en fechas recientes también han labrado acercamientos críticos muy oportunos, nuestra intención fue recuperar esta crítica para sumar elementos al análisis de las condiciones en las que tienen lugar los procesos de subjetivación femenina y de producción de identidades socioafectivas enmarcadas desde las diversas violencias y de opresión que las mujeres en México y otros países del mundo vivimos día a día.

Además, en esta ruta crítica trazada buscamos analizar la configuración de prácticas excluyentes desde la mirada patriarcal de la reproducción del capital, desde una breve revisión de los aportes del giro afectivo donde se cifran los espacios socioafectivos en la reproducción de las imágenes de feminidad y la reproducción de sus espacios de acción igualmente modelados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almanza Beltrán, Natividad (2022). “Trabajadoras sexuales: violencias y precariedad Laboral” en *Andamios*, Volumen 19, número 48, enero-abril, 2022, (pp. 39-60).
- Amador Saavedra, Berenice (2021). “Las imágenes de feminidad en la cultura. Una actualización de la crítica a la igualdad represiva desde Herbert Marcuse”. en *Trazos- Revista De Estudiantes De Filosofía*, 2(5), (pp. 13-23). Recuperado a partir de: <http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/article/view/809>
- Cabañas Osorio, Jesús Alberto (2023). *El Cine de ficheras: Un orden simbólico escrito en el cuerpo y la imagen de la mujer (1974-2000)*. México: Río Subterráneo [Edición Kindle] Recuperado de a partir de: https://leer.amazon.com.mx/?ref_=ku_mi_rw_cr_rdnw&asin=B0BXFWNMLY
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FICM (29 oct 2020). “Entrevistas 18° FICM: LA MAMI (Laura Herro Garvín, 2019),” en <https://youtu.be/Nx8wNum98Ng>

- Hernández López, Dinora (2020). “Imágenes dialécticas del patriarcado: Para una Teoría crítica feminista”, en *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 11(11-12), *Teoría estética* 1970-2020, (p. 355-381).
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- IDFA (2019). *Trailer. La Mami* en <https://www.idfa.nl/en/film/d2db-3dcb-60b6-4448-b97c-8d835374cb80/la-mami/>
- López Sánchez, Olivia (2024). “Los giros del giro afectivo: la centralidad de la vida sensible para teorizar lo social. Una lectura en clave latinoamericana” en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 31, núm. 62 (enero-junio 2024), (pp. 263 -301).
- Re (TV UNAM, Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano, Gravedad Neutra Films) e Islas, Alejandra (Director), (2018) *Bar Barba Azul, las leyendas del Barba Azul. El eterno festín* [documental] en <https://tv.unam.mx/portfolio-item/bar-barba-azul-las-leyendas-del-barba-azul-el-eterno-festin/>
- Re (Laura Imperiale, Patricia Francesca, Laia Zanon y Laura Herrero Garvin) y Herrero Garvín, Laura (Director) (2019) *La mami* [documental] en <https://www.filmin.es/pelicula/la-mami>
- Re (ICON / Rizoma, Canal 14, Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano, Canal 22) y Rasso Ibarra, Marilú y Héctor Ortega (Directores), (2020). *La ruta de la trata. Me duele más a mí que a ti. Prostitución forzada* [documental] en https://www.youtube.com/watch?v=BR2FXB_uH_w
- Macón, Cecilia (2021). “Sobre mujeres, cosas y barbarie: los documentales de María Luisa Bemberg” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales*. No. 23 (pp. 384-407).
- Marcuse, Herbert (1976). *Calas en nuestro tiempo: Marxismo y feminismo; Teoría y praxis; La nueva izquierda*, Barcelona: Icaria (p. 13-25).
- _____ (2018). “Imágenes de la feminidad”. Participantes: Herbert Marcuse, Silvia Bovenschen y Marianne Schuller en Habermas, Popper, Dahrendorf et al. (2018) *Filosofía radical. Conversacio-*

- nes con Marcuse. Prefacio de Jordi Maiso. Segundaedición. España: Gedisa. Serie Cla. De. Ma Política, pp. 69-90.
- Martínez Licerio, Karla Alejandra *et al* (2019). “Precarización laboral y pobreza en México” en *Análisis Económico*, vol. XXXIV, núm. 86, mayo-agosto de 2019, pp. (113-131).
- Rojas Bez, José (2015). “El documental, entre definiciones e indefiniciones” en *Aisthesis* No. 58, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile (pp. 280-313).