



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE
HIDALGO**

FACULTAD DE HISTORIA

***FUNCIÓN DE MEDIA NOCHE
SUJETOS Y PRÁCTICAS TRANSGRESORAS EN EL CINE
PORNOGRÁFICO MEXICANO, 1919 – 1938.***

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
PRESENTA**

HUMBERTO RODRÍGUEZ RAUDA

**ASESOR
DRA. YAMINEL BERNAL ASTORGA**

MORELIA, MICHOACÁN, ENERO 2016



*a la historia por la
verdad, la inteligencia
y el arte*

Índice.

Introducción.....	4
Capítulo I. Los ombligos del porno: la construcción del sujeto y la práctica transgresora en el cine pornográfico.	
Bajo las cenizas del Vesubio: aproximaciones al concepto	24
La mirada disidente: la fotografía, el cine y el porno	39
La perversión de las masas: los comienzos del cine porno	47
El sofisma del elefante: particularidades del género	64
Capítulo II. La materia prima de lo abyecto: discursos, cine y sujetos transgresores en el contexto mexicano.	
Los degenerados: el indígena, la prostituta y el homosexual	81
Cine y sociedad: la censura cinematográfica en México, 1896 – 1941.....	104
Capítulo III. Función de media noche: sujetos y prácticas transgresoras en el cine pornográfico mexicano.	
Pantalla desnuda: la colección de cortos pornográficos de la Filmoteca UNAM	135
De vuelta a los degenerados: el caso del corto porno silente mexicano <i>La campesina</i>	162
Estatuas de Sal: consideraciones finales.....	179
Anexos.....	186
Fuentes.....	205

Resumen.

El presente trabajo de investigación consiste en estudiar cómo los actores del cine pornográfico mexicano, a través de los personajes que interpretaban, de 1919 a 1938 se fueron consolidando como sujetos transgresores al traspasar los límites impuestos del erotismo y la sexualidad atentando así contra la normatividad en turno, a través del corto pornográfico mexicano *La campesina*. Para ello se siguen las propuestas del filósofo francés, Michel Foucault, sobre qué es un sujeto transgresor y cómo estos infringen los cánones erigidos en torno a la sexualidad en la temporalidad planteada. Respecto al concepto pornografía, se retoman diferentes enfoques acuñados por Bernard Arcand, Naief Yehya y Walter Kendrick, en los que se entiende a la pornografía como un producto social gestado por una sociedad en un momento y espacios definidos.

Abstract.

The present research is to study how actors Mexican pornographic films, through the characters they were playing, of 1919-1938 were consolidated as transgressors subject to overstep the limits of eroticism and sexuality and attacking the regulations in turn, through the short pornographic Mexican film, *La campesina*. To this end the proposals of the French philosopher Michel Foucault followed, on what a transgressor subject and how they violate the canons erected around sexuality in the proposed temporary. Regarding pornography concept, different approaches coined by Bernard Arcand, Naief Yehya and Walter Kendrick, which is meant to pornography as a social product gestated by a company at a time and defined spaces are taken up.

Palabras clave.

Sujeto transgresor; Sexualidad; Pornografía; Cine; Personaje.

Introducción.

Puesto que no hay verdad en los valores y el cielo se ha venido abajo, que cada quien combata por sus dioses y, cual nuevo Lutero, peque con convicción.

Max Weber

Hay cosas que son mejor dichas sin palabras, en la intimidad, al resguardo de cuatro paredes que en complicidad escudan aquellos atrevimientos que son gobernados por la parte más animal, desmedida y sincera de nuestro ser. El cuerpo pide a gritos un estímulo, una caricia provocativa que anime un sensual escalofrío que nos recorra la espina, que nos erice la piel. Ahí, donde hemos decidido por voluntad propia despojarnos de nuestras ropas, mirarnos el uno al otro en completa desnudez y dejarnos caer en los brazos de Eros. Abandonamos, a puerta cerrada, las ataduras que nos someten, que nos privan, que nos asfixian, entramos a un espacio propio, construido por el deseo: ansiamos el éxtasis, el placer, el vivir lo invivible, esa pequeña muerte que nos heredó Georges Bataille. Abrimos, pues, una ventana de justificada fruición.

Vivimos en un mundo gobernado por los medios masivos de comunicación, nuestra mirada ya no se sorprende. Todo aquello que nos fue prohibido y censurado está ahora al alcance de un *clic*, a la vuelta de la esquina en un espectacular, en la portada de una revista, al encender la televisión, al ingresar en la oscuridad de una sala de cine. Los marcos que limitan las prácticas destinadas a la intimidad son cada vez más difusos, menos determinantes. La moral se relaja, le consiente terreno a las permisibilidades, la mirada exige indagar en aquello que le fue censurado. Vivimos en un mundo dominado por imágenes del deseo.

El sexo forma parte de esas imágenes que inquietan pero no sorprenden, que violentan pero no enfurecen, que transgreden pero no delinquen: el sexo, hoy más que nunca –estemos de acuerdo o no– es una parte activa de nuestro día a día. La pornografía, en este tenor, es el catálogo por antonomasia de las imágenes sexualmente explícitas, de los orgasmos gráficamente representados, de las prácticas sensuales socialmente calladas. Es el placer de inmiscuirse en lo secreto, lo oculto, lo prohibido, es demandar nuestra voluntad de saber; es vivir, a través de la imagen pornográfica, lo más verdadero de lo verdadero, es salir del letargo para despertar de ellas.

Una sociedad como la nuestra, que se ha combatido a sí misma, que ha deambulado entre la prohibición y la permisibilidad, es una muestra ideal para rastrear esos ir y venir del pensar, controlar y ejercer la sexualidad. El México porfirista, escenario donde llegan los primeros medios masivos de comunicación a la nación, es donde se inicia la lucha por mantener las imágenes sexualmente explícitas bajo total restricción. La pornografía, que para ese momento ya contaba con una gran tradición literaria, encontró en los nacientes medios visuales, primero la fotografía y después el cine, que en las primeras décadas del siglo XX la llevaría a su máxima representación visual, el alcance necesario para llegar a cada vez más sectores de la población. El sexo, como práctica, se masificaba.

Michel Foucault sentencia: “si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada”.¹ Esta acción premeditada de hablar, practicar y mostrar el sexo es propia de un sujeto transgresor, aquel que por convicción propia afirma el límite impuesto como ilimitado, lo cruza, juega con sus demarcaciones. El encanto de dejarse seducir por la sexualidad transgresora, de aceptar el juego, es traspasar las fronteras morales, aquello que se le ha inculcado socialmente al individuo como correcto. Quebrantar las normas y asumir que puede o no haber repercusiones provoca una excitación que va más allá del acto reproductivo sexual: “[...] no basta saber que este juego existe. El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y de la transgresión”.² En la pornografía tenemos una posibilidad de esa anhelada transgresión, un escape a esa libertad que siempre ha sido ambicionada. Entrar en el juego es levantar la cortina de las prohibiciones sin eliminarlas, asumir que se entra momentáneamente en un terreno sin normas por seguir, sabiendo que se retorna pero que no es un estadio al que sea imposible volver. Esta narración está enfocada a esa sexualidad transgresora que existe en el plano de lo no dicho, de lo prohibido, de la que quedan vestigios en el cine pornográfico mexicano de antaño.

Nuestro objeto de estudio son los sujetos y prácticas transgresoras del cine pornográfico mexicano durante las décadas de los veinte y treinta. Para ello se recurrió al fondo pornográfico, conformado por 29 cortos, de la Filmoteca de la Universidad Nacional

¹ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad vol. 1: la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2011, p. 10.

² Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2001, p. 40.

Autónoma de México, en concreto el título *La campesina*. La transgresión está presente en todos y cada uno de los cortos; la experiencia límite, llevar el acto sexual a su máxima posibilidad, es el elemento que les da cohesión. Cada corto, cada historia, cada personaje merece una atención específica que sin duda conllevaría al nacimiento de investigaciones particulares. Las decisiones tomadas en esta investigación, después de haber revisado el material fílmico, nos llevaron a seleccionar el título señalado por ser un ejemplo, de entre muchos, de sujetos y prácticas transgresoras.

La sexualidad en México, desde el siglo XIX hasta entrado el XX, era una práctica destinada a la intimidad. No era correcto hablar de sexo. El amor y el placer se encuentran condicionados y claramente diferenciados socialmente. Mientras que el primero está ligado al orden institucional que determina que el impulso genésico sólo es aceptable si conlleva a fines de procreación; el placer es el ejercicio de la sexualidad por sí misma, sin intención de perpetuar la especie.³ Salir de este orden establecido, mantener relaciones sexuales por el placer de tenerlas, representaba una acción transgresora que se asociaba a la perversión y el pecado. Élisabeh Roudinesco enuncia que “los famosos siete pecados capitales, definidos por el catolicismo, son en realidad vicios y excesos, y en consecuencia la expresión de la desmesura pasional y el goce del mal que caracterizan a la perversión”.⁴ Ejercer la sexualidad de forma franca, por consiguiente, representaba ir en contra de los designios, no únicamente institucionales, sino también eclesiásticos, era aceptar de manera deliberada el pecado y por ende la condena del alma.

El acto sexual estaba destinado a la alcoba paterna, espacio íntimo y particular donde la pareja reclamaba su derecho al secreto que sólo quedaba evidenciado en las sabanas de la cama, “esos indiscretos lienzos cuyas manchas revelan tantas cosas, testigos de las poluciones nocturnas, de la sangre de las primeras reglas o de su ausencia: señales que espían las ansiosas madres, las criadas curiosas, las chismosas lavanderas”.⁵ En la alcoba, pues, la pareja entonaba a dúo: “*Esto que hacemos, Santo Señor, no es por vicio, ni*

³ Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM/IIIE, 2008, p. 135.

⁴ Roudinesco, Élisabeth, *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos*, México, Anagrama, 2010, pp. 12 – 13.

⁵ Perrot, Michelle, *Historia de las alcobas*, México, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela, 2011, p. 84.

fornificio, sino por hacer un hijo en tu santo servicio".⁶ Por lo tanto, la sexualidad era una práctica íntima, secreta, condicionada por el Estado y la religión; cruzar los límites impuestos, copular por placer y no por procreación era caer en el pecado y la perversión, era acepar la transgresión.

Las primeras décadas del siglo XX, contexto en el que se desarrolla la investigación, están marcadas por profundos cambios políticos y sociales. Aquel proceso modernizador impulsado por Porfirio Díaz cuando el país, siguiendo el ejemplo francés, había logrado consolidar una estabilidad económica y política se vislumbraba lejano. México vería la caída de un régimen (1876 – 1911), sufriría una Revolución (1910 – 1917) y atravesaría por un proceso en el que se reconfiguraría la República. Todas estas modificaciones tendrían una fuerte repercusión en la sociedad mexicana y su manera de concebir el mundo, los cambios culturales que poco a poco se estaban gestando traerían consigo una nueva idea sobre qué era México y qué era lo mexicano.

La ciudad de México, durante 1920 a 1940, atraviesa por un momento coyuntural importante: primero, después de siete años de lucha armada, la Constitución de 1917 trae consigo una serie de cambios que permiten emerger un nuevo modelo de Estado, impulsar la economía para así lograr una "estabilidad" sin necesidad de recurrir a la violencia. La capital de la República, en palabras de Carlos Monsiváis, "ya liberada de un número significativo de controles de conducta y del celoso espionaje parroquial, cristaliza de golpe lo que la dictadura ha impedido y la lucha armada desconoce".⁷ Los principios conservadores que preponderaron durante el Porfiriato, y que seguramente en ese momento seguían haciendo eco, poco a poco se irían fracturando para dar entrada a nuevas ideas científicas, culturales y artísticas que darían un nuevo significado a la manera de pensar el mundo de las antiguas generaciones y transformarían de manera radical a las venideras que quedarían marcadas por la radio y el cine. La ciudad de México fungiría como el semillero de los nuevos cambios de conciencia.

⁶ Monsiváis, Carlos, "Prologo", en Varga, Ava, *La casa de citas en el barrio galante*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1991, p. VIII.

⁷ Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, p. 124.

Así, el cine jugó un papel central dentro de la nueva vida cultural del mexicano, en él se buscó la manera de acercar al espectador las ideas del nuevo discurso nacionalista y fungir como válvula de escape para el caos de la vida diaria. El cine era una industria que se encargaba de crear y promover sueños, de hacerlos realidad, de reinventarlos. Entonces, si la industria cinematográfica se encarga de hacer los sueños realidad, ¿qué cabida tienen las pasiones sexuales dentro de dicha industria?

Los trabajos historiográficos realizados sobre la historia del cine nacional son vastos así como los enfoques con los que se han abordado. En ellos se ha planteado desde los inicios de la industria cinematográfica en el país, hasta las épocas y géneros en sus distintos momentos. Los especialistas han encontrado en el cine una forma más de estudiar y acercarse a la sociedad mexicana en sus diferentes etapas: las cintas, la industria, los directores, los actores y actrices, las ciudades, el cartel y la fotografía, entre otros rubros, han sido los favorecidos por los estudiosos del tema, sin embargo, son pocas las obras que toman como eje de estudio la historia del cine porno mexicano.

Analizar el cine pornográfico de aquellos días desde una óptica histórica permite, entonces, conocer cómo y de qué maneras se vivía la sexualidad no dicha⁸ y, por ende, de qué forma ésta atentaba contra los principios y la moral de la sociedad. Lo anterior trae como consecuencia un reconocimiento o un rechazo por parte del que mira cine pornográfico, ya que nos enfrenta de manera inconsciente –y por qué no, también consciente– con nuestros fantasmas interiores, esa parte abyecta a la que nos resistimos con fiereza pero a la que tarde o temprano sucumbimos; es transitar lúbricos caminos en los que logramos conocernos y desconocernos, estar conscientes de nuestros límites y alcances, es pues, llegar a aceptarnos y rechazarnos al mismo tiempo. El asunto no es para nada sencillo, Andrés Barba y Javier Montes describen la experiencia de mirar porno de la siguiente manera:

Si ver porno es fácil, *verse* viendo porno es mucho más complicado [...] siempre es *otro* quien consume porno porque incluso uno mismo, cuando consume porno, es otro. Y ésta es precisamente otra de las dificultades de hablar sobre porno –o de consumirlo–: la de reconocerse como sujeto susceptible a lo porno; más aun, sujeto que busca activamente lo porno; y todavía más, sujeto que se reconoce a sí mismo *mientras ve porno*.⁹

⁸ En relación a “lo no dicho”, será abordado en páginas siguientes desde la perspectiva de Michel Foucault.

⁹ Barba, Andrés y Javier Montes, *La ceremonia del porno*, España, Anagrama, 2007, p. 19.

Lo pornográfico nos somete a un sinfín de reacciones y sentires: amor, odio, morbo, perversión, miedo, dolor, teniendo claro su objetivo final: el placer y la excitación. Pero en sí, ¿qué es lo pornográfico? Camilo José Cela en la *Enciclopedia del erotismo* publicada en el año de 1976 menciona:

[...] La pornografía no existe más que en la mirada o el espíritu del contemplador y, en la medida que está prevista por la ley y el reglamento, lo es lo que así parece al legislador o al censor y, desde el ángulo, del ciudadano lo que está prohibido y no lo es lo que está permitido. La referencia al buen gusto o al mal gusto, o a lo artístico o no artístico, es tanto como jugar con valores subjetivos y, en última instancia, con la administrativa subjetividad del censor [...]¹⁰

A la luz de estas premisas es donde toma importancia el estudio que realizamos, ya que a través del análisis del material fílmico no sólo se tiene acceso a las costumbres y prácticas sexuales, sino también a la construcción social que predominaba sobre lo erótico y lo sexual: es ver la historia del cine nacional desde una perspectiva lúbricamente novedosa. Por lo tanto, nuestro problema de investigación consiste en estudiar cómo los actores del cine pornográfico mexicano de 1919 a 1938 se fueron consolidando como sujetos transgresores al traspasar los límites impuestos del erotismo y la sexualidad atentando así contra la normatividad en turno.

La temporalidad comprende el marco de la promulgación del Reglamento de Censura Cinematográfica (1919), durante la administración de Venustiano Carranza. En éste se estipula la estructura censora que normaría los contenidos de las producciones cinematográficas nacionales que no tendría cambios hasta 1938 con Lázaro Cárdenas en el poder. No obstante, las reglamentaciones cinematográficas tuvieron antecedente en el primer Reglamento Cinematográfico publicado en 1913 bajo el gobierno de Victoriano Huerta, en el que se otorgaba al gobernador del Distrito Federal la facultad para suspender la exhibición de películas que “contengan ataques a las autoridades, a terceros, a la moral, las buenas costumbres, la paz y al orden públicos”.¹¹

El ejercicio de la censura cinematográfica guarda una estrecha relación con el contexto y sociedad que gestan los filmes; las ideas de moral y buenas costumbres que la rigen determinan lo que es apropiado o no de ser mostrado en el cine. Por consiguiente,

¹⁰ Cela, Camilo José, *Enciclopedia del erotismo*, en Juan Felipe Leal, *El cine y la pornografía. Anales del cine en México, 1895 – 1911*, vol. 7, 1901: tercera parte, México, Voyeur, Juan Pablos Editor, 2011, p. 16.

¹¹ Anduiza, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM, 1984, p. 17.

habrá que remontarnos hasta los orígenes del cine en México, período crepuscular del Porfiriato. Cabe aclarar que no pretendemos ahondar en tal acontecimiento, sino entenderlo como un proceso de largo aliento que nos permita llegar a la temporalidad planteada, en el que el gobierno, la sociedad y la cultura cambian, y por lo tanto, afectan lo que el cine expresa.

La presente investigación se nutre de tres conceptos clave: sujeto transgresor, sexualidad y pornografía. A partir de ellos se trazan líneas de análisis que expliquen los por qué de la presencia de los actores del cine pornográfico como sujetos transgresores. Los autores que se retoman son variados, sin embargo, es a través de las propuestas del filósofo francés Michel Foucault que se trabajó lo que concierne al sujeto transgresor y la sexualidad. La decisión de seguir a Foucault como eje rector para estos dos conceptos recae en la importancia de sus postulados en torno a cómo se construye y entiende la figura de un sujeto transgresor en las sociedades occidentales modernas; cómo, a través de las relaciones de poder establecidas entre los individuos a lo largo del tiempo, se han configurado normas, discursos y espacios para nombrar, recluir y castigar a los que en algún momento de la historia se han considerado, y por qué no, aún se consideran anormales.

El interés de Foucault, y que delineó los ejes de preocupación de su obra, fue la “experiencia” de los sujetos en la modernidad, que en palabras de María Inés García Canal, consiste en entender la experiencia como:

[...] la estrecha relación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad [...] toda experiencia sumerge a los sujetos en órdenes explícitos e implícitos de saber y en tipos de funcionamiento del poder que, entrelazados y en continua interrelación, producen un tipo de subjetividad que es la propia de una sociedad en un momento dado.¹²

Tal interés llevó a Foucault a reflexionar en lo que llamó “órdenes de poder”, formas en que los sujetos son controlados, es decir, la manera en que son sujetados a un orden y no sólo a la ley.¹³ La escritura de Foucault, entonces, analiza la experiencia de los sujetos inscritas en el ejercicio y uso del poder y cómo éstos lo acatan o se resisten a él. Sin embargo, la preocupación de Foucault por analizar dichas cuestiones deviene de inquietudes particulares; su obra es una crítica combativa al fascismo, y no sólo al histórico

¹² García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, México, UAM-Xochimilco, 2010, pp. 23 – 24.

¹³ *Idem*.

llevado a cabo por Hitler y Mussolini, sino también al humano, ese que lleva a los individuos a amar y desear el poder y que transforma sus comportamientos, prácticas y discursos en aras de poseerlo, de ahí que la palabra y pensamiento de Foucault lleguen a utilizarse como arma de lucha.¹⁴

Este interés y espíritu combativo llevó a Foucault a concienzudas reflexiones sobre cómo está construido el conocimiento, es decir, esos horizontes familiares-colectivos que se van sembrando en el pensamiento de los individuos a lo largo de su vida y que les permite entender el mundo del tal o cual forma (*lo dicho*), y las prácticas silenciosas (*lo no dicho*): debates, cuestionamientos, reflexiones que se dan en la intimidad y hacen pensar al sujeto de otra manera: “se trata, al enunciar lo que se ha dicho, de volver a decir lo que jamás ha sido pronunciado”.¹⁵

La obra de Foucault, teniendo en cuenta ya las directrices que le dieron nacimiento y sentido, esta ordenada en tres momentos claramente diferenciados, tanto cronológicamente como por sus líneas de interés, que son denominados, incluso por él mismo, como: *Arqueología del saber*, *Genealogía del poder* y *Estética de la existencia*.

El primer momento va de 1964 a 1970, marco de la publicación de *La Historia de la locura* a *La arqueología del saber*, donde estudia el *saber* en tanto práctica discursiva (los discursos filológicos, lingüísticos, económicos, biológicos, médicos y psiquiátricos del siglo XIX) que desarrolla un conocimiento científico del sujeto y, por lo tanto, establece una forma “normal”, o en su caso “anormal”, de ser hombre, mujer, niño, etcétera.

El segundo momento que se extiende de 1970 a 1976 es abierto con *El orden del discurso*, lección inaugural en el Collège de France, y cierra con la aparición del primer tomo de *Historia de la sexualidad*; en este desplazamiento Foucault analiza los tipos de *normatividad* que entrecruzan a la sociedad y las normas dictadas por el Estado propiciando una red de relaciones de ejercicio del poder: el poder, entonces, es examinado como “una relación de fuerza, como una guerra. Y si el poder es la guerra, habrá entonces estrategias abiertas, tácticas y técnicas de ejercicio”.¹⁶ A partir de este planteamiento teórico Foucault establece cómo en el siglo XIX aparecieron líneas divisorias entre los sujetos, los normales

¹⁴ García Canal, María Inés, “El señor Foucault y eso que se dio en llamar sexualidad”, en *Tramas: subjetividad y procesos sociales*, no. 32, México, UAM-Xochimilco, invierno 2009, pp. 32 – 36.

¹⁵ Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada clínica*, México, Siglo XXI, 2012, p. 17.

¹⁶ García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, op. cit., p. 25.

y los patológicos –lo Mismo y lo Otro–, y los diferentes dispositivos de control y encierro que regularon sus cuerpos y prácticas.

El tercer y último momento que va 1976 a 1984, que también abarca los últimos años de su vida, está marcado por la publicación de los dos últimos tomos de *Historia de la sexualidad*. Esta etapa se refiere a la formas de *subjetividad*, es decir, implica ciertas formas de aprendizaje, diálogo y modificación de los individuos, obtenidas por cuenta propia o con ayuda de otros, que les permite una transformación de sí mismos, como las de su cuerpo y sexualidad, dándoles el conocimiento necesario para oponerse, resistirse, al ejercicio del poder. Son esas otras maneras de pensar en las cuales el sujeto se constituye y se reconoce como sujeto.

En suma: Foucault reflexiona sobre el sujeto y su experiencia en la modernidad en tres escalas de análisis concretas: el sujeto como construcción discursiva (*La arqueología del saber*); el sujeto que se reconoce como sujeto en tanto sujetado, amarrado a prácticas y discursos del ejercicio del poder (*Genealogía del poder*), y el sujeto que modifica sus formas de pensar mediante el autoconocimiento y su propia conciencia (*Estética de la existencia*). Esta investigación, por lo tanto, seguirá lo propuesto por Foucault como sujeto en el segundo momento de su obra, es decir, se entenderá a los personajes del cine pornográfico como sujetos amarrados a una ordenanza, a una cultura, a una forma de entender el mundo que muestran las prácticas sexuales no dichas, las íntimas, que la sociedad mexicana en el tiempo y espacio establecidos se empeñaron en normar y ocultar.

El sujeto, en Foucault, interactúa con los diferentes ejercicios del poder a través de la experiencia, “lo que obliga al sujeto modificarse a sí mismo, a cambiar, a ser otro de aquel que era, a distanciarse de sí mismo”.¹⁷ Este pensar de otra manera del sujeto lo lleva a reflexionar, a cuestionar los diferentes usos y saberes que el poder ejerce sobre él, a estar en acuerdo o desacuerdo con éste. Para Foucault, el resistirse al ejercicio del poder lleva al sujeto a vivir la experiencia en su sentido más radical: la experiencia límite, “intentar llegar a un cierto punto de la vida que sea lo más cercano posible de lo invivable”.¹⁸

La experiencia límite, pues, requiere un máximo de intensidad, pero también representa un cierto grado de imposibilidad, donde se da una cercana relación entre el límite y la transgresión. Foucault concibe la transgresión como una acción que concierne al

¹⁷ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 31.

límite, ambos interactúan entre sí; pero entiende el hecho de transgredir no como una oposición o negación del límite, sino como una afirmación: se afirma el límite como ilimitado, es la acción de profanar en un mundo que ya no reconoce ningún sentido positivo a lo divino.¹⁹ La transgresión, entonces, no ambiciona la destrucción del límite, al contrario, busca hacerlo visible, arrojar una luz momentánea sobre la penumbra que lo envuelve para evidenciar esas otras maneras de pensar y actuar, sin embargo, la transgresión se agota al mismo tiempo que cruza la tenue línea del límite, después de haberlo atravesado se consume en la nada. La transgresión, ejemplificaría el mismo Foucault, es:

Como el rayo en la noche que, desde el fondo del tiempo, da un ser denso y negro a lo que lo niega, lo ilumina desde el interior y de arriba abajo, aunque le debe su viva claridad, su singularidad desgarradora y erguida, se pierde en este espacio que firma con su soberanía y finalmente calla, después de haberle dado un nombre a lo oscuro.²⁰

En este tenor, Foucault señala que existen ciertas prácticas transgresoras, experiencias límite, que trastocan los términos impuestos socialmente por correcto o normal. Los sujetos que las llevan a cabo, que cruzan el límite establecido, son sometidos a la creación y aplicación de ordenanzas que permiten determinarlos y clasificarlos, se les dice que son anormales –llámeselos locos, criminales, prostitutas, homosexuales– y se les trata como tales.²¹ Así pues, se piensa al sujeto transgresor como aquel individuo que a través de sus saberes y prácticas violenta el orden establecido, las buenas costumbres, la armonía social, y sus acciones transgresoras, y por ello son objeto de castigo.

La obra de Michel Foucault se presenta a menudo como un análisis de “dispositivos”. Recurriendo a Guilles Deleuze, filósofo, colega y amigo cercano a Foucault, se entiende por dispositivo la red de relaciones en las que convergen líneas de visibilidad, enunciación, fuerza, subjetivación, ruptura y fractura.²² Esta serie de elementos heterogéneos (discursos, reglamentos, instituciones, etcétera) dan cuerpo al análisis del

¹⁹ Castro, Edgardo, *Diccionario Foucault: temas, conceptos y autores*, Argentina, Siglo XXI, 2011, pp. 385 - 386.

²⁰ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*, España, Paidós, 1999, p. 168.

²¹ Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica, tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 9 – 23.

²² Deleuze, Guilles, “¿Qué es un dispositivo?”, en E. Balbier, H. L. Dreyfus (et. al.), *Michel Foucault, filósofo*, España, Gedisa, 1990, pp. 155 – 161.

dispositivo; la novedad y creatividad con la que éste es gestado determinarán su funcionalidad.

En esta línea, Foucault concibe el dispositivo de sexualidad, materializado en el primer tomo de su *Historia de la Sexualidad*.²³ En éste, se presenta a la sexualidad como un dominio de saberes que se dan a través de las relaciones de poder que la instituyen como un posible objeto de conocimiento. El saber y el poder, articulados de manera mutua, determinan los discursos de objetivación y resistencia creados en torno a la sexualidad. El dispositivo de la sexualidad, pues, “conminó a los sujetos a hablar de su sexo y de su sexualidad: puesta en discurso de deseos, sensaciones, inquietudes y dudas; dispositivo que perseguía el sexo, más que para condenarlo, para dirigirlo, regularlo y administrarlo”.²⁴ La sexualidad, entonces, se entenderá como “un punto de pasaje particularmente denso en las relaciones de poder entre hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, padres e hijos, educadores y alumnos, administradores y población”.²⁵

Sobre la pornografía, nuestro tercer concepto central, los autores que guiarán lo que entenderemos por ella son Bernard Arcand, Walter Kendrick y Naief Yehya, los tres abordan el concepto desde planteamientos y perspectivas diferentes, pero concluyen en que la pornografía es un producto social, determinado y significado por una sociedad y su cultura en tiempos y espacios históricos concretos. Como una primera aproximación, un punto sobre el cual partir, encontramos pertinente la enunciación acuñada Naief Yehya, quien define a la pornografía o el porno como: “la representación visual o la descripción explícita de los órganos y las prácticas sexuales enfocadas a estimular los deseos eróticos en el público y que en ocasiones sirven como un «atajo» al orgasmo”.²⁶ A su vez, Yehya extiende su definición y logra alcanzar al creador de la obra pornográfica –pornógrafo– exponiendo que éste puede desear excitar al lector y/o espectador o transgredir las normas sociales, sin embargo, las intenciones del creador no dicen todo acerca de la obra misma.²⁷ Entonces, la pornografía, como producto social, es una representación visual que materializa los deseos eróticos de los sujetos, estimula el lívido, transgrede y violenta con deliberada intención la moral y normatividad imperante. La acción de crear, distribuir y

²³ Foucault, Michel, *Historia de la Sexualidad*, op. cit., pp. 73 – 124.

²⁴ García Canal, María Inés, “El señor Foucault y eso que se dio en llamar sexualidad”, op. cit., p. 41.

²⁵ Castro, Edgardo, op. cit., p. 369.

²⁶ Yehya, Naief, *Pornografía. Obsesión sexual y tecnología*, México, Tusquets, 2012, p. 17.

²⁷ *Idem*.

consumir pornografía es una práctica transgresora en la que los sujetos viven la experiencia límite, profanan lo divino, lo moral y lo normado; se entregan a los placeres de lo no dicho, cruzan la línea, viven lo invivable, aquello que está destinado a la intimidad, afectando, de esta manera, su forma de pensarse y reconocerse como sujetos sexuales. Es así que nuestra hipótesis de trabajo consistió en:

- Primero, la industria cinematográfica mexicana de los años veinte recibió una influencia notable del cine hollywoodense propiciando el nacimiento de un efímero *star system*. El contexto histórico por el que atravesaba el país es central para entender el origen de estas figuras; El Estado mexicano posrevolucionario, a través de la promoción de una nueva “cultura nacional”, buscó por diversiones medios, entre ellos el cine, la divulgación de discursos que sembraran nuevos valores e imágenes que dieran cohesión a una heterogénea población: el charro, la china poblana y el indio-campesino, fueron los tres símbolos favorecidos por el naciente orden. El cine los explotó como recurso que sustentara el ejercicio del poder y a su vez creara lazos de afinidad con los personajes mostrados en el cine, pero, algunos directores se aventuraron en temáticas socialmente consideradas como peligrosas e inmorales propiciando el nacimiento de ordenanzas que regularan las exhibiciones cinematográficas como el Reglamento de Censura Cinematográfica de 1919. Así, Estas nuevas “figuras públicas” se convirtieron en el centro de admiración y de deseo –en el sentido de desear ser y querer poseer– de los espectadores. El cine, como herramienta de comunicación, también promovió discursos oficiales orientados a ilustrar a los asistentes sobre las buenas y las malas costumbres; los actores del cine encarnaban a través de sus personajes construcciones simbólicas, ejemplos de conductas admisibles o inadmisibles de acuerdo al nuevo proyecto nacional. El cine, por lo tanto, no sólo se encargó de difundir discursos rectores, sino también de crear imágenes del deseo.
- Segundo, esta relación que mantiene el cine con la creación y promoción de discursos sobre lo correcto e incorrecto y el nacimiento de estrellas de cine que incitan al deseo, reconfiguró la idea que la sociedad tenía de lo sexual y lo erótico.

Dichos cambios, propiciados por los cambios políticos y sociales de la época, se hicieron visibles en algunas películas de los años veinte y treinta, mostrando personajes que encarnaban sujetos y actitudes transgresoras que estimulaban el lívido de los espectadores y a la vez cargaban de culpa la mirada al saber que se estaba transitando por el camino de lo incorrecto. Sin embargo, el cine pornográfico, resguardado en la clandestinidad, ofreció a su exclusivo auditorio, la posibilidad de sumergirse en aguas más profundas exponiendo el sexo de manera cruda y nada simulada. Por un lado, la creación social que el cine comercial creó sobre lo sexual y lo erótico apeló a las buenas y malas costumbres y los sujetos que se encargan de ejercer el bien y el mal. Por otro lado, el cine pornográfico materializó la sexualidad y el erotismo como experiencias límite, capaces de crear fantasías en las que hasta las figuras menos imaginables se entregaban al placer de la transgresión.

- Tercero, continuando por esta línea de discursos, cuerpos que incitan al deseo y reconfiguraciones de ideas sobre sexualidad y erotismo, el cine pornográfico de los años veinte y treinta mostró los deseos callados que el ser humano guarda en su ser. Si bien, el hecho de mostrar el coito de manera explícita representó una transgresión significativa, ésta se vio opacada y puesta en segundo plano por una transgresión a un mayor: la de mostrar y crear personajes tales como un sacerdote, una fiel devota, una esposa(o) cometiendo infidelidad, homosexuales y lesbianas, etcétera, en situaciones de pleno uso y disfrute de sus facultades sexuales. El cine pornográfico no sólo rompió y violentó los discursos que las esferas del poder crearon para salvaguardar la moral pública; también, expuso la sexualidad de manera explícita y directa reconfigurando lo entendido por erótico y por sexual dando a luz a una serie de sujetos transgresores, que a través de los personajes que interpretaron, fueron el lubricante para el disfrute del cine clandestino.

Asímismo, esta investigación se inscribe dentro de la denominada Nueva Historia Cultural. La decisión de tomar dicha corriente historiográfica como guía radica en la riqueza multidisciplinar de la que se ha nutrido y la variedad de fuentes de las que se puede echar mano para el quehacer histórico. Es importante dedicar algunas líneas que permitan

esclarecer las características propias de la Nueva Historia Cultural y cuáles son sus diferencias con otras maneras de hacer historia, para ello retomaremos algunos de los trabajos realizados por el historiador cultural británico Peter Burke.

La manera positivista de hacer historia, en la que el hecho histórico residía en lo concerniente a lo político y lo económico únicamente podía encontrar respaldo en la documentación oficial producida y validada por el Estado, fue la que permeó desde finales del siglo XIX y buena parte del XX, limitando los enfoques y fuentes del quehacer histórico.

De acuerdo con Burke, un momento clave dentro de la denominada Historia Cultural, se da entre las décadas de 1960 y 1970, en el que la historia y la antropología tienen un encuentro que trae consigo cambios significativos en el labor histórico en el sentido que permitió encontrar una familiaridad y utilidad con el resto de las disciplinas, que si bien propician espacios de tensión, también traen momentos de comunión que enriquecen la labor histórica. Burke lo ve de la siguiente manera:

Los encuentros entre disciplinas, como los encuentros entre culturas, se rigen con frecuencia por los principios de congruencia y convergencia. Lo que atrae a la gente de una cultura hacia otra es a menudo una idea o práctica análoga a la suya propia y, por ende, familiar y extraña a la par [...] las ideas o las prácticas de ambas culturas llegan a acentuar su parecido mutuo.²⁸

Las innovaciones surgidas por el encuentro de antropólogos e historiadores inspiraron lo que a finales de la décadas de los ochentas comenzó a llamarse “Nueva Historia Cultural”, reinventando el paradigma de que la historia bebe de más de una fuente.²⁹ Esto abrió la brecha para ensanchar el horizonte, y no sólo fijar la atención en los acontecimientos políticos, las tendencias económicas o las estructuras sociales, sino expandir los campos de estudio a territorios como el de las mentalidades, la vida cotidiana, la cultura material, el género o el cuerpo, pudiendo echar mano de un gran número de fuentes, entre ellas las imágenes.

Burke, en su obra *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, plantea los límites y los alcances, las ventajas y las trampas a las que el historiador se enfrenta al momento de recurrir a las imágenes como fuente de investigación. Usando la

²⁸ Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, España, Paidós, 2006, p. 58.

²⁹ *Ibíd.* p. 69.

historia del cuerpo, Burke ejemplifica como las imágenes son un testimonio poderoso por el cual se puede acceder a los cambios experimentados por las ideas de salud y enfermedad, los criterios de belleza o la preocupación por la apariencia externa tanto en hombres y mujeres.³⁰

Bajo estos razonamientos la imagen representa un fragmento, una historia que forma parte de otro gran fragmento que es la historia misma. El historiador italiano Carlo Ginzburg señala que la historia “es un fragmento que conocemos sólo a través de fragmentos”,³¹ por ende la historia, así como las fuentes que utiliza, son diversas. Por ello, sostiene Ginzburg, la labor del historiador es plantear discusiones, reconstruir, recuperar episodios pretéritos diversos, con fuentes diversas, que permitan una retraducción proyectando el hoy sobre el pasado. La imagen, entonces, entendida como fragmento histórico, es una representación, sostendría Roger Chartier: una construcción presente, instrumento de conocimiento mediato, devenida de un objeto ausente que es capaz de volverlo a la memoria.³²

La variedad de imágenes a las que se puede recurrir como fuente histórica es inagotable, independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede ser utilizada como testimonio histórico. En este sentido, el uso del cine, o mejor dicho, la imagen cinematográfica, se presenta a la historia como una fuente más con mucho que ofrecer.

Pierre Sorlin, sobre esta cuestión, menciona lo siguiente: “no existe un significado inherente al filme: son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos de significados”.³³ Lo dicho por Sorlin abre un debate interesante sobre la manera de interrogar, las temáticas que se pueden abordar y los conceptos a utilizar al momento de emprender una investigación que utilice al cine como fuente primaria. En este sentido, la definición que proporciona Julia Tuñón sobre lo que es un film como fuente histórica resulta muy prudente:

Los filmes muestran la ideología y la mentalidad imperantes en su contexto y pueden, por tanto, ser utilizados como fuente por el historiador. Se trata de una fuente hecha de imágenes que permite acceder al imaginario que construye un determinado grupo social [...] cada tiempo [...] tiene su

³⁰ Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, España, Crítica, 2001, p. 11.

³¹ Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, México, UMSNH/Facultad de Historia, 2003, p. 210.

³² Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*, España, Gedisa, 1992, p. 57.

³³ Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 49.

código de lo visible, pero el cine, y ahí radica uno más de sus encantos, por su propio lenguaje, deja filtrar algunos de los elementos censurados y eso nos permite tomarlo como fuente de información.³⁴

Entonces, entendamos por film a un cuerpo documental, un producto social, que a través de imágenes en movimiento posibilita la incursión a la visión del mundo de una sociedad concreta en un tiempo y espacio definidos. No obstante, el film, aludiendo Ginzburg, también es un fragmento de otro gran fragmento, una historia micro, que resguarda un núcleo objetivo de información, que forma parte de una macro. Por tal razón el cine debe entenderse como una fuente que no habla por sí sola, esto sería limitar su información, sino como una que a la luz de cuestionamientos presentes, devenidos de una reflexión y estudio del momento histórico que le dio nacimiento, permitan una reinterpretación del pasado.

Así, Ginzburg señala que para acceder a la información que resguarda un film, ese núcleo objetivo de información, hay que despojarlo y descifrar la envoltura discursiva que lo encierra, que es parte también de la información misma. La propuesta del historiador italiano consiste en que el estudio del film y, por tanto, el trabajo del historiador que utiliza al cine como fuente debe darse a través de esos desdoblamientos discursivos, comprender el discurso propagandístico, cultural e ideológico que lo envuelven para poder descifrar el mensaje que este abriga.³⁵

El cine y sus discursos tienen a su favor la reproducción masificada que permite un mayor alcance de receptores:

La técnica de reproducción –escribe Walter Benjamin- se puede formular en general, separa lo producido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al producir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido.³⁶

Es decir, el cine en la época de la reproductibilidad técnica tiene ventaja de ser reproducido cientos de veces para su distribución, de masificar sus mensajes. Lo único que pierde la película, como cualquier obra de arte, es su calidad visual pero conserva su núcleo de autenticidad, eso que Benjamin llama aura: “la autenticidad de una cosa es la quintaesencia

³⁴ Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano: La Construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 13-19.

³⁵ Ginzburg, Carlo, *op. cit.*, pp. 197 – 204.

³⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, pp. 44 - 45

de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico”.³⁷ El cine porno aprovecha la capacidad de reproducción y gana eso que pierde la obra de arte en esta época de reproducción técnica: conservar su aura y transmitir su mensaje de sexo en detalle.

El cine posee un lenguaje particular que para su análisis hay que aprender a leerlo.³⁸ Los cortos porno de la filmoteca de la UNAM, es un corpus documental que presenta ciertas singularidades. En primer lugar, se trata de un fondo que se conformó de manera inadvertida, unos aparecieron por casualidad en un lote donado a la institución y otros en compras en mercados de viejo. Son poco más de 50 títulos los que conforman los cortos porno de la Filmoteca UNAM; número relativo, ya que como señala Juan Gabriel Solís Ortega: “muchas veces aparecen varias copias de un mismo título con diferente nombre, o bien un fragmento del mismo en un rollo individual es almacenado y clasificado con un título distinto”.³⁹ Las películas pornográficas en 16 y 35 mm fueron sometidas a un proceso de restauración y digitalización, al menos las que su delicado estado físico lo permitió, con el afán de preservar los originales. El resultado de dicha labor son 29 cortos en formato DVD (los que fueron consultados y de los cuales seleccionamos uno), que oscilan entre un minuto a doce de duración, divididos en cuatro programas.

En segundo lugar, al carecer de datos de producción: título, director, actores, año, casa productora, etcétera, el personal de la Filmoteca se dio a la tarea de nombrarles, y analizando sus elementos físicos y narrativos delimitaron su temporalidad entre los años de 1926 – 1950, no obstante, se trata sólo de aproximaciones.

Por consiguiente, la ruta metodológica seguida fue analizar, en un primer momento, las características formales de los cortos, es decir, cómo a través de los diferentes planos y encuadres que saturan la pantalla y retienen la mirada del espectador con imágenes de órganos, fluidos y fragmentos de la corporalidad queda registrada la transgresión sexual. Las imágenes fueron entendidas como representaciones, como testimonios vivientes que dan cuenta de una manera de ejercer y practicar la sexualidad no dicha. El núcleo de

³⁷ *Idem.*

³⁸ El análisis estará basado en los textos de David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, España, Paidós, 1996; y Marcel Martín, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa, 2002.

³⁹ Solís Ortega, Juan Gabriel, *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM*, México, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, UNAM, 2015, p. 82.

información que poseen, el aura a la que se refiere Benjamin, lo encontraremos en la historia de la cinta y los personajes que en ella actúan. En un segundo momento, entonces, procedimos examinar los discursos, las prácticas y los sujetos transgresores presentes en los cortos. La transgresión, como ya hemos puntualizado, es una experiencia límite, y como tal está delimitada por el ejercicio del poder; éste queda materializado en las reglamentaciones cinematográficas de la época que dispusieron lo que era correcto o no de ser mostrado en el cine. Así, analizaremos los reglamentos de censura cinematográfica como discursos dichos, los oficiales, que norman el quehacer cinematográfico y sus tramas y cómo es que el cine porno los violenta y rebate con sus imágenes transgresoras.

También se echó mano de algunas fuentes literarias, hemerográficas y películas que no corresponden al género pornográfico con el propósito de aproximarnos a los discursos sociales. Tengamos presente que el Estado mexicano posrevolucionario implementó un proyecto reformador para normar y vigilar el buen comportamiento de los individuos y diferenciar simbólicamente los papeles sociales de hombres y mujeres; en consecuencia, el de su sexualidad. En este sentido, los intelectuales, literatos y cineastas de la época acataron o resistieron los discursos oficiales y plasmaron en sus obras su particular visión de la realidad que los asediaba.

En suma: analizamos los cruces que se producen entre nuestros tres conceptos clave con el objeto de estudio. No pretendemos dejar por sentado desde este momento lo qué es un sujeto transgresor, sexualidad y pornografía, sino a partir de lo ya planteado tener un punto de partida para desarrollar a lo largo de la narración la construcción del sujeto y la práctica transgresora en el cine pornográfico.

Finalmente, se advierte al lector que por momentos se hará uso de un lenguaje característico y propio del género pornográfico, en el que expresiones como: *hard-core*, *soft-core*, *medical shot*, *meat shot* o *cum shot*, que surgen entre las décadas de los cincuenta y sesenta de la pasada centuria, son parte de la usanza para referir a tomas y encuadres del género, que si bien, esta terminología nace *a posteriori* de las cintas que analizamos, su uso pretende explicar con mayor claridad ciertas maneras de retratar el acto sexual en el cine pornográfico. También, locuciones como “perrito” o “69”, que son dicciones populares que refieren a posturas sexuales, son afrontadas con la finalidad de hacer accesible el contenido

de las películas, socializadas principalmente por aquellos que estudian la temática.⁴⁰ Por último, las imágenes sexualmente explícitas expuestas a lo largo de la narración tienen el propósito de reforzar el análisis que en ese momento se está discutiendo.

Así, la estructura pensada para esta tesis se contempló en cuatro sesiones. El primer capítulo, “Los ombligos del porno: la construcción del sujeto y la práctica transgresora en el cine pornográfico”, tiene como propósito hacer una revisión historiográfica del concepto pornografía y cómo se ha relacionado con los sujetos y las prácticas transgresoras construidos en el cine de manera universal. También se establecen las particularidades de la pornografía, como género cinematográfico, donde se estudian los diferentes planos característicos de este tipo de cine.

En el segundo capítulo, “La materia prima de lo abyecto: discursos, cine, y sujetos transgresores en el contexto mexicano”, se aborda, en un primer momento, tres casos específicos de sujeto transgresor: el indígena, la prostituta y el homosexual, a través de diferentes discursos y representaciones que los hicieron objeto del señalamiento y la segregación social. En un segundo momento, se toca la llegada y desarrollo del cine a México con el propósito de evidenciar su importancia para la sociedad de aquel entonces. El análisis busca poner sobre la mesa cómo el cine se colocó como un medio de esparcimiento para la sociedad mexicana, pero que trajo una serie de problemáticas cuando en algunas películas, concretamente en el ocaso del porfiriano y los días posrevolucionarios, se tocaban temas que el Estado consideraba peligrosos o inmorales, entre ellos los concernientes a la sexualidad, propiciando el nacimiento de la censura cinematográfica que buscaba regular las producciones nacionales y sus contenidos.

El último y tercer capítulo, “Función de media noche: sujetos y prácticas transgresoras en el cine pornográfico mexicano”, se presenta de manera general la colección de los cortos pornográficos de la Filmoteca de la UNAM y algunos títulos y temas que tocan. En este sentido, también se hace un rastreo de los inicios de la pornografía en México y de los posibles autores y espacios donde se exhibían estos filmes, para después hacer una detallada mención de *La campesina*, cortometraje que fue nuestro medio para exponer la relación de los sujetos y la práctica transgresora en el cine pornográfico

⁴⁰ Esta cuestión será abordada a lo largo del primer capítulo de la presente tesis.

mexicano. Finalmente, en la cuarta sesión, establecemos las consideraciones finales a las que nos llevó la investigación.

Capítulo I.

Los ombligos del porno: la construcción del sujeto y la práctica transgresora en el cine pornográfico

He aquí la gran especie pornográfica: el hombre y la mujer de la calle, el hombre común y la mujer común.
D. H. Lawrence

Bajo las cenizas del Vesubio: aproximaciones al concepto

Definir el concepto de pornografía, o más aún, aterrizar en qué consiste lo pornográfico es un terreno pantanoso del que difícilmente se puede salir inmaculado. Las discusiones teóricas que giran en torno a dicha problemática han puesto en pique a los estudiosos del tema. Por ello, la necesidad de problematizarlo con la finalidad de reflexionar sobre algunas de las aproximaciones que se han hecho por concretizarlo y bajo qué contexto histórico se les da nacimiento. Estos acercamientos permitirán acercarnos y aterrizar qué es la pornografía, o mejor dicho, qué es la pornografía como género cinematográfico y qué papel jugó como espacio que posibilitó la acción de sujetos transgresores.

El propósito de las siguientes líneas es presentar una primera aproximación al concepto echando mano de algunos de los estudiosos del tema. Para realizar tal ejercicio esbozamos de manera general cómo se fue construyendo el concepto en el seno del contexto europeo para más adelante, en el tercer capítulo del presente escrito abordar su relación con las producciones cinematográficas pornográficas mexicanas, eje medular de la investigación.

Tomando como punto de partida lo propuesto por Bernard Arcand en su célebre escrito, *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*, el autor concibe la pornografía como un producto social en tanto que es una sociedad y su contexto el que coloca la etiqueta de pornográfico a ciertos productos, sin embargo, la conglomeración de grupos sociales dispares que la edifican trae consigo una multiplicidad de enunciaciones diversas y contradictorias.⁴¹ Encontramos lo propuesto por Arcand acertado y creemos que puede complementarse con lo planteado por Naief Yehya, estudioso cultural del tema pornográfico, quien aporta pensamientos sobre los elementos que construyen la pornografía:

⁴¹ Arcand, Bernard, *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1993, p. 28.

La pornografía como la entendemos (un producto comercial, producido de manera masiva y no artesanal) es un fenómeno netamente occidental (aunque se haya extendido a otros continentes, donde ha tomado características locales) que tiene un objetivo determinado, requerimientos tecnológicos específicos y una situación legal característica, que se trata de un producto de la modernidad que se diferencia de la larga tradición del arte erótico y de las representaciones sexuales cargadas de elementos rituales o místicos de la antigüedad. La pornografía moderna aparece aproximadamente al mismo tiempo que lo que algunos autores denominan la “religión del libertismo”, que es definida como la filosofía que considera que los deseos sexuales eran sentimientos naturales y beneficiosos. Estas ideas, adoptadas por la aristocracia europea, eran una especie de renacimiento del espíritu y precristiano del sexo como fuerza vital. La sexualidad es considerada en este credo como algo que debe ser central en la vida y que no ha de ser marginado.⁴²

Siguiendo esta idea, Yehya afirma que la pornografía moderna es un producto netamente occidental, que a pesar de los distanciamientos geográficos que pueden darle características particulares, cuenta con elementos propios que la definen como tal (más adelante se abordaran algunos de ellos). Su demarcación con las antiguas tradiciones de arte erótico se debe al (re)florecimiento dado en el seno de las aristocracias europeas, en las que la sexualidad y los deseos que de ella emanaban, son tomados como ejes rectores de la vida.

Es así que la primera aproximación que ofrecemos de pornografía –moderna– es la de un producto social –entiéndase por éste cualquier expresión visual, material o discursiva– nacido y dotado de significados por el contexto y la sociedad que lo gesta, que cuenta con características propias, en el que los deseos sexuales son reivindicados y considerados parte esencial de la vida del sujeto.

Si continuamos con la exploración del concepto, la lista de definiciones que emergerían sería variable e inagotable, no obstante, el rescate de algunos de estos significados da paso a un desglose de vertientes que permiten emparentar el concepto con otros vocablos, y a su vez, referirlos a un sujeto, representación o acción.

De acuerdo a la Real Academia Española, que incluyera la palabra hasta 1899, pornografía se define de tres maneras: 1) carácter obsceno de las obras literarias o artísticas; 2) obra literaria o artística de este carácter y; 3) tratado acerca de la prostitución.⁴³ Destaca el hecho de que el concepto apareciera casi dos siglos después de la fundación de la Real Academia Española, 1713. La ausencia del concepto bien puede responder al perfil

⁴² Yehya, Naief, *Pornografía. Obsesión sexual y tecnología*, México, Tusquets, 2012, p. 31.

⁴³ Diccionario de la Real Academia Española consultado en su versión electrónica el día 12 de mayo de 2012: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pornografia

altamente conservador de la institución, pero lo extraordinario reside en que finalmente se le reconoce, se le nombra, se le otorga un lugar desde el cual se define.⁴⁴

La etimología de la palabra proviene de las raíces griegas πόρνη (*porní*, ‘prostituta’) y γραφή (*grafí*, ‘escritura’). Es de la unión de estas dos raíces que emanan los vocablos πορνογράφος⁴⁵ (pornógrafo) y πορνογραφία (pornografía) haciendo referencia a los escritores o escritos sobre las prostitutas y lo tocante a la lujuria, sin embargo, la raíz πόρνης no habla exclusivamente de mujeres o prostitutas, sino que también vincula nociones de depravación o sodomía, relacionando estrechamente lo femenino y lo masculino, lo dominante y lo dominado.⁴⁶

En la lengua inglesa, de acuerdo con Walter Kendrick, el término brilla por su ausencia en el diccionario de Samuel Johnson de 1755, pero sí aparece en un diccionario médico de 1857 en el que la definición retoma su antigua raíz griega: “Descripción de la prostitución o de las prostitutas, en cuanto asunto de higiene pública”.⁴⁷ En el transcurso de estas dos fechas el concepto pasó de no existir de manera formal a hacerse presente tocando asuntos de higiene.⁴⁸ Más adelante, en el año de 1864, el *Webster Dictionary* introduce el concepto en un contexto diferente: “pintura licenciosa empleada en la decoración de los muros de aquellos recintos consagrados a bacanales y orgias”.⁴⁹ Estas dos últimas

⁴⁴ Un elemento que llama la atención de las definiciones acuñadas por la Real Academia Española es el de la obscenidad. Si bien, lo obsceno se le define como algo que atenta al pudor, tal cuestión nos lleva a preguntarnos ¿qué es eso que lo violenta? De acuerdo con Carlos Castilla del Pino, lo obsceno es “[...] lo que se hace ver y no debería hacerse ver”. Esto conlleva a una reflexión en torno a lo público y lo privado, y las interacciones entre sujeto/acción y el contexto en el que se realiza. Como señala el autor, no hay un contexto para lo obsceno, sino normas que dictan el momento y la acción que pueda considerarse como tal. La complejidad del postulado recae en que si la acción se lleva a cabo en un ambiente de permisibilidad esta dejará de considerarse obscena, por lo tanto, la obscenidad descansa en la transgresión de la norma, en hacer visibles aquellas actuaciones que para el contexto social deberían de estar reservadas al plano íntimo o privado. “De lo obsceno y de la obscenidad”, en Carlos Castilla del Pino (compilador), *La obscenidad*, España, Alianza, 1993, pp. 37 – 38.

⁴⁵ Pornógrafo: 1) Persona que escribe acerca de la prostitución; 2) autor de obra pornográficas. Diccionario de la Real Academia Española, *op. cit.*

⁴⁶ García Rodríguez, Amaury A., *El control de la stampa erótica japonesa shunga*, México, El Colegio de México, 2011, p. 26.

⁴⁷ Kendrick, Walter, *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1995, pp. 20 – 21.

⁴⁸ El contexto de la aparición del concepto dentro del diccionario médico de 1857 responde a la oficialización de la clínica como institución, esto otorgaba a los médicos la autoridad única de estudiar y prescribir el cuerpo humano bajo estatutos científicos que dictaminaban su calidad saludable o riesgosa. Por ende, lo concerniente a la salud se tornó en un asunto oficial y público donde los peligros de las enfermedades y sus portadores tenían que ser regulados para salvaguardar la higiene pública. Para profundizar en el tema véase: Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 2012.

⁴⁹ Kendrick, Walter, *op. cit.*, p. 33.

definiciones modernas de pornografía remiten a dos cuestiones en concreto, por un lado tenemos lo tocante a la higiene pública y, por el otro, lo concerniente a la visualidad. Respecto a la primera, la historiografía precisa que en el año de 1769, el prolífico novelista francés, Nicolas Edme Restif de la Brétonne, escribe en su obra, *Le pornographe, ou idées d'un honnête-homme sur un Project de règlement pour les prostituées*, donde lanzaba una curiosa propuesta de reformas urbanas y sociales para el control de la práctica de la prostitución.⁵⁰

Yehya apunta que la finalidad del tratado de la Brétonne era:

[...] eliminar el peligro de las enfermedades venéreas [...], disminuir el escándalo de la prostitución y detener el avance de la incidencia de las costumbres, sin tratar de eliminar la práctica de la prostitución, de la cual él era asiduo cliente: «yo concluyo que la prostitución es un mal que previene uno mayor».⁵¹

Esta idea de normar sin renunciar a los placares y privilegios de la práctica trae consigo proyectos para oficializar y legitimar la prostitución dotando a los burdeles como espacios justificados para el ejercicio de la misma:

[...] el burdel se transformaría en un recinto cerrado, a la manera de un convento, en donde el sexo se practicaría de manera higiénica, supervisada y en cierta medida mecanizada: mediante la vigilancia se podría lograr que el sexo remunerado se volviera socialmente tolerable e incluso justificable.⁵²

Por consiguiente, entender la prostitución, como lo hacía de la Brétonne, no como una práctica inmunda sino como una a través de la cual que pueden evitar perjuicios sociales e higiénicos mayores, la libra de toda connotación impura o lasciva para dotarla de nuevos significados e intenciones. La prostitución bajo estos estatutos es cargarla de una intención social, más aún, es objetivarla y promoverla en pos de un bien común. Sin embargo, no consideramos esta propuesta como un intento de reivindicarla, que bien pudo ser la empresa del autor, al contrario, normar la prostitución es reafirmar su carácter transgresor, es ver a la prostituta como un sujeto que atenta contra el bien social a través de su práctica, de ahí la

⁵⁰ El contexto en el que de de la Bretonné concibe su obra resulta esclarecedor, ya que un convulsivo siglo XVI francés, bajo la monarquía de Luis XV, donde la circulación no reglamentada de más de treinta mil mujeres públicas ocasionaba agresivos brotes de enfermedades sexuales siendo la sífilis la reina de ellas.

⁵¹ Naief, Yehya, *op. cit.*, p. 54.

⁵² *Ibíd.*, p. 55.

necesidad de crear espacios de reclusión –los burdeles– donde la acción pueda ser vigilada y regulada.⁵³

Retomando la segunda definición, “pinturas licenciosas empleadas para decorar las paredes de las habitaciones consagradas a las bacanales orgiásticas”, nos encontramos frente a una alusión a los descubrimientos realizados en Pompeya en el que se identificaron numerosos frescos y esculturas de contenido “obsceno”. Tras la erupción del volcán Vesubio en el año 79 d.C. las ciudades de Herculano y Pompeya quedaron sepultadas permaneciendo en completo anonimato. No fue hasta 1710 que las excavaciones accidentales de un campesino dieron hallazgo a algunos objetos del antiguo Imperio Romano desatando una euforia por desenterrar los vestigios de aquellas dos ciudades trayéndolas de nuevo a la vida.

La primera de ellas fue Herculano, donde la labor arqueología se vio fuertemente obstaculizada debió a las densas capas de lava volcánica en las que se soterró, y las pocas piezas encontradas fueron integradas a la colección del aquel entonces Museo Borbónico. Para 1738 se reanudaron las excavaciones donde se descubrió Pompeya, en ésta los objetos eran más fáciles de desenterrar ya que sólo estaban cubiertos por piedra y ceniza.

Los arqueólogos enfrentaron una difícil tarea, ya que con mayor frecuencia salían a la luz un gran número de piezas donde se representaba de manera explícita encuentros sexuales, que en un primer momento se creía pertenecían a prostíbulos o lunapares, aunque su aparición en espacios públicos problematizaba dicha hipótesis dando cuenta que los antiguos romanos tenían valores y prácticas perversas que eran inadmisibles para la época, echando a abajo la pudorosa noción de “austera moral del Imperio romano”.⁵⁴

Bajo estas premisas, las autoridades tenían que idear medidas sobre qué hacer con estas “particulares” piezas que inicialmente se exhibían de manera abierta en el Museo

⁵³ El tema de la prostitución no fue ajeno a la literatura de la época. Las obras que se aventuraron en tratar de escenificar el ambiente decadente y libertino de los burdeles fueron variadas, *Fanny Hill* de John Cleland es una de ellas. A pesar de estar saliendo del contexto francés para incursionar en el inglés, la trascendencia de la obra de Cleland reside en la descripción de los bajos fondos londinenses, semilleros de escoria social, que guardaban hermandad con los escenarios parisinos descritos por De la Brétonne. A través de la historia de Fanny, protagonista de la obra, quien cayera en el ejercicio de la prostitución en pos de mejorar su estatus social para terminar siendo una burguesa felizmente casada, el autor entreteje con minuciosa descripción la problemática social e higiénica que representa la prostitución con transgresiones sexuales tales como el lesbianismo y la homosexualidad. El resultado de la obra, escrita en la cárcel mientras su autor se encontraba preso por deudas, es una historia romántica que reivindica el papel social de la prostituta y pone en entredicho las costumbres cristianas. John Cleland, *Fanny Hill, memorias de una cortesana*, España, Tusquets, 2009.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 51.

Herculanense en Portici; la solución fue la creación de un museo prohibido, donde en 1795 los objetos fueron encerrados en la sala número XVIII de dicho lugar, donde sólo podían acceder caballeros pudientes con un permiso especial.

Una de las piezas de la colección que es digna de mención es una pequeña estatua de mármol que representa a un sátiro copulando con una cabra. El personaje sin lugar a dudas alude al dios romano de la fertilidad Príapo, fácilmente reconocible por su falo erecto fuera de toda proporción humana donde reposa el por qué de su esencia. La importancia de las personificaciones de Príapo reside en su aparición en espacios públicos y privados, principalmente jardines y entradas de las casas, que manifiesta una labor de culto mística que se aleja de intenciones lujuriosas, donde se le colocaba con la finalidad de invocar a la fuerza fecundadora de la naturaleza, atraer la buena suerte y alejar a los malos espíritus.⁵⁵

Para 1819, por mandato de Francisco I, heredero al trono napolitano, las 202 piezas que conformaban la colección fueron trasladadas al Museo Borbónico, que posteriormente sería el Museo Nacional de Nápoles, y resguardadas en una sala a la que en un primer momento se le denominó como el “Gabinete de objetos obscenos”, y más tarde, en 1823, fue rebautizada como “Gabinete reservado”. De acuerdo con un guía de la época, la colección se concebía como “abominables monumentos al libertinaje humano”,⁵⁶ lo que propició que se le denominara como “pornográfica”.

La necesidad científica imperante en la época de estudiar, clasificar y compartir con otros los descubrimientos ocasionó la elaboración de catálogos que dieran cuenta la riqueza artística abrigada por el Museo Borbónico. Fueron muchos los trabajos que emergieron en pro de esta labor, y el sólo hecho de estudiarlos daría suficiente material para una investigación independiente, sin embargo, traeremos a colación tres de ellos que nos parecen importantes.

El primero de los catálogos, *Les Antiquités d’herculanum, ou les plus belles Peintures antiques, et les Marbres, Bronzes, Meubles, etc. etc. trouvés dans les excavations d’Herculanum, Stabia et Pompeïa, avec leurs explications en françois*, realizado en 1780 por Pierre Sylvain Mârechal, es un catálogo no exhaustivo de nueve volúmenes donde trata de dejar de lado las piezas “obscenas”, no obstante, filtra suficientes laminas perturbadoras,

⁵⁵ Kendrick, Walter, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 51.

la mayoría de ellas representando al ya mencionado dios Príapo, en las que justifica y disculpa su aparición apelando al libertinaje en el que vivían los antiguos romanos:

Del mismo modo que el libertinaje, obsoletas nociones religiosas suelen multiplicar estas imágenes, símbolos de la procreación y también causa universal de la vida. Así puede verse cómo se juntan los extremos (o, mejor, ¡cuánto cambian y difieren las costumbres de los hombres!): la simplicidad e inocencia de nuestros ancestros no veía nada indecente en estos objetos que harían sonrojar la modestia.⁵⁷

Lo peculiar en el catálogo de Márechal, menciona Walter Kendrick, es que a pesar de su empatía por noción de un mundo “más natural” de acuerdo a las tradiciones de la antigüedad, él no concebía a los romanos pasando los días en medio de un bosque de falos. Las representaciones que crearon eran en exceso fuertes para que deambularan por los espacios públicos de las ciudades, se les tenía que designar un espacio aparte, y el mejor lugar, para él, sin duda era el burdel.⁵⁸

El segundo fue el *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli*, compilado en 1866 por Giuseppe Fiorelli, donde incluía la *Racolta pornografica*, que sería el primer intento por clasificar de manera científica las piezas de carácter sexual de la colección en un novato experimento de dar forma al “Museo Secreto”.⁵⁹

El trabajo realizado por Fiorelli abrió el camino para que de 1875 a 1877 M. L. Barré concibiera un costoso catálogo de ocho volúmenes dedicando el último de ellos a la “colección pornográfica” bajo el título de *Musée Secret*. Muy al estilo de la visión romántica que Márechal había propuesto un siglo antes, Barré también trató de justificar la existencia e importancia de las piezas del museo secreto sosteniendo que representaban pruebas insuperables de las “regulares o irregulares, legítimas o ilegítimas relaciones entre los sexos [...] el significado y, por decirlo así, la clave de los más importantes y menos comprometidos eventos; dicho en otras palabras, ellas constituyen los artículos secretos de un convenio en el que a menudo encontramos toda su razón de ser”.⁶⁰ El ver los objetos desde esta óptica le permitió a Barré recontextualizarlos y dotarlos de un carácter en extremo culto, incluso inocente, ya que no era la imagen hablando por sí misma, sino un erudito poniéndose en los zapatos de los antiguos pobladores de las llanuras del Lacio, esa

⁵⁷ Kendrick, Walter, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 29.

⁵⁹ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰ Kendrick, Walter, *op. cit.*, p. 34.

“gente ignorante y rústica que, por ello mismo, permaneció pura y virtuosa aun en los más perversos y elegantes días del imperio [romano] [...]”.⁶¹

Esta idea rebosante de docto contenía su parte de segregación. Barré concibió su catálogo partiendo de la idea de que iría a un círculo específico, el de los ilustrados franceses del siglo XVII, no en balde el difícil acceso a su obra tanto por la complejidad del texto como por su costo, que servía como filtro para ahuyentar a lectores no deseados (hombres sin educación, mujeres y niños) que podían utilizar el contenido de las obras para fines no científicos, razón por la que el autor, al final de la introducción al Museo Secreto lanza una serie de medidas de precaución a seguir:

Pues aun en tal caso, hemos tomado todas las medidas prudentes con respecto a dicha colección de textos y grabados y, por decirlo así, nos hemos atrevido a hacer su lectura inaccesible tanto para las personas pobremente educadas, como para todos aquellos cuya edad y sexo impiden arriesgar la menor ofensa contra las leyes de la decencia y la modestia. Con este objetivo en mente, hemos hecho nuestro mejor esfuerzo por examinar los objetos que debíamos describir desde un punto de vista exclusivamente arqueológico y científico. Ha sido nuestra intención conservar la seriedad y la serenidad de principio a fin. En la ejecución de su sagrado oficio, el hombre de ciencia no debe sonreír ni sonrojarse. En consecuencia, hemos observado nuestras estatuas de la misma manera en que un anatomista contemplaría sus cadáveres.⁶²

La colección de objetos licenciosos descubierta a raíz de las excavaciones realizadas en las llanuras del Lacio es una coyuntura central para la comprensión de cómo se fue articulando el concepto pornografía. Yehya señala que elementos como la censura, el desafío, la amenaza y el misterio fueron los que dieron vida a la cultura pornografía europea.⁶³ No podríamos estar más de acuerdo, ya que justo fueron estos componentes los que reafirmaron el carácter transgresor de las piezas; los esfuerzos por designar y clasificar de manera sistemática su contenido respaldó la necesidad de darles un nombre: “pornografía”, y recluirlas a un espacio, el Museo Secreto. Tales acciones dan cuenta de que, a pesar de tratar de objetivarlas desde una mirada científica, son material que resulta socialmente peligroso para aquel que no posee los conocimientos necesarios para su contemplación, que sólo son algunos, los que ejercen el poder, los aptos para regular y otorgar concesiones para su acceso.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 35.

⁶² *Ibíd.*, pp. 35 – 36.

⁶³ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 53.

Así entendemos que, tanto la obra de la Brétonne, como los distintos catálogos que abordaron la colección “pornográfica” del Museo Secreto, hay una necesidad imperante, casi desesperada, por dar nombre a eso que se considera inmoral y otorgarle un espacio de reclusión donde los efectos de sus alcances puedan ser controlados. No consideramos que esto sea fortuito, todo lo contrario, no hay que perder de vista que las obras citadas ven la luz en senos de revoluciones científicas donde la necesidad de nombrar y clasificar otorga a unos cuantos permisos legítimos para su estudio; serán médicos, profesores, juristas, entre otros, los encargados de producir discursos sobre qué y quiénes son esos sujetos “anormales” que atentan contra el orden establecido, y cuáles son las prácticas que merecen ser sancionadas. Una vez ubicados hay que crear espacios para aislarlos y castigarlos. Si bien, para el caso de las mujeres publicas De la Brétonne, el burdel fue su espacio de confinamiento, no obstante, no podemos decir que hubo una sanción en el sentido legal de la palabra, pero sí se les estigmatizó con el calificativo de “prostitutas”, dando por sentada una reprimenda simbólica, estas mujeres cargarían por el resto de sus vidas la etiqueta que socialmente se les impuso, la de sujetos transgresores por el mal que representan, he ahí su castigo.

Las obras de Pompeya corrieron una suerte parecida, pese a los esfuerzos por tratar de ver la colección desde una mirada artístico-científica, su contenido explícitamente sexual no tenía cabida dentro de las nociones de moral dominantes en la época, por eso se les nombró como “pornografía”. Se temía al daño y motivaciones que pudieran causar en todo aquel que no tuviera los conocimientos necesarios para su apreciación; las obras, bajo estas premisas, representaban la transgresión en sí misma, por ello su destierro al Museo Secreto, que fungió como su espacio de reclusión donde limitar su acceso y en gran medida destinarlas a la invisibilidad fue la reprimenda recibida.

Haciendo un segundo balance del concepto, retomando la idea inicial de entender la pornografía como un producto social gestado en un tiempo y un espacio definidos, agregamos su relación con sujetos y prácticas transgresoras. No sólo se le colocará el calificativo de pornográfico a un objeto material, sino que también logrará alcanzar a todo aquel sujeto que a través de su acción lleve a cabo o promueva prácticas, que en este caso son de índole sexual, en las que se vean violentadas las normas morales. La pornografía

será pues, una manifestación de todo aquello que incite y/o promueva una visión de la sexualidad socialmente no aceptada.

Ahora bien, si se entiende a la pornografía como un producto social no podemos perder de vista que como tal también tiene una utilidad para la misma. Ya mencionamos que la censura, el desafío, la amenaza y el misterio fueron componentes que moldearon la noción moderna europea de pornografía a partir del siglo XVII debido al relajamiento de la moral sufrido en algunas ciudades, sin embargo, estas concepciones no se dan de la nada, nacen a raíz de yuxtaposiciones entre las ideas físicas y anatómicas que se tienen del cuerpo y la sexualidad que se contraponen con las convenciones fingidas pregonadas por los defensores de la moral y religiosos. Las obras consideradas pornográficas o con contenido que se pudiera tachar de la misma índole materializaron las perversiones populares, las cuales fueron nombradas, definidas y catalogas otorgándole a la pornografía un primer incipiente vocabulario y repertorio de prácticas sexuales indispensables.⁶⁴

En este tenor, los avances y descubrimientos científicos y tecnológicos abrieron camino a una observación objetivada del cuerpo humano; los órganos sexuales eran estudiados con base en libros y manuales escritos con el fin de entender su función y dar respuesta a interrogantes higiénicas y médicas que podían prevenir enfermedades o diagnosticar conductas patológicas “anormales” tales como la histeria y la homosexualidad. El valor de la pornografía residiría en su proximidad transgresora del cuerpo en tanto que su mirada hacía él pretendía desmitificar su perfil netamente científico dando cabida a la existencia del deseo, femenino y masculino, que respondía a la necesidad fornicadora de los sujetos y no a los cánones procreadores acreditados; de ahí que la exhibición y descripción del acto sexual fuera llevada a cabo por sujetos libertinos que quebrantaban los criterios y dogmas impuestos por la religión y la moral.⁶⁵

Dentro de esta pugna entre visión científica y transgresora de la sexualidad se da un florecimiento de obras pornográficas disfrazadas de tratados científicos, ensayos filosóficos y libros de historia. Robert Darnton,⁶⁶ analizando el contexto de la Francia prerevolucionaria, señala que la circulación de libros se da en dos planos: los públicos y los

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 35.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Darnton, Robert, *Los “best sellers” prohibidos en Francia antes de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 325 – 347.

ilícitos. Los primeros, en su mayoría memorias oficiales y religiosos, constituyen la cultura dominante gestada por la instituciones, en ellos se plasman las normas y conductas socialmente permitidas. Los segundos, obras contra el régimen, humanísticas y filosóficas, emergen en la clandestinidad de las imprentas, en los bajos fondos donde plumas osadas atentan deliberadamente contra los estatutos preponderantes conformando una cultura de oposición. La lectura sería el vehículo a través del cual la población se haría una visión del mundo, no obstante, había en juego valores subjetivos que tambaleaban la visión imperiosa que la cultura dominante pretendía imponer; factores como la necesidad de información, los acontecimientos de moda, las tramas que conmovían y los deseos que despertaban la excitación, orillaban a los lectores a sumergirse en obras de carácter licencioso que avivaban su curiosidad. Las obras pornográficas, continuando con la línea de cultura de oposición, dejarían de ser meros medios para el escape de las fantasías eróticas y dar paso a la crítica social.

El contexto de la Francia revolucionaria⁶⁷ pondría en tela de juicio los constructos erigidos en torno a lo político, social y cultural; los libros emanados de ese tenor cuestionarían las leyes absolutistas vigentes, y no sólo eso, las ideas científicas brotadas respecto a la funcionalidad biológica del cuerpo lo despojarían de su mística dotándolo de un carácter completamente diferente que a su vez propiciaría un espacio de invectiva en el que la pornografía atacaría de manera feroz nervios sensibles:

[...] La pornografía no trataba únicamente sobre sexo sino que era también un espacio donde se debatían los temas controvertidos del momento, donde se reflexionaba sobre la política y la moral: el porno era y es un espacio de disidencia [he ahí su función social]. Al mismo tiempo la pornografía sostenía modelos retrogradados y opresivos de conducta social y de los roles de los sexos; así, se celebraba el orden jerárquico en el que la mujer era sumisa y pasiva, mientras el hombre agresivo y dominante. [...] la pornografía [...], era utilizada para ridiculizar a los poderosos y a las elites, así como para cuestionar los viejos valores morales y las costumbres; pero paradójicamente también se usaba para pregonar que el sexo era natural y, por lo tanto, no debía ser motivo de vergüenza ni temor. La pornografía era reclamada como patrimonio de los librepensadores, los herejes y los revolucionarios.⁶⁸

⁶⁷ Dentro de la historiografía encargada de estudiar la historia de la pornografía, la Francia revolucionaria es una constante ya que se considera que es a partir de dicho acontecimiento que la pornografía comienza, o mejor dicho, afianza sus cometidos de crítica social. Esto no significa que el fenómeno pornográfico fuera ajeno al resto de Europa u otras latitudes, no se puede dejar de lado la Italia renacentista o la Inglaterra victoriana; espacios y momentos históricos en los que la pornografía y su vinculación con expresiones artísticas y sociales tuvo alcances importantes para su definición. Sin embargo, el hecho de referirnos con mayor atención a lo acontecido en Francia es con la finalidad de alcanzar una mejor comprensión sobre la construcción del sujeto transgresor creado en las diferentes expresiones pornográficas.

⁶⁸ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 36.

De la cita anterior, nos interesa puntualizar dos cuestiones: los roles de los sexos y el uso de la pornografía como instrumento de crítica. En primera instancia, no olvidemos que las manifestaciones que se consideraban pornográficas estaban normadas con la finalidad de resguardar la integridad moral de los no aptos para su contemplación, refiriendo de manera concreta a mujeres e infantes prepúberes y púberes, por lo que los inmiscuidos en la regulación, así como en la producción de obras de este carácter eran hombres. Mientras unos estaban enfocados en dotar a los cuerpos y la sexualidad de cientificismo, otros buscaban la desmitificación de los órganos sexuales y promovían el sexo deseoso que se alejaba del matrimonio y los fines fecundos y respondía a intenciones sensuales; cualquiera que fuera el caso, la pornografía era un ámbito enteramente masculino.

La representación de la mujer como ente pasivo, dispuesto o forzado a satisfacer la sexualidad masculina responde a la concepción de jerarquía imperante en la época, el hombre simboliza la fuerza natural mientras que la mujer responde a cánones de fragilidad y necesidad de protección, su asociación con figuras maternas y hogareñas dan cuenta de su papel dentro de la sociedad, pero también evidencian un constructo cultural erigido en torno a ella. El pene en erección encarna en ímpetu masculino, una virilidad desmedida que subyuga y somete el cuerpo femenino en pos de una satisfacción unilateral. Este orden jerárquico continúa vigente al día de hoy, no en balde encontramos en las producciones pornográficas de actualidad hombres fornidos con miembros notables que descargan su fuerza física y sexual sobre mujeres de actitud complaciente donde sus facultades de goce se ven guiadas a la sumisión.

Ahora bien, la pornografía como vehículo de crítica social, de acuerdo con lo propuesto por Yehya, se encamina más hacia la mofa de las disposiciones que giran en torno a la moral, sin embargo, esta cuestión alcanza otros niveles de cavilación abriendo un espacio para la reflexión; los cuestionamientos emergidos sobre quiénes ostentan el poder y por qué lo ejercen de tal o cuál manera es un tema que también atañe a la sexualidad y sus prácticas. Las reglamentaciones y las miradas médicas que se tendieron en torno a los cuerpos sexualizados fueron una forma más de descargar sobre los sujetos un dispositivo de control, aquellos que traspasaban los límites que internaban el acto sexual a la alcoba matrimonial transgredían y atentaban contra uno de los mandatos de mayor fuerza: la moral

pública. No obstante, hay que tener presente que dichos mandatos eran corrompidos y transgredidos por y desde el mismo poder que los gestó, esto nos encamina a comprender como la pornografía fue en un tiempo –y aún lo es, un espacio de resistencia.

Retomando el contexto de la Revolución Francesa, y continuando con la idea que hasta ahora venimos desarrollando, consideramos este hecho histórico un parteaguas dentro de la historia de la pornografía, ya que definió y moldeó muchos de los elementos que darían carácter a las producciones pornográficas posteriores.

Los tiempos de la Revolución derrumbaron las viejas ordenanzas vigentes durante el antiguo régimen para abrazar los ideales de igualdad, fraternidad y libertad. Esto se traducía en una democratización que no sólo se orientaba hacia lo político y social, sino que tocaba lo concerniente a la cultura. En este tenor, la imprenta interpretaría el papel de creadora y difusora del conociendo. Justo es en este espacio, como bien lo decía Darnton, donde se inicia una cultura de oposición. La pornografía que se movía con intensiones políticas apuntaba a una ridiculización de los poderosos; la nobleza, la burguesía y el clero, serían los protagonistas de los más escandalosos desenfrenos evidenciando acciones amorales, pervertidas, homosexuales y delictivas.⁶⁹ Los mismos que habían regulado las conductas sexuales y estipulando los espacios para su práctica serían ahora los principales representantes de las enfermedades venéreas, de la infidelidad, del descaro y la decadencia. Los papeles ahora invertidos hacían que los antiguos regentes aparecieran en las situaciones más chuscas o realizando los actos transgresores de mayor sanción poniendo en tela de juicio su legitimidad gobernadora, tanto en el plano social así como en el divino, respondiendo a la ecuación: “depravación es igual a corrupción”.⁷⁰

Estos primeros usos de la pornografía como herramienta de crítica permean hasta nuestros días. Así como los roles jerárquicos de los sexos siguen teniendo vigencia dentro de los materiales pornográficos actuales, el uso de las figuras del poder como sujetos

⁶⁹ En el ámbito literario las obras del Marqués de Sade son un ejemplo relevante. La intención de ridiculizar y criticar a las altas esferas políticas no fue algo que Sade dejara pasar dentro de sus escritos, sino que también, como ya mencionamos con anterioridad, incursionó en la presentación de una serie de prácticas y excesos sexuales que le llevaron a crearse la fama de libertino. Recomendamos consultar: *Las 120 jornadas de Sodoma*, obra en la que el autor narra 120 días en los que los cuatro personajes centrales, sínicos libertinos que forman parte de nobleza francesa de antiguo régimen, llevan a cabo un código de placeres voluptuosos en los que su fin lúbrico recae en el sufrimiento de sus víctimas, lo que les otorga el papel de verdugos. La obra se sumerge en cuestiones tales como las filias, torturas corporales y homosexualidad, todo llevado de la mano por una grosera y deliberada sátira al orden regente. Marqués de Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma*, Colección de Erótica dirigida por Luis G. Berlanga, España, Tusquets, 2011.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 38.

transgresores aún responde a la necesidad de cuestionamiento y oposición del ejercicio del poder. No es casual que se siga recurriendo a figuras del prelado, a mujeres adúlteras, a hombres “curiosos” que caen en sexo de una noche con otro hombre, entre otros personajes, para realizar una crítica mordaz a la realidad del momento.

Sobre este pensamiento nos gustaría detenernos en una cuestión, como hemos expuesto, la pornografía dentro de este contexto tuvo las dos directrices que hasta ahora hemos desarrollado, pero hay un punto que se asoma entre líneas: las motivaciones del autor de la obra pornográfica. Al interior de la Francia revolucionaria los productos pornográficos fungieron el papel de crítica social, justo es este encamine en que le otorga una dimensión completamente diferente y resalta una interrogante, ¿por qué alejar a la obra pornográfica del camino de la excitación? La respuesta es ambigua en el sentido, como bien lo establecimos desde un inicio, de que la pornografía como producto social responde a los usos y saberes con los que una sociedad la dota de significación, por ende no podemos dar por sentado que ésta manifieste exclusivamente fines lúbricos, al contrario, pone en entre dicho y alega los cánones religiosos, sociales y morales con los que la sexualidad y su práctica han sido estigmatizadas, por ello las intenciones del creador no siempre son las de despertar el deseo, como en toda obra, concretamente en el contexto que hemos venido señalando, hay algo no dicho dentro de lo que se exhibe y precisamente serán esos elementos los que nos orillen a buscar y replantear nuevas interrogantes para su desciframiento.

Por lo tanto, hacemos un tercer balance del concepto. La pornografía exterioriza la sexualidad desde un ángulo oblicuo, nace y crece a razón de intenciones particulares con fines dispares. Por un lado, muestra ese lado salvaje y natural del coito con el propósito de objetivarlo y, por el otro, ataca a sus opresores ridiculizándolos a través de la práctica misma. La pornografía a través del recurso visual o literario, transgrede, violenta y critica el contexto que le da a luz recurriendo al uso de personajes que viven excesos sexuales; se trata de un medio de discusión, polémico, sí, por las tácticas de las que echa mano, más aún, por su uso deliberado, pilar que sostiene la transgresión, que va y viene de lo privado a lo público de acuerdo con la intencionalidad que se le dote.

Así, el concepto pornografía se asocia a tres cuestiones: la visualidad, la sexualidad y la moral. Estos componentes crean a una red de análisis donde, tomando como eje central

la transgresión, se ponen en discusión diferentes discursos. Las expresiones visuales (y en este caso también literarias) representan una manera concebir el cuerpo y vivir la sexualidad, dichas expresiones por sí solas no nos dicen mucho, es el contraste con los discursos, sociales, morales y religiosos, lo que nos permite interrogarlas y dar cuenta del por qué de su transgresión. El uso del poder gestará y promoverá discursos para regular las prácticas sexuales, en este mismo juego, serán los discursos opositores los que encargados de crear líneas de tensión sobre la normalidad o no de la práctica.

Peter Wagner señala que la pornografía es: “[...] *the written or visual presentation in a realistic form of any genital or sexual behavior with a deliberate violation of existing and widely accepted moral and social taboos*”.⁷¹ Esta afirmación va de la mano con la ya encaminado y permite ir cerrando la idea, sin embargo, traemos a colación nuevamente a Yehya, quien se refiere a la pornografía como “[...] la representación visual o la descripción explícita de los órganos y las prácticas sexuales enfocadas a estimular los deseos eróticos en el público y que en ocasiones sirven como un ‘atajo’ al orgasmo”.⁷² Ambos autores apelan a la visualidad de la pornografía⁷³ como manifestación estimuladora y transgresora en el sentido de su oposición al orden regente. El autor bien puede pretender incitar al deseo o atacar las normas, sin embargo, esto no dice todo sobre el carácter de la obra; será en el espectador donde recaiga el alcance, su uso social y su poder de crítica.

Por consiguiente, y como último y cuarto balance del concepto, hallamos a la pornografía, siguiendo el planteamiento inicial, como un producto social, hecho y dotado de significados por el contexto social que lo germina. Como fruto visual de carácter netamente sexual, incita al lúbrico y promueve el desenfreno pasional, no obstante, su estrecha relación con su contexto gestor desencamina su utilidad sexual para orientarla a la de la crítica social. La pornografía en sí misma es una transgresión por mostrar la sexualidad natural, pero lo es más por recurrir a sujetos socialmente respetables como ejecutores de sus perversas tramas. La pornografía no deja de ser ajena al que la mira, ya sea que despierte el más impúdico deseo, o bien escandalice y aterrorice a la espectador.

⁷¹ “[...] la representación escrita o visual en forma realista de cualquier comportamiento sexual o genital con una violación deliberada de la moral y los tabus aceptados en su amplitud.” (Traducción del autor). Lynn Hunt, *The invention of pornography. Obscenity and the origins of modernity, 1500 – 1800*, United States of America, Zone Books, 1996, p. 25.

⁷² Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 17.

⁷³ Si bien ésta puede alcanzar a la literatura y otras expresiones pero para los fines del presente escrito le daremos peso a la visualidad.

La pornografía como concepto es susceptible de múltiples debates y enfoques que se han dado para tratar de definirla; cambiante y contradictorio como el contexto que le va dando forma. Su aparente reminiscencia al plano sexual muchas veces limita al espectador dejándole sólo esa primera capa de visibilidad. Para entender la pornografía como producto social y categoría de análisis es necesario, al igual que aquellos arqueólogos que se dieron a la tarea de indagar por debajo de las cenizas del volcán Vesubio y traer de nuevo a la vida las ciudades de Herculano y Pompeya, hurgar en sus orígenes, desentrañar las antiguas discusiones y explorar las manifestaciones que le dieron forma y que hacen que al día de hoy su presencia sea más que palpable.

La mirada disidente: la fotografía, el cine y el porno

La palabra disidente, de acuerdo con la Real Academia Española, significa: “separarse de la común doctrina, creencia o conducta”;⁷⁴ mientras que Joan Corominas la define como el acto “que manifiesta público desacuerdo”.⁷⁵ Ambas acuñaciones apuntan a un sólo camino: la discrepancia, manifestar una rotunda resistencia ante cualquier acción o mandato que se contraponga a la voluntad del sujeto. En el apartado anterior exploramos cómo se desarrolló la construcción social del concepto pornografía para entenderlo como un producto social, de carácter sexualmente explícito, en el que convergen el contexto y las intencionalidades de los sujetos que lo crean y de los que lo reciben. Es pues, una relación disidente, que propicia líneas de tensión ya que la pornografía, en cualquiera de sus manifestaciones, provoca empatía o desaprobación en el espectador, nadie es ajeno a ella, y es ahí donde reposa la separación, el desacuerdo.

Los productos visuales nacidos de la pornografía, continuando con lo planteado, incitan a una mirada disidente, fragmentan la corporalidad de los actores, erotizándolos dejando el protagonismo a los órganos sexuales; pezones erectos, lubricas vaginas y falos en completa rigidez acaparan la mirada del espectador, son ese oscuro objeto del deseo que se disfruta cínicamente o bajo la más abnegada de las culpas, sin importar la situación, la pornografía despierta una mirada –disidente– que se nutre del deseo lascivo por la sexualidad, es un acto transgresor por antonomasia.

⁷⁴ Diccionario de la Real Academia Española, *op. cit.*

⁷⁵ Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, España, Gredos, 1987, p. 217.

Tratar de reconstruir los inicios y desarrollo del cine pornográfico, al igual que con el concepto, es una labor compleja debido a los sesgos históricos que envuelven su misma historia, no obstante, la limitante no abarca solamente este aspecto ya que no se trata de dar un seguimiento meramente cronológico. La atención no debe estar totalmente centrada en el dónde y cuándo apareció el primer desnudo considerado pornográfico o la primer escena sexualmente explícita, que sí, son datos gran valía para la presente tesis, pero que de enfocarnos solamente en ellos estaríamos reduciendo la escala de análisis a sólo fechas y lugares. La encomienda, pues, es nuevamente hurgar en aquellos elementos, fruto de construcciones sociales, que dieron forma a la pornografía y permitieron su consolidación como género cinematográfico.

La invención del cinematógrafo marcó de manera significativa las últimas décadas del siglo XIX y los albores del XX, la invención maravillaba y atemorizaba al público en general. Las vistas rodadas por los primeros cineastas de la época estaban atadas fuertemente a la cotidianeidad y la atracción, es decir, al mundo de la diversión. La gran gama de posibilidades que podían ser filmadas satisfacía los diferentes gustos de curiosos espectadores, de esta manera, no se hicieron esperar la aparición de las primeras vistas con temáticas lascivas. Sin embargo, mucho antes de que el cine iniciara sus andadas dentro de los sensuales terrenos del porno, la fotografía ya había incursionado en el tema, ofreciendo desnudos considerados eróticos y tomas estrictamente de sexo explícito.

La fotografía nace en el primer tercio del siglo XIX, momento histórico en el que las sociedades europeas, ondeando altivamente la bandera del racionalismo y el positivismo, atravesaban por el complejo proceso de industrializarse, la era de la técnica comenzaba a consolidarse. La máquina de vapor, símbolo del poderío burgués capitalista, era una de las varias invenciones que poco a poco desplazaban la mano de obra humana por los oficios de carácter mecánico, mientras que el ferrocarril, por su cuenta, unía entre sí regiones sumamente alejadas unas de otras. En este tenor, de un siglo cientificista y objetivo, de ambiciones tecnológicas en aras de la riqueza y el descubrimiento, es que Louis Jacques Mandé Daguerre presentó un 19 de agosto de 1839 a la Academia de Ciencias y Artes francesa sus ensayos de técnica fotográfica, la daguerrotipia. La era de la fotografía había sido inaugurada.

En un primer momento la fotografía, sujeta a las fuerzas ideológicas de su contexto gestor, ostentaba intenciones de carácter científico, su funcionalidad orientada hacia la comprobación del conocimiento empírico, positivista a fin de cuentas, la hacía tener un estilo documental. Este propósito en la fotografía no es algo que haya nacido de la casualidad, el siglo XIX, además de ser reconocido por sus numerosos movimientos revolucionarios, es también el siglo del orden. La necesidad de identificar, nombrar y clasificar con el objetivo de evitar confusiones provoca divisiones y especializaciones en el conocimiento: las universidades son fraccionadas en facultades, se trazan líneas que distinguen verdaderamente la biología de la zoología y se discuten las relaciones que guarda la filosofía con el resto de las ciencias, todo con el fin de que los campos de acción fueran cada vez más productivos.⁷⁶

Siguiendo esta línea, el siglo XIX también instauró números y efectivos medios de control social, no en balde las principales instituciones que se crearon fueron: la psiquiatría, la medicina y la justicia penal. A través de ellas, contradictoriamente a las quimeras liberales que pregonaba la centuria, se ejecutó un dominio, un ejercicio del poder sin precedentes que alejaba a los individuos cada vez más de serlo, se trataba de sujetos.

Esta división y nuevo orden del conocimiento, aunado a la creación de dichas instituciones de control social, otorgó a unos cuantos la condecoración de especialistas, de ser los únicos legítimamente autorizados para ejercer la observación y el estudio de los sujetos y sus prácticas. Fueron muchas las categorías que emergieron de este contexto y otras tantas más la que se modificaron, pero queremos enfocarnos prioritariamente a la del cuerpo. Nunca antes su estudio había sido tan socorridamente impulsado como lo fue en los días decimonónicos; los veloz morales y religiosos que místicamente envolvían su naturaleza y funcionamiento poco a poco iban cayendo para centrarse en sus propiedades biológicas y anatómicas, la desnudez, científicamente comprobada, ofrecía todo un nuevo espectro de estudio para el desarrollo del conocimiento, para conocer de dónde es que viene la vida y cuáles son las causas que provocan la muerte.

No obstante, el cuerpo, concretamente el desnudo, bajo la mirada de las nacientes instituciones y el uso de la fotografía como instrumento técnico para documentar su estudio, lo convirtió en un espacio de intenciones y significados, de saberes, pues, en la que

⁷⁶ Arcand, Bernard, *op. cit.*, pp. 150 – 151.

su representación está subordinada a los usos del poder, por consecuencia, habla también a las conductas y prácticas de los sujetos. Es así, que la fotografía, al servicio de la medicina, la psiquiatría y la justicia penal, deja registro de los constructos sociales erigidos en torno a las concepciones del cuerpo sano y el enfermo, del cuerpo del sujeto considerado en estado de sinrazón y el cuerpo disciplinado y recluido, el de los presos, a fin de cuentas, el cuerpo transgresor sujeto a conductas normativas. Entonces, entender el papel del cuerpo a la luz de estas premisas nos lleva preguntarnos cuáles fueron los elementos, dentro de la fotografía, que posibilitaron las nociones de cuerpo erótico y sexualmente diferenciado.

La respuesta a tal interrogante reposa en la intención estilista con la que el cuerpo es retratado. Ya se mencionó con anterioridad la función documental de la fotografía, pero ésta no fue la única, también la intención artística desempeñó un rol importante en su construcción. De acuerdo con John Pultz, la diferenciación recae en lo siguiente:

El pensamiento convencional sugiere que la diferencia entre estas dos categorías [artística y documental] reside en la ausencia o presencia de estilo: las fotografías hechas con intención documental son de estilo realista, transparente e inocente, las que tienen la explícita intención de ser arte poseen estilo, lo que equivale a decir que de algún modo son menos veraces, menos realistas y no se apegan tanto a los hechos. Derivan su significado menos de la exacta transcripción de realidades fácticas que de sus poderes expresivos y sugerentes.⁷⁷

Los cuerpos utilizados en la fotografía erótica estarían circunscritos al estilo artístico ya que su representación deviene de la imaginación, el objetivo, si bien es mostrar la completa desnudez de los cuerpos, en este caso apela a una imagen que se nutre de la estética y la belleza, es provocar en el espectador escenarios y objetos que cautivan, deleitan e incitan al deseo, de ahí que los elementos que componen la fotografía, modelos, vestuario y locación, estén asociados a los cánones que una sociedad en un tiempo y espacio definidos entienden por provocadores.

Para comprender con mayor amplitud este planteamiento es necesario mencionar brevemente la transición representativa que tuvo el cuerpo de la pintura a la fotografía. Por ejemplo, durante la Francia revolucionaria y el Primer Imperio (1804 – 1815), la pintura neoclásica centralizó sus intenciones eróticas en el cuerpo masculino: evocando temas de la antigüedad clásica, musculosos desnudos de contornos y formas bien definidas, que enaltecían la fuerza e ímpetu natural del hombre, pero a su vez idealizada, hicieron que el cuerpo masculino fuera el eje dominante del arte figurativo. Mientras que para los días de la

⁷⁷ Pultz, John, *La fotografía y el cuerpo*, España, Akal, 2003, p. 37.

Segunda República (1848 – 1852) y el Segundo Imperio (1852 – 1870), la atención erótica se desplazó hacia el cuerpo femenino, como antítesis del enjuto masculino neoclásico, a uno amplio, lleno y maternal, totalmente influenciado por el estilo realista.

Es en este contexto que los pintores franceses se ven fuertemente influenciados por los estudios de desnudo fotográfico que comienzan a proliferar. Digno de mención es *El estudio del artista* (1855) (Figura 1) del célebre pintor, y máximo exponente del realismo, Gustave Coubert, en el que influenciado por los desnudos fotográficos de Julien Vallou de Villeneuve, muestra un desnudo en pie, eje central de la obra, donde la desnudez del cuerpo femenino, demarcándose de los estrictos cánones perfeccionistas y academicistas del neoclásico, apela más hacia la carnalidad corporal y los elementos que la componen.



Fig. 1. Gustave Coubert (1819 – 1877), *El estudio del artista* (1854 – 1855), óleo sobre lienzo, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, París, Francia.

Esta relación, entre los desnudos pictóricos y fotográficos, retomando nuevamente a John Pultz, puede entenderse como una forma incipiente de pornografía. El mercado del arte, utilizando el término con todas sus precauciones posibles, nacido durante el Segundo Imperio, masificó la circulación de desnudos femeninos, que bajo el pretexto de arte, hacían accesibles cuerpos femeninos desprovistos de ropa que satisfacían la mirada voyeur y

deseos sexuales masculinos. Se trataba, pues, de un doble propósito en el que se combinaba arte y erotismo, o se ocultaba el erotismo en el arte.⁷⁸

Otro elemento a considerar para entender el aumento y la propagación de los productos visuales pornográficos es que, a diferencia de la palabra escrita que por mucho tiempo fue la forma de pornografía por medio de la cual los hombres que tenían los medios para adquirir obras de esta índole, más no la educación necesaria para entenderlos o apreciarlos del todo, podían, a través de su explícita visualidad dar rienda suelta a sus fantasías sexuales. Es así que las fotografías pornográficas, sin alejarse de los argumentos realistas y documentalistas decimonónicos, “no satisfacían por su riqueza narrativa, como los textos escritos, sino por su aparente veracidad”.⁷⁹

La fotografía se valió del cuerpo, y el cuerpo de la fotografía, fue un intercambio de saberes y significados; ahora, bajo el espectro de la nueva invención y todos los componentes que propiciaron la aparición de material erótico y pornográfico visual, el cuerpo femenino se vio cargado de discursos sociales y morales que construían una imagen simbólica de lo que debía de ser una mujer ideal, que en contraparte a la mujeres de las postales y fotografías pornográficas, cuyos cuerpos atentaban y violentaban dichos cánones, ocasionó que la sexualidad, entendida no dentro de los fines geneáticos (los acreditados) sino bajo los sensoriales y carnalmente placenteros, fuera considerada inmoral y peligrosa, con ello, sus representaciones y practicantes cargaron el nombramiento de transgresores.

El encanto de la pornografía visual, refiriéndonos en este primer momento a las producciones fotográficas, reposa en su explicitud y la cercanía que estableció con su espectador. Si bien, el desnudo artístico representa una imagen idealizada del cuerpo que bebe de los cánones del estilo clásico imponiendo una desnudez total; también el desnudo íntimo despliega estrategias de representación donde calzados, medias, velos, ligas, flores y abanicos, son utilizados para la creación del erotismo, reforzando más su naturaleza pornográfica. La fotografía de desnudo artístico está definida por la distancia, por la sobriedad; mientras que la erótica por su proximidad, por su naturaleza exuberante que incita a la transgresión a través de sonrisas maliciosas y miradas sugestivas.⁸⁰

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 38.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 39.

⁸⁰ Taylor, William C., *Desnudos eróticos del pasado*, España, Ultramar, 1996, p. 17.

Francia, cuna de la fotografía, fue también la sede del nacimiento de la tarjeta erótica y pornográfica. No hay un registro preciso que documente cuándo y dónde fue capturado el primer desnudo de esta naturaleza, muy probablemente durante la década de los cuarenta, pocos años después de la invención del daguerrotipo, pero lo que sí es una seguridad es que para finales del siglo XIX, en el París de la *Belle Epoque*, galante y libertino, las postales pornográficas ya eran un mercado rentable y consolidado (Figura 2).



Fig. 2. Tarjetas postales eróticas de finales del siglo XIX e inicios de XX.

La primera tarjeta postal oficial fue impresa en Austria en 1869, pero su florecimiento y masificación llegó a finales de siglo cuando los gobiernos autorizaron su producción a particulares y su distribución vía correo. Las celebres exposiciones universales, como la de Chicago en 1893, París en 1900 y Buffalo en 1901, utilizaron la tarjeta postal como recuerdo para los visitantes. El crecimiento del negocio, aunado a las

nuevas tecnologías tanto fotográficas como de producción ocasionó un abaratamiento en su manufactura que disparó su comercialización.⁸¹

Sin duda, estos factores también fueron de ayuda para que el negocio de la tarjeta postal pornográfica prosperara. Su demanda, que mayoritariamente provenía de consumidores masculinos, hizo que en Europa naciera un importante mercado clandestino de pornografía visual: Francia, Alemania e Inglaterra encabezaban la lista de productores y comercializadores, exportando decenas de miles de postales al año vía redes de servicio postal. Su propagación, que gracias a los bajos costos de impresión había hecho que los productos alcanzaran cada vez más capas sociales y más países, obligó a los gobiernos a tomar cartas en el asunto dictando las primeras leyes y reglamentos acerca de la producción y difusión de imágenes de desnudo, sentenciando aquellas que no respondieran a una finalidad artística o científica.⁸²

El ocaso del negocio de la tarjeta postal pornográfica se debe al desarrollo de los nuevos medios de difusión de la imagen popularizados a principios del siglo XX. El kinetoscopio, el mutoscopio, el cinematógrafo y las revistas ilustradas le brindaban al espectador novedosas formas de pornografía que satisfacían el goce visual. Por ejemplo: las revistas ilustradas, que a diferencia del registro de un sólo ángulo e instante del cuerpo de una mujer desnuda que capturaba la tarjeta postal, ofrecían secuencias fotográficas que enfocaban a la modelo (que en su mayoría se trataba de prostitutas), sus senos, caderas, nalgas y pubis, que maximizaban la experiencia erótica; mientras que el cinematógrafo captura los lúbricos choques de un cuerpo con otro desde diferentes ángulos a través de la imagen en movimiento creando la sensación de ser un participante activo de un acto sexual. Sin embargo, la tarjeta postal pornográfica, y es aquí donde reposa su mayor aporte al género pornográfico, exploró todas las variantes y desviaciones sexuales posibles (tal es el caso de la Inglaterra victoriana que fue la máxima exponente de postales de temática masoquista: la denominada “disciplina inglesa”) sembrando así un amplio repertorio del que se valdría pocos años después el cine porno. En otras palabras, el cine pornográfico en sus primeros años no fue más que un eslabón perfeccionado de la fotografía licenciosa.⁸³

⁸¹ Leal, Juan Felipe, *El cine y la pornografía. Anales del cine en México, 1895 – 1911, vol. 7, 1901: tercera parte*, México, Voyeur, Juan Pablo Editor, 2011, p. 18.

⁸² *Ibíd.*, p. 20.

⁸³ *Ibíd.*, pp. 20 – 21.

La perversión de las masas: los comienzos del cine porno

Se considera que el cine nace oficialmente el 28 de diciembre de 1895, año en que los hermanos Auguste Marie Louis Nicolas y Louis Jean Lumière, presentaron los resultados de sus experimentos cinemáticos ante el público reunido en el Salón *Indien du Grand Café* de París. La historia del cine pornográfico, al igual que lo ocurrido con la fotografía pornográfica, comienza a escribirse poco tiempo después de su aparición. Las primeras cintas en presentar desnudos totales o imágenes que podían considerarse eróticas o sugerentes, no entran de manera estricta bajo el duro calificativo de cine porno, pero sí comenzarían a trazar las líneas que perfilarían el género. Es así, que las cintas de las que haremos mención por el momento no destacaron por presentar escenas de sexo explícito, sino por la insinuación sexual que las hacía socialmente transgresoras.

El cine forma parte de las numerosas invenciones que dio a luz el siglo XIX, aunque, la creación de los hermanos Lumière no fue la única que intentó registrar imágenes en movimiento. La linterna mágica, por ejemplo, utilizaba una cámara oscura con un juego de lentes y soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio que eran proyectadas a través de una lámpara de aceite. Esta serie de imágenes, al ser expuestas una tras otra, creaban una ilusión de movimiento y tridimensionalidad. Utilizando esta misma técnica, el fotógrafo estadounidense Eadweard Muybridge, construyó el zoopraxiscopio, máquina que reconstruía el movimiento a través de secuencias fotográficas.

El zoopraxiscopio fue el resultado de una serie de proyectos realizados por Muybridge en el año de 1873 con el afán de demostrar la teoría propuesta por el gobernador de California de aquel entonces, Leland Stanford, criador de caballos y aficionado a la ciencia, de que en algún punto de la carrera los caballos levantaban las cuatro patas del suelo. Gracias a la máquina de Muybridge tal teoría fue demostrada y algunas de las imágenes del proyecto fueron mostradas en la prestigiada revista *Scientific American* en 1877.

Muybridge continuó con sus estudios del cuerpo en movimiento presentando públicamente desde 1881 los avances de su prolifera obra de investigación. En un primer momento se dedicó únicamente a fotografiar caballos, después incluyó en sus tomas otros animales, así como hombres y mujeres. Mientras que para retratar el movimiento del

cuerpo masculino hacía que sus modelos efectuaran alguna tarea como martillar, correr o algún ejercicio físico que tuviera relación con los deportes, actividades consideradas puramente varoniles; las mujeres, de manera contraria, eran capturadas realizando tareas que descodificaban la sensualidad encerrada en el cuerpo femenino, dando paso a la creación de fetiches sexuales que fundían (y justificaban) el análisis científico con el estímulo sensual en una sola cosa.⁸⁴

Esta manera de representación de cuerpo femenino dentro de la construcción del género porno es resultado de una serie de discursos sociales que separan tajantemente los significados del cuerpo del hombre y de la mujer y su papel en la sociedad. Mientras que los primeros son vistos con mayor naturalidad, y cierto grado de permisibilidad, bajo la excusa de estudio científico, es decir, despojados de sexualidad; el cuerpo de la mujer seguía siendo un ente cargado de misterios que mantenía una sexualidad salvaje y peligrosa, que de mostrarse de manera natural podía alejar la mirada científica y objetiva del espectador y orientarla hacia los terrenos del deseo.

Haciendo un puente entre este planteamiento y la obra de Muybridge, Naief Yehya propone cómo es que se creó un primer discurso sobre la representación de la mujer en el cine:

[...] una mujer aparece corriendo [refiriéndose a los trabajos de Muybridge] y de pronto, en un movimiento gratuito, su mano toca un seno; otra mujer lleva puestos velos que acentúan la idea de desnudez, otras lanzan besos al aire o mueven abanicos sensualmente. Muybridge creaba escenarios para sus modelos, como habitaciones o simplemente camas, que pretendían dar naturalidad a la escena, pero que en realidad despiertan la imaginación erótica al crear lo que en el cine se conoce como «el espacio negativo», el área donde se establece un diálogo y una confrontación entre lo que se ve y la imaginación del espectador. Las elecciones de Muybridge tienen explicación: en ese tiempo las actividades socialmente toleradas para la mujer no eran precisamente los deportes ni el trabajo físico. Así, a pesar de su afán científico por registrar la verdad, Muybridge, dio los primeros pasos hacia la construcción de un discurso cinematográfico hacia la representación de la mujer en el cine, y con ello hacia la invención de su imagen sexualizada.⁸⁵

Siguiendo esta línea, Yehya cita a Linda Williams, propone cuatro factores para comprender el deseo de descubrimiento protocinematográfico del cuerpo en movimiento:

- 1) La tendencia creciente de pensar el cuerpo como si fuera un mecanismo.
- 2) La duda de que el ojo sea capaz de observar con precisión los mecanismos del cuerpo.
- 3) La construcción de mejores máquinas de observación para medir y registrar los cuerpos.

⁸⁴ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁵ *Idem.*

- 4) El placer relacionado con el espectáculo visual provocado por los cuerpos en movimiento.⁸⁶

Bajo estas premisas, entendamos que el cine, en este primer momento, continuaba con los ideales cientificistas de la centuria decimonónica, y fue el cuerpo uno más de sus objetos de estudio. Pero, ya sea que de manera fortuita o intencional, y éste es uno de los mayores aportes de la obra de Muybridge para comprender el papel de cuerpo dentro de la construcción del cine porno, es que el nuevo conocimiento generado en torno a él y su representación masificada, conllevó a la creación y resignificación de discursos que cuestionaban su valor social, y por consecuencia, la de su sexualidad. La novedad no sería mostrar un cuerpo enteramente desnudo, la pintura y la fotografía ya lo habían hecho tiempo atrás, sino uno fragmentado, mecanizado y funcional que a través de la movilidad hacia perceptibles formas que la imagen estática no podía ofrecer, despertando curiosidades, que se traducían en conductas, que orillaban al espectador hacía lo sensorialmente placentero, y eso, considerando las rígidas normas institucionales sobre la moral, que sentenciaban tales nociones, significaba cometer un acto transgresor.

Desde su presentación el cine se propagó como una epidemia, sólo casi un año después de que el mundo hubiera visto la invención por vez primera, los hermanos Pathé fundaban *Société Pathé Frères*, que se convertiría en la productora cinematográfica más importante del mundo en aquellos días. Los espectadores, cada vez más familiarizados con la invención, demandaban a los cineastas nuevas y entretenidas vistas que cumplieran con las exigencias de los diferentes gustos del público, engrosando así los catálogos de las diferentes compañías cinematográficas, principalmente *Pathé*.

Uno de los primeros filmes de tono “inocentemente” erótico, pero que sería decisivo para la consolidación del desnudo femenino en la pantalla, es *Le coucher de la marié* (La cama del novio, 1896) del célebre fotógrafo Eugène Pirou. La trama de la cinta muestra a la famosa actriz del Teatro Olympia, Louise Willy, mientras se despoja de sus ropas de calle para quedar en prendas íntimas, antes de meterse a la cama. El argumento, que no violentaba las reglamentaciones imperantes, tuvo tanto éxito que Pirou realizó dos cintas más, *Le reveil de la parisienne* (El despertar de la parisina, 1897) y *La puce* (El chip, 1897), con Willy nuevamente como protagonista, además de motivar números remakes, pero con diferentes actrices.

⁸⁶ *Idem.*

Este tipo de filmes eran conocidos como *déshabillage* (desvestimiento) y serían los precursores de los desnudos totales en la pantalla. Sus tramas, que en apariencia no violentaban la moral, tomaban como escenarios alcobas y cuartos de baño donde las modelos se desvestían quedando en ropa interior. La cámara, simulando un ojo fisgón (de un hombre, por supuesto), sorprendía a través de la cerradura de las puertas a las mujeres mientras se quitaban sus prendas, que si bien, no dejaban ver una desnudes total, sí recalcaban su sensualidad a través de la ropa íntima o el asome accidental de alguno de los senos. Los *déshabillage* gozaron de gran popularidad en el crepúsculo del siglo XIX y fueron las mieles del deseo para los hombres de aquella época, su gran demanda se materializó en los numerosos films que continuaron con la temática causando una total erotización del cuerpo femenino. Así pues, la censura no se hizo esperar, fueron decomisados muchos materiales de esta naturaleza y se dictaron leyes para su producción y exhibición, pero la semilla ya estaba sembrada y no podía volver atrás, el sexo en el cine estaba cada vez más cerca de concretarse.

El mago del cine Georges Méliès, tampoco fue ajeno al encanto de simular la sensualidad del cuerpo femenino en sus películas. Méliès, antes de ser cineasta, había tenido una formación teatral, por lo que sus cintas tenían gran parecido con la estética de una puesta en escena y los espectáculos de magia. Respondiendo a este factor, las mujeres que aparecían en sus cintas vestían túnicas griegas, batas demasiado holgadas, y leotardos y mallas color crema que simulaban su desnudez, como los que usó la strip-tease, amante y después esposa de Méliès, Jehanne D'Alcy, en *Après le bal* (Después del baile, 1897), una de las varias cintas picaras del cineasta.

Méliès también se valió del cuerpo de la mujer como símbolo de tentación para el hombre: coristas, sirenas, odaliscas, musas, entre otras, eran algunas de las muchas representaciones femeninas de las que echaba mano para provocar la fantasía masculina. Dignas de mención son *La Tentation de Saint-Antoine* (La tentación de San Antonio, 1898) y *Barbe-Bleue* (Barba Azul, 1901). En la primera, San Antonio se encuentra orando con el Evangelio en la mano en una gruta ante los pies de un Cristo de tamaño natural, donde de repente, sin razón justificada, aparece una mujer vistiendo ropas ligeras que danza voluptuosamente delante de él; el santo repudia y rechaza las insinuaciones de la mujer que por un momento se esfuma, pero después reaparece en compañía de una más que repite las

acciones de la primera. San Antonio les arroja el libro y ellas desaparecen nuevamente; en un acto de desesperación, él toma un cráneo y lo besa tres veces invocando protección divina, pero al tercer beso el cráneo se convierte en una de las mujeres y él intenta escapar, sin embargo, se ve frenado por la aparición de dos mujeres más; ellas nuevamente desaparecen y San Antonio se vuelve cayendo de rodillas ante la efigie del Cristo crucificado, que se convierte en una de las sonrientes muchachas. El Santo que se encuentra al borde de la sinrazón se ve salvado por la aparición de la figura de un ángel de grandes alas que ahuyenta a la mujer y el Cristo retoma su lugar en la cruz.⁸⁷

La segunda cinta, *Barbe-Bleue*, fue una adaptación del clásico cuento francés de Charles Perrault.⁸⁸ En ella, Méliès recrea la historia del tirano aristócrata Barba Azul, famoso por su fiereza, despotismo y múltiples nupcias, de las que se desconocía el paradero de las conyugues. La trama inicia cuando se le concede a Barba Azul la mano de la más pequeña de las hijas de sus vecinos, Judith, quien a pesar de no desear convertirse en la esposa del tiránico personaje, se ve forzada a contraer nupcias con él. Una vez celebrado el casamiento la pareja se muda al castillo de Barba Azul. En el cuarto plano secuencia de la película, el protagonista se dispone a salir de viaje encomendando las llaves del castillo a su mujer, haciendo hincapié en una de ellas que abre un cuarto de la propiedad en la Judith tiene estrictamente prohibido ingresar; habiendo dado las instrucciones pertinentes, Barba Azul sale del castillo y Judith, víctima de la tentación, que Méliès representa en la figura de un pícaro diablillo, entra al recinto impedido donde se topa con siete cuerpos femeninos ahorcados que corresponden a las anteriores esposas desaparecidas de su marido; aparece la figura de una mujer, vestida de forma sensual, que simula ser la conciencia de Judith que le hace saber que no debió de entrar en la habitación. Judith, presa del horror, tiene una pesadilla donde aparecen siete grandes llaves que convierten en las mujeres que vio en el calabozo.

En el séptimo plano secuencia, se muestra a Judith lavando la llave que accidentalmente se manchó de sangre, al mismo tiempo que Barba Azul regresa de su viaje;

⁸⁷ Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, pp. 36 – 37.

⁸⁸ Charles Perrault (1628 – 1703) fue un escritor francés reconocido principalmente por sus obras infantiles, de las cuales se valía del folclore típico de los pueblos franceses para la redacción de sus escritos. Entre sus muchos cuentos destacan: Barba Azul, Caperucita Roja, La Bella Durmiente, El Gato con Botas, La Cenicienta. La riqueza de los cuentos de Perrault recae en la recaudación de fuentes valiosas y de crudeza palpable de la tradición oral francesa, conjugando la realidad con la imaginación.

éste, al darse cuenta de la desobediencia de su mujer se dispone a asesinarla; ella grita por auxilio y es asistida por sus hermanos, quienes entran al castillo y uno de ellos tiene un duelo, espada en mano, con Barba Azul. El tirano es vencido y herido de muerte por la espada del hermano de Judith; en su agonía, se le aparecen siete figuras cubiertas con sabanas que al descubrirse revelan a sus siete esposas asesinadas, que furiosas se abalanzan vengativas sobre él.

La mención detallada de estas dos obras de Méliès por el valor simbólico con el que fue representado el cuerpo y la naturaleza femenina. Primeramente hay que aclarar que no hay una constancia que avale que Méliès haya hecho estas cintas con la deliberada intención de mostrarle a espectador un objeto de deseo, no obstante, el resultado final es que efectivamente lo hizo. Tanto en *La Tentation de Saint-Antoine* y *Barbe-Bleue* hay una construcción de la feminidad que apunta hacia la transgresión, ya no solo corporal, como lo hicieron las tres mujeres que intentaron hacer caer en pecado capital a través de sus voluptuosas formas y danzas a San Antonio, sino también en acción, sírvase de ejemplo la desobediencia de Judith al no acatar las órdenes de su marido, y los siete vengativos fantasmas de las conyugues asesinadas en Barba Azul. La mujer es, al interior de los discursos de estas cintas, un sujeto activamente seductor, deliberadamente insubordinado y naturalmente vengativo: es pues, un sujeto transgresor.

Del otro lado del Atlántico, concretamente en Estados Unidos, el cine también ya gozaba de gran popularidad. La inquebrantable y añeja moral estadounidense tenía una fuerte influencia sobre los temas que podían ser filmados y exhibidos, a diferencia de Francia donde algunos *déshabillage* lograron tener éxito en taquilla, por lo que el cine estadounidense estaba más apegado a las diversiones populares, como el circo y el music-hall, no obstante, esto no impidió que emergieran cintas de ligero contenido erótico.

El inventor Thomas Alva Edison, quien también fuera cineasta, y creador del kinetoscopio, durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, filmó en su estudio en West Orange, Nueva Jersey: el “Black Maria”, varias tomas con escenas de bailes exóticos, como danzas del vientre y flamenco, que fueron consideradas eróticas, y por ello licenciosas, al provocar a la mirada masculina.

Nuevamente estamos presentes ante el cuerpo femenino como objeto de deseo, pero ahora, ya no resalta por su desnudez, sino por la provocación que insinúa. Edison

encuadraba los ondulantes y sensuales movimientos de las bailarinas a través de planos generales (todo el cuerpo) y planos americanos (hasta la rodilla), esto le daba al espectador la oportunidad de contemplar totalmente la ejecución de baile pudiendo captar todos y cada uno de los movimientos de las danzantes, que acentuaban la sensualidad de la acción al estar descalzas, no vestir medias, y hacer girar y elevar sus faldas, revelando piernas y tobillos desnudos. Algunos ejemplos notables de este tipo cintas de son: *Carmencita* (1894), *Princess Ali* (1895), *Little Egypt* (1896), y algunas danzas de la famosa bailarina Ella Lola⁸⁹ como *Turkish dance* (1898) y *Ella Lola a la Tribly*.

Sin embargo, el año de 1896 fue testigo de un hecho sin precedentes para la historia del cine. La cinta *The kiss* (El beso), también de la autoría de Edison, mostraba por primera vez un beso, protagonizado por May Irvin y John C. Rice, que fue un parteaguas tanto para la historia del cine, así como para la consolidación de la censura cinematográfica estadounidense. A decir de Casto Escópico, quien es citado por Juan Felipe Leal, *The kiss* representó lo siguiente:

The kiss ofrece el momento en el que los actores John C. Rice y May Irvin se besan largamente. La proyección de este filme, basado en la escena culminante de la obra teatral “*The Widow Jones*” y difundido por la compañía *Vitascope* de Thomas Alva Edison, provocó inmediatamente las iras de la prensa. En las páginas del *Chicago Tribune*, Herbert S. Stone publicó, el 16 de junio de 1896, una virulenta diatriba contra el filme clasificándolo como “*un hecho bestial*” que reclamaba la inmediata intervención policial.⁹⁰

El hacer visible algo que en apariencia resultaría completamente normal, como un beso entre una pareja que se ama, denotó para la sociedad estadounidense de aquellos días algo que violentaba la moral pública, pues se exhibía abiertamente una práctica destinada a la intimidad que guardaba una fuerte concordancia con la sexualidad. La manera en la que el beso fue representado: largo y en apariencia pasional, fue otro factor que contribuyó a su estigmatización. *The kiss*, entonces, fue esa luz roja que alertó y despertó la regía censura cinematográfica estadounidense que se manifestaría pocos años más tarde en sus severos códigos y reglamentos. Pese a esto, la semilla sembrada por la franca escena de Rice e Irvin

⁸⁹ Las cintas de este género recurrían figuras de la farándula, principalmente de circos y el music-hall. La bailarina, Ella Lola, nacida en Boston, Massachusetts, presentó un precoz talento haciendo su primera aparición en 1883 a la edad de 11 años. Fue famosa por su tenacidad e inteligencia lo que la consagró como la mejor bailarina en su género.

⁹⁰ Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, p. 48.

ya comenzaba a germinar, convirtiéndolos en los primeros transgresores reconocidos del cine.

Hasta aquí se ha desarrollado cómo se fue construyendo, valiéndose principalmente del cuerpo femenino, una imagen del deseo que tuvo sus primeros pasos en la pintura, la fotografía y la tarjeta postal erótica y pornográfica, para así llegar al cine. En ambos lados del Atlántico, Francia con sus *déshabillages* y Estados Unidos con sus danzas sugerentes y el emblemático *The kiss*, moldearon cuantiosos elementos que darían forma a las primeras obras cinematográficas pornográficas.

Un primer logro a destacar son las significaciones, o resignificaciones, con las que el cuerpo, la mujer, y la sexualidad misma se vieron afectadas. El despliegue mostrado en las obras de los cineastas mencionados da cuenta de los discursos sociales contruidos acerca de la intimidad, la movilidad corporal y la sensualidad que puede provocar, y la mujer como objeto de deseo, conlleva a la comprensión de quiénes eran considerados sujetos transgresores y cuáles eran sus prácticas infractoras. Como segundo logro a recalcar son las normativas institucionales creadas en el ocaso del siglo XIX para controlar y reprimir la propagación de este tipo de filmes. Tales medidas llevarían a un declive en la exhibición de cintas consideradas moralmente inapropiadas, especialmente los *déshabillages*, más no frenaría su producción, al contrario, la ocultación a la fueron confinadas las haría cada vez más audaces y desinhibidas, consolidando así el carácter clandestino del cine pornográfico.

No hay datos concretos, fechas precisas, o nombres conocidos para reconstruir la historia del cine porno, sólo aproximaciones e hipótesis que se siguen escribiendo día con día. Sus comienzos, tan clandestinos e inciertos, están envueltos en teorías y reflexiones que continúan a la espera de comprobarse. No obstante, partiendo de fuentes bibliográficas, varias de ellas citadas a lo largo de las presentes páginas, podemos delinear sus albores. Tengamos en cuenta que no es nuestra intención escribir la historia del cine porno, nuestro centro de atención está en el sujeto y la práctica transgresora de las que se valió para relatar una historia, y los discursos sociales que se encargaron de hacerle resistencia.

Para inicios del siglo XX ya existía un mercado consolidado de filmes pornográficos, clandestino —en efecto— pero no se sabe con exactitud cuál fue la cuna de tal industria; mientras unos le adjudican el mérito a Francia, otros señalan que nació en los burdeles de Buenos Aires. Sobre esta cuestión ronda la teoría de que una vez instaurados

los códigos y reglamentos de censura en Europa y Estados Unidos, varios cineastas, afectados a realizar cintas provocativas, se vieron obligados a huir a otras latitudes, como Sudamérica, para continuar con su transgresora empresa. La cinta pornográfica argentina *El Sartario* o *El Satario* (1907 como fecha tentativa), filmada en la ribera de Quilmes o en la ribera paranaense de Rosario, es la prueba más contundente de que dicha hipótesis es cierta, sin embargo, nada está esclarecido.⁹¹ La trama, cuyo título puede considerarse una mala traducción de El Sátiro, muestra a un cómico sátiro, personificado con barba y cuernos, mientras observa jugar en la orilla de un río a seis ninfas desnudas; el mítico personaje se excita con la imagen de las mujeres y abandona su actitud de espectador para salir en su persecución; logra capturar a una de ellas, y tras una serie de forcejeos y resistencia por parte de ella, comienzan a tener una frenética rutina de sexo duro⁹² para terminar en un perfecto 69 (felación y cunnilingus simultaneo); la cinta concluye con el rescate de la ninfa con la ayuda de sus amigas y el sátiro huyendo.⁹³

El Satario es un caso particularmente representativo, ya que testifica la existencia de un mercado de cine porno en América Latina, que no fue propio solamente de Argentina,⁹⁴ sino que es una de las primeras películas pornográficas de las que se tiene conocimiento en ambientar su trama en la antigüedad clásica. Al principio del presente capítulo mencionamos los usos que jugaron las representaciones de seres mitológicos, concretamente la del Dios Priapo y su copula con una cabra, como elementos que reivindicaban el valor natural que tuvo la sexualidad para las culturas grecolatinas. En este sentido, consideramos que no es fortuito que *El Satario* se valiera de dichos personajes, las perversiones inspiradas en las culturas griega y romana ya eran un clásico del dominio público; pero, su particularidad recae en conjugar las mitologías clásicas con los elementos narrativos contruidos hasta ese momento por el cine licencioso: el acto de mirar secreta y lascivamente, el voyeur, como antesala al coito. Entonces, comprendamos a *El Satario*

⁹¹ Respecto a esto quisiéramos hacer hincapié en que no estamos de acuerdo en atribuir una nacionalidad específica como cuna del mercado del cine pornográfico. Los estudiosos del tema continúan discutiendo e investigando los orígenes de la industria, por lo que optaremos por entender tal fenómeno como un hecho globalizado a la postre de la masificación que tuvo el cinematógrafo y la posibilidad que tenían los cineastas de filmar escenas de esta naturaleza.

⁹² La expresión “sexo duro” hace referencia, dentro del cine pornográfico, a la representación explícita del coito.

⁹³ Moret, Natalia, “La primera vez”, en *Página 12*, 5 de diciembre de 2010, consultado en su versión electrónica el 23 de junio de 2015: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6671-2010-12-06.html>

⁹⁴ Más adelante abordaremos el caso mexicano.

como un filme relevante, no por el hecho de ser un pionero del género, que ya es un gran mérito, sino por recurrir específicamente a las mitologías clásicas como inspiración de su trama, creando un discurso transgresor cuyo principal pedestal es la recreación de una fantasía sexual que encamina al espectador a un uso instintivo e irracional de ella. La sexualidad se reclamaba como una práctica disfrutable y necesaria.

De vuelta al viejo continente, Francia, nuevamente, se perfiló como la máxima realizadora de cine pornográfico europeo; los primeros filmes del género datan de 1907, pero es hasta la primera década del siglo XX que cobraron notoriedad bajo el nombre de *cinéma polisson* –cine licencioso. El apogeo del *cinéma polisson* mucho tiene que ver con el lanzamiento al mercado del proyector doméstico Pathé Baby, patentado por la compañía Pathé Frères en 1922. Este nuevo formato de 9.5 mm,⁹⁵ que a diferencia del profesional, 35 mm, ofrecía a los cineastas un equipo de fácil manejo tanto para rodar así como para proyectar, por lo que cualquier aficionado con las posibilidades de adquirirlo podía filmar y exhibir lo que deseara donde lo deseara. Esto al cine porno le representó una gran ventaja; las películas se realizaban de manera fortuita, no hacía falta más que un grupo de hombres y mujeres;⁹⁶ el rodaje de alguna cinta no llevaba más de una tarde, y el *atrezzo* -mobiliario, decorados, vestuario- podía ser fácilmente improvisado, que además funcionaba como disfraz para salvaguardar la identidad de los actores, habiendo un desfile de pelucas, bigotes y barbas postizas, estratégicamente colocados para conservar el anonimato masculino, pero que también acentuaban la transgresión: ¿quiénes eran aquellos sujetos y por qué el miedo a ser reconocidos?⁹⁷

En este sentido, todo a que los principales consumidores eran los aristócratas y gente acomodada que contaba con la solvencia suficiente para hacerse de un proyector doméstico y observar los filmes. Es decir, que a simple vista pareciera algo superfluo,

⁹⁵ Un elemento de gran valía para comprender la masificación que tuvo el cine porno en la primera década del siglo XX es la diversidad de aparatos que se crearon para tal labor. Dentro de la historia del cine, específicamente la que concierne a su parte tecnológica, es importante conocer la existencia de equipos profesionales (35 mm, que desde 1909 es el estándar) y para aficionados (16 mm, 9.5 mm, 8 mm y 8mm). La diferencia entre unos y otros está en el ancho de la cinta y su número de perforaciones, que si bien, no es nuestra intención indagar en este momento en tales especificaciones porque no es el propósito de las presentes líneas, lo traemos a colación ya que consideramos pertinente aclarar que no hubo un aparato filmico universal. Para profundizar más en este tema invitamos al lector a consultar: Alfonso del Amo García, *Clasificar para preservar*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Filmoteca Española, 2006, pp. 86 – 94.

⁹⁶ Algunos autores de los que se ha hecho mención hasta ahora, por ejemplo, Juan Felipe Leal y Naief Yehya, señalan que puede tratarse de mujeres prostitutas.

⁹⁷ Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, p. 54.

otorga valiosa información para entender los círculos en donde se producían y exhibían cintas pornográficas y quiénes eran sus autores y consumidores prioritarios. Al igual que con las obras literarias obscenas, la pintura de desnudo y la fotografía y tarjeta postal pornográfica, el cine licencioso encontró en las clases acomodadas un medio sustentable y de gran acogida para su desarrollo, pero esto también apunta a un quiebre, a una contradicción de los discursos sociales y morales con los que dichas clases promovían el buen comportamiento en sociedad, por lo que el cine pornográfico representó -y aún representa- una transgresión al ser gestado y promovido por las clases sociales que lo rechazaban y sentenciaban.

El *cinéma polison* fue audaz, perverso y transgresor, por sus historias desfilaron un sinnúmero de sujetos y prácticas que violentaron y satirizaron los pilares morales y las esferas del poder de la sociedad francesa, sus protagonistas fueron aristócratas, miembros del clero, amas de casa, personajes históricos, entre otros, que llevados por el placer no dudaron en representar en la pantalla escenas de sexo ilegítimo, encuentros homosexuales y lésbicos, sexo con animales, masturbación con objetos diversos, las clásicas felaciones y cunnilingus, y todo tipo de penetraciones y posturas que terminan en una placentera eyaculación explícita o evidencia por la gestualidad de los ejecutantes.

El cine pornográfico en esta primera etapa de su desarrollo y consolidación parecía que había encontrado su *leitmotiv* predilecto en la representación de actos transgresores cometidos por aquellos sujetos cuyo papel y valor social era inmaculado y debía de ser ejemplar. España, siguiendo el camino trazado por el *cinéma polison* francés, también encontró en estos sujetos inspiración suficiente para su producción nacional, pero a diferencia del anonimato con el que los cineastas franceses realizaban sus cintas, el cine porno español contó con nombres y apellidos.

Los hermanos Ricardo y Ramón de Baños fundaron en 1914 la productora *Royal Films* en la ciudad de Barcelona, quienes rodaron varias de las películas más importantes del cine silente ibérico, como *Cristóbal Colón* y *el descubrimiento de América* (1916) y *Don Juan Tenorio* (1922), que eran superproducciones en las que incluso llegaron a contar con la colaboración, como es el caso de la primera, de importantes casas productoras extranjeras como la francesa *Films Cinématographiques*.

Las primeras cintas licenciosas de los hermanos de Baños, a decir de Juan Felipe Leal, fueron por encargo del mismísimo rey Alfonso VIII, sirviéndose del conde de Romanones como contacto. Fueron rollizas prostitutas las principales figurantes de las obscenas tomas, quienes acompañadas de “hombres de mal vivir” dieron vida a variopintos personajes que llenaron la pantalla de sujetos y prácticas transgresoras. Dos aspectos sobresalientes de la filmografía XXX, referida de esta manera por la usanza de hoy en día, de los hermanos de Baños son, en primer lugar, la abundancia engaños de pareja y la representación de miembros del clero, posiblemente como muestra de resistencia y/o crítica frente a las fuertes creencias católicas de la España de los años veinte. En segundo lugar, los decorados utilizados en las películas fueron meticulosamente cuidados con la finalidad de reproducir los ambientes de la forma más realista posible, algo que no se había visto antes en el cine porno, lo que habla de un trabajo cinematográfico serio y profesional.⁹⁸

Como mucho del material cinematográfico XXX realizado a lo largo de la historia, las cintas de los hermanos de Baños estuvieron en total ocultamiento durante años en las bóvedas de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. El productor José Luis Rado y el crítico Sigfrid Monleón descubrieron y restauraron tres cintas –*El confesor*, *El ministro* y *Consultorio de señoras*– rodadas en formato 35 mm (profesional) entre los años de 1920 y 1926, para ser exhibidas en sesiones privadas para la corte del Alfonso VIII.⁹⁹

En *El confesor* se cuenta la historia de un particular y grotesco sacerdote que absuelve los pecados de una robusta feligrés a través de penitencias sexuales. *El ministro* narra la trama de una mujer, cuyo esposo ha sido despedido, que visita a un burócrata con la suplica de que le regrese a su conyugue en empleo que les da sustento; éste aprovecha la situación para verse favorecido sexualmente por la vulnerabilidad de la mujer. Por último, en *Consultorio de señoras* se relata la visita al ginecólogo de una mujer y su hija, en donde el médico prefiere dejar de lado la rutinaria revisión para formar un trío sexual con ambas mujeres; más tarde se les unirán la esposa, la criada y el mayordomo, para concluir en una celebración orgiástica con excitantes escenas de lesbianismo.¹⁰⁰

Las tres cintas mencionadas desarrollan historias que se enmarcan en temáticas del ejercicio del poder a cargo de tres instituciones particulares: la Iglesia, la medicina y la

⁹⁸ Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 62.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 62 – 64.

justicia penal; teniendo presente que dichas instituciones formaban parte de los ejes rectores de la vida social y moral española, es relevante que los hermanos de Baños recurrieran a tales representaciones, más aún, tratándose de un encargo del máximo dirigente del gobierno. Probablemente la intención de las tres películas fuera la de mostrar las fragilidades, el terreno lodoso sobre el cual estaban erigidos los soportes de las buenas costumbres y conductas sociales; sus representantes son mostrados como sujetos vulnerables a los placeres del sexo (*El confesor*), corruptos e hipócritas por quebrantar sus códigos éticos (*El ministro*), y lascivos por sus inmoderados arrebatos carnales (*Consultorio de señoras*).

La filmografía XXX de los hermanos de Baños es un ejemplo contundente, incomparable, de la construcción del sujeto y práctica transgresora en el cine pornográfico, no sólo por tratarse de trabajos bastante bien logrados, técnicamente hablando, sino por el uso del discurso que se maneja a lo largo de sus tramas. En éste, la transgresión queda registrada como un reflejo del contradictorio ejercicio del poder, de crítica y mofa a las instituciones regentes, utilizando la sexualidad como medio testificante. El cine porno ya había tocado tales temas desde sus primeros pasos, pero no con el cinismo y cuidado con el que lo hicieron los de Baños; sus personajes, grotescos y sin vergüenzas, certificaron los puntos ciegos del doble moralista gobierno español, esos que todos conocían pero de los que nadie se atrevía hablar. El sexo que públicamente aparentaba mesura y recato, encontró realidad y desenfreno en el cine licencioso. Todos eran transgresores dentro y fuera de escena.

El cine porno comenzó reflejando las distintas fantasías sexuales de las diferentes sociedades que lo realizaban. Hemos puntualizado hasta ahora lo acontecido con las producciones fílmicas francesa y española, que privilegiaron a los mirones, los desnudos femeninos y a los regentes institucionales cometiendo transgresiones sexuales, pero éstos no fueron los únicos países en producir películas XXX, el mercado pornográfico en Europa fue bastante amplio y cada nación ilustró en su cine sus particulares ensueños sexuales. Curt Moreck, citado por Yehya, hace una lista del extenso catálogo de preferencias naciones en la pornografía europea producida hasta la década de los veinte, tal inventario permite conocer otro abanico de temáticas e ir concretizando lo ocurrido con el cine porno en el Viejo Continente y sus respectivas prácticas transgresoras:

Con frecuencia sorprende, la pornografía francesa presenta actos excretorios y se extiende en las largas descripciones de maniobras preparatorias, mientras que el acto sexual en sí no ocurre o ha sido desplazado. Inglaterra, que produce filmes de este tipo para Sudáfrica y la India, favorece las escenas de flagelación y abuso sádico de negros [...] Italia, cuyo extremo sur está en una zona de sexualidad “oriental”, cultiva la representación de actos de sodomía como una especialidad, mientras que las escenas de unión sexual entre humanos y animales son también populares. Se ha dicho que los alemanes pecan sin gracia. Los filmes porno alemanes afirman esto. Muestran sin excepción escenas realistas y bien ejecutadas de coitos. Por otra parte las escenas eróticas con animales están totalmente ausentes. De vez en cuando algo perverso es añadido para aumentar la estimulación.¹⁰¹

En Estados Unidos también existió una amplia industria de cine para adultos que florecía casi a la par que la europea, compartían algunas similitudes en producción y distribución, pero sus tramas estaban encauzadas en caminos completamente diferentes. Los *stag film* (filmes de soltero) o *smokers* (fumadores), expresiones con el que eran conocidas las cintas pornográficas, recibieron tal nombramiento por ser exhibidas en clubs privados para caballeros donde se reunían a fumar. A diferencia de Europa, cuyos principales consumidores de pornografía fílmica fueron las clases burguesas, en Estados Unidos, desde la década de los veinte hasta la de los cincuenta, las asociaciones gremiales o de voluntarios –bomberos, legionarios, excombatientes y hermandades universitarias– fueron sus máximos demandantes.

A pesar de que el negocio de la pornografía era una actividad estrictamente prohibida, como bien apunta Juan Felipe Leal, las autoridades estadounidenses fueron bastante tolerantes con este tipo de proyecciones; la exhibición de cintas pornográficas formaba parte activa de las festividades exclusivamente masculinas y de los ritos de las congregaciones estudiantiles, tenía un carácter casi ceremonial, aspecto al que volveremos más adelante, no en balde era en los clubs privados de policía donde se podía disfrutar del material XXX confiscado más reciente.¹⁰²

Para este entonces, los *stag films*, tenían una duración aproximada de unos cuantos segundos y hasta 20 minutos, algunos incluso más; sus tramas, que principalmente se nutrían de historias intrascendentes de encuentros furtivos y sueños eróticos, tenían muy poca coherencia narrativa y se limitaban hasta cuatro actos por cinta donde la escenografía o locación era repetida en una o dos escenas y contaban con la participación de hasta tres actores. Por lo general, la cinta terminaba con la culminación del acto sexual, por lo que su

¹⁰¹ Yehya, Naief, *op. cit.*, pp. 81 – 82.

¹⁰² Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, pp. 64 – 65.

fin era únicamente documentar y validar la penetración, motivo por el cual se congregaba el auditorio masculino a admirarlas. El plano general fue el más utilizado para las filmaciones durante estos años, posteriormente se fueron incorporando los planos medios y primeros planos pero de ahí no pasó, aspecto que resulta interesante ya que los cineastas pornográficos estuvieron a la vanguardia de la evolución técnica cinematográfica en su primer momento, y después tuvieron un lento progreso, de manera que los *stags* seguían realizándose en estilos propios de la década de los veinte hasta entrados los años cuarenta.¹⁰³

Este primitivismo en el que cayó el cine porno estadounidense no afectó sólo su parte técnica, las historias que contaba resultaron ser menos atrevidas que las de sus pares europeas. Mientras que en el Viejo Continente las sotanas, los hábitos y los grandes mandatarios fueron los grandes estelares, en Estados Unidos se privilegió las parodias de la vida doméstica, siendo las amas de casa las intérpretes más socorridas. Así pues, hubo un desfile de plomeros, lecheros, electricistas, vendedores ambulantes, y demás profesionales, siempre ataviados con su característica y reconocible indumentaria, que aprovechando la ausencia del señor de la casa, ofrecían a una desatendida y aburrida señora toda clase de lúbricos y sensuales servicios sexuales.¹⁰⁴

Los *stag films* también privilegiaron las historias ambientadas en espacios al aire libre, esto les suponía a los realizadores la ventaja de prescindir de un set para rodar y podían aprovechar la luz natural que en cuestión de utilería también representaba un ahorro. La cinta *A free ride* (1915), considerada uno de los clásicos del género porno estadounidense, es un claro ejemplo de esto. Su director, conocido como A Wise Guy (“Un chico listo”), continúa con la tradición de ocultar su identidad bajo un seudónimo, misma que será utilizada por los realizadores mexicanos en sus producciones nacionales. La cinta cuenta la historia de un hombre que recoge a dos jovencitas y las invita a dar un paseo en automóvil, éstas acceden al ofrecimiento con la única condición de que él sea gentil con ellas. En una parte del trayecto el conductor se detiene para orinar y las mujeres lo observan curiosamente, acto seguido, las dos jóvenes deciden hacer lo mismo. El hombre, quien se ve afectado por la excitante escena, se aproxima a las dos chicas quienes consienten el inicio de un bucólico trío sexual. Trayendo de nueva cuenta a Juan Felipe Leal, el autor

¹⁰³ Yehya, Naief, *op. cit.*, pp. 77 – 78.

¹⁰⁴ Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, p. 67.

destaca la aparición del automotor como espacio de incitación y seducción, que será un tema recurrente en posteriores realizaciones.¹⁰⁵ Este elemento, aunado a los ya mencionados, permite tener mayor claridad sobre las características narrativas particulares que tuvieron los *stag films* y sus marcadas diferencias con las cintas europeas, ya que de ambos lados del Atlántico el cine pornográfico expresó las inquietudes sociales y sexuales por las que cada nación atravesaba, bebiendo del contexto e imprimiendo su singular manera de transgredir: el porno es un producto social.

Durante la primera mitad del siglo XX el cine sentó y consolidó las bases que conformarían la rentable industria de entretenimiento que es hoy en día. Estados Unidos, específicamente, se alzó como una de las principales potencias en realización, producción y distribución de películas, compitiendo cabeza a cabeza con Alemania y Rusia, que para ese entonces ya contaban con una floreciente y cada vez más importante tradición cinematográfica. El nombre de Hollywood se convirtió en sinónimo de farándula, espectáculo y poderío cinematográfico. A decir de Naief Yehya, el nacimiento de la meca del cine mundial tiene un dificultoso origen:

La industria cinematográfica estadounidense se instaló originalmente en Nueva York, donde el crimen organizado creó un monopolio que no permitía a nadie más que a sus asociados exhibir o realizar películas. El orden se mantenía por medios “gansteriles”, que ponían en peligro el equipo y la vida de quienes violaban estas regulaciones; por eso muchos productores huyeron a la lejana California, ya que además de la gran distancia que ponían respecto de Nueva York y los matones que los asediaban, tenían la ventaja de estar cerca de México en caso de requerir huir. Así nació Hollywood y, con el surgimiento de esta enorme industria liberal y paralela a la censurada, se incorporó un nuevo mito al cine de explotación:¹⁰⁶ el tema de la joven ingenua que llegaba a Hollywood en busca de fama y los placeres y graves riesgos que implicaba ser estrella.¹⁰⁷

Pero, ¿qué relación guarda el nacimiento de Hollywood con la realización de filmes para adultos? En primer lugar, como bien comenta Yehya, el distanciamiento geográfico

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 66.

¹⁰⁶ El cine de explotación, o *exploitation films* en inglés, es una categoría utilizada en la cinematografía para designar películas cuyo contenido es moral y socialmente escandaloso e inaceptable por tocar o evocar temas que aluden a la sexualidad, la violencia o la drogadicción. Aunque de tal género emanan varios subgéneros que no tienen precisamente un carácter estrictamente pornográfico, o *hard-core*, calificativo con el que son conocidas las películas sexualmente explícitas, Linda Williams señala que fue una forma en que el sexo logró filtrarse a las salas de exhibición públicas: “[...] *though not hard-core, these films capitalized on spectacles of sex or violence in quickly and cheaply made feature-length publicity exhibited, but often not very respectable, movie houses. On the sex side, exploitation pictures tended to be nudie cuties*”. Linda Williams, *Hard core: power, pleasure and frenzy of the visible*, United States of America, University of California Press, 1989, p. 96

¹⁰⁷ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 85.

respecto a la mafiosa zona Noroeste de los Estados Unidos otorgó a los cineastas una libertad de creación en la que si bien, ya existían reglamentaciones en torno al quehacer cinematográfico que se venían siguiendo desde Nueva York, California ofrecía un nuevo espacio para la construcción y reconstrucción del cine, es decir, más tolerable; no en vano es en estos años que el cine comienza a tocar temas cada vez más atrevidos aprovechando la fugaz coyuntura de permisibilidad en la que se encontraba, aunque el cine porno seguía confinado a los círculos clandestinos, el sexo poco a poco iba abandonando su prisión social, su confinamiento en lo privado, para insertarse en la esfera pública. Los sujetos y sus prácticas transgresoras comenzaban a ser fílmicamente visibles.

En segundo lugar, el establecimiento de Hollywood también trajo consigo la conformación de un primer *star system*, es decir, un grupo de actores y actrices que se convertirían en imágenes del deseo, lo que Gilles Lipovetsky llama: “la fábrica encanta de imágenes de seducción”.¹⁰⁸ Estos adonis y afroditas, *stars*, rostros de la farándula nacidos y creados por la fábrica del cine, afectarían simbólicamente la construcción social entorno al querer y desear ser; las personas comunes encontrarían en ellos cuerpos, rostros, actitudes y formas de vida, que servirían de guía, de inspiración. Continuando con Lipovetsky, la *star* —el actor o actriz— es una construcción artificial, mientras que el *star system* es la estética del actor, la de su rostro y la de toda su individualidad, en concreto, su personalidad, aquella que conquista e irradia por el tipo de hombre o mujer que impone en la pantalla.¹⁰⁹

Entonces, la seducción que despertaba en la imaginación popular el glamuroso *star system* hollywoodense hizo que varias jovencitas, embelesadas por la fama, intentaran probar suerte en algunos de los nacientes estudios californianos. Los realizadores de películas licenciosas vieron en ellas una nueva carne de cañón, ya no sería necesario recurrir a las musas de antaño del cine porno: las prostitutas. Ahora, se trataba de mujeres virginales e inocentes, guiadas por estos interés, quienes se transformarían en las nuevas favoritas del género, que en pos de lograr ser parte del reducido y selecto *star system* cederían ante las lascivas exigencias de un profesional del cine: “la única manera de convertirse en estrella es colocarse bajo un buen director y trabajar duramente”.¹¹⁰ Con ello,

¹⁰⁸ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en la sociedades modernas*, México, Anagrama, 2013, p. 243.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Leal, Juan Felipe, *op. cit.*, p. 66.

existe la posibilidad de considerar que no todo el tiempo las mujeres que incursionaron en este género eran prostitutas, ni que el hecho de participar en una película pornográfica las hacía serlo. Se trataba, como lo fue en ese entonces y como lo sigue siendo ahora, de un trabajo.

El sujeto y la práctica transgresora, como lo hemos venido planteando, son la medula del cine pornográfico, no sólo por la explícita exhibición del acto sexual, sino por recurrir a él como recurso que violenta, cuestiona y desmiente los cánones morales y sociales. En ambos lados del Atlántico, los personajes que abarrotaron las distintas realizaciones fílmicas pornográficas reflejaron una resistencia ante las diferentes formas de opresión en las que la sexualidad se encontraba confinada. Tal resistencia es un eslabón que rompe con la cadena de dominación creada por las instituciones decimonónicas en torno al cuerpo de los sujetos y su uso sexual. Los discursos de control social impulsados por la psiquiatría, la medicina y la justicia penal, limitaron el coito a un único fin: el genésico; todo sujeto que dispusiera lo contrario sería señalado, sentenciado y castigado, sería pues, un transgresor. Y, sobre todo, si lo hacía de manera pública: frente a una pantalla.

Es justo en este paradigma aparentemente dominante que el cine pornográfico logra ocasionar fracturas importantes. No sólo creara un catálogo de fantasías sexuales donde el número de posibilidades es infinita, también recurrirá a aquellos que lo persiguen y condenan para evidenciar sus frágiles convicciones y naturaleza perversa. La pornografía fílmica es un producto social en tanto que es una sociedad la que lo crea y lo dota de significados, es un discurso de oposición por resistirse al orden imperante, es una imagen del deseo por despertar en el espectador la lascivia que sólo puede ser disfrutada en la más orgásmica de las soledades, en total abandono de la pareja porque hasta el propio sujeto se limita, se autosanciona. El cine porno, su existencia, es un reflejo del deseo sexual que tienen todos los individuos.

El sofisma del elefante: particularidades del género

En el año de 1964 el estado de Ohio demandó a Nico Jacobellis por la exhibir, en su teatro en Cleveland, la película *Les amants* (Los amantes, 1958) del director francés Louis Malle, ya que la audiencia la consideró obscena y pornográfica. La cinta en cuestión mostraba en la escena final a dos amantes desnudos insertos, sí, en una temática sexual pero que sólo

sugería el deseo sexual de los protagonistas, todo quedaba relegado a lo implícito y sutil. El caso de *Jacobellis* llegó hasta el estrado de la Suprema Corte estadounidense donde se discutía qué debía de considerarse pornografía y si la cinta de Malle efectivamente lo era. El juez Potter Stewart sentenció que la cinta no era pornográfica exonerándola del calificativo. Cuando los auditores, en total desacuerdo, cuestionaron el fallo del juez Stewart y le pidieron que entonces definiera qué era lo pornográfico, éste sólo respondió: “*I know it when I see it*” (Sé lo que es cuando lo veo).¹¹¹

La afirmación del juez Stewart suscitó una serie de controversias tachando su enunciación de ser una ocurrencia totalmente subjetiva, sin embargo, de acuerdo con Bernard Arcand, lo dicho por Stewart cae en lo que a veces se llama el sofisma del elefante: “creer que existen en el mundo ciertas cosas muy difíciles de describir pero que al mismo tiempo son perfectamente reconocibles como el elefante”.¹¹² El principio del sofisma bien ejemplifica lo complejo que es definir de manera concreta qué es la pornografía por tratarse, como lo hemos sostenido hasta ahora, de un producto social cambiante dotado de significados por una sociedad y contexto específicos. El sujeto observa y designa qué es lo pornográfico.

Arcand propone tres definiciones de pornografía, la primera concierne a lo analítico, es decir, a las discusiones teóricas que han problematizado el concepto en aras de precisarlo, tal cuestión es la que hemos desarrollado en el primer apartado del presente capítulo, concluyendo que el concepto es una categoría de análisis que se encuentra en constante construcción; la segunda plantea a la pornografía como producto de consumo por la relación que une contenido, mercado, los sujetos que en él laboran, los que lo venden y los que lo consumen, materia desplegada en el segundo y tercer apartado en los que advertimos cómo es que en la pintura, la fotografía, la tarjeta postal y finalmente en el cine hay un interés por parte de ciertos individuos en representar la desnudez y sexualidad del sujeto, ya no con fines estéticos, científico o académicos, sino con uno deliberadamente comercial, que propicia la circulación de imágenes pornográficas que responden a la demanda de un mercado, principalmente masculino-burgués, interesado en imágenes de esta naturaleza. Finalmente, la pornografía como definición normativa, en tanto que hay

¹¹¹ “*Jacobellis v. Ohio*, 378 U.S. 184 (1964)”, en *Justia US Supreme Court*, consultado en su versión electrónica el día 5 de octubre de 2015: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/378/184/case.html>

¹¹² Arcand, Bernard, *op. cit.*, p. 26.

elementos considerados socialmente obscenos en algunas manifestaciones visuales que requieren la intervención de la censura. En palabras del mismo Arcand se trata de: “[...] representación de cosas obscenas, es decir, de cosas que hieren deliberadamente al pudor, el cual es una vergüenza o malestar que una persona experimenta al considerar cuestiones de naturaleza sexual.”¹¹³

Estas tres definiciones propuestas por Arcand no son indiferentes la una de la otra, las une una estrecha relación que permite entender a la pornografía como un producto social, no tendrían sentido de manera aislada. No obstante, la complejidad de precisar el concepto reside en que es una etiqueta colectivamente colocada a ciertos productos que cambia de acuerdo a la visión del mundo de la sociedad que los califica como tales. Por ello, centraremos nuestra atención ahora en ubicar cuáles son esos elementos reconocibles (“Sé lo que es cuando lo veo”, diría el juez Stewart), y por lo tanto censurables, es decir, la encomienda será exponer el lenguaje creado por el cine pornográfico y los recursos cinematográficos que utiliza para captar la atención de la mirada del espectador y provocar la excitación o aversión.

El cine pornográfico estadounidense de las primeras décadas de siglo XX, los *stag films*, se exhibía, como mencionamos con anterioridad, en círculos clandestinos como parte de festividades o rituales universitarios enteramente masculinos. Tales proyecciones, comenta Yehya, tenían una supuesta función educativa para los jóvenes; a través de la observación de las cintas los espectadores podían adquirir conocimiento de la anatomía femenina ya que la representación fragmentada y cuasi clínica de los genitales y cuerpo de la mujer les daba conocimiento de los usos del mismo para no fracasar al momento de entablar relaciones sexuales por vez primera con la pareja: se pudo interpretar como un protocolo iniciático o de transición a la edad adulta. No obstante, también se establecían complejas relaciones de camaradería entre los asistentes provocando que el acto de mirar pornografía tuviera una esencia ceremonial:

La intención no era que los asistentes se masturbaran simultáneamente, lo cual en un espacio exclusivamente masculino tendría obvias resonancias homosexuales [...] La tensión sexual del espectáculo se canalizaba en celebración escandalosa y humor obsceno, con lo que se rechazaba sonoramente la posibilidad de que el público estuviera gozando con el espectáculo ofrecido por un pene ajeno. La turba traducía la excitación, que podría percibirse como debilidad, en una euforia

¹¹³ *Idem.*

semejante a la que producen los deportes. El mecanismo de defensa masculino consistía en responder en masa a la escena sexual con burlas y como si se tratara de una conquista. No sorprende que este tipo de reacciones “hooliganianas” e infantiles provocaran una oposición a la pornografía, en tanto que en esos eventos el falo era imaginado por las masas eufóricas como arma de represión y humillación.¹¹⁴

Dicha ceremonia expone a los sujetos que observan pornografía a una serie de saberes complicados que los hacen cuestionarse su naturaleza así como la de los otros, no sólo sexuales, sino del ser mismo. La acción de participar en una ceremonia exclusivamente masculina donde no sólo se represente la sexualidad femenina como protagonista, sino que también haya espacio para la masculina, inquieta al espectador –hombre- como sujeto que puede afectarse, conmoverse y reconocerse a sí mismo en el falo del sujeto que contempla:

Los participantes en la experiencia pornográfica (el observador y la pornografía misma) no establecen entre sí, como habitualmente se piensa, un contrato de intercambio, sino un pacto de alianza. Contemplar pornografía no es una acto que se fundamente en la interpretación; no es tampoco, otro error muy habitual, el resultado del esfuerzo por llenar de significación algo cuya estructura es banal y vacía, sino que se basa en establecer una alianza con la pornografía, en reconocerle previamente una fuerza de predestinación, de revelación [...] La ceremonia, tanto por parte del sujeto que participa como por parte del objeto que la posibilita, se fundamente en una suspensión de la lógica que permite la *dialéctica mágica* de la ceremonia: se produce un vencimiento del mundo a través de la estructura mágica de la ceremonia [...] En lo que se refiere a pornografía, esa *ceremonia mágica* sólo se produce si soy una persona *autorizada* para que se produzca, es decir, una persona que acepta el presupuesto de relevación y que se vincula con el compromiso de la excitación.¹¹⁵

La pornografía, entonces, establece una alianza con el espectador a través de la ceremonia del porno, le ofrece conocimiento, revelaciones, de ahí el culto de iniciación al que hace alusión Yehya cuando habla de su supuesto uso educativo, pidiéndole a cambio sólo dejarse llevar por el goce y la excitación. Los autorizados, y también interesados, a participar en la ceremonia del porno son aquellos sujetos que ejecutan de manera deliberada la acción de transgredir, rompen por voluntad propia las cadenas morales que los gobiernan siendo seducidos por los sortilegios de Eros.

No obstante, hay un riesgo que el espectador desconoce y que se encuentra implícito al momento de participar en la ceremonia del porno: el del reconocimiento. Los sujetos se ven afectados por la imágenes que observan, se descubren o rechazan a través de las

¹¹⁴ Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁵ Barba, Andrés, y Javier Montes, *La ceremonia del porno*, España, Anagrama, 2007, pp. 51 – 51.

mismas provocando un (re)conocimiento del yo, es decir, implica ciertas formas de aprendizaje y modificación de los individuos, obtenidas por cuenta propia o con ayuda de otros (la imagen pornográfica), que les permite una transformación de sí mismos, como las de su cuerpo y sexualidad.¹¹⁶ Tal problemática es de la que habla Yehya cuando menciona la reacción violenta y temerosa a la que se veían sometidos los espectadores al observar un pene ajeno al suyo en la pantalla; podían experimentar un total disgusto por la imagen o una completa excitación, y de ser así, podría considerarse que el sujeto tiene orientaciones homosexuales (planteamiento que es cuestionable), pero este no es el único eslabón existente, también entran las diferentes filias y fetiches que componen el catálogo del cine pornográfico con las que el espectador puede verse afectado.

La carga simbólica con la que el pene es dotada reconfigura su uso, ya no sólo es concebido como un medio para alcanzar el placer sexual, sino como un instrumento de subyugo, un arma de represión y humillación, diría Yehya, a través de la cual el hombre escapaba del temor al reconocimiento que le implicaba el ver y sentir placer con otro pene para encausarlo hacia el camino del dominio del hombre sobre la mujer, una manera de enfatizar su preponderancia sobre ésta. El cine pornográfico adquiere, pues, un carácter misógino, utiliza la sexualidad y corporalidad femenina como mero objeto de goce de la masculinidad y será esta temática la que perfilará los subgéneros del cine porno.¹¹⁷

Durante los primeros años de la década de los veinte del siglo XX la industria del cine porno tomó fuerza y logró consolidarse durante los treinta. Su presencia, a pesar de seguir relegada a la clandestinidad era cada vez más notoria. A la par, el cine hollywoodense ya era una potencia cinematográfica mundial exportando sus producciones a lo largo y ancho del globo terráqueo. Había nacido también un efímero *star system* que difundía los rostros y cuerpos de los actores y actrices en boga que impactaban en el imaginario colectivo; los espectadores veían en ellos imágenes del deseo. Las grandes compañías cinematográficas del momento: *Paramount Pictures*, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *20th Century Fox*, *Warner Bros*, *RKO*, *Universal Studios*, *Columbia* y *United Artis*, contaban con un consolidado catálogo de estrellas de cine de la talla de Clark Gable,

¹¹⁶ Foucault, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, España, Paidós, 2012, p. 48.

¹¹⁷ En los años veintes y treinta del siglo XX los *stag films* sentaron las bases de la división en subgéneros, siendo el heterosexual el dominante, pero también existieron cintas enteramente lésbicas, homosexuales e incluso travesti. Las cintas reproducían las formulas básicas narrativas del cine porno, que desde los inicios del cine se venían utilizando, dividiéndose en realistas y fantásticas.

Marlene Dietrich, Bette Davis, Ingrid Bergman, Gary Cooper, Greta Garbo, Boris Karloff, Orson Welles, John Wayne, entre otros, con las que aseguraban el éxito de sus producciones: “los espectadores querían ver a sus estrellas favoritas en la gran pantalla y los estudios satisfacían este deseo”.¹¹⁸

Hollywood, la fábrica de sueños, vivía una de sus mejores épocas. A pesar de que el mundo estaba sumergido en una crisis económica y caos político propiciados por la Primera Guerra Mundial y la Crisis del 29 (y pocos años más tarde entraría la Segunda Guerra Mundial), esto no impidió que el cine lograra importantes avances tanto en lo técnico (la introducción del sonido a las películas y efectos especiales), así como en lo artístico, que se vieron reflejados en grandes clásicos de la época como: *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, *Modern times* (Tiempos modernos, 1936) de Charles Chaplin y *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó, 1939) de Victor Fleming.

El cine jugó un papel central como medio de esparcimiento para las clases medias estadounidenses donde podían escapar momentáneamente del conflictivo contexto en el que vivían, aunque fue justo este mismo contexto el que inspiró varias cintas de la época, tal es el caso: por un lado, del cine de gánsteres, género cinematográfico cuyo tema principal es el crimen organizado, con cintas como *The public enemy* (El enemigo público, 1931) de William A. Wellman, y *Scarface* (Cara cortada, 1932) de Howard Hawks, que retraban la vida de los criminales, en primera persona, y el caos producido en la ciudades por la mafia con fuertes tintes de violencia. Por otro lado, había películas que se consideraban inmorales por mostrar apasionadas relaciones de pareja, escenas de seducción, desnudos, o a mujeres independientes y tentadoras, como *Dracula* (Drácula, 1931) de Tod Browning, *Mata Hari* (1931), *Bird of Paradise* (Ave del paraíso, 1932) de King Vidor, en la que participó una joven Dolores del Río, *I'm no angel* (No soy un ángel, 1933) de Wesley Ruggles, *Tarzan and his mate* (Tarzán y su compañera, 1934) de Cedric Gibbons, *Child bride* (Niña novia, 1938) de Harry Revier, incluso algunas cintas de dibujos animados como *Betty Boop's bamboo isle* (La isla de bambú de Betty Boop, 1932) de Dave Fleischer.

Estas imágenes e historias a las que el espectador era expuesto afectaban su visión del mundo. El observar a alguna de sus estrellas favoritas inserta en temáticas sensualmente comprometedoras o de pleno uso de la violencia los hacía tolerantes, y en cierto grado

¹¹⁸ Müller, Jürgen, y Jörn Hetebrügge, “El caos y la ilusión”, en Jürgen Müller (ed.), *100 clásicos del cine, volumen 1: 1915 – 1959*, China, Taschen, 2013, p. 83.

afectos, o lo que miraban en la pantalla: había algo en ese tipo de cine que los atraía. La industria cinematográfica, a decir de Arcand, “[...] no es tan diferente de cualquier otra empresa. Lo que resulta más interesante es ver cómo puede haber engrosado desmedidamente o disminuido según los puntos de vista y las intenciones de los observadores”.¹¹⁹ El cine, entonces, proponía discursos que rompían el orden establecido, motivaba prácticas y sujetos transgresores que violentaban el bien común. En esta línea, el cine llegó a representar un problema social en el que las instituciones correspondientes tomarían cartas en el asunto a través de la censura.

La labor censora que arremetió en contra del cine hollywoodense durante los treinta tiene su origen en la fundación de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de América) –MPPDA– fundada en 1922 con la intención de proteger los intereses comunes de algunos de los principales estudios cinematográficos norteamericanos. Tal organización era liderada por el abogado y político William H. Hays.

El contexto histórico por el que atravesaba Estados Unidos, y por ende su industria cinematográfica, determinó en buena medida el trabajo de la censura. Los líderes religiosos, por un lado, veían a Hollywood como una moderna Sodoma y creaban discursos para desprestigiar y frenar sus producciones: pedían su disolución. Por otro lado, a manera de resistencia, los estudios cinematográficos se oponían a las ataduras creativas impuestas por la censura, asociaciones como la MPPDA nacieron con tal finalidad. El público también desempeñó un papel importante en esta riña puesto que concebían al cine como válvula de escape a su conflictiva realidad y renegaban la disolución de la fábrica de sueños. Arcand analiza esta problemática de la siguiente manera:

[...] la censura es siempre paradójica, pues ella es a la vez violenta e inevitable. A pesar de la mejor voluntad de tolerancia, una sociedad debe necesariamente protegerse del exceso y del desorden. Toda comunidad humana, todo grupo social, incluso el más revolucionario, el más anárquico, esta finalmente fundado sobre la censura de lo que constituiría su propia negación y se encuentra así obligado a imponer un límite más allá del cual un comportamiento debe ser declarado social o inhumano. Al mismo tiempo esta censura provoca siempre violencia porque ella implica la negación de una parte de la experiencia humana, declarando lo impensable, un poco como se declara “locura” lo que de otro modo habría podido ser posible.¹²⁰

¹¹⁹ Arcand, Bernard, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 55 – 56.

Arcand pone sobre la mesa una reflexión importante sobre la labor de la censura, incluso puede entenderse como un mal necesario aludiendo a la idea de Estado. La censura cinematográfica funciona como medio de control social, impone lo establecido por el Estado como correcto y castiga lo que lo contravenga. En un contexto de entre guerras en el que ciertos discursos sociales y políticos, incluso íntimos y sentimentales, se filtran en la pantalla reconfigurando la visión del mundo del espectador, el Estado tiene la obligación de intervenir y mantener al margen toda aquella manifestación que haga peligrar el bien común: “La censura cinematográfica es parte de esta gran ilusión de arreglar el mundo con medidas simples y radicales”.¹²¹

La fundación de la MPPDA y los deseos del público por continuar consumiendo cine conforman la resistencia a la censura. Pero hubo un factor determinante que fracturaría desde dentro tales propósitos de libertad de creación y consumo. William H. Hays, quien liderara la MPPDA desde sus inicios, era un personaje notable de la política estadounidense (miembro diligente del Partido Republicano), además de un fervoroso religioso; él mismo sería quien reconfiguraría los alcances de la censura en los años treinta. Con el propósito de hacer que el público estadounidense viera películas que fueran consideradas “moralmente aceptables” inicia en el año de 1927 la redacción de una lista que contenía temas que a su juicio exigían inmediata censura.

Para 1930, a petición de Hays, el sacerdote católico Daniel Lord terminó de redactar el *Motion Picture Production Code* (Código de Producción Cinematográfica), conocido popularmente como el “Código Hays”, donde se dictaban una serie de normas regulatorias cuyo objetivo era controlar y censurar el contenido de todas las producciones cinematográficas estadounidenses volviéndose obligatorio en 1934. Sus normas principales eran las siguientes:

- a) No podrán mostrarse en detalle asesinatos violentos;
- b) No deberán enseñarse las técnicas de asesinato de manera que inspiren imitación;
- c) No deberá ser mostrado el tráfico ilegal de drogas;
- d) No deberán aparecer de manera explícita seducciones ni violaciones;
- e) No deberán filmarse las perversiones sexuales o cualquier inferencia a estas;
- f) No deberá ser abordado el tema de la trata de blancas;
- g) No se mostrarán los órganos sexuales de los niños;
- h) Nunca se permitirá la desnudez completa;

¹²¹ Alsina Thevenet, Homero, *El libro de la censura cinematográfica*, España, Lumen, 1977, p. 15.

- i) No se exhibirán ahorcamientos, electrocuciones ni la brutalidad en general (incluyendo marcar con hierro al rojo vivo animales o personas) ni crueldad con los niños o animales ni operaciones quirúrgicas.¹²²

La censura impuesta por el “Código Hays” tuvo un impactó restrictivo de gran eficacia, que como bien señala Christian Metz, afectó de tres maneras específicas: “[...] la censura propiamente dicha mutila la difusión; la censura económica la producción y la ideológica la invención.”¹²³ Estos tres factores eran precisamente los que sustentaban a la industria cinematográfica estadounidense de aquellos días. El censor limitaba la creatividad de los realizadores imponiendo temáticas específicas que respondían a intereses estatales, si éstos se rehusaban o intentaban imponer de igual forma su voluntad, las películas eran víctimas de una férrea mutilación, que iba desde el guion hasta el producto terminado, o sencillamente se negaba su exhibición lo cual representaba un duro golpe económico a la industria.

El “Código Hays” estuvo en vigor hasta la década de los sesenta, históricamente representa una coyuntura importante dentro de la historia del cine estadounidense ya que marcó de manera decisiva la labor del quehacer cinematográfico influyendo, incluso, en los códigos de censura cinematográfica de otras naciones. Lo interesante de analizar los por qué de la existencia y ejercicio de la censura cinematográfica, específicamente el caso que hemos expuesto, es que permite advertir bajo qué nociones, contextuales e ideológicas, una sociedad concreta determina lo que es apto de ser exhibido o no, y por ende, las medidas previsoras y sancionarias a seguir. Pero, esto no significa que no se den actos de resistencia ya que los intereses particulares de algunos, logran abrirse camino sobrepasando los límites establecidos, transgrediendo las normas, afirmando el límite como ilimitado, como lo seguiría haciendo el cine pornográfico. Román Gubern lo interpreta así:

[...] el cine pornográfico [...] empieza donde se inicia el fundido y se interesa específicamente las omisiones pasionales propias del cine tradicional. El género pornográfico se interesa específicamente y selectivamente por lo que ocurre en el curso de aquellos fundidos pudorosos, tras el beso apasionado, y focaliza su atención en lo no dicho erótico del film tradicional.¹²⁴

¹²² Yehya, Naief, *op. cit.*, p. 86.

¹²³ Freixas, Ramon, y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine en el sexo*, España, Paidós, 2000, p. 52.

¹²⁴ Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, España, Anagrama, 2005, pp. 22 – 23.

A lo largo del presente capítulo hemos señalado como el concepto de pornografía, al igual que las diferentes expresiones sociales que son calificadas como tales, desde las escritas hasta las visuales, tienen una estrecha relación con las prohibiciones. La pornografía no escandalizaría, es más, no existiría, si no tuviera como fuente de inspiración el hacer visible todo aquello que una sociedad se empeña en ocultar. La pornografía, entendida como un muestrario de prohibiciones, de todo aquello que es verdaderamente inconcebible para una cultura, durante mucho tiempo logró escabullirse de los códigos de censura ya que se encontraba bajo el resguardo de los poderes, siendo ellos mismos quienes la consumían. La pornografía, en este sentido, no existía, sólo hay que recordar quiénes eran los que tenían acceso a la serie de piezas que conformaban el Museo Secreto, en qué círculos eran movidas las pinturas de desnudos, quiénes eran los que podían costear aparatos fotográficos para retratar modelos sin ropajes. La pornografía no representaba una problemática social severa puesto que se ocultaba en la privacidad de los grandes burgueses. El problema se hace social “[...] sólo cuando las transformaciones tecnológicas le permiten extenderse entre el pueblo [como el caso del cine], el cual, como los niños, debe ser protegido por la ley. Anteriormente habría sido muy inútil legislar para personas que de todas maneras sabían mantenerse por encima de la ley.”¹²⁵

El punto de unión entre que las manifestaciones sociales prohibidas se hagan públicas y la masificación de las mismas con ayuda de las transformaciones tecnológicas, es lo que propicia el nacimiento de la censura. El cine en general, y el pornográfico en particular, durante la primera mitad del siglo XX, son un ejemplo notorio de este cruce. El cine llegaba cada vez más a un amplio auditorio de diferentes estratos sociales que demandan historias de acuerdo a sus interés particulares, el *star system* impactaba en los espectadores a través de rostros y acciones representadas en la pantalla, los directores exigían, a pesar de la censura, mayor libertad creativa. Las prohibiciones, pues, salían de manera apresurada de la intimidad para insertarse en lo público y el cine pornográfico aprovechó esta coyuntura para tomar una notoriedad sin precedentes.

La pornografía visual, específicamente la cinematográfica busca ser fácilmente reconocible, más no describible como señala el principio del sofisma del elefante. Desde sus inicios la explicitud con la que la sexualidad y el coito han sido expresados ha

¹²⁵ Arcand, Bernard, *op. cit.*, p. 58.

permitido la creación de elementos representativos y narrativos que la dotan de un lenguaje particular, que es hasta las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX que se emplean formalmente términos para designar tomas, encuadres y subgéneros de porno, muy diferentes a la de otros géneros cinematográficos. El desarrollo de la técnica cinematográfica ha impactado también en la manera de retratar el acto sexual, sin ellas dicho lenguaje no podría haberse generado. Tengamos presente que esta terminología nace *a posteriori* de las cintas que hasta ahora hemos mencionado como ejemplos del comienzo y desarrollo de cine pornográfico y de las que propiamente son nuestro instrumento de análisis, en este sentido, el análisis formal del cine pornográfico demanda su uso, sin embargo, la intención no es profundizar y detallar estos vastos subgéneros, sino poner sobre la mesa las generalidades, técnicas y narrativas, del género.

El cine pornográfico puede dividirse en dos grandes subgéneros: el *soft-core* (porno suave) y el *hard-core* (porno duro). El primero tiene sus orígenes en los *nudies* norteamericanos de los años cincuenta (subgénero cuyo argumento permite la desnudez de sus participantes bajos cualquier pretexto. El Realizador estadounidense Russ Meyer destacaría en la realización de este tipo de películas), los films de campos nudistas, los de pedagogía sexual y los eróticos, en los que se comenzarían a incorporar tomas de desnudos integrales con actos sexuales simulados, lo que les permitía una mediana circulación en salas comerciales. El segundo, el *hard-core*, nace a la par que el primero pero bajo condiciones diferentes. Se trata de un cine periférico devenido de la conciencia contracultural de los años cincuenta y sesenta: el cine *undergroud*, denominado de esta manera como metáfora a la cultura clandestina y subversiva del momento. El *hard-core* se caracteriza por mostrar de manera detallada escenas de sexo explícito.

El cine pornográfico, como hicimos notar con anterioridad, se desarrolló como un negocio propiamente masculino: eran los hombres, exclusivamente en un principio, los convocados a participar en la ceremonia del porno. Es por esto que el cine pornográfico crea su lenguaje con la encomienda de satisfacer las necesidades eróticas y sexuales varoniles a través de la visualidad.

A lo largo del presente capítulo hemos hecho mención de algunos ejemplos representativos de películas pornográficas realizadas en diferentes momentos históricos que pertenecen propiamente a lo que a partir de la década de los sesenta se conoce como género

hard-core, que a pesar de que hay marcadas diferencias respecto a las tramas abordadas y diversos tipos de transgresión sexual y corporal: sacerdotes carnalmente vulnerables, esposas infieles, relaciones homosexuales, violaciones, filias, entre otros, todos apuntan hacia una fragmentación de la corporalidad de los sujetos. Los planos generales son sustituidos por primeros planos, encuadres cerrados, que saturan la pantalla y retienen la mirada del espectador con imágenes de órganos, fluidos y fragmentos de la corporalidad. El cuerpo se desmantela.

Este desmantelamiento corporal al que hacemos referencia viene de la intención hiperrealista con la que el cine pornográfico *hard-core* representa el acto sexual, es privilegiar el mostrar sobre el narrar. Los espectadores que contemplan pornografía no la consumen por la historia que cuenta, que si bien puede ser el principio de la excitación, sino por explicitud con la que es representado el coito. El cuerpo de los actores, entonces, se fragmenta focalizando la atención en su genitalidad, en las intimidades de su anatomía y fisiología sexual (excluidas del cine tradicional), ofreciendo al espectador una actuación propia para el goce. Román Gubern, en este sentido, concibe al cine pornográfico como un documental fisiológico, una categoría peculiar del *cinéma-vérité*¹²⁶ (cine de realidad), sobre la felación, el cunnilingus, la erección, el coito y la eyaculación.¹²⁷

Pensar al cine pornográfico bajo estas premisas, como un documental fisiológico de la verdadera sexualidad obscena, esa explícita y descarada que violenta la mirada del espectador, es llevarlo al máximo nivel de transgresión: el sexo por el sexo y sólo para el sexo como muestra de lo tangible, de lo verdadero, lo que Jean Baudrillard concibe así:

[...] es lo obsceno, lo más verdadero que lo verdadero, la plenitud del sexo, el éxtasis del sexo, la forma pura y vacía, la forma auténticamente tautológica de la sexualidad (sólo la tautología es

¹²⁶ El *cinéma-vérité* o cine de realidad es un término nacido en Francia en los años sesenta para designar un estilo de cine que forma parte del género documental. Recordemos que en sus inicios los films aportaba a los espectadores, como bien señala Georges Sadoul, “la prueba de que el cine ciertamente registraba la realidad.” (Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 19) Este cine “verdadero” relaciona la invención de los hermanos Lumière con el mundo; de manera que el cine, en su primera etapa, buscaba retratar un fragmento objetivo de la realidad en su tiempo y en sus días. Algunos cineastas que experimentaron con este tipo de cine y a su vez realizaron importantes aportes a la técnica cinematográfica, y sentarían las bases para lo que años más tarde sería llamado cine documental, fueron el estadounidense Robert Flaherty con su *Nanook of the north* (Nanuk el esquimal, 1922), y el soviético Dziga Vertov con *The man with the movie camera* (El hombre de la cámara, 1929). Si el lector desea profundizar en la historia y usos del cine documental puede remitirse a la obra: Ana Paniagua Ramírez, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, CIESAS, 2007, pp. 33 – 53.

¹²⁷ Gubern, Román, *op. cit.*, pp. 26 – 27.

auténticamente verdadera). Es el acoplamiento de lo verdadero con lo verdadero. Es el sexo tomado en su propia exhibición, fijado en su excrecencia orgánica, orgásmica, como el cuerpo en la obesidad, como las células en las metástasis cancerosas. No una forma envilecida, caricaturesca y simplificada de la sexualidad, sino la exacerbación lógica de la función del sexo, lo más sexo que el sexo, el sexo elevado a la potencia sexual; no es la copulación de los cuerpos lo que es obsceno, es a redundancia mental del sexo, es la escala de verdad que conduce al vértigo frío de la pornografía.¹²⁸

Es así que la cámara escruta la intimidad de los personajes llegando a los rincones más íntimos de su anatomía. Los diferentes encuadres utilizados recurren a los primeros planos que parcelan el cuerpo dejando en evidencia, de manera exacerbada, la función placentera del sexo. El cine porno *hard-core* “se basaría en abstracciones, en la relaciones sexuales abstractas, representadas en cambio con el más crudo hiperrealismo fisiológico [...] ahí reside la especificidad más distintiva del género, tal como ha sido codificado por la industria”.¹²⁹

La pornografía, pues, utiliza un lenguaje y técnica específico con el propósito de encauzar la mirada del espectador hacia lo verdadero del coito. Dicha mirada suscita una proximidad casi médica con la genitalidad de los protagonistas. Tal lenguaje, a través de encuadres específicos, genera efectos particulares en el espectador que, en palabras de Fabián Giménez Gatto, se resumen en lo siguiente:

[...] el significado único del porno, su alfa y omega, es el primer plano. Un lenguaje de la proximidad, una obsesión por la visibilidad del sexo que expresa, a nivel formal, en el plano cerrado y sus sinónimos porno, el *medical shot* (plano médico), una mirada genital y clínica del sexo, similar a una visita al ginecólogo o al urólogo y el *meat shot* (plano de carne) una mirada fragmentaria y fálica sobre unos cuerpos sin rostro, objetivados y reducidos a la carnalidad de la penetración (vaginal, anal, oral). No es casual que los *extreme close ups* [planos en extremo cerrados] de la penetración reciban el nombre de *meat shots* y no de *flesh shots*, el cuerpo pornográfico parece producir un placer más vinculado a lo gastronómico que a lo carnal. Erotismo caníbal, abismamiento de la mirada donde la corporalidad se convierte en un succulento objeto parcial, inmediatez de lo sexual sometido a la implacable tecnología del *zoom*. La mirada pornográfica funciona sobre la piel y sus pliegues, orificios y erectilidades, la recorre compulsivamente, intentando eliminar toda distancia. Mirada táctil, o mejor aún, *gustativa*, horizontal, cruda e inmediata, desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano.¹³⁰

Los códigos visuales por los que se rige el cine pornográfico son sencillamente reconocibles, incluso redundantes, al igual que sus típicas situaciones canónicas:

¹²⁸ Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, España, Anagrama, 2000, p. 56.

¹²⁹ Gubern, Román, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁰ Giménez Gatto, Fabián, “Pospornografía”, en *Estudios Visuales*, no. 5, España, enero 2008, p. 97.

felación/cunnilingus-penetración-eyaculación.¹³¹ Los primerísimos planos, el *medical shot* (Figura 3) y el *meat shot* (Figura 4), enfatizan la copula, documentan la felación y la penetración provocando en el espectador la sensación de una proximidad sensorial, de ahí que sea verdaderamente obscena, abyectamente visible y que Baudrillard sugiere que aquello “[...] mantenido en secreto, o incluso lo que no existía, se ha visto expulsado a la fuerza de lo real, representado por encima de cualquier necesidad y de cualquier verosimilitud”.¹³² Sin embargo, es la eyaculación donde queda registrada la prueba tangible de que la experiencia pornográfica no fue una ilusión, sino una realidad, una verdad irrevocable de que los personajes efectivamente mantuvieron relaciones sexuales.

El orgasmo masculino, por un lado, es verificado por el espectador a través de la eyaculación vista, conocido en la jerga americana como *come/cum shot* (Figura 5) (en inglés *to come* significa eyacular, mientras que *cum*, que suena igual, significa popularmente esperma) o *money shot* (plano del pago). El orgasmo femenino, por otro lado, queda registrado a través de la expresividad facial de la actriz, esa dislocación gestual que deambula entre el placer y el dolor.¹³³ De ahí que en el cine pornográfico se recurra con frecuencia al uso de dos cámaras: la primera focalizada en la interacción de la genitalidad de los actores, privilegia los *come shots* y *meat shots*, registrando la autenticidad obscena de la acción para culminar en la captura del momento crucial y delicado de la trama, lo más verdadero de lo verdadero: la eyaculación. La segunda, sin embargo, también captura el orgasmo pero de manera simbólica, es decir, retrata en primer plano la gestualidad de los protagonistas evidenciando a través de sus rostros que efectivamente han logrado llegar al éxtasis. El orgasmo, entonces, sostendría Baudrillard, “es implacablemente verdadero.”¹³⁴

La pornografía, vista desde lo conceptual hasta las diferentes representaciones que son calificadas como tales, es producto de las prohibiciones y miedos que una sociedad necesita acallar desesperadamente. El cine pornográfico transgrede por sacar de lo oculto y llevar al plano visible y público la voluntad de verdad sexual que los sujetos demandan.

¹³¹ Robert H. Rimmer redactó un interesante código de 25 convencionalismos del porno *hard-core* donde expone las situaciones típicas de género heterosexual. Reproduciremos los postulados propuestos por Rimmer en el primer anexo de la presente tesis.

¹³² Baudrillard, Jean, *op. cit.*, p. 67.

¹³³ Gubern, Román, *op. cit.*, pp. 35 – 36.

¹³⁴ Baudrillard, Jean, *op. cit.*, p. 67

Podrá haber censura que la someta, sentencias que las castiguen, pero su presencia y poderío serán imperecederos siempre que viva en alguno la mirada abyecta del deseo.



Fig. 3. Ejemplo de *medical shot* en una escena de triple penetración simultánea, publicada en la revista *Private*, febrero de 1997. (Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, España, Anagrama, 2005, p. 59.)



Fig. 4. *Meat shot* en una doble felación simultánea, publicada en la revista *Private*, febrero 1917. (Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, España, Anagrama, 2005, p. 60.)



Fig. 5. *Come/cum/money shot* que muestra la eyaculación sobre el rostro de una modelo en una revista pornográfica sueca. (Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, España, Anagrama, 2005, p. 24.)

Capítulo II.

La materia prima de lo abyecto: discursos, cine y sujetos transgresores en el contexto mexicano

Vuestros relatos necesitan los detalles más grandes y extensos; no podemos juzgar en que media la pasión que nos contáis atañe a las costumbres y caracteres del hombre a no ser que no disfracéis circunstancia alguna; por lo demás, las menores circunstancias son infinitamente útiles para lo que esperamos de vuestros relatos.

Marqués de Sade

Los degenerados: el indígena, la prostituta y el homosexual

Un sujeto transgresor es aquel que a través de sus saberes y prácticas violenta el orden imperante. La práctica transgresora afirma el límite establecido como ilimitado, conoce sus márgenes, las líneas que lo delimitan, y también las sanciones devenidas de sobrepasarlo. Los sujetos transgresores trastocan las fronteras de lo aprobado, de lo correcto, de lo moral, de las buenas costumbres. Sus acciones son objeto de castigo y reclusión, de la desaprobación y el barrunto social; el loco, el briago, la mujerzuela, la adúltera, el invertido, el violador, el nefando, son expresiones para nombrarlos y señalarlos, diferenciarlos de quienes, en efecto, fortalecen los intereses y el bienestar de la mayoría.

El sujeto transgresor actúa en un contexto determinado, los factores políticos, económicos, sociales y culturales establecen la magnitud de la acción insubordinada. La sociedad mexicana, concretamente la que atañe el crepúsculo del porfiritato hasta los albores del cardenismo, apuntaría las acciones disciplinarias en algo más que en la figura del sujeto transgresor, sino en la de la práctica misma, ya que a través de éstas se atentaba contra el modelo ideal de conducta, y por ende, el de la ciudadanía.

El gobierno del general Porfirio Díaz (1877 – 1911) marcó una coyuntura trascendental dentro de la historia nacional, bajo las premisas “Orden, Paz y Progreso” se dio a la tarea de transformar y reconfigurar un México que se encontraba en proceso de reconstrucción política, social y cultural. Durante los 33 años que el país estuvo en manos del gobierno porfirista, se suscitaron una serie de cambios de gran envergadura, por primera vez en mucho tiempo la nación experimentaba un período de paz social y armonía económica. Se iniciaba la modernización, que de acuerdo con Ricardo Pérez Montfort,

consistió en “impulsar el crecimiento económico local o regional con miras a controlar cada vez más mercados y las inversiones, tanto internas como externas, favoreciendo la producción masiva y la aplicación de tecnologías de vanguardia”.¹³⁵ Así, México comenzó a vestirse con vías férreas que impulsarían el desarrollo económico y facilitarían la comunicación; se introducirían los clásicos literarios y escritos de moda que en ese entonces florecían en Europa y que impactarían a los artistas e intelectuales: Francia sería el modelo a seguir; se estimularía el desarrollo de la investigación científica y tecnológica permitiendo así la llegada de inventos que caracterizaron la época como el teléfono, el fonógrafo, el automóvil, el aeroplano y el cinematógrafo.

Bajo el cobijo de la anhelada modernización, Díaz se propuso hacer de la ciudad de México una “Ciudad Ideal”, convertirla en un símbolo monumental reafirmando así el papel centralizador de la capital que desde tiempo atrás controlaba lo político, administrativo, económico y social. Es en este contexto que el crecimiento de la mancha urbana, iniciado desde 1858, dota de un nuevo significado el papel de la urbe, “ser ciudadano es lo de hoy”. Si bien, el modernismo había dado a la ciudad y a la vida urbana engrandecimiento, hermosura y tecnología, también trajo consigo facetas negativas, principalmente la marginación, la pobreza, la indiferencia, la embriaguez y la prostitución. Esto propicio que el Ayuntamiento tomara medidas e impulsara discursos que promovieran la moral pública, la salud y la higiene. En este sentido, los ebrios, los indígenas, las prostitutas, etcétera, serían considerados las “clases peligrosas”, esos “ceros sociales” que tenían que ser reclusos a los márgenes oscuros de la urbe, las barridas, para que no atentaran contra la “ciudad ideal”. De esta manera, las elites, quienes poseían la “superioridad” moral, desarrollaron discursos “científicos” sobre conductas morales para demarcarse de los “ceros sociales”;¹³⁶ “son las clases populares, los desposeídos, quienes antes de cometer el pecado ya están manchados con una especie de pecado original”.¹³⁷

En las ideas y discursos médicos, filosóficos e intelectuales de la época preponderaba el carácter positivista, que nutrido de la biología y la visión determinista,

¹³⁵ Pérez Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México*, México, CIESAS, 2008, p. 49.

¹³⁶ Ramírez, Fausto, *op. cit.*, pp. 123 – 124.

¹³⁷ Estrada Urroz, Rosalina, “La prostitución en México, ¿una mirada francesa?”, en Claudia Agostini (coord.) *Curar, sanar y educar: enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, México, UNAM, BUAP, 2008, p. 182.

establecía tres obsesiones comunes del mexicano: la debilidad, su tendencia a la pereza y su fealdad y talla pequeña. Este discurso racial se enfocaba en la figura del indígena, quien era calificado por el escritor, periodista y político Francisco Bulnes como un “desinteresado, estoico, sin ilustración; desprecia la muerte, la vida, el oro, la moral, la ciencia, el dolor y la esperanza. Ama cuatro cosas seriamente; los ídolos de su vieja religión, la tierra que le da de comer, la libertad personal y el alcohol, que le procura fúnebres y sordos delirios”.¹³⁸ Bulnes concibe al indígena como una figura dedicada al vicio y el ocio, lo llama perezoso, alcohólico, ignorante e inmoral, un individuo que va contracorriente de los propósitos e intereses del gobierno regente. El indígena, siguiendo esta línea, se presenta como un sujeto transgresor, parte de esos “ceros sociales” que significaban un peligro para el bien común y que iba en contra de los ideales progresistas de la época. Se le observa como un “fantasma de la degeneración social”¹³⁹ que se adhiere a sus viejas prácticas y costumbres, que resiste a los cambios codiciados, una raza que proyecta una imagen del mexicano como “raza débil” y que perjudica la impresión que el país pretendía dar al extranjero.

En este tenor, la población indígena sería blanco de los discursos médicos y de control social. Sí el indígena representaba una imagen negativa del tan ansiado e impulsado progreso y su productividad se veía frenada por su pereza y gusto por los vicios, habría entonces que implementar medidas que limitaran su crecimiento como raza no deseada. Un ejemplo claro es lo dicho por Luis Lara y Pardo en su texto *La puericultura en México* publicado en la *Gaceta Médica* de México en el año de 1903, donde apunta lo siguiente:

Como pueblo, como conjunto social, somos débiles, poco vigorosos, y que, por lo tanto, y conforme a la ley inviolable de la herencia, los frutos de nuestro engendro tienen que ser débiles. El aborto y el parto prematuro tienen que ser más frecuentes que en los pueblos vigorosos y fuertes, en aquellos otros en que la debilidad es una tara que pesa sobre la población.¹⁴⁰

La afirmación de Lara y Pardo no es un señalamiento menor, al contrario, ejemplifica la forma en la que la sociedad porfiriana entendía la superioridad, no sólo de clase, sino racial. El tratar de seguir el ejemplo de Francia como pueblo “vigoroso y fuerte” justificaría la promoción y aprobación del aborto a la que alude Lara y Pardo: se trata de un discurso de dominación que caracteriza al indígena en su condición de vencido, de dominado, como

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 175.

¹³⁹ *Idem.*, p. 175.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 176.

una amenaza biológica que conlleva a la degeneración racial. El indígena, en este contexto, es un individuo que pertenece al mundo de los ínfimos, a los bajos fondos, de naturaleza es débil, nada útil, un haragán, un vicioso, es un sujeto transgresor.

El régimen porfirista mostraba una preocupación general sobre los asuntos de salud pública, en particular lo concerniente al control de la prostitución y de las enfermedades venéreas.¹⁴¹ Tales problemáticas alcanzaban lo concerniente a las diversiones públicas, hay una marcada diferenciación entre los espacios de esparcimiento a donde acuden las elites (el teatro, la opera, el cine, salones de baile) y los que frecuentan los sectores populares. Las cantinas y los burdeles son estos espacios de confinamiento social donde los “ceros sociales” pueden divertirse de manera “indecente”.

La forma de normar y regular los espacios públicos y privados, opina Mauricio List Reyes, depende de los comportamientos, actitudes y todos los actos de la vida cotidiana; son organizados de acuerdo a un sentido social que pretende alejarse del personal. La distinción se da en base al género. Mientras que el espacio público es reconocido como propiamente masculino, el privado atañe a lo femenino. La norma señala claramente que las mujeres que acceden al espacio público deben hacer en compañía del varón, de lo contrario puede vérselos como objeto de sospecha de comportamientos inadecuados, incluso inmorales.¹⁴²

El repertorio nocturno era diverso, los espacios públicos de dispersión, para el placer y la sexualidad se ubicaban principalmente en: cafés, prostíbulos (éstos situados en los márgenes de la zona roja), cantinas, tabernas y pulquerías. El café fungía como espacio para la conversación, perder el tiempo, o hacer negocios. De ambiente familiar durante el día, el servicio comprendía la venta de cafés, nieves, té, alimentos y diversas bebidas alcohólicas. Por la noche jugaba el papel de centro para la reflexión y discusiones diversas donde científicos e intelectuales se daban cita para intercambiar cavilaciones que podían cuestionar el ejercicio del orden regente.¹⁴³ No se trata de un espacio dedicado propiamente a la práctica transgresora, no obstante, es un ejemplo intermedio entre los espacios decentes y los transgresores.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 165.

¹⁴² List Reyes, Mauricio, “Varones del siglo XX. La construcción de la masculinidad y la definición de las perversiones sexuales”, en Elsa Muñiz (coord.), *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, México, UAM-Atzacapatzalco, 2008, pp. 259 – 260.

¹⁴³ González Rodríguez, Sergio, *Los bajos fondos*, México, Cal y Arena, 1989, p. 34.

La zona roja, también conocida como zona de tolerancia, era el espacio donde se agrupaban los prostíbulos y burdeles que funcionaba bajo el control, cuidado y vigilancia de las autoridades. Se trataba de un espacio, sostendría Foucault, donde se desplegaba una vigilancia jerarquizada bajo sanciones normalizadoras, es decir, la permisibilidad existía siempre y cuando acatará lo reglamentado.¹⁴⁴ El prostíbulo, el cuartel de las mujeres de la vida libre, se trataba de una casa grande, discreta, con innumerables habitaciones perfectamente acondicionadas para llevar a cabo el acto sexual. Su sala servía como espacio de reunión y trato donde convivían visitantes, la señora madrota y las prostitutas mismas. Por reglamento se esperaba que las prostitutas correspondieran a la clase social de su clientela, lo que da cuenta que hasta en los bajos fondos existía una marcada diferenciación social.¹⁴⁵

La taberna, la cantina y la pulquería compartían la tarea de ser establecimientos donde se podían consumir vinos y licores. Las dos primeras, que en sus inicios eran espacios de concurrencia para hombres y mujeres de las elites, con el tiempo tomaron la forma refinada de “bar” o “salón”. En ellos se empezó la moda de los cocteles y el servicio de *free lunch*, después conocido como “botana”. La clientela disfrutaba de la charla y del juego de domino y naipes amenizados con música en vivo. Si bien, la taberna y la cantina servían como centros de diversión para un grupo social específico, la embriagues suscitada por la venta de bebidas alcohólicas despertaba en sus asiduos comportamientos violentos e indecorosos que merecían la atención de las autoridades. Habría que diferenciar y controlar, pues, a los individuos y los espacios de acuerdo a su estrato en la sociedad. El elegante y novedoso bar y salón serían los espacios donde se darían cita las élites, mientras que la taberna y la cantina, ya despojadas de su alcurnia inicial, se considerarían los lugares de reunión para las clases menos favorecidas. La pulquería, lugar alejado del centro de la ciudad, era el espacio por excelencia de reunión de los “ceros sociales”. A diferencia de la elegancia de los bares y salones, éste se trataba de un jacalón donde en sus puertas se vendían fritangas y el popular pulque. Su clientela de desposeídos, apartados de la estricta vigilancia de las autoridades, disfrutaban cantando y bailando melodías populares.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 200 – 215.

¹⁴⁵ González Rodríguez, Sergio, *op. cit.*, pp. 34 – 35.

¹⁴⁶ *Idem.*

Es a través de la división de espacios, de su categorización, que se puede ubicar y dividir a los sujetos y los papeles y tareas que estos desempeñaran dentro de su contexto histórico y social. La idea foucaltiana de un centro panóptico, concebida desde las ciudades antiguas, para el dominio, control y jerarquización de los espacios urbanos traza divisiones sobre las cuales se conciben espacios públicos y privados. Las plazas, las calles, los muelles, las fortificaciones y sus alrededores son áreas que corresponden a lo público; mientras que las casas y jardines remiten a lo privado. Con frecuencia, el entrelazamiento de estos espacios da a luz a espacios semiprivados, tales como: antesalas, porches de las casas o patios.¹⁴⁷

Con la división y transformación de espacios en públicos y privados, y un centro que ordena, se cataloga el tránsito de los sujetos de acuerdo a tres atributos transformativos: lo intermedio (el transeúnte que va de aquí para allá); lo desviado (el rebelde a las normas que idolatra las prohibiciones); lo placentero (el ocioso que se excluye del orden establecido). La idea de San Agustín de crear una ciudad en la que converja la vida espiritual y la experiencia mundana da nacimiento al orden entre lo exterior y lo interior, entre el ver y el poder. El lugar donde habita lo divino posibilita la acción de mirar y dominar; la fuerza simbólica de lo interior y exterior recae en lo que se ve se domina.¹⁴⁸

Los códigos culturales que cada sociedad materialice en sus políticas urbanas serán los que definan lo público y lo privado impulsados por sus anhelos de acrecentar, poseer, ver y dominar. El ojo de Dios, simbolizado en la figura de la Santísima Trinidad (triángulo equilátero con un ojo omnipresente ajeno al parpadeo en la parte central), será el ícono que vaya más allá de lo externo y lo interno, lo público y lo privado. El uso de este símbolo para las ciudades ultramodernas es apropiarse del sujeto. La voluntad de los sujetos por organizar y reorganizar los espacios se ve violentada por inercias supraindividuales determinadas por sus decisiones y deseos. Los debates en torno a la privatización de lo público, o viceversa, de lo privado a lo público, son ejemplos de estas fricciones entre los deseos personales y apropiables. Al violentarse los límites entre lo público y lo privado se

¹⁴⁷ González Rodríguez, Sergio, "Exterior/Interior", en *Luna Córnea*, no. 25, *Intimidad expuesta*, México, 2002, p. 7.

¹⁴⁸ *Idem*.

reconfigura y expande el paradigma de exhibir, dando como resultado la exteriorización de lo interno mostrando lo antes invisible como la sexualidad.¹⁴⁹

Estos espacios desempeñan un papel central para llevar a cabo prácticas transgresoras. El indígena, por un lado, era considerado un sujeto transgresor por su debilidad racial; su afición al alcohol hacía que la cantina y la pulquería fuesen sitios propensos a la embriaguez y por lo tanto un espacio predispuesto al desenfreno y la criminalidad. Por otro lado, existieron también otros sujetos considerados transgresores que hacían temblar la moral pública, cuyo peligro residía en lo sexual: se trataba de las prostitutas.

La figura femenina, desde tiempos inmemoriales siempre ha estado asociada a dobles discursos, por un lado tenemos a María, símbolo de pureza, sumisión y maternidad, la mujer ideal por excelencia, y por otro lado a Eva, la encarnación de la tentación y la perversidad, la mujer pecadora que orilla al hombre al pecado original.¹⁵⁰ La mujer es pues amor y deseo, bienestar y malestar en un solo cuerpo. Esta dualidad también jugó un papel importante en torno a la construcción de la imagen de la prostituta porfiriana ya que los peligros que representaba apuntaban hacia dos direcciones: lo sexual y lo social.

Durante las últimas décadas del siglo XIX lo concerniente a la vida privada deambula entre la culpa y las absoluciones periódicas de la misma;¹⁵¹ lo sexual se liga con lo religioso y lo social: las relaciones sexuales se limitan a la privacidad de la alcoba paterna siendo su único fin utilitario la fecundidad.¹⁵²

Carlos Monsiváis menciona que la Iglesia católica distingue tres formas de castidad: conyugal, vidual y virginal, el faltar a alguna se traduce en una transgresión a lo estipulado por Dios y por lo tanto es dejarse caer en aras del pecado. Esta reducción del coito también guarda una profunda relación con los cánones morales de la época, ésta no se da por elección autónoma, sino por acatamiento de lo que otros juzgaron indispensable reverenciar. Entonces, “la vida sexual en el porfiriato es la solemne escenificación de

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 8.

¹⁵⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, España, Siruela, 2004, p. 207.

¹⁵¹ Monsiváis, Carlos, “Prologo”, en Ava Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1991, p. VIII.

¹⁵² Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, op. cit., p. 7.

temblores, noches en vela enumerando los pecados a confesar, vicios secundarios y arrepentimientos que duran hasta la siguiente inquietud corporal.¹⁵³

De esta manera, la figura femenina se verá bañada por las ideas religiosas sobre la sexualidad erigidas en la época construyendo un estereotipo de la mujer “ideal”, ésta tendrá que ser una devota y abnegada esposa destinada a la procreación y educación de sus infantes, al resguardo y promoción de las buenas costumbres, discreta y retraída en su manera de vestir para no llamar la atención y los instintos carnales de los varones. Cualquier mujer que no acatara estos lineamientos en torno al comportamiento femenino sería juzgada como una mujer galante, una criminal de la carne, una prostituta.

El ejemplo modernizador que Francia ofreció a México no se limitó sólo al terreno científico, arquitectónico, artístico y tecnológico, sino que también incursionó en el plano de la prostitución. Para ese entonces París era uno de los semilleros de prostitutas por excelencia en Europa provocando situaciones de escándalo en torno a la figura de estas transgresoras mujeres. Alain Corbin distingue cinco figuras construidas en Francia en torno a las prostitutas y que seguramente después serían importadas a México:

- 1) La prostituta es la *putain* (puta), cuyo cuerpo huele mal [...] la *putain* no solo simboliza podredumbre moral; es literalmente una mujer pútrida como lo demuestra el aroma que emite. Al frecuentarla, uno se arriesga a la corrupción en vida de la sífilis, igual que el marinero se expone al escorbuto o el prisionero se expone a la “fiebre de la cárcel”
- 2) La prostituta permite al cuerpo social excretar los excesos de fluido seminal que la hacen apestar y pudrirse [...] esta segunda imagen vincula a la prostituta menos al desperdicio o a la peste que a la cloaca o al desagüe que evita una congestión fatal y que asegura la eliminación de excedentes de esperma
- 3) Como cuerpo pútrido y excretorio/cloaca, la prostituta tiene relaciones complejas con el cadáver en la imaginación simbólica de los tiempos [...] en el discurso de los higienistas del siglo XIX, la asociación entre la prostituta y la carne de cadáveres se convierte en *leitmotif* [...] por tanto, las prostitutas eran peligrosas por la misma razón que los cadáveres o la carroña. En este periodo en el que florecen el “anticontagismo”, la guerra contra la infección o el miasma emanado por un cuerpo en putrefacción, la reglamentación de la prostitución se convirtió en un objeto primordial
- 4) La prostituta simboliza , y hasta encarna, el padecimiento que testifica , más que un olor desagradable, la infección de la estructura social: la *sífilis* [...] el virus incubado por la prostituta echa a andar un proceso de *degeneración* que amenaza con aniquilar a la burguesía
- 5) La imagen final [...] es de una naturaleza por completo distinta. Integra a la prostituta a esa cadena de cuerpos femeninos resignados, que se originan en las clases más bajas y que están destinadas a satisfacer las necesidades físicas de los hombres de clases superiores [...] A esta serie de cuerpos sumisos pertenece la nana que entrega sus cuidados al recién nacido; la niñera que enseña el niño a bañarse; la sirvienta de cara doble; Martha y María Magdalena al mismo tiempo, cuyo objeto sirve como objeto de obsesión en la casa del patrón y quien a veces asume la iniciación sexual del adolescente o se propone conquistar el lecho matrimonial; y por último, la sirvienta anciana, toda abnegación, se convierte en nana y espera jugar el papel de amortajadora. A la mujer de clase baja,

¹⁵³ Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, pp. XVIII – IX.

en el corazón de la propiedad burguesa, se le confía todo lo que es orgánico, la administración de las necesidades del cuerpo [...] El recurrir a la prostitución se puede insertar lógicamente en esta serie de cuerpos femeninos a disposición del cuerpo burgués.¹⁵⁴

En estos acercamientos creados en torno a la mujer caída distinguimos que sus constantes son: el peligro que representa desde el plano higiénico, el delictivo y el moral. En este sentido se establece una diferencia entre la prostituta y la “puta”, que si bien podrían considerarse sinónimos, en el lenguaje escrito y el hablado no lo son. La prostituta es un ser anormal, un criminal sexual que atenta contra la sociedad, es un elemento que interfiere con el progreso, es un sujeto transgresor; mientras que la “puta” es la escoria misma, la putrefacción vial.¹⁵⁵ Luis Lara y Pardo proporciona otra aproximación de importancia sobre el discurso de la práctica y el sujeto:

[...] Para la ciencia, la prostitución no es sino un fenómeno degenerativo, como la delincuencia, como la mendicidad, como todos los vicios sociales. Las prostitutas son seres inferiores, socialmente hablando, que participan de los caracteres de inferioridad que distinguen a los degenerados. La pereza, la despreocupación, la superstición, el deseo de llamar la atención, las perversiones funcionales del sistema nervioso existen claramente determinados en las prostitutas, que llegan a adquirir hasta un aspecto exterior especial, bien aparente.¹⁵⁶

La imagen del criminal se concebía como un ser primitivo, violento y pasional, un regreso a la animalidad asociado con la naturaleza. Es así, que la mujer, “y más en concreto aquella que se entregaba a satisfacer sus deseos sexuales, era sinónimo de regresión a la materia, mientras que el hombre significaba el triunfo de la inteligencia, a condición de no dejarse arrastrar por la fatal seductora al abismo de la animalidad. La mujer era así sinónimo de naturaleza, mientras que el hombre lo era de civilización”.¹⁵⁷

De esta manera, a la *cocotte* se le atavió con ligeros, medias negras, ropas interiores provocativas y altos peinados en densas cabelleras para darles una identidad social a prostitutas y cortesanas. Se les recluyó en burdeles y casas de citas que serían sus palacios del placer y la promiscuidad, sus templos de tolerancia donde el sexo salvaje tendría derecho natural de materializarse, de crear discursos clandestinos, circunscritos y

¹⁵⁴ Corbin, Alain, “Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones”, en *Historias*, México, INAH, núm. 18, julio-septiembre, 1987, pp. 12 – 15.

¹⁵⁵ Estrada Urroz, Rosalina, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁶ Lara y Pardo, Luis, *La prostitución en México*, México/Francia, Librería de la Vda. De C. Bouret, 1908, p. 146.

¹⁵⁷ Ramírez, Fausto, *op. cit.*, p. 129.

cifrados.¹⁵⁸ La prostituta fue entonces el símbolo por excelencia de la mujer caída, de la sífilis, el deseo carnal y abyección. Los artistas e intelectuales de la época crearon una cultura visual¹⁵⁹ mostrando su temor y alabanza a estos seres abyectos, donde las ataviaron con regalos que la naturaleza, otra mujer despiadada y perversa, les ofrecía y ropajes intrépidos que también delataban su condición de mujeres modernas, estas animosas y audaces mujeres personificaban el vicio y la concupiscencia. Bram Dijkstra señala lo siguiente:

[...] alrededor de 1900, escritores y pintores, científicos y críticos, eruditos y esnobs habían sido adoctrinados para ver a todas las mujeres que ya no se ajustaban a la imagen de la mujer como monja hogareña como seres viciosos y bestiales, representativos de un pasado instintivo, preevolutivo, que preferían la compañía de los animales antes que la del varón civilizado, unas criaturas que eran la personificación de la hechicería y la maldad [...] La mujer, en pocas palabras, había acabado siendo vista como la monstruosa diosa de la degeneración, una criatura del mal que gobernaba sobre todas las terroríficas bestias con cuernos que poblaban las pesadillas sexuales de los hombres.¹⁶⁰

Dijkstra hace un planteamiento importante en torno a la figura de la prostituta dentro de la visión de mundo de artistas e intelectuales en la transición del siglo XIX al XX: se había creado una imagen simbólica de la misma que formaría parte de la vida bohemia. En México, pintores como Ángel Zárraga, Saturnino Herrán o Roberto Montenegro, plasmaron en algunas de sus obras la alabanza y temor que les inspiraban las mujeres públicas. Un caso particular fue la plástica del pintor zacatecano Julio Ruelas, quien encontró en la figura de la prostituta una musa que sería una constante a lo largo de su obra. Consideramos importante exponer la relación entre la prostituta (como imagen simbólica) y la inspiración que despierta en el artista, que forma parte del imaginario social y cultural erigido en torno a ella. Ejemplificaremos la problemática a través de la pintura *La domadora* de Ruelas.

De mente soñadora y trastornada, Ruelas trajo al mundo un número importante de dibujos, grabados y pinturas al óleo, que delataban su afinidad por mundos mitológicos y seres fantásticos, pero a su vez, por demonios despiadados, brujas siniestras y mujeres perversas. Algunas temáticas en la obra de Ruelas son: el rapto, la violación (implícita),

¹⁵⁸ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁹ Nos permitimos la libertad de utilizar el término ya que no solo nos estamos refiriendo a la producción plástica, sino que también aludimos a fotografía y vistas cinematográficas.

¹⁶⁰ Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, España, Debate, 1994, pp. 324 – 325.

crímenes por celos y la destrucción del objeto amoroso.¹⁶¹ La imagen femenina, entonces, jugará un papel decisivo en la obra del pintor donde la dota de un carácter fuertemente lascivo y malvado. La mujer representada por Julio Ruelas, será pues, un sujeto transgresor, que atenta contra las costumbres morales y la sexualidad de la época que al ser rechazada socialmente se le nombra, se le recluye y se le castiga. La prostituta será pues, uno de esos sujetos transgresores.



Fig. 6. Julio Ruelas (1870 – 1907), *La domadora* (1897), óleo sobre cartón, 15 x 19 cm, Colección Andrés Blaistein.

La domadora de Ruelas (Figura 6) es un cuadro pintado al óleo de dimensiones pequeñas (15 x 19 cm), en el se muestra como personaje principal la figura de una mujer desnuda ataviada únicamente con un par de medias negras, esarpines y un coqueto sombrero canotier; el atuendo y la pose seductora la convierten en un objeto de deseo para la figura masculina. Presenta una actitud decidida, acechante y castigadora, el látigo que trae entre las manos da cuenta de ello, se dispone a sancionar. La mujer se encuentra bajo el cobijo de la sombra un árbol en medio de un jardín cuya flora y clima templado posiblemente refieran a bosques germanos. En torno al sitio donde se encuentra la mujer se ha dibujado una vereda en forma de elipse producida por el correr veloz de un cerdo, quien es montado por la figura de un mono. La elipse habla de un camino sin escapatoria, en el

¹⁶¹ Ramírez, Fausto, *op. cit.*, pp. 128 – 129.

que ambas bestias siempre regresan al dominio de la mujer, ninguna de las dos puede escapar a su vigilante mirada.



Fig. 7. Félicien Rops (1833 – 1898), *La dame au cochon ou Pornokratés* (1896), Grabado coloreado con acuarelas, 70 x 45 cm.

La historiografía producida en torno a la plástica de Julio Ruelas donde se toca el tema que concierne a *La domadora*, nos hacen saber que muchos de los análisis a los que la obra ha sido sometida apuntan, por un lado, a la influencia que ejerció el pintor belga Félicien Rops y su *La dame au cochon ou Pornokratés* (Figura 7) en la gestación de *La domadora*. José Garcidueñas apunta que Ruelas seguramente comprendía y apreciaba el arte Rops, por lo que no dudó en seguir sus influencias ya que posiblemente las expresiones que encontró en éste compaginaban con las suyas propias.¹⁶² Teresa del Conde y Fausto Ramírez nos hacen saber la enorme influencia que la literatura y mitología clásica tuvieron en la obra de Julio Ruelas. Para el caso de la pintura que nos encontramos analizando, del

¹⁶² Garcidueñas Rojas, José, “Julio Ruelas y Félicien Rops” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/IIIE, Volumen XII, número 43, 1974, p. 111.

Conde señala que la figura femenina que aparece en *La domadora* tiene alguna relación con el mito de Circe, la hechicera homérica que transformó a los compañeros de Ulises en cerdos cuando éstos se refugiaban en la isla de Eea. La seducción y encantamientos que la mujer lanzó sobre los hombres fueron los causantes de la transformación.¹⁶³ Por otra parte, Ramírez señala la correspondencia que existe entre el personaje femenino de Ruelas y la figura de Eva “puesta al gusto del día: no en balde la cobija un árbol, que evoca el bíblico árbol paradisiaco”.¹⁶⁴

La vestimenta con la que la mujer está representada tiene una asociación directa con los elementos que otorgaban identidad social a las prostitutas y cortesanas de la época: ligeros, medias negras, ropas interiores provocativas y altos peinados en densas cabelleras, cuya finalidad era despertar el lívido varonil.¹⁶⁵ En ambos acercamientos estamos de acuerdo, las referencias a Circe y Eva son innegables, las dos figuras nos remiten a una representación de la mujer perversa y seductora, capaces de sodomizar y orillar al hombre al caer en las tentaciones mas lascivas y abyectas. En este sentido, y siguiendo la línea de las influencias literarias, creemos que otra fuente de inspiración para Ruelas, no sólo para *La domadora*, sino para muchos de sus grabados y óleos en los que se representa el dominio y juego perverso entre lo masculino y lo femenino, fue la obra del austriaco Leopold von Sacher-Masoch, *La venus de las pieles* (1870),¹⁶⁶ y su argumento masoquista en torno a la relaciones sentimentales en las que el hombre es una víctima –en este caso por voluntad propia- de los deseos femeninos:

–¡Hágalo –exclame medio espantado, medio encolerizado [dice Severin a Wanda]-. Si sobre la armonía de las ideas puede fundamentarse una unión. Las pasiones proceden de los grandes contrastes. Nosotros somos dos contrastes que se yerguen hostilmente uno contra el otro, y si tengo que compartir ese amor, me es odioso, me causa miedo. Dado ese estado de las cosas, no puedo ser sino martillo y yunque. Seré yunque. No puedo ser dichoso sin ver el objeto amado. Podría amar a una mujer, más solo siéndome cruel.¹⁶⁷

¹⁶³ Conde, Teresa del, *Julio Ruelas*, México, UNAM/IIIE, 1976, p. 42.

¹⁶⁴ Ramírez, Fausto, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶⁶ La historia relata la enfermiza relación que llevan Severin y Wanda, en el que él suplica a ella lo sodomice y ridiculice y trate como esclavo. El eje central de la historia es el masoquismo como fuente de deseo y excitación, es lo que brinda coerción a la relación que llevan los personajes. Leopold von Sacher-Masoch, *La venus de las pieles*, Argentina, El cuenco de plata, 2009.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

La relación de la novela de Sacher-Masoch creemos se encuentra en la doble vertiente que Ruelas presentó en su obra: “la mujer activa y perversa, llena de encantos, ante los cuales cae irremisiblemente un débil ser masculino. Y la mujer torturada de muy diversas formas, que se contorsiona, llora y sufre, muchas veces en agonía, al vivir su último padecimiento”.¹⁶⁸ *La domadora* entraría en la primera vertiente.

Otro punto importante a tratar dentro de *La domadora*, es la cantidad de elementos simbólicos que se encuentran presentes. Julio Ruelas destacó como uno de los artistas modernistas en introducirse dentro del complejo mundo simbólico. Ya se mencionó la alusión al árbol bíblico que cobija a la mujer, pero aún falta tocar lo concerniente a las figuras del cerdo y del mono. Ambas criaturas mantienen una unión con lo bajo, lo grotesco, lo ligero y lo hábil. El cerdo es un “símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoroso en lo perverso”,¹⁶⁹ mientras que el mono “alude a lo grotesco, lo instintivo, lo ridículo por su semejanza distorsionada con el hombre [...]”.¹⁷⁰ Los dos animales juegan un papel importante dentro de la obra ya que son lo que representa a la parte masculina de la pintura, que sin lugar a dudas, se muestran sucumbidos a la voluntad y desnudes de la mujer.

El paisaje que sirve como escenario para los personajes cuenta con una marcada influencia impresionista, muestra de que Ruelas conoció y comprendió dicha corriente artística; los elementos con los que el pintor trata el paisaje se distinguen por una técnica más libre, a base de pinceladas cortas y rápidas y trazos que van conformando formas, de acuerdo a las distintas calidades de luz a la que se espera llegar. Este tipo de técnica rompe con la lineal y precisa con la que Ruelas trata ciertos asuntos en varios de sus dibujos. Para el caso de *La domadora*, el autor concibe el paisaje dentro del naturalismo.¹⁷¹

Retomando a Teresa del Conde, es prudente mencionar las imperfecciones que la autora le encuentra a la obra: “artísticamente el cuadro tiene algunos defectos [...] el colorido es convencional, la composición produce un efecto molesto en cuanto que hay un árbol de ridículas proporciones, colocado precisamente atrás de la figura femenina, cuyo

¹⁶⁸ Rodríguez, Marisela, *Julio Ruelas: una obra en el límite del hastío*, México, CONACULTA, 1997, p. 18.

¹⁶⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷⁰ Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1984 – 1939)*, México, UNAM/IIE, 2003, p. 124.

¹⁷¹ Conde, Teresa del, *op. cit.*, p. 39.

cuerpo es defectuoso por tener las piernas extremadamente cortas en relación a los muslos y el torso.”¹⁷²

La imagen simbólica construida en torno a la figura de la prostituta a finales del siglo XIX y principios del XX responde a un contexto modernizador en el que la imagen pública tiene un peso relevante, la higiene comienza a ser tomada muy en cuenta y la religión controla la vida moral. La figura de la prostituta fungió pues para diferenciar lo correcto de lo incorrecto, para simbolizar los miedos y malestares de la época, para encarnar los sentimientos misóginos y dar voz a las necesidades carnales. Su imagen va más allá de los ligeros y los burdeles; es la representación de la perversidad, la monstruosidad y la lascivia, es la flor del mal en la ciudad de la moral.

La prostituta, en tanto sujeto transgresor, es producto de una marcada diferenciación de roles sociales. La mujer de la casa, aquella que es una esposa virtuosa, madre casta, reproductora sin ser sexual, la guardiana de la moralidad, se contrapone a la figura de la mujer pública, una indecente, desvergonzada, estéril, seductora, sensual y fatal. En estas dos construcciones simbólicas de la mujer de la casa (la ideal) y la pública (la transgresora) se advierte el papel de la familia como institución que normaría y delimitaría el correcto comportamiento de los individuos en sociedad.

La familia, en el corazón de la ideología política del siglo XIX (y que se extendería hasta bien entrado el XX), funciona como la mayoría de las instituciones de seguridad social. A diferencia de la plaza pública, en el que convergen el burdel, la cantina y la pulquería como espacios de ferocidad, inseguridad e inmoralidad donde el éxito evidenciaba la ley universal de la supervivencia de los más fuertes y de los más adaptados; la familia, como parte del universo doméstico, representaba el lugar de apacible confort y de la seguridad moral que procura el amor familiar.¹⁷³ La familia, por lo tanto, es un ejemplo social de moral inquebrantable, de respeto a los valores fundamentales, es la expresión legítima del amor verdadero.

Al interior de la familia, la sexualidad doméstica debía, como lo hemos desarrollado desde un inicio, servir a la reproducción. La mujer ostentaba el papel de virtuosa y protectora de su hogar, sus hijos serían fruto de una sexualidad condicionada y delimitada por lo socialmente estipulado como correcto. El rol del hombre, en este sentido,

¹⁷² *Ibíd.*, p. 41.

¹⁷³ Arcand, Bernard, *op. cit.*, p. 145.

consistiría en ser menos virtuoso que la mujer de la casa y demasiado frágil para hacer frente a la chica de la calle: “un marido que exigía el acto conyugal con otros fines que el asegurar su posteridad, transformaba a su esposa en una vulgar prostituta”.¹⁷⁴ El hombre, por consiguiente, sufría la condena de admirar y desear a las dos mujeres a la vez, pero también contaba con el “privilegio” de ser el único en gozar de una movilidad entre lo intermedio, lo desviado y lo placentero, como señalaría González Rodríguez, que le consintió frecuentar a la dos mujeres a la vez.

El papel del hombre en la sociedad, al igual que el del indígena y la prostituta, es construido a través de discursos que dictan una “normalidad”. Los comportamientos que la sociedad les asigna a los varones se aglutinan bajo el término de “masculinidad”. El hombre, pues, debe ser: “valiente, activo, decidido, fuerte, firme, voluntarioso, aguantador, atrevido.”¹⁷⁵ De esta manera, la construcción discursiva del buen varón es fruto de las representaciones hegemónicas de los roles de género que llegan a ser pensadas y sentidas como “naturales” y “normales”. Responde a una trilogía de prestigio: “hombre-masculinidad-heterosexualidad”, de acuerdo con Guillermo Núñez Noriega, que establece su papel, tanto el biológico, así como el social.¹⁷⁶ El hombre heterosexual también puede ser un sujeto transgresor, al embriagarse puede suscitar alguna riña, quizá se trate de un criminal, al procurar los cariños de las prostitutas, independientemente de su estado civil, se demarca del buen comportamiento moral, pero sus prácticas transgresoras llegan a ser disminuidas o solapadas por su misma condición de varón. Sin embargo, el hombre que transgrede los límites de comportamiento fijados a su rol biológico y social, es objeto de una diferenciación, estigma y sanción mayor. Se les llama “invertidos”, “afeminados”, “amanerados”: se trata de los homosexuales.

La figura del homosexual forma parte de los discursos y representaciones humanas desde tiempos remotos. Aparece en las tradiciones de los pueblos mesopotámicos y del Antiguo Egipto, en las civilizaciones clásicas, incluso en textos sagrados de las religiones hebreas y cristianas como el *Antiguo Testamento*. Cada tiempo histórico ha entendido y castigado al homosexual de diferentes maneras: en la época clásica se le condenaba por

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁷⁵ Núñez Noriega, Guillermo, *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*, México, Universidad de Sonora, El Colegio de Sonora, 1994, p. 61.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 62 – 63,

razones morales; hay una separación entre el hombre viril y el afeminado que maraca una diferenciación respecto a la actitud de los placeres, “el afeminado se caracteriza por la pereza, la indolencia”.¹⁷⁷ Mientras que en el Renacimiento la sodomía, término religioso devenido de la cultura judeo-cristiana para referirse a determinados comportamientos y prácticas sexuales entre hombres, se le penaba con la misma gravedad que la magia y la herejía.¹⁷⁸ El homosexual, en estas dos épocas concretas, transgrede por llevar a cabo una sexualidad que se asocia con el uso de los placeres en tanto abominaciones y pecados.

No obstante, en el siglo XIX la figura del homosexual toma otra connotación. Con el desarrollo de la medicina, la psiquiatría y la justicia penal como instituciones reglamentarias y disciplinarias, menciona Mauricio List Reyes, se originan discursos sobre las especies y subespecies, tanto humanas como animales, con el propósito de examinarlas. El discurso científico se propagó en varios ámbitos del saber incursionando en algunos que reconoció como interesantes. La ciencia médica adoptó el estudio de la sexualidad disponiéndose a ordenar los diversos ámbitos que a ella concernían, generando una suerte de código en el que se fueron clasificando las prácticas sexuales en dos categorías principales: “sanas (cuyo concepto de salud se establece a partir de una concordancia entre el sujeto y la sociedad en la que vive); y las patológicas (que también podemos llamar heterodoxas), que respondían al deseos y fantasía de sus practicantes, pero que se salían del modelo hegemónico”.¹⁷⁹ Las perversiones sexuales, dice Núñez Noriega, construidas vía representativa, son denominadas “sexualidades periféricas”, en el centro se encuentra la heterosexualidad reproductiva. Estas son expresiones eróticas que se les nombra, clasifica, autonomiza; sus practicantes se convierten en “especies”, se inventan causas, se intentan “curas”, maneras de “prevención.”¹⁸⁰ El sexo entre varones entraría en la denominación de “sexualidades periféricas”.

La obra del psiquiatra alemán, Richard von Krafft-Ebing, titulada *Psychopathia sexualis*, publicada en el año de 1886, es un interesante catálogo donde a través de diversos ejemplos expone esas “heterodoxias” en el campo de la sexualidad, incluso él mismo acuñaría términos como el sadismo y masoquismo. Su obra es una clasificación de

¹⁷⁷ Castro, Edgardo, *op. cit.*, pp. 199 – 200.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ List Reyes, Mauricio, “Hombres: cuerpo, género y sexualidad”, en *Cuicuilco*, vol. 12, núm. 33, México, ENAH, enero-abril, 2005, p. 181.

¹⁸⁰ Núñez Noriega, Guillermo, *op. cit.*, p. 56.

fijaciones sexuales o parafilias que se desviaban de la “normalidad” sexual y se atrevían a ir más allá del coito heterosexual.¹⁸¹ La obra era ante todo, comenta José Mariano Leyva, un libro de biología acerca del estudio sexual donde el ser humano aparece cosificado:

Sin sentimientos. Sin pulsaciones. Con mínima psicología. Sus actos corresponden a causas bien estudiadas y que [...] parecían más silogismos matemáticos que reacciones humanas [...] el estudio también lograba otros efectos: separar las desviaciones y a sus perpetradores de la gente *normal*; colocar a los científicos en un pedestal desde el que era posible analizar, separar y clasificar la miseria humana.¹⁸²

En consecuencia, estas ideas generaron una amplia variedad de categorías y nominaciones sexuales que definieron a un número semejantes de transgresores de acuerdo a la patología que presentaban. La homosexualidad, concepto acuñado por el mismo Krafft-Ebing,¹⁸³ ya nombrada de esta manera por el discurso psiquiátrico y médico, estaría a la par de las preocupaciones sociales a erradicar como lo eran la prostitución o el alcoholismo. El homosexual sería un sujeto transgresor, una clasificación médica que proyecta una “naturaleza diferente”,¹⁸⁴ al igual o tanto más que el loco y el criminal; unos serían objeto de encarcelamiento por parte de la justicia penal y otros serían llevados a clínicas y manicomios para ser tratados bajo el control médico y psiquiátrico.¹⁸⁵

En nuestro país, señala Carlos Monsiváis, la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, el nacionalismo en un decreto: “México es un país de hombres y mujeres sin etapas intermedias”,¹⁸⁶ que aspira la unión de las viejas tradiciones y costumbres católicas con las ideas triadas por el proceso modernizador del que emanaría y un novedoso y difuso catálogo de virtudes cívicas que promoverían la ética y buenas costumbres fuera del confesionario.¹⁸⁷ Este modelo de mexicano, como sujeto social, debería de practicar y fomentar la buena moral y conducta en dos niveles: el dictado por la Iglesia, donde aprende las sustancias básicas para una vida en paz consigo mismo alejada

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Leyva, José Mariano, *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, México, Tusquets, 2013, p. 55.

¹⁸³ Núñez Noriega, Guillermo, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ García Valdés, Alberto, *Historia y presente de la homosexualidad. Análisis crítico de un fenómeno conflictivo*, España, Akal, 1981, p. 80.

¹⁸⁶ Monsiváis, Carlos, “El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama)”, en Salvador Novo, *La estatua de sal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 21.

¹⁸⁷ *Idem.*

de los vicios de pueden llevar al pecado; y lo dictado por el Estado, que normaría la conducta y formas del buen vivir en sociedad de los individuos de acuerdo a los propósitos modernizadores.

El homosexual, el “marica”, el monopolista de los agravios contra la masculinidad, sería un sujeto que contradice y atenta este nuevo modelo social de mexicano, sin embargo, por increíble que parezca, su figura lograría esconderse y sólo se les evoca como “seres repugnantes” en brumosas y fugaces menciones. Volviendo a Monsiváis, el primer reconocimiento notorio del homosexual como sujeto transgresor sucede el 20 de noviembre de 1901 con el escándalo del *Baile de los 41*:

El 20 de noviembre de 1901, en la calle de La Paz, la policía interrumpe un baile de homosexuales y travestis, entre ellos vástagos de Familias Distinguidas de la dictadura de Porfirio Díaz. Al instante, la redada adquiere perfiles legendarios: a la mayoría de los detenidos se les envía a trabajos forzados en Valle Nacional, en Yucatán, y, según el nunca desmentido rumor público, uno de los asistentes, liberado de inmediato, es don Ignacio de la Torre, el único yerno de Porfirio Díaz. Algunos de los bailadores huyen por las azoteas, otros compran su libertad, y el resto barre las calles rumbo a la estación del ferrocarril, una costumbre [de corrección y disciplina] de la época.¹⁸⁸

El número 41, entonces, representó para la sociedad mexicana porfiriana y la posterior, la cifra del desdén, de la burla y la vergüenza. *El baile de los 41*, es un acontecimiento histórico de trascendencia ya que puso sobre la mira social la figura y práctica del homosexual, y no sólo eso, evidenció como el acto transgredir es incluso llevado a cabo por clases sociales no pertenecientes a los “ceros sociales”, como el indígena y la prostituta. El suceso tuvo tal resonancia en la sociedad que hasta el grabador, ilustrador y caricaturista hidroclórico, José Guadalupe Posada (Figura 8), dedicó una serie de por lo menos diez grabados, donde fija la imagen del popular evento, uno de estos trabajos sirvió para ilustrar la noticia publicada en el periódico *Hoja Suelta*, que bajo el encabezado “Los 41 maricones encontrados en una baile de la Calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901” narraba lo acontecido.¹⁸⁹

Posada ilustra a los bailadores en su obra como caballeros burdamente travestidos, como “fenómenos”; les conserva el bigote y patillas para evidenciar su condición masculina, pero a través de las faldas, gestos y ademanes señala su naturaleza de “invertidos”, con la que los asocia como homosexuales de clase baja que danzan felices

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 21 – 22.

¹⁸⁹ *Idem.*

hacia el repudio de familias y del medio social. El título del grabado asegura “Aquí están los maricones / muy chulos y coquetos”, y los versos adjuntos a éste cuentan el “gran baile singular”:

Cuarenta y un lagartijos
disfrazados la mitad de
simpáticas muchachas,
bailaban como el que más
la otra mitad con su traje.
Es decir de masculinos,
gozaban al estrechar
A los famosos jotitos.¹⁹⁰



Fig. 8. José Guadalupe Posada (1852 – 1913), *El baile de los 41*, grabado de comienzos del siglo XX, Archivo de *El Universal*.

El escándalo generalizado por *El baile de los 41* llegó incluso a literatura de la época. En un libro insólito de 1906 escrito por Eduardo A. Castrejón, titulado *Los cuarenta y uno. Novela crítico-social*, el autor acomete en contra de la homosexualidad, describiendo el suceso como una velada abominable:

El corazón degenerado de aquellos jóvenes aristócratas prostituidos, palpitaba en aquel inmenso bacanal.

La desbordante alegría originada por la posesión de los trajes afeminados en sus cuerpos, las posturas mujeriles, las voces carnavalescas, semejaban el retrete-tocador de una cámara fantástica; los perfumes esparcidos, los abrazos, los besos sonoros y febriles, representaban cuadros degradantes de aquellas escenas de Sodoma y Gomorra, de los festines orgiásticos de Tiberio, de

¹⁹⁰ *Idem.*

Cómodo y Calígula, donde el fuego explosivo de la pasión salvaje devoraba la carne consumiéndola en deseos de la más desenfadada prostitución.¹⁹¹

Castrejón describe al homosexual y su práctica transgresora como herederos de las degeneraciones de las culturas clásicas al más estilo de los “amores socráticos”; los emparenta con las prostitutas como seres de la calle nacidos y dedicados para los placeres indecentes. Los relata como afeminados, desposeídos de toda actitud varonil. La descripción expuesta por Castrejón es una muestra de clasificación del homosexual que, como bien menciona nuevamente Monsiváis, se presenta sólo en México, que preponderó en la época que marca *El baile de los 41* y se extendió hasta después de la Revolución, en la que se advierten dos tipos: por un lado está el *joto* de burdel o de tolerancia, y por el otro el *maricón* de sociedad, preferentemente modisto.¹⁹²

El México posrevolucionario había creado una imagen cultural de “hombre ideal”, que a modo más bien declamatorio, exigía un “hombre nuevo” que trasladará al terreno civil la idealización del hombre del campo de batalla: uno valiente, de arrojo, que inspirará fe al pueblo, de virilidad sin mancha, que despreciara la blandenguería. Este “Macho hasta las Cachas”, que responde a una teatralización de la figura masculina levantada por el patriarcado mexicano, trajo resonancias negativas, inclusive trágicas y violentas: las devastaciones provocadas por un alcoholismo sin medida, la violencia familiar, las riñas mortales, el abuso misógino y las violaciones, fueron prácticas llevadas a cabo por los hombres exigidas como “el derecho de pernada de todo varón”.¹⁹³

El homosexual, “el joto”, “el maricón”, sería la contracara del “hombre ideal” posrevolucionario. Su presencia y práctica, en tanto sujeto transgresor, no sólo se advirtió en la construcción cultural y social del mexicano, también llegó a la visión penal del Estado. Por ejemplo, el Código Penal de Veracruz de 1931, en su artículo 53 establece:

El estado especial de predisposición en una persona, del cual resulte la posibilidad de delinquir, constituye peligro socialmente.

Se consideran en estado peligroso: I. Los reincidentes y los habituales; II. Los alcohólicos, los toxicómanos, los fanáticos, los invertidos y demás defectuosos mentales.¹⁹⁴

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 32.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 51.

En este sentido, el homosexual representa un peligro, ya no sólo social, sino también jurídico. Se le hermana con alcohólicos, malhechores y locos, se busca la manera de sancionarle por ejercer una sexualidad contra *natura*, pero también como ente delictivo predispuesto a la criminalidad. El jurista Francisco González de la Vega, inspirado en los planteamientos de su colega español Jiménez de Azúa, sería de los primeros en abordar la homosexualidad como práctica competente a la justicia penal. En su obra de 1944, que mantendría vigencia hasta la década de 1960, *Derecho penal mexicano*, dedica unas páginas en el tomo III de la misma a tratar lo tocante a la homosexualidad como un atentado al pudor:

La legislación mexicana no contempla como figura de delito la práctica de la inversión sexual debiéndose, sin embargo, notar: que el acto homosexual realizado por fuerza en intimidación integra delito de violación (v. adelante núm. 517); que cuando recae en menores (pederastia) puede constituir delito de corrupción a que se refiere el art. 201 del C. P. [Código Penal]; que las acciones de lubricidad realizadas en personas del mismo sexo sin propósito inmediato y directo de llegar al ayuntamiento en púberes sin su consentimiento o en impúberes, reúnen las características del atentado al pudor (v. adelante núm. 443), y que cualquier acto escandaloso por su publicidad efectuado por razón de homosexualismo encuadra en la tipicidad del delito de ultraje público descrito en el art. 200 del C. P.¹⁹⁵

El homosexual, bajo la mirada de Gómez de la Vega, es un sujeto transgresor inmerso entre las atmosferas del delito y la enfermedad mental. Forma parte de esos sujetos denominados pervertidos que son identificados y definidos de acuerdo a los “avances” médicos y legislativos acontecidos desde el siglo XIX.¹⁹⁶ Su asociación con delitos diversos, tales como la pederastia, lo circunscriben de manera directa con el crimen y los bajos fondos. Se trata, pues, de una figura que violenta el orden modernizador surgido durante el porfiriato, y abandona la construcción social del varón mexicano posrevolucionario.

En suma: las tres figuras descritas, el indígena, la prostituta y el homosexual, son de lo que Foucault denomina *los anormales*: monstruos, incorregibles, onanistas, desequilibrados, quienes habría que domesticar al tratarse de “un descendiente de esos incorregibles que surgieron en los márgenes de las técnicas modernas de “adiestramiento”.¹⁹⁷ Su construcción como sujetos tiene como antesala los discursos

¹⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 52 – 53.

¹⁹⁶ List Reyes, Mauricio, “Varones del siglo XX. La construcción de la masculinidad...”, *op. cit.*, p. 271.

¹⁹⁷ Foucault, Michel, *La vida de los hombres infames*, Argentina, Altamira, 1996, p. 63.

médicos, psiquiátricos y penales suscitados en el siglo XIX en los que se establecería una clara diferenciación entre lo correcto y lo incorrecto, lo normal y lo anormal, lo sano y lo insano. Se dará, entonces, una separación de los individuos de acuerdo al discurso dictado por el Estado. Por un lado, estarían los individuos ideales, herederos de las anhelaciones modernistas; por el otro, los transgresores: enfermos, haraganes, prostitutas, desviados, criminales y locos. Su figura sería relacionada con la debilidad y la anormalidad; se les recluiría en los bajos fondos, se les nombraría como degenerados y se les castigaría de acuerdo a la ordenanza en turno: “cada uso visible, externo, de poder –todas las ordenes, las muestra de respeto, las jerarquías, las sociedades ceremoniales, los castigos públicos, los usos de términos honoríficos o los insultos- es un gesto simbólico de dominación que sirve para manifestar y reforzar el orden jerárquico”.¹⁹⁸ Se trata del ejercicio del poder el que reafirmaría su condición de “ceros sociales”.

Durante el Porfiriato, tanto el indígena, así como la prostituta y el homosexual gozaron en igualdad de condiciones del repudio social, eran ejemplos de alienados que impedían el progreso. El indígena transgredía por su condición de raza débil y perezosa, era objeto de un discurso racial como lo señaló en su tiempo Lara y Pardo; la prostituta era el pecado de la carne en sí mismo, seducía, sobajaba y orillaba al hombre a sus instintivos más animales, propagaba las enfermedades venéreas y su cuerpo era sinónimo de degenerada putrefacción, *La domadora* de Ruelas encarna a una de estas altivas mujeres que no niegan su condición de transgresoras; el homosexual, por último, violenta por su rareza sexual, por su condición de anormal que se encuentra suspendida entre lo delictivo y lo patológico, sus prácticas son objeto de señalamiento, burla y castigo, tal como ocurrió con los transgresores del *Baile de los 41*.

En el México subsecuente a la Revolución la imagen de los tres sujetos transgresores que hemos descrito fueron utilizados como representaciones, es decir, como construcciones capaces de crear conocimiento.¹⁹⁹ El indígena recibiría una suerte de absolución suscitada por la “Nueva Cultura Nacional” impulsada por el Estado posrevolucionario. La revaloración del pasado mexicano encontraría en el campo y en el indígena, ya no visto como individuo débil, vicioso y perezoso, sino como uno fuerte y

¹⁹⁸ Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2004, p. 71.

¹⁹⁹ Chartier, Roger, *op. cit.*, p. 57.

trabajador, símbolos de orgullo que inspirarían la corriente muralista y proyectarían una nueva imagen del mexicano.

La prostituta y el homosexual conservarían su señalamiento transgresor, no obstante, el cine mostraría a las prostitutas, por un lado, como mujeres que son víctimas del engaño, arrojadas de sus hogares y que no encuentran otro medio de sustento que la prostitución. El homosexual, por otro lado, raramente figuraría en las películas de la época, se le haría mención a través de personajes que no delatarían su condición sexual de manera evidente, sino que se les mostraría como amanerados; no obstante, sí, hubo ejemplos de una homosexualidad abierta y declarada en obras literarias como *La estatua del sal* (1945) de Salvador Novo y *El vampiro de la Colonia Roma* (1976) de Luis Zapata que evidenciaron el papel que éstos tenían en la sociedad mexicana.

En el cine pornográfico, en cambio, el indígena, la prostituta y el homosexual, en compañía de demás personajes degenerados y pervertidos, conservarían su actitud transgresora, incluso se vería maximizada a través de las prácticas sexuales que llevaban a cabo en él. En cine pornográfico mexicano de aquellos días, por lo tanto, se seguiría advirtiéndose la figura del nefando, el criminal, el desviado, la mujerzuela, la adultera, el sacrílego, el anormal; continuaban afirmando el límite como ilimitado, violentando el orden social, llevando el acto sexual a su máxima representación transgresora. El degenerado sobreviviría a través de la lubricidad de la imagen pornográfica.

Cine y sociedad: la censura cinematográfica en México, 1896 - 1941

Las invenciones tecnológicas llegadas a México en el contexto porfirista sorprendieron y maravillaron a la sociedad en general. Facilitaban las comunicaciones, servían de apoyo a la ciencia y generaban nuevas formas de diversión. Pero, de entre todos, uno destacaría por ofrecer la posibilidad de capturar imágenes en movimiento y reproducirlas a gusto, de mostrar la realidad o bien alterarla o reinventarla, de crear y recrear mundos oníricos. Tal invención fue el cinematógrafo.

El 28 de diciembre de 1895, Louis y Aguste Lumière, iniciarían con las exhibiciones de su invento, el Cinématographe Lumière, en el Gran Café (Boulevard des Capucines) en la ciudad de París. Este primer momento dentro la historia del cine está marcado por su carácter *amateur*, los primeros realizadores veían al cinematógrafo como

un derivado de la fotografía, de ahí que las primeras películas tuvieran temáticas que retrataran la cotidianidad del entorno filmado, mismo que se veía reflejado en el nombre de la obra, tal es el caso de la primera cinta de los Lumière, *La sortie des usines* (La salida de la fábrica, 1895). Ocho meses después la invención llegaría a México teniendo su primera exhibición el 14 de agosto de 1896 en el entresuelo de la droguería Plateros (número 9 de la calle Plateros, hoy Madero de la ciudad de México) y el 23 del mismo mes se ofreció una función privada al Presidente Díaz y su familia en su residencia en el Castillo de Chapultepec. Entre 1896 y 1904, llegaron a México Claudio Fernando Bon Bernard y Gabriel Veyre, enviados de los Lumière, quienes cargados de proyectores, aparatos tomavistas, cintas filmadas y película virgen, se dieron a la tarea de filmar vistas en varias partes del mundo para su exhibición. Emilio García Riera, historiador de cine, apunta “la primera de esas películas hechas en México, *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec*, resultó indicadora de otra gracia del nuevo invento: la de mostrar a personajes famosos en la vida cotidiana o en actos solemnes”.²⁰⁰

El Presidente Díaz quedó tan maravillado por el cinematógrafo que autorizó a Bernard y Veyre la realización de unas 26 películas en las que él mismo figuró como personaje estelar. Para finales del año de 1896 los enviados Lumière abandonan México dejando a Ignacio Aguirre como distribuidor de sus cintas, quien a su vez se convertirá en el primer realizador mexicano filmando *Riña de hombres en el Zócalo y Rurales mexicanos al golpe* en el año de 1897, el cine nacional recién emergía.

El cinematógrafo recibió una gran acogida por parte de la sociedad mexicana. Entre los años de 1900 y 1905, comenta Juan Felipe Leal, había en la ciudad de México alrededor de 20 teatros-salones, sin hacer mención de las carpas itinerantes, donde se realizaban funciones de cinematógrafo. Destacaban el Teatro María Guerrero, Guillermo Prieto, Apolo, Cervantes, entre otros.²⁰¹ El costo de admisión, en esta primera etapa del cine nacional, era de un peso pero con el paso de los años la entrada disminuyó hasta cinco y tres centavos, hecho revelador de su aceptación por parte de la sociedad. El cine también a su favor la posibilidad de reunir en un espacio, como el teatro-salón, a un auditorio bastante

²⁰⁰ García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897 – 1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa, Televisión Metropolitana (Canal 22), Universidad de Guadalajara, 1998, p. 20.

²⁰¹ Leal, Juan Felipe, *Los teatros-salones, Anales del cine en México, 1895 – 1911, vol. 7, 1901: primera parte*, México, Voyeur, Juan Pablos Editor, 2010, pp. 121 – 125.

numeroso, siempre y cuando se adaptara a las exigencias del Ayuntamiento en materia de higiene y seguridad, que para ese entonces eran mínimas.²⁰²

El cine como espectáculo, en este primer momento, fue exclusivo de los grupos científicos; las exhibiciones destinadas a este sector social, aseguraban que el cinematógrafo sería un espectáculo exclusivo para los altos y educados círculos de la sociedad mexicana. Un detalle significativo, refiere Aurelio de los Reyes, “es el hecho de que el primer salón estuviera en la calle de Plateros, que además de ser el nervio comercial de la metrópoli, se convertía los domingos en el paseo predilecto de los jóvenes de la “buena sociedad”.²⁰³

La popularidad que obtuvo en el cine en los círculo científicos, intelectuales y literarios residía en que podía capturar la realidad, “se le creía incapaz de engañar”.²⁰⁴ El vocablo cinematógrafo, al igual que el de kinetoscopio o vitascopio, se emplearían con frecuencia como sinónimos de verdad, de ahí que las vistas realizadas en este contexto tuvieran, o bien se les atribuyera, la calidad de documental. Un ejemplo importante, en este sentido, es el mencionado por De los Reyes, quien menciona que en septiembre de 1899 alguien preguntó si el cinematógrafo sería válido como prueba en un juicio; el diario *El Imparcial* emitió una respuesta afirmativa ya que no encontraba motivos para que los jueces lo rechazaran.²⁰⁵ El cinematógrafo sería una invención que respondería a las necesidades científicas de la época, un claro ejemplo de la búsqueda y alcanzada modernización.

Es así como el cine primero fue un espectáculo distintivo de la intelectualidad de la época, después, debido a su alto costo de admisión, fue privativo de la burguesía porfiriana. Aurelio de los Reyes cita una nota periodística titulada “El cinematógrafo Lumière”, aparecida en el diario *El Universal* el miércoles 19 de agosto de 1896, que ejemplifica el valor social y monetario que tenía el cine para las elites: “... es indudable que a medida que nuestro inteligente público se vaya enterando del nuevo espectáculo, concurrirá a favorecerlo; siendo aquél un centro de reunión culto y elegante”.²⁰⁶

²⁰² Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 53.

²⁰³ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 90.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 54.

La sociedad porfiriana divide, por un lado, en “cultos” (las élites entendidas como grupos activos que llamaban al progreso), y los “reacios al progreso” (el “bajo pueblo”), por el otro, generaría una separación de las diversiones que estaría sujeta a las problemáticas sociales. En algunos diarios de corte científico y religioso de 1899, señala de los Reyes, se advierte una marcada preocupación por la insana manera en la que gastaba el tiempo el bajo pueblo (calificativo peyorativo con el que se hacía referencia a las clases menos favorecidas). En estas publicaciones se menciona como el bajo pueblo se orillaba por la embriaguez, a contemplar un espectáculo, que tras divertido, suavizara sus costumbres, que frenada por sus vicios, le impedía vivir y disfrutar la vida moderna con comodidad. La embriaguez, en tanto problemática social, era una forma de “matar el fastidio”, continua de los Reyes, muy común entre jóvenes, obreros y la legión de desocupados que pululaban en la ciudad, quienes frecuentaban las cantinas y pulquerías en búsqueda de esparcimiento y se perdían bajo los efectos de la bebida. El artículo “los domingos del obrero” publicado el 11 de marzo de 1899 en el diario de tendencia religiosa, *La Voz de México*, comentaba: “nuestro pueblo trabajador no cuenta con los centros honestos de recreación adecuados para él, y quizás ése sea uno de los principales motivos por que se entregué al vicio...”.²⁰⁷ Sorprende, entonces, como es que la sociedad creyó que el cine podría resultar un buen remedio para contrarrestar el alcoholismo.

El ámbito de las diversiones públicas, sin embargo, continuaba siendo reducido y desequilibrado. Mientras que la alta sociedad tenía predilección por el teatro, que entre 1891 y 1898 había seis de importancia: El Hidalgo, El Arbeu, El Principal, El Nacional, El circo teatro Orrín y El Invierno, que en total sumaban 7200 butacas,²⁰⁸ donde arribaban las compañías francesas e italiana de ópera, y también por el cine; las clases bajas, en cambio, seguían conformándose con conmemoraciones cívicas, de bajo o ningún coste, que significaban verdaderas explosiones de alegría.²⁰⁹

Con el paso de los años, los intentos por insertar el cine en el ámbito de las diversiones públicas y orientarlo como un medio más de esparcimiento para los sectores sociales menos favorecidos, propicio una antipatía por éste entre los círculos científicos y literarios que dejaron de tomarlo en cuenta. El cine, finalmente, se había popularizado, era

²⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 86 – 87.

²⁰⁸ *Ibíd.*, 56.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 62.

un espectáculo que causaba asombro al campesino que sólo captaba las imágenes en movimiento, pero que no le despertaba ningún interés, y tampoco tenía que hacerlo, su funcionamiento como invención moderna, que en sus inicios había maravillado a los hombres de mundo de la época: “... Nuestros campesinos se marcharon –comenta la noticia “Notas de la semana”, publicada el domingo 30 de agosto de 1896 en el diario *El Tiempo*, donde narra las impresiones de algunos campesinos después de asistir a una función de cinematógrafo- , jurando que el cinematógrafo es una combinación, no de luces ni de seres fotográficos, sino un mecanismo con hilos y pitos, ruedas y ejes, piñones y tornillos que hacen mover aquellas imágenes...”²¹⁰

El cine, ya como una diversión pública, incursionó en una gran variedad de temáticas que se adaptaran a los gustos de un auditorio cada vez mayor y heterogéneo. La atención de los camarógrafos estaba centrada, como lo evidenciaban los títulos de sus producciones, principalmente en dos tipos de hechos: los de la vida cotidiana de las ciudades que visitaban y algunos sobresalientes o “actualidades”, como los actos cívicos.²¹¹ Este carácter documental, que era el preponderante en los inicios del cine y por lo que fue tan bien acogido por los científicos e intelectuales de la época, no impidió que se hicieran intentos por realizar cine inspirado en obras literarias o teatrales, como también ocurría en Europa, ofreciendo al público otro tipo de historias nacidas del folclore y la fantasía.

Esta nueva variedad de temáticas en las que poco a poco iría experimentado el cine, suscitó controversias respecto a qué era lo correcto o no de ser mostrado por el cine. Como invención característica de los tiempos del progreso, el cine tenía sujetarse y promover los ideales políticos, sociales y culturales de la época inspirados por la modernización. Un ejemplo sobre exhibiciones, donde las temáticas entraban en los terrenos de la inmoralidad y atentaban a los valores sociales de la época, fueron las funciones “para hombres solos”, sobre las que Aurelio de los Reyes menciona lo siguiente:

El 1899 empezaron en la ciudad de México exhibiciones para “hombres solos” de inmediato criticadas por la prensa católica, científica y liberal. Se repitieron en las ciudades de Puebla, Guadalajara y, a no dudarlo, en algunas otras de la provincia. La reacción de los diarios fue tan violenta que se inició una campaña a nivel nacional para desterrar estos espectáculos.²¹²

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 55.

²¹¹ Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896 – 1930. Vivir de sueños*, vol. I, 1896 – 1920, México, UNAM/IIE, 1996, p. 56.

²¹² Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, op. cit., p. 23.

De los Reyes señala también, con base en la exhaustiva revisión hemerográfica que realizó en diarios de finales del siglo XIX y principios del XX, que no hay programas que permitan conocer qué películas se exhibían en estas particulares funciones, ni tampoco su procedencia, pero se aventura en suponer -sin afirmar o negar nada- que podía tratarse de películas del cineasta francés Méliès, o de mujeres en mallas.²¹³ En este sentido vale la pena considerar que películas de carácter pornográfico también pudieron formar parte de los programas de funciones para “hombres solos”. La ausencia de datos, lejos de ser tomada como impedimentos para el estudio del cine, en particular el pornográfico, sólo confirma el largo camino y amplio terreo que aún aguarda por ser explorado.

Quizá, uno de los pocos acercamientos encontrados hasta ahora, por el mismo De los Reyes, que permitan construir una teoría sobre el tipo de contenidos que abordaban las cintas proyectadas en las funciones para “hombres solos” se halle en la hemerografía de la época. La nota “Lo que hoy se ve. Monólogo de actualidad (o lo que parece)”, aparecida en el diario *Cómico* el domingo 15 de enero de 1899, relata lo siguiente:

¿Qué cosa más inocente que el cinematógrafo? Bueno, pues ya ni al cinematógrafo puede una ir. Antes veía una ahí *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, *La Llegada de los Reyes Magos*, un ejército pasando por una calle, un hortelano regando sus plantas, cosas de mucha inocencia y divertimento... ¡Pero ahora! ¡Ay!, linda de mi alma. A lo mejor una tiene que taparse los ojos, “¡Al fin solos!”, escenas eróticas... ¡que sé yo! Y como todo ahí lo hacen en movimiento, y no contentos todavía tienen cantina en la entrada... Tú dirás nomás. ¡Copas y figuras en movimiento! ¡Tú dirás nomás!...²¹⁴

El cinematógrafo, en los primeros años del siglo XX, comenzaba a perder su inocencia inicial. Las señoras de alta sociedad, como las de la nota del *Cómico*, se escandalizaban por los contenidos inmorales y subidos de tono de algunas películas. Los diarios de tendencia religiosa, que no estaban en contra del cinematógrafo como muestra del progreso, pero sí de los contenidos que atentaran contra la moral y las buenas costumbres, arremetieron en contra de éste a través de campañas que tenían el propósito de frenar la exhibición de cintas de carácter ofensivo: “[...] los más prestigiados pensantes de principios de siglo apoyaran

²¹³ *Ibíd.*, p. 122.

²¹⁴ *Ibíd.*, pp. 122 – 123.

las campañas moralizadoras de la prensa contra el cine, reclamando de hecho la imposición de una censura al nuevo espectáculo.”²¹⁵

Durante el gobierno de Porfirio Díaz no hubo una censura gubernamental para las proyecciones cinematográficas, ésta se aplicaba por medio de las campañas dirigidas por los diarios. Las películas, que eran vistas como obras de teatro, se sujetaban a lo establecido en el reglamento teatral, que según éste, los concejales estaban facultados para suspender funciones que atentaran a la moral y las buenas costumbres, pero su atención, que se capitalizaba en los teatros como el Principal y el Arbeu, descuidaba la vigilancia de los cinematógrafos. En los raros casos en que la policía uniformada se presentaba en las salas, el público no la tomaba en cuenta, su presencia pasaba inadvertida.²¹⁶

Para los años subsecuentes a la llegada del cinematógrafo y hasta el inicio de la Revolución mexicana la producción fílmica conservaría el estilo de sus primeros años. En este escenario se comienza a advertir el cine documental, que alcanza y juega un papel importante ya que es alentado fuertemente por la Revolución. Algunos ejemplos de largo metraje dentro del cine documental mexicano son: *Conferencia de paz a orillas del Río Bravo* e *Insurrección en México* (esta última de los hermanos Alva), ambas de 1911. Si bien, las vistas con temáticas cotidianas seguían siendo las predominantes, también hubo varios proyectos, incluido el del cine documental, de adaptar obras literarias y zarzuelas, que seguirían asemejando al cine con el teatro, esto habla de un primer intento de realizar cine de ficción que terminarían por alejar al cine como espectáculo escénico.

Para 1911, en pleno estallido del movimiento revolucionario y gobierno de Francisco I. Madero, El Ayuntamiento de la ciudad de México, ya mostrando una evidente preocupación por lo tocante a las exhibiciones cinematográficas, nombró inspectores para vigilar la higiene de los locales y la moralidad de las películas. El primer aspecto era de importancia por la proliferación de pulgas beneficiada por la oscuridad y la audiencia poco aseada; el segundo se preocupaba por la reacción de aprobación mostrada por los espectadores, que se daba a través de aplausos, en escenas de robo, crimen o pasionales, por ejemplo. García Riera hace una observación importante sobre este intento de regular la exhibición cinematográfica por parte de Madero, señalando que si bien, el cine gozó de gran permisibilidad, tanto creativa así como de proyección, durante el gobierno de Díaz;

²¹⁵ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 29.

²¹⁶ *Idem.*

Madero, imbuido de un espíritu democrático, pero a su vez moralista y paternalista, quiso imponer al quehacer cinematográfico instrumentos de censura, que se verían frenados por el golpe de estado de Victoriano Huerta en febrero de 1913.²¹⁷

El 23 de junio de 1913, contexto fugaz de la gubernatura del usurpador Huerta, aparece el primer Reglamento de Cinematógrafos (Ver Anexo II) que materializaba las preocupaciones de Madero respecto al cine. En los 41 artículos que lo conforman se conciertan los códigos y licencias necesarios para la apertura de cinematógrafos. Las especificaciones en materia de seguridad e higiene, como las dictadas, por un lado, en el artículo 27, establece que: “Los diversos departamentos de que conste el salón deberán permanecer siempre limpios, de manera que no haya en ellos depósitos de sustancias malolientes, basura y otros objetos semejantes, ni mucho menos combustibles o materias inflamables.”²¹⁸ Por otro lado, el artículo 30 hablaba sobre el consumo de alcohol en los cines: “Se prohíbe el expendio y la introducción de bebidas embriagantes en el interior del salón y en cualquiera de sus dependencias.”²¹⁹ También se trataban asuntos sobre el orden especial de los cines, en tanto a distribución de butacas, ubicación del gabinete o caseta de proyección, y las entradas y salidas del recinto.

Pero, más importante aún, se advierten las prohibiciones sobre los contenidos de las cintas. Por ejemplo, el artículo 18 dicta lo siguiente: “Quedan asimismo prohibidas vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables.”²²⁰ Tengamos presente que al momento de acontecer la Revolución, los delitos, propiciados por el mismo convulsivo contexto de movimiento armado, estaban a la orden del día, no sorprenden que el cine haya tocando en sus historias temas de criminalidad.

En este tenor, parte de las obligaciones de los cineastas sería realizar películas que difundieran mensajes positivos y sirvieran como un sano medio de entretenimiento, como lo ejemplifica el artículo 20 del reglamento: “Las empresas a quien se conceda permiso para las exhibiciones cinematográficas, tendrán la obligación de dar los domingos y demás días festivos una función, cuando menos dedicada a niños en las cuales se adhieran

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ “Reglamento de Cinematógrafos”, en *Diario Oficial de la Federación*, México, 23 de junio de 1913.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Idem.*

exclusivamente vistas de arte, viajes, leyendas, escenas risibles en las que no se traten delitos ni amoríos”.²²¹

Otro factor de relevancia del reglamento en cuestión es la aparición del Inspector de Cinematógrafos, como lo afirma el artículo 34: “La autoridad que presida los espectáculos será designado por el Gobernador del Distrito, pudiendo hacer sus veces el Inspector de Cinematógrafos”.²²² En el artículo siguiente se distinguían sus facultades censoras, que incluso se extendían al Gobernador de la ciudad de México, que en ese entonces era Victoriano Huerta: “El Gobernador del Distrito, así como la persona que presida, tienen facultad para suspender la exhibición de una película en la que se ultraje directa o indirectamente a determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público”.²²³

Las proyecciones de cine estaban sujetas a la aprobación o desaprobación del orden censor como lo marca el artículo 21: “Los importadores de vistas antes de hacer el reparto de ellas en los cinematógrafos del Distrito Federal o antes de ponerlas en sus programas, si son dueños de cinematógrafos, deberán exhibirlas ante el Inspector que nombre el Gobierno del Distrito quien dará por escrito su autorización, en cada caso”.²²⁴ El 4 de agosto del mismo año, se realiza una “Adición al Reglamento de Cinematógrafos” (Ver Anexo II) donde se expone de manera detallada, a través de siete puntos centrales, las acciones que no serán permitidas para su exhibición conforme a lo designado en el artículo 21:

- I. Aquellas en las que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no terminen con el castigo de los culpables.
- II. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público o para cualquier particular.
- III. Las que representen actos que ofendan el pudor.
- IV. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejercito o a los agentes de policía.
- V. Las de asuntos que inciten a la rebelión o puedan provocar desórdenes o escándalos.
- VI. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofenderse el decoro o dignidad de una nación amiga.
- VII. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos muy bajos.²²⁵

²²¹ *Idem.*

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ “Adición al Reglamento de Cinematógrafos”, México, en *Diario Oficial de la Federación*, 4 de agosto de 1913.

Esta serie de prohibiciones, que hablan de diferentes tipos de actos que podrían llegar a transgredir la ley y la moral, aseguraron que el quehacer y la exhibición cinematográfica es un asunto que compete al ejercicio del poder. El violentar lo determinado merece, por consecuente, una pena de acuerdo a la magnitud del desacato de acuerdo a los medios del poder público, por las circunstancias o por la sociedad misma, siempre y cuando este acorde a lo consignado. Una sociedad punitiva, de acuerdo a Foucault, deberá modular, conforme a sus necesidades, la escala de sanciones, “puesto que el castigo no se deriva de la falta en sí misma sino de perjuicio causado a la sociedad o del daño que le inflige, cuanto más débil sea una sociedad tanto más deberá protegerse y mostrarse severa.”²²⁶ El Reglamento de Cinematógrafos de 1913, con su respectiva adición, es un ejemplo de este tipo de ejercicio disciplinario.

La lucha armada había trastocado, al menos por un tiempo, la estructura de la vida cotidiana en el país: las familias se habían dividido, se redistribuyó el poder y los bienes materiales, se trastocaron y cambiaron papeles, funciones, usos y costumbres, la manera de trabajar, producir y divertirse se vio alterada. Con la pacificación de la nación, una década después, algunos modos de vida, comenta Engracia Loyo Bravo, retomaron su viejo cauce, otros fueron arrastrados por la Revolución.²²⁷

La urbanización, uno de los signos distintivos de la modernidad y el progreso heredados por el porfiriato, habría moldeado el rostro de las ciudades:

[...] las ciudades florecieron con el trazo de nuevas arterias, calzadas, grandes avenidas y se engalanaron plazas parques y jardines, edificios señoriales y monumentos. Obras de drenaje, desagüe, alcantarillado y entubado de agua, además de pavimentación de las calles y servicio de limpia y carros de basura, ofrecieron una vida más sana a algunos sectores privilegiados. El incipiente alumbrado eléctrico, que en zonas centrales y residenciales comenzó a desplazar a los faroles y al “sereno”, embellecía las calles, brindaba seguridad y ornato y según algunos era un resguardo contra “la inmoralidad”.²²⁸

Pero en las grandes ciudades, como la de México y Guadalajara en los días de la Revolución, la población se encontraba claramente dividida entre una reducida élite: prósperos hacendados, industriales, banqueros y algunos profesionistas; las clases medias que superaban en número a las élites: comerciantes, maestros, artesanos, empleados, entre otros; y finalmente el sector popular, que constituía el mayoritario: personas que trabajaban en el servicio doméstico o se colocaban de choferes, tranviarios, barrenderos, obreros, practicantes de pequeños oficios y vendedores ambulantes. Estas desigualdades sociales, aunadas a las problemáticas traídas por el conflicto

²²⁶ Foucault, Michel, *La vida de los hombres infames*, op. cit., p. 41.

²²⁷ Loyo Bravo, Engracia, “El México revolucionario (1910 -1940)”, en Pablo Escalante Gonzalbo (et. al.), *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 173.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 181.

armado, hacían que la vida urbana fuese difícil. La vida en la ciudad, que los días de don Porfirio había lucido placida, agradable e idílica (para las élites, por supuesto), ahora era un caos total: “Quien visitara la capital hacia fines de 1915 creería que había recibido la visita de algunas de las siete plagas de Egipto: tifo, sarampión, viruela, escarlatina, enfermedades venéreas, falta de agua, ausencia de medidas sanitarias efectivas”,²²⁹ comenta Loyo Bravo.

A pesar de los disturbios, en las ciudades se seguían buscando espacios de solaz y esparcimiento para olvidarse momentáneamente del horror bélico y fomentar el afianzamiento de los lazos familiares. Uno de los favoritos, del que las familias procuraban no perderse, era el paseo a la Alameda, del que Salvador Novo recuerda lo siguiente:

Si oír allá misa era el primer acto de la comedia dominical, largo y deleitoso resultaba el segundo: el paseo por la Alameda, con sus descansos en sus bancas de piedra, compra paternal de banderines, o rehiletes, o pitos, o golosinas, previas a la visita ritual, ya camino a casa, al Globo [refiriéndose a la famosa panadería], en la esquina de Plateros y Coliseo – o más hacia las Damas, en La Flor de México, para anticipar visualmente el deleite de mascullear aquellos pasteles esponjosos de yemas, húmedos de ligera miel perfumada, barnizados con reluciente jalea y rematados por caprichosos dibujos *art-nouveau* de merengue cristalizado dentro de un marco de coco rallado.²³⁰

La estampa descrita por Novo, que si bien está impregnada de su particular estilo poético, bien relata el papel que jugaba el paseo dominical a la Alameda para la sociedad mexicana posrevolucionaria. La lucha armada había propiciado que los espacios de recreo al aire libre fueran desplazados por el encierro en la casa. No obstante, entre las diversiones que las familias, y los individuos en general, intentaban seguir procurándose sobresalían: las carreras de caballos, las idas al circo como el Treviño o el Atayde, los paseos en los parques de la ciudad, el frontón, las corridas de toros, las funciones de zarzuela o títeres y asistir a ver una película en alguna sala de cine. En estas últimas, que de 1915 a 1917 habían proliferado en la ciudad dando cuenta de la necesidad de evasión de la realidad de la población, se efectuaban también todo tipo de reuniones o conferencias de carácter político y cultural con la intención de moralizar al pueblo.²³¹

Para 1917 la ciudad de México, bajo el gobierno de Venustiano Carranza y tras la derrota y expulsión de los villistas, iría recuperando paulatinamente su carácter de metrópoli en tanto centro vibrante de la nación. El nuevo mandatario enfrentó una

²²⁹ *Ibíd.*, 190.

²³⁰ Novo, Salvador, *Los paseos de la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 15.

²³¹ Loyo Bravo, Engracia, *op. cit.*, pp. 193 – 194.

diversidad de dificultades de orden social: el alcoholismo de la población, la falta de viviendas, el hacinamiento y la carencia de servicios urbanos básicos, eran algunas de las problemáticas que estaban a la orden del día y necesitaban urgente intervención.²³²

Carranza tomaría una serie de medidas para contrarrestar los daños ocasionados por la Revolución. En el plano de lo urbano, congelaría rentas e iría embelleciendo la ciudad con parques y jardines. En el social, que era mucho más complejo debido al caos, el vicio, la inseguridad y la disparidad, Carranza actuaría, menciona nuevamente Loyo Bravo, de la siguiente manera:

Carranza pretendió “sanear” y “moralizar” la sociedad combatiendo el vicio: cerró cantinas, pulquerías, cabarets, modificó los reglamentos sobre la prostitución, prohibió la venta de licores, los juegos de azar, la Lotería Nacional y los toros, las peleas de gallos y aun placeres sencillos como bailes; en cambio, patrocinó funciones de ópera y el público pudo escuchar al gran tenor Enrico Caruso. Asimismo, proliferaron los cafés, los teatros como el Colón, el Principal y el Lírico, y cientos pudieron aplaudir de nuevo a María Conesa y a sus típles favoritas. A principios de 1917 los capitalinos volvieron a sus pases por la avenida Madero, a frecuentar la librería Biblos, a asistir al Cine Palacio a ver la última producción nacional. Los intelectuales organizaron conferencias y conciertos de cámara y orquesta, continuaron sus cátedras en la Escuela de Altos Estudios, en la Universidad y en la Universidad Popular. Dos grandes y modernos diarios, *Excelsior* y *El Universal*, formaron parte de la vida cotidiana de un amplio sector y jóvenes poetas encontraron espacio en revistas literarias de corta existencia.²³³

Con la promulgación de la Constitución de 1917, varios de los intentos en materia de seguridad y bienestar social buscados por Carranza lograron llevarse a cabo a través ordenamientos y reglamentaciones. El cine, en esta línea, también sería alcanzado por las nuevas leyes, siendo publicado en el año de 1919 el Reglamento de Censura Cinematográfica (RCC) (Ver Anexo II), escrito por Adriana Elhers, una de las primeras becadas por el régimen de la Revolución para estudiar cine en el extranjero, Estados Unidos fue su caso.²³⁴

En este nuevo documento legislativo, a diferencia de su antecesor, el Reglamento de Cinematógrafos de 1913, queda establecida de manera oficial la figura del censor. Un censor, de acuerdo con la etimología de la palabra, es alguien encargado de ejercer un examen o crítica sobre algo en específico.²³⁵ Así, el artículo tercero del reglamento en

²³² *Ibíd.*, 194,

²³³ *Ibíd.*, pp. 194 – 195.

²³⁴ Mercader, Yolanda, “La censura en el cine mexicano: una descripción histórica”, en *Anuario de Investigación 2009*, México, UAM-Xochimilco, 2009, p. 200.

²³⁵ Corominas, Joan, *op. cit.*, p. 144.

cuestión, designa que en la capital de la República se establecerá, bajo la dependencia de la de la Secretaría de Gobernación, una oficina llama “Consejo de Censura”, donde serán examinadas y calificadas las cintas antes de su distribución y exhibición.²³⁶

En este sentido, el “Consejo de Censura”, quedaría conformado, como ratifica el artículo cuarto del RCC, por tres personas, “las más acreditadas por su honorabilidad, ciudadanos mexicanos, y que disfrutaran de las remuneraciones que fije el Presupuesto de Egresos”: un presidente, un secretario y un vicepresidente, que serían designados a través de votaciones y ejercerían sus funciones durante tres meses.²³⁷

El artículo octavo señala que: “Toda cinta o vista para ser exhibida en el Distrito Federal, Territorios y demás lugares de jurisdicción Federal debe tener la aprobación del Consejo de Censura”.²³⁸ Quedando estipulado, en el artículo siguiente, que sólo se aprobarán las cintas que no ofendan a la moral pública; incluso, si el Consejo de Censura lo consideraba necesario, podía realizar las modificaciones o supresiones que consideraba convenientes. La parte medular de este artículo acomete en contra la criminalidad: “Quedan comprendidas en las prohibiciones de este artículo las cintas o vistas que presenten un detalle del modo de operar de los criminales, cuya impresión general sea la de la supremacía criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los personajes”.²³⁹

Las infracciones a las disposiciones establecidas por el RCC quedarían asentadas en los artículos 16, 17 y 18. Cualquier contravención a lo estipulado en el articulado del reglamento repercutiría en una multa de cincuenta pesos, tratándose de la primera vez, y del doble en caso de reincidencia. Si una cinta era exhibida sin haber cumplido antes con los requisitos correspondientes, además de la multa, se retiraría la licencia de apertura al público del local. Finalmente, cualquier material cinematográfico que no contara con el sello oficial aprobatorio, conllevaría a la imposición de un cargo de cinco a diez pesos.²⁴⁰

Estas decisiones no fueron bien recibidas y originaron diversas críticas, principalmente entre directores y casas productoras. Por ello, la autora Yolanda Mercader,

²³⁶ “Reglamento de Censura Cinematográfica”, México, en *Diario Oficial de la Federación*, 1 de octubre de 1919.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Idem.*

señala como el entonces ministro de gobernación, Manuel Aguirre Berlanga, explicó: “La oficina de censura cinematográfica no es anticonstitucional, yo opino que, lejos de extrañar que se haya establecido el Departamento de Censura debería de sorprendernos que no se hubiera creado antes, porque además de prevenir que se abran las escuelas de delincuencia, cualquiera que sea la forma en que éstas se presenten”.²⁴¹

En este sentido, el gobierno carrancista, y de acuerdo a dicha autora, mostraba una honda preocupación por lo que los sectores populares pudieran expresar de los miembros de la clase media, y por lo tanto del gobernante. Cuando el cine se aventurara en temáticas de criminalidad, donde el villano fuera un político, abogado, sacerdote, maestro de escuela o tuviera una profesión respetable, debería de aparecer bajo aspecto noble.²⁴² Es notable la cuestión que señala Mercader, ya que pone sobre la mesa el asunto de la proyección de las clases medias en el cine. Si el gobierno pretendió justificar las prácticas transgresoras cometidas por este estrato social con el fin de legitimar su poderío como descendientes de la Revolución y acallar las críticas provenientes de las clases populares, el cine pornográfico de la época los mostraría como sujetos activos y propensos a la transgresión, concretamente la sexual.

En 1920 se crea el Departamento de Censura, que dependería de la Secretaría Gobernación,²⁴³ al cual varios alquiladores de películas –distribuidores y exhibidores– iniciaron una campaña pública adversa alegando que sus disposiciones eran bastante vagas “en sus alusiones condenatorias de lo “inmoral”.²⁴⁴ Pero, la objeción a la censura no acaecía por razones morales o culturales, sino más bien mercantiles, en la que los alquiladores de películas aceptaban las instrucciones del Departamento de Censura, siempre y cuando otra cooperación respetable les diera previa aprobación.²⁴⁵ La censura se ejercería principalmente contra el cine de ficción.

El automóvil gris (Figura 9), película silente rodada en diciembre de 1919 y por Enrique Rosas, sería el primer largometraje mexicano de ficción criminal²⁴⁶ en ser objeto de censura. El argumento de la cinta se centra en un grupo de criminales, vestidos con

²⁴¹ Mercader, Yolanda, *op. cit.*, p. 200.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ Presidido por las hermanas Dolores y Adriana Elhers, esta última fue la redactora del RCC.

²⁴⁴ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946 – 1955*, México, El Colegio de Michoacán, 2007, p. 192.

uniformes militares del ejército constitucionalista, bien organizados, sin escrúpulos, que incluso cuentan con nexos con el organismo policiaco en turno, que propiciaron una ola de crímenes y robos en casas de ricos, a bordo de un automóvil gris, que aterrorizó a la ciudad de México por el año de 1915.²⁴⁷



Fig. 9. *El automóvil gris*, Enrique Rosas, 1919, cartel cinematográfico.

En la realidad, la célebre banda de malhechores y sus fechorías fueron verídicas. Rafael Aviña señala que en ese 1919, Enrique Rosas decide integrar a su cinta, una escena real del fusilamiento público, llevado a cabo en 1915, de seis de los integrantes de la banda que inspiran la historia, logrando una incomparable e histórica fusión entre cine ficción y cine documental:

La banda estaba integrada por Higinio Granda, Enrique Rubio, Luis Hernández y otros ladrones apodados *el Pifas* y *el Gurromino*. Su *modus operandi* era recorrer las calles de la ciudad y espiar las casas de empresarios y otras familias adineradas en ese México posrevolucionario demasiado inestable. Una vez seleccionadas sus víctimas, se valían de órdenes de cateo expedidas por altos mandos militares. Lo interesante de la película es que fue filmada en los escenarios donde sucedieron

²⁴⁷ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 45.

los crímenes, incluida por supuesto la cárcel de Belén, donde se llevó a cabo el fusilamiento de los ladrones.²⁴⁸

El automóvil gris representa, continúa Aviña, una vocación realista-documental: “con una muerte real mostrada en pantalla, inserto proveniente de una imagen documental”,²⁴⁹ quizá se trate de la primera película *snuff*²⁵⁰ mexicana. Cintas posteriores como *El tren fantasma* (1926) y *El puño de hierro* (1927), ambas del veracruzano Gabriel García Moreno, son sólo dos ejemplos más del cine de ficción que encontró en la criminalidad de la época inspiración para construir una trama, contar una historia transgresora, que sería un género bastante explotado en décadas venideras.

La censura, concretamente la ejercida sobre *El automóvil gris*, tenía un fondo político. Se creía, de acuerdo con García Riera, que el general Pablo González, aspirante a la presidencia del país en aquellos días y productor asociado del mismo Rosas en la Azteca Films (casa productora de *El automóvil gris*), era el agente encubierto de la banda.²⁵¹ En el plano institucional, la cinta quebranta en artículo noveno del RCC, ya que ofrece una detallada descripción de criminalidad y ofensas a la moral: “Quedan comprendidas en las prohibiciones de este artículo las cintas o vistas que presenten un detalle del modo de operar de los criminales, cuya impresión general sea la de la supremacía criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los personajes”.²⁵²

Aurelio de los Reyes concluye que la cinta fue objeto de la recia censura ya que se temía que algunas películas, principalmente las del género de ficción criminal, se convirtieran en “escuelas de malas costumbres, de enseñanzas perversas a nuestros criminales”.²⁵³ Los intentos de cesura previa surgidos desde el porfiriato, trataron de mantener delimitadas las representaciones de sujetos y prácticas transgresoras en el cine sin tener mucho éxito debido a la poca claridad de sus ordenaciones. Sería hasta los gobiernos

²⁴⁸ Aviña, Rafael, *Filmoteca UNAM: 50 años*, México, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM, 2010, pp. 102 – 103.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁵⁰ Del inglés. Término utilizado para referir a películas que incluyen grabaciones de (supuestos) asesinatos reales, sin ayuda de efectos especiales u otros trucos. *Idem*.

²⁵¹ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 45.

²⁵² “Reglamento de Censura Cinematográfica”, *op. cit.*

²⁵³ Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896 – 1930. Vivir de sueños...*, *op. cit.*, p. 261.

de Huerta y Carranza que se desplegaría un ejercicio serio de la misma, a través del papel del censor.

La segunda década del siglo XX se vio inaugurada con el estallido de la Revolución, acontecimiento histórico de importancia en tanto que produjo el emerger de un nuevo modelo de Estado.²⁵⁴ El conflicto armado de diez años de duración se vio concluido con la Presidencia de Álvaro Obregón (1920 – 1924), primera del Estado posrevolucionario, en la que los sectores medios y populares desplazaron a las oligarquías porfirianas. Los objetivos del gobierno Obregonista fueron la reconstrucción del país y la de centralizar y concentrar el poder debido a los efectos disgregadores propiciados por la revolución. Como parte del proyecto reformador, se fortalecieron instituciones que legitimaron el ejercicio del poder estatal, y a su vez normaron y vigilaron de manera estricta el buen comportamiento de los individuos. El Estado asumió el papel de “educador”.²⁵⁵

La Revolución mexicana trajo consigo cambios importantes en cuestión política y social, sin embargo, el núcleo de todas estas transformaciones fue cultural debido a la necesidad de crear una “conciencia nacionalista”. Javier Garciadiego indica que “el país tenía que diseñar y consolidar su nueva identidad cultural, propia de un país joven pero con numerosos ancestros, nacionalista sin xenofobias y revolucionario pero con orden e imaginación transformadora; sobre todo, justiciero pero aglutinante”.²⁵⁶ De acuerdo con estos, hubo dos generaciones de jóvenes que marcaron el horizonte cultural de la época. En un primer momento, la generación del Ateneo, de finales de porfiriato, impulsaron el desarrollo de las artes y las humanidades, en el que destacaron nombres como: Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Julio Torri, etcétera. Un segundo momento estaría marcado por la generación de 1915, quienes en lugar de prestar atención a las artes y las humanidades, se embarcaron en la creación de instituciones para la reconstrucción del país: Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Narciso Bassols, Daniel Cosío Villegas, entre otros, fueron algunos de sus principales impulsores.²⁵⁷

²⁵⁴ Garciadiego, Javier, “La revolución”, en Pablo Escalante Gonzalbo (et. al.), *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2011, p. 254.

²⁵⁵ Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920 – 1934*, México, UAM-Azcapotzalco, Miguel Ángel Porrúa, 2002, p. 7.

²⁵⁶ Garciadiego, Javier, *op. cit.*, p. 256.

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 257.

El ejercicio del poder encuentra soporte en los discursos oficiales, *los dichos*, aquellos que apelan a una voluntad de verdad, como lo son el jurídico, el médico (científico), el educativo y el religioso. A través de ellos el Estado mexicano se dio a la tarea de reorganizar las relaciones humanas en aras de “civilizarla” y dominarla. La sexualidad, que poco a poco se va insertando en dichos discursos a través de iniciativas como la de Narciso Bassols por introducir educación sexual en las escuelas primarias en 1932, desató polémicas y aferradas oposiciones por parte de los grupos más conservadores de la sociedad. Se advierte, pues, la necesidad de diferenciar a los individuos por género, no de manera biológica o social, sino simbólica, es decir, delimitar las representaciones del “ser hombre” y del “ser mujer” y sus significados; asignarles conductas y formas de ser sexualmente diferenciadas que determinen el tipo de relaciones consideradas permitidas-prohibidas, normales-anormales, y creen identidades femeninas y masculinas.²⁵⁸ En suma, hubo una marcada preocupación por establecer mecanismos de control y regulación de la sexualidad, por definir espacios, conductas, relaciones y comportamientos de los individuos y sus cuerpos y las maneras de dominarlos, incluso domesticarlos.

La figura de Narciso Bassols, en este tenor, desempeñó un papel sobresaliente. Bassols nació el 22 de octubre de 1897, estudió la carrera de leyes en la Escuela de Jurisprudencia de la Universidad Nacional. Vinculado al mundo político y universitario, ingresó al servicio público como director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia en 1928 y mantuvo el cargo hasta 1929. En octubre de 1931 tomó posesión como secretario de Educación Pública y lo mantuvo hasta el año de 1934, marco de la gubernatura de Plutarco Elías Calles, por quien mostró una firme lealtad. Influido por el pensamiento callista, Bassols representó uno de los sectores más progresistas de la revolución triunfante luchando de manera abierta contra el clero, los conservadores y la derecha de su época.²⁵⁹

En 1932, la Sociedad Eugénica Mexicana (SEM), pidió a Bassols la implantación de la educación sexual en todas las escuelas públicas. La Secretaría de Educación Pública (SEP), a través de su Comisión Técnica Consultiva (CTC), desempeñó un papel protagónico en este incidente cuando dio a conocer, por medio del diario *El Universal* su dictamen, publicado en cuatro entregas que ocuparían las primeras planas de los días 24,

²⁵⁸ Muñiz, Elsa, *op. cit.*, pp. 6 – 9.

²⁵⁹ Arteaga, Belinda, *A gritos y sombrerazos. Historia de los debates sobre educación sexual en México, 1906 – 1946*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Miguel Ángel Porrúa, 2002, pp. 85 – 86.

25, 26, y 27 de mayo de 1933, respecto de las propuestas en materia de educación sexual.²⁶⁰

El mismo Bassols, una breve presentación que antecedió el dictamen de la CTC, advertía “la gravedad y la magnitud del problema”, reconociendo que el asunto podía convertirse en materia de “morboso escándalo”.²⁶¹ En el documento, constata Belinda Arteaga, la CTC rechaza a la SEM como instancia organizadora de la educación sexual, sostiene que dicha materia se inserta en el plano “técnico-pedagógico” y es un terreno propio de educadores y no de científicos, excluyendo también a sacerdotes, psicólogos y padres de familia. A su vez, hace una distinción entre los maestros “bien preparados”, los ideales para la impartición de la controversial materia, y los improvisados, que para ese entonces eran la mayoría.²⁶²

Bajo este animo de reservar para la SEP y algunos de sus maestros el derecho de controlar, vigilar e impartir la educación sexual, se expresa y hace pública la importancia de la materia en la primera plana de *El Universal*, el 24 de mayo de 1933:

La falta de una educación oportuna es causa principal de la adquisición de muchos malos hábitos que a menudo conducen al suicidio o convierten a los adolescentes en presa fácil de médicos charlatanes... También de la inmoralidad de nuestra juventud y de la prostitución de gran número de muchachas; y de la espantosa propagación de enfermedades venéreas.²⁶³

Los opositores no tardaron en aparecer; los conservadores y derechistas, autodefinidos los “guardianes de las tradiciones mexicanas”,²⁶⁴ se resistieron a la impartición de la educación sexual tomando la bandera de defensores de la infancia y de la virginidad de las doncellas y niñas.²⁶⁵ La opinión pública de estos grupos opositores se hizo presente en la primera plana del diario *Excélsior*, el 30 de mayo de 1933, donde aseguraban que la propuesta de impartir educación sexual era un peligro que llevaría a romper el orden social:

El actual movimiento está favorecido por el comunismo. Sus fines principales con la corrupción de la niñez y la juventud, mediante el desprecio absoluto del padre y la madre, el establecimiento de uniones sexuales libres y pasajeras, la destrucción completa de la familia,

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 92.

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Ibíd.*, p. 93.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 94.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 91.

²⁶⁵ *Idem.*

la conversión de la escuela en un instrumento ciego del partido, el derrumbamiento de las naciones y el envilecimiento del individuo.²⁶⁶

Es notorio el uso del discurso que ambos bandos manejan para referirse a la sexualidad. Foucault expone: “si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada”.²⁶⁷ Bassols, al igual que los grupos opositores a la impartición de la educación sexual, hacen un llamamiento a ella pero de diferente manera, pero la finalidad es la misma: tener un control sobre la información que respecta al sexo, y con ésta el de los individuos.

Bassols advirtió lo delicado del asunto, estaba consciente de la complejidad conflictiva que representa la tarea. Estaba transgrediendo, si seguimos el planteamiento de Foucault, el orden social impuesto a la sexualidad: una práctica íntima propia del matrimonio cuyo conocimiento sólo puede darse al interior de la alcoba con fines genésicos; no es un asunto, sentenciarían los grupos conservadores y derechistas, que competa a infantes y púberes. No obstante, al hacerla pública, con intenciones que buscan una prevención y reducción a ciertas problemáticas sociales, hace de su iniciativa vanguardista, incluso justificada. El asunto siguió despertando dimes y diretes, aun después de la renuncia de Bassols como secretario de la SEP en 1934, lo que sí es una seguridad es que la sexualidad ya era un tema que poco a poco comenzaba a insertarse en la vida pública, se hacía presente por diversos medios y el cine no dudaría en recurrir a ella.

La sexualidad en el cine, durante los años veinte y treinta, estuvo a merced de las reglamentaciones de censura imperantes, aunque esto no impidió la exhibición de películas “inmorales”. La mayoría de éstas eran producciones extranjeras, como la alemana *El combate de los sexos* que mostraba, hace saber Aurelio de los Reyes citando un anuncio del diario *Excelsior* de 1921: “la terrible lucha entre el bien y el mal y la enorme resistencia del sexo débil contra el fuerte”.²⁶⁸ *Las semi vírgenes* fue otro caso de particular escándalo ya que invitaba a testificar “la lujuria, sensualidad, maldad, capricho, perversidad de una mujer

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 99.

²⁶⁷ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, op. cit., p. 10.

²⁶⁸ Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896 – 1930. Bajo el cielo de México*, vol. II (1920 – 1924), México, UNAM/IIIE, 2010, p. 280.

que no cree en el amor”.²⁶⁹ La alarmante historia de *El combate de los sexos* inquieto tanto a la sociedad que dio margen a un artículo de Marco Aurelio Galindo titulado “El atractivo de lo inmoral”, publicado por *El Universal Ilustrado*, el 7 de abril de 1921:

a acres y desabridos comentarios entre las madres de familia y enérgicas desaprobaciones de los austeros jefes de sus hogares, que regañaban a sus hijas de un modo furibundo, echando al olvido que aquella misma noche en que sus hijos se habían marchado a ver [...] *El combate de los sexos* ellos no habían dormido en casa. Según parece, está cinta; [...] es terriblemente fuerte, inmoral y sucia. El público salió escandalizado de la crudeza [...] las madres de familia, educadas en la santidad de la vida provinciana o simplemente, en la vida capitalina de fines del siglo XIX [...] se retiraron a sus casas agitadísimas, maldiciendo del cine, del teatro y de los adelantes del siglo XX. Y sus hijas, que entran a la adolescencia y que, al parecer no entendían de estas cosas (no obstante que en realidad y desgraciadamente, saben ya demasiado) escuchaban con la cabeza baja y la mirada tímida, las acres y furibundas reprimendas de su madre que se paseaba agitada por la pieza... El público fue a ver esta película porque la comprendió inmoral [...], cruda y demasiado pecaminosa.²⁷⁰

Para febrero de 1922 se estrenó en el cine Olimpia *Sexo* (1920), película dirigida por Fred Niblo con la actuación de la bellísima actriz estadounidense Louise Glaum. La cinta desató polémicas en los hogares por considerarla una “discutida obra que tesis”, que llevó a su prohibición en los cines del interior del país.²⁷¹ En agosto del mismo año los cines Venecia, San Juan de Letrán, Trián Palace, Parisiana y Lux exhibieron la cinta *Cuerpo y Alma* (Rae Berger, 1916), donde la protagonista de la cinta, Audrey Munson, posaba totalmente desnuda para un pintor.²⁷² A pesar de que la cinta exaltaba el triunfo de la moral sobre las pasiones, ya que el desnudo de Munson se justificaba por la intención artística, su proyección llegó al límite de la sociedad, que de inmediato iniciaron protestas y campañas para frenar su presencia en la marquesina de los cines, en las que también se vieron involucrados miembros del clero y las “damas y caballeros distinguidos” de las colonias Roma y Juárez.²⁷³

Una de las grandes preocupaciones sobre las exhibiciones cinematográficas era que éstas estaban abiertas a cualquier tipo de audiencia, los infantes podían ingresar a los cines y contemplar películas audaces o de contenido inmoral y nadie les negaba el acceso, como comenta la nota “El atractivo de lo inmoral”. En este sentido, Manuel Caballero, poeta y

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 280 – 281.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 281.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Ibid.*, pp. 281 – 282.

decano de periodistas de la época, realizó una propuesta al Ayuntamiento para construir un teatro-cine exclusivo para niños, éste podría haber sido la primera idea de cine club en México, ya que los infantes representaban un número importante de asistentes a funciones de cine donde se exhibían películas de asuntos criminales o en su mayoría con escenas abundantes de audacia.²⁷⁴ En *El Universal* del miércoles 9 de agosto de 1922, en la nota “Cómo puede fundarse el teatro-cine para los niños”, Manuel Caballero exponía tres condiciones de su propuesta:

- a. Los boletos debían venderse a mitad de precio de los cines comerciales.
- b. Exhibir por lo menos una película educativa
- c. No exhibir películas de entretenimiento “sin tener antes el permiso expreso de un comisionado especial que se nombrará al efecto”, responsable de suprimir los “pasajes contra el pudor o contra la moral y las buenas costumbres”.²⁷⁵

El cine, en este sentido, formaba parte activa de las diversiones de la vida cotidiana mexicana de aquel entonces, era uno de sus entretenimientos favoritos, pero había muy pocas funciones dedicadas a los niños, motivo que explica el por qué de la iniciativa de Caballero de crear un teatro-cine para el público infantil. A finales de la década de los veinte comenzaron las matinés infantiles, y para inicios de la década siguiente los menores del hogar se divirtieron con cintas de dibujos animados como las del Gato Félix y Popeye el Marino; en 1933 nacieron los emblemático Mickey Mouse, el Pato Donald y Pluto; y el junio de 1938 la prensa anuncia el estreno del primer largometraje de Walt Disney en el teatro Alameda: *Blanca Nieves y los siete enanos*. La SEP se encargó de hacer exhibiciones asiduamente en centros educativos, comunidades rurales y al aire libre de películas didácticas que ayudaran a combatir la ociosidad y que promovieran la salud.²⁷⁶

La población destinaba una parte considerable de sus ganancias al cine. Engracia Loyo explica que el costo en varias salas era de tres centavos por función, mucho menos que un kilo de tortillas, que costaba centavos, o de frijol: 24 centavos, o de café: 5 centavos;²⁷⁷ pero al hacer sumas, y aproximar un presupuesto para costear las admisiones de una familia entera, encontramos que el precio de una tarde de diversión bien podría cubrir alguna de las necesidades básicas alimenticias de la familia.

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 281.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ Loyo Bravo, Engracia, *op. cit.*, p. 203.

²⁷⁷ *Idem.*

Parte de las preocupaciones del nuevo Estado mexicano, además de las políticas y económicas, fue la de crear una cultura nacional que impulsada en la recuperación de valores culturales y morales, guiara y unificara a una nación de grandes diferencias étnicas, culturales y religiosas, en una sola bajo la máxima de “pueblo mexicano”.²⁷⁸ Los diferentes discursos, nuevamente, promovieron la idea del nacionalismo con el afán de moldear el rostro, la mentalidad y el cuerpo del nuevo mexicano.²⁷⁹ El charro, la china poblana, el indio campesino, surgieron, dentro de esta campaña nacionalista, como símbolos de identidad nacional que fueron privilegiados y explotados por diferentes manifestaciones socio-culturales como las letras, la plástica, la música y el cine.

La industria cinematográfica encontró en estos símbolos materia para la creación de las primeras estrellas mexicanas de cine, figuras masculinas y femeninas, cuerpos deseables –en el sentido de desear-ser- que encarnaron arquetipos melodramáticos, humorísticos y eróticos, en los que los individuos podían verse reflejados: charros fuertes y aguerridos, chinas poblanas e indias sumisas y enamoradas, madres abnegadas y campesinos trabajadores. Estos símbolos del deseo, creaciones discursivas culturales, respondieron a la separación genérica de la sexualidad; promovieron y dictaron a través de figuras establecidas, los actores y actrices y los personajes que personificaron, conductas y formas de ser de la sexualidad y el uso social de sus cuerpos.

La década de los treinta, y hasta más o menos 1954, escribe Carlos Monsiváis, son años decisivos para el cine mexicano. Hollywood, que para ese entonces ya es el gigante de la industria cinematográfica a nivel mundial, instaura un *star system*, que son los rostros y cuerpos del deseo encarnados en actores y actrices, que serán copiados, o al menos eso se intentó, por el cine nacional. Este *american way of life*, que se manifiesta a través del cine es “una puerta de acceso no al arte o al entretenimiento sino a los moldes vitales, a la

²⁷⁸ Fernández Reyes, Álvaro A., *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, CONACULTA, 2004, p. 58.

²⁷⁹ El nuevo Estado mexicano encontró en la impartición de materias, como la de la educación física, una forma eficaz de controlar a la población, principalmente a la infantil y juvenil de los sectores rurales, y promover los nuevos valores a través del deporte que los alejarían del mal vivir, los vicios y excesos. La imagen internacional que México quería proyectar, tanto al interior del territorio, así como al extranjero, era la de un mexicano fuerte, orgulloso de su pasado histórico y de su moderno presente, que había abandonado las armas y ahora, a través del deporte, por ejemplo, abrazaba los nuevos ideales nacionales. Deborah Dorotinsky Alperstein, “Dejar las armas y tomar la pelota: deporte, ejercicio y juego en el campo mexicano”, en María Monserrat Sánchez Soler (coord.), *Formando el cuerpo de una nación: el deporte en el México posrevolucionario (1920 – 1940)*, México, Museo Estudio Diego Rivera, IMBA, CONACULTA, 2012, pp. 57 – 80.

posible variedad o uniformidad de los comportamientos.”²⁸⁰ La influencia que ejerce Hollywood a través de sus productos cinematográficos, entonces, se vuelven imperativos del comportamiento de los mexicanos: “así me gustaría vestir, así me gustaría moverme, en esos lugares me gustaría vivir, como quisiera hablar así”,²⁸¹ que influyen no sólo en el cine, sino que también alcanzan a la cultura, la moda, la urbanidad y otros aspectos de la vida cotidiana que, como planteamos en un inicio, efectivamente transforman la visión del mundo de la sociedad afectando aspectos como el de la sexualidad.

Estrellas hollywoodenses como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Gary Cooper o Tyrone Power, influirían en figuras del cine nacional tales como Dolores del Río, Lupe Vélez, Elsa Aguirre, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Joaquín Cordero, Pedro Infante, entre otros nombres de la farándula. La intervención simbólica que Hollywood ejercía sobre el cine mexicano a través de su *star system*, donde el público involucrado rechaza a los actores que no pertenecen a éste,²⁸² a juicio de algunos pensadores de la época, contradecía los nuevos valores nacionales, ya que lejos de incentivar al nacionalismo hacia que México fuera una mala copia del país vecino, de ahí que el mismo Vasconcelos considerara al cine como un vulgar producto norteamericano sin tradición cultural.²⁸³ En este tenor, los lazos entablados entre México y la joven Unión Soviética posibilitó el conocimiento de un interesante cine soviético, la obra de Serguéi Eisenstein era una de las más apreciadas,²⁸⁴ en el que se trataba de romper con los cánones comerciales impuestos por Hollywood.

El cine sonoro mexicano se ve inaugurado con el tema de la prostitución. La película *Santa* (1931) (Figura 10), adaptación de la popular novela de Federico Gamboa, que estaría a cargo de Antonio Moreno, actor español formado en el cine norteamericano, y de la recién nacida Compañía Nacional Productora de Películas; tuvo un antecedente en el

²⁸⁰ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2004, p. 1048.

²⁸¹ Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América latina*, España, Anagrama, 2000, p. 57.

²⁸² Fernández Reyes, Álvaro A., *Santo, el enmascarado de plata...*, op. cit., p. 65.

²⁸³ García, Riera, Emilio, op. cit., p. 53.

²⁸⁴ Es importante considerar que la Unión Soviética vive su revolución para el otoño del año de 1917, acontecimiento que traería consecuencias en la manera de concebir y hacer cine, principalmente en Eisenstein, quien llega a México el 17 de diciembre de 1930 y filma una película en la que intenta retratar la cultura mexicana bautizada con el efusivo título de *¡Qué viva México!* (1932). Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, UNAM/IIE, 2006, pp. 71 – 127.

cine silente en la obra de Luis Paredo de 1918, cuya cinta “resultaría la más fructífera y empeñosa labor de producción en la historia del cine mudo mexicano”.²⁸⁵

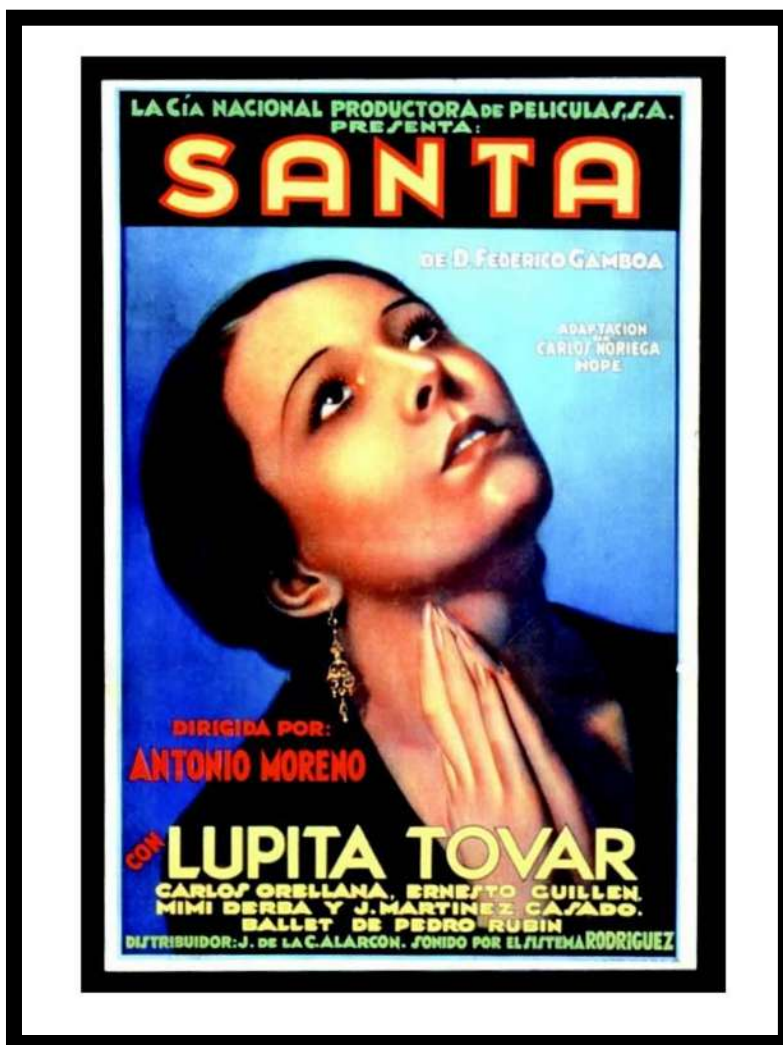


Fig. 10. *Santa*, Antonio Moreno, 1931, cartel cinematográfico.

La trama cuenta la historia del tortuoso trayecto de Santa, quien al verse seducida por un militar y abandonada por éste, es alejada de su apacible y honesta vida familiar en el campo para trasladarse a la ciudad, la nueva quimera, donde se ve en la necesidad caer en la prostitución como medio para sobrevivir, lo que la lleva al fatal desenlace de una muerte

²⁸⁵ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 43.

prematura. La cinta se estrenó en el cine Palacio de la Ciudad de México en marzo de 1932 y permaneció tres semanas en cartelera.²⁸⁶

Lupita Tovar, actriz oaxaqueña iniciada en Hollywood, quien encarna a la infortunada Santa marcaría, comenta García Riera, “la instalación de la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano”,²⁸⁷ siendo de los primeros personajes transgresores en ostentar un papel protagónico en esta nueva etapa del cine nacional. No obstante, a pesar de lo indecente de la trama, la película logro ser exhibida sin que haya habido intervención de la censura, escandaloso para la época.²⁸⁸

En la misma línea, *La mujer del puerto* (1933, inspirada en la obra *Le Port* del escritor francés Guy de Maupassant) (Figura 11), del ruso Arcady Boytler, se aventuraría también en el tema de la prostitución. Álvaro Fernández señala que Boytler, experimentando con el tópico de *Santa*, proyectó en Andrea Palma, la protagonista de la cinta, la escabrosidad y perversidad del cabaret portuario, siendo la primera estrella que brilla de la noche a la mañana en el naciente *star system* mexicano,²⁸⁹ cuya elegante representación estuvo inspirada en figuras como Marlene Dietrich y Greta Garbo.²⁹⁰

La cinta llamó la atención particularmente por su atmosfera sombría y decadente, y por su transgresor clímax: el incesto entre los hermanos Rosario (Palma) y Alberto (Domingo Soler), argumento que relegaría a segundo plano a la prostitución.²⁹¹ Vista en su momento como una película de contenido muy “fuerte”, la cinta fue censurada por las escenas en la que la protagonista (a través de una extra) exhibía el pecho desnudo, aunque, el tema del incesto y la prostitución si fueron autorizados.²⁹²

²⁸⁶ García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 77, 81.

²⁸⁷ García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano...*, op. cit., p. 44.

²⁸⁸ Mercader, Yolanda, op. cit., p. 201.

²⁸⁹ Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspenso...*, op. cit., p. 77.

²⁹⁰ García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano...*, op. cit., pp. 93 – 94.

²⁹¹ *Idem*.

²⁹² Mercader, Yolanda, op. cit., p. 202.

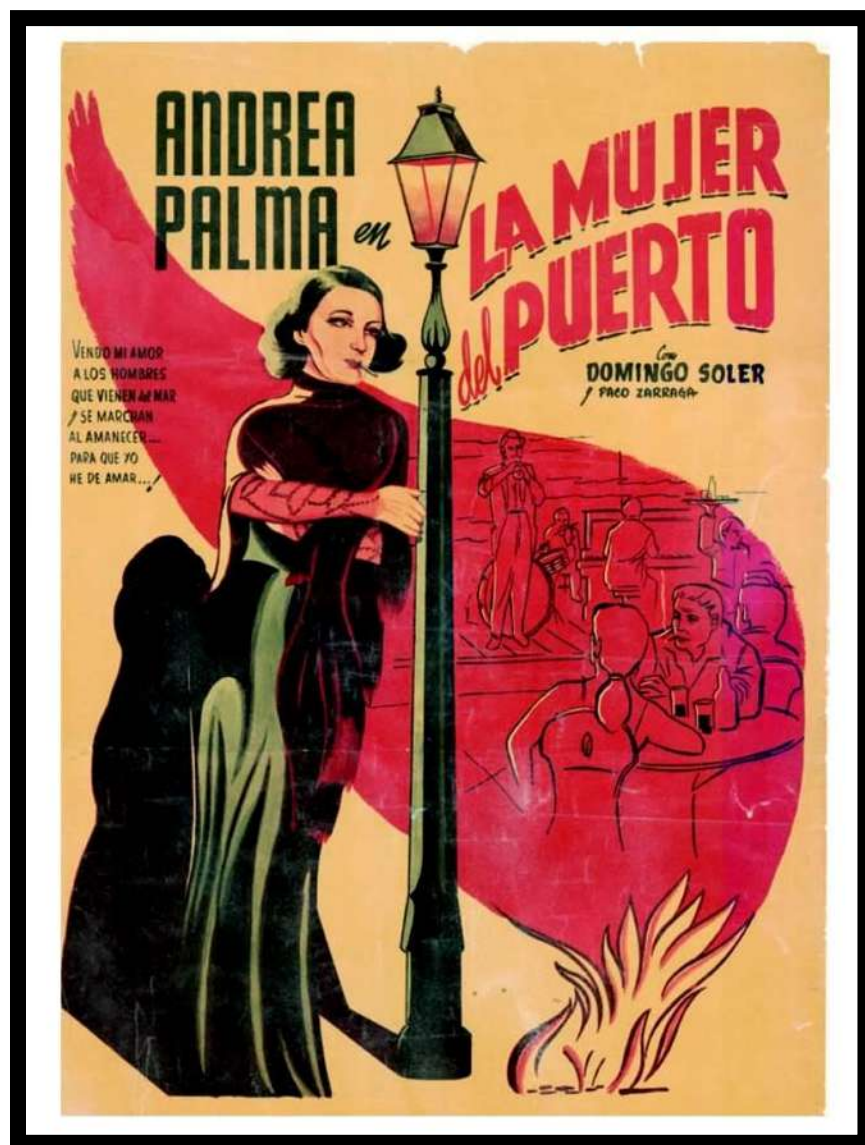


Fig. 11. *La mujer del puerto*, Arcady Boytler, 1933, cartel cinematográfico.

La mancha de sangre (1937) (Figura 12), de Adolfo Best Maugaurd, fue otra cinta que se arriesgaría en abordar la prostitución como trama principal. El filme fue mutilado y no logró ser exhibido sino hasta seis años después en cines de “circuito”, para luego ser enlatado.²⁹³ La cinta registra, de acuerdo con Álvaro Fernández, “los cabarets de mala muerte teñidos de crimen y erotismo”.²⁹⁴

A diferencia de los azotes dramáticos que sufren las protagonistas de *Santa* y *La mujer del puerto*, obligadas a ejercer la prostitución por injusticias de los hombres y la vida

²⁹³ Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspenso...*, op. cit., p. 82.

²⁹⁴ *Idem.*

misma; Camelia, estrella de la cinta (interpretada por una joven Stella Inda), y sus compañeras del prostíbulo-cabaret llamado *La mancha de sangre*, disfrutaban sin lamentaciones de su vulgar y transgresor oficio y se solidarizan en su labor de prostitutas, a la vez que pueden “librar una cuba libre o un anís y contorsionarse con lascivia frente al macho fogoso”.²⁹⁵ La invitación al placer sexual se extiende desde el inicio de la cinta, en la que una de las prostitutas enseña generosamente uno de sus muslos mostrando sus medias negras, una liga con dinero habido como acompañante de baile y un moretón producto de una riña.²⁹⁶



Fig. 12. *La mancha de sangre*, Adolfo Best Maugaurd, 1937, escena del film.

La película cuenta con crudas escenas naturalistas de desborde sexual y un insólito desnudo manejado con inteligencia y sin mojigatería alguna,²⁹⁷ que de inmediato la convirtieron el objeto de la censura. El título, que hace alusión a la rotura del himen,²⁹⁸ fue otro rasgo que causó escándalo y destinó el futuro de la cinta a la invisibilidad, siendo vuelta a la vida hace poco tiempo por la Filmoteca de la UNAM.

²⁹⁵ Aviña, Rafael, *op. cit.*, p. 82.

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁹⁸ Mercader, Yolanda, *op. cit.*, p. 202.

Santa, *La mujer del puerto* y *La mancha de sangre* abren el colofón de la cloaca mexicana de la industria del cine, muestran los bajos fondos, el cabaret y el burdel como espacios simbólicos propicios para la práctica transgresora. Marcan las coordenadas para lo en la segunda mitad del siglo XX mexicano serie el cine de rumberas, cabareteras y ficheras que gozaría del gran popularidad. Su importancia histórica es invaluable, *Santa*, *Rosario* y *Camelia*, consagraron, a través de su sensualidad (cuerpos, rasgos, temas y sujetos) a la “épica prostibularia”, personajes centrales que marcaron con sus actuaciones a la sociedad, que las deseó y rechazó, compadeció y condenó a partes iguales. Forman parte de un “estigma ambiental”, diría Álvaro Fernández, que es propicio para el crimen, la violencia, el erotismo y la tragedia:²⁹⁹ son un arquetipo de la mujer caída, que a causas ajenas o propiciadas, son objeto del señalamiento social del que sólo pueden ser absueltas a través de la maternidad o la muerte.

Los cuatro casos que hemos expuesto (*El automóvil gris*, *Santa*, *La mujer del puerto* y *La mancha de sangre*) no fueron las únicas cintas en ser objeto de la censura mexicana, películas como *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), *el prisionero 13* (Fernando de Fuentes, 1933), *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), *La cuna vacía* (Carlos Rinaldi, 1937), *Las abandonadas* (Emilio “El Indio” Fernández, 1944), entre otros títulos, también fueron censuradas por tocar fibras sensibles, el crimen, la moral y la política principalmente, para el gobierno y la sociedad en general. El ejercicio de la censura, desde un principio, representó un malestar para los equipos creadores, quienes veían en ella un impedimento para el desarrollo del cine nacional. El director Alejandro Galindo, quien siempre mantuvo una lucha abierta contra ésta y es recordado por cintas como *El monje loco* (1940) o *Una familia de tantas* (1949), declaró en su momento:

La supervisión cinematográfica [...] es una de las causas de que el arte cinematográfico en México no prospere, debido a las mutilaciones que imponen las autoridades competentes a las cintas de producción nacional. Como se verá, es el productor quien ya desde antes de que la cinta entre a rodarse empieza a mutilarla por temor a la censura. El menoscabo que sufre la industria no está en la mutilación que haga el DAPP [Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad] a una u otra película; el perjuicio reside en que las películas no se hacen como han de hacerse, por el temor que abriga el productor de ver mutilado un filme, o de que se le rechace del todo, lo que motiva que aquél y el director vacilen y se abstengan de exponer en una cinta algún asunto o problema que tal vez ganase la simpatía y la atención del público nacional y el interés del extranjero. Consecuentemente,

²⁹⁹ Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspense en el cine mexicano...*, op. cit., pp. 98 – 99.

el productor y el director se sienten constreñidos. Y una industria con es la del cine, que pretende ser un arte, necesita, para poder prosperar, lo que todas las artes, libertad de expresión. En el caso de nuestro cine, éste, movido por el temor de ver mutilado un filme o el que se prohíba del todo su exhibición, víctima de imposiciones, trabas y barreras, tiene que recurrir a crear tipos, costumbres y ambientes falsos que, como tales, tienen el resultado lógico, justo y natural: el producir una obra árida, vacía, estúpida, porque no muestra nada, no persigue nada: es intrascendente.³⁰⁰

La censura, en el contexto de las cintas expuestas, no tendría cambios hasta septiembre de 1941 con la promulgación del Reglamento de Supervisión Cinematográfico (Ver Anexo II), marco de la gubernatura de Lázaro Cárdenas, en el que las películas serían clasificadas con las famosas siglas que hasta nuestros días perduran: A).- películas permitidas para niños, adolescentes y adultos; B).- películas permitidas para adolescentes y adultos; C).- películas únicamente para adultos; y D).- películas permitidas para adultos en exhibiciones específicamente permitidas.³⁰¹ Este reglamento, a la par que sus antecesores, perfilaría las bases de las ordenaciones cinematográficas actuales.

En este sentido, aporta Yolanda Mercader, en el periodo que va de 1919 a 1950 (Figura 13), fueron once las películas censuradas, de las cuales ocho fueron por ser políticamente subversivas, pero lo concerniente a la sexualidad, fue el segundo tópico privilegiado por los censores por alterar las normas morales, sexuales y religiosas imperantes en la época.³⁰² En las películas que atentan las formas de comportamiento del mexicano desde un punto de vista ético, encontramos narraciones transgresoras que incitan a la obscenidad y los estímulos sexuales que alteran las “buenas costumbres”. La pornografía, en este tenor, y los cortos de esta naturaleza que tanto nos atañen, perturban la integridad del individuo, pero a su vez, despiertan el deseo natural del sexo que demanda ser disfrutado. No hay censura posible, al menos en la conciencia del sujeto, que le impida responder con lubricidad a una imagen sexualmente explícita.

³⁰⁰ Mercader, Yolanda, *op. cit.*, p. 198.

³⁰¹ “Reglamento de supervisión Cinematográfica”, en *Diario Oficial de la Federación*, México, 19 de septiembre de 1941.

³⁰² *Ibíd.*, p. 211.

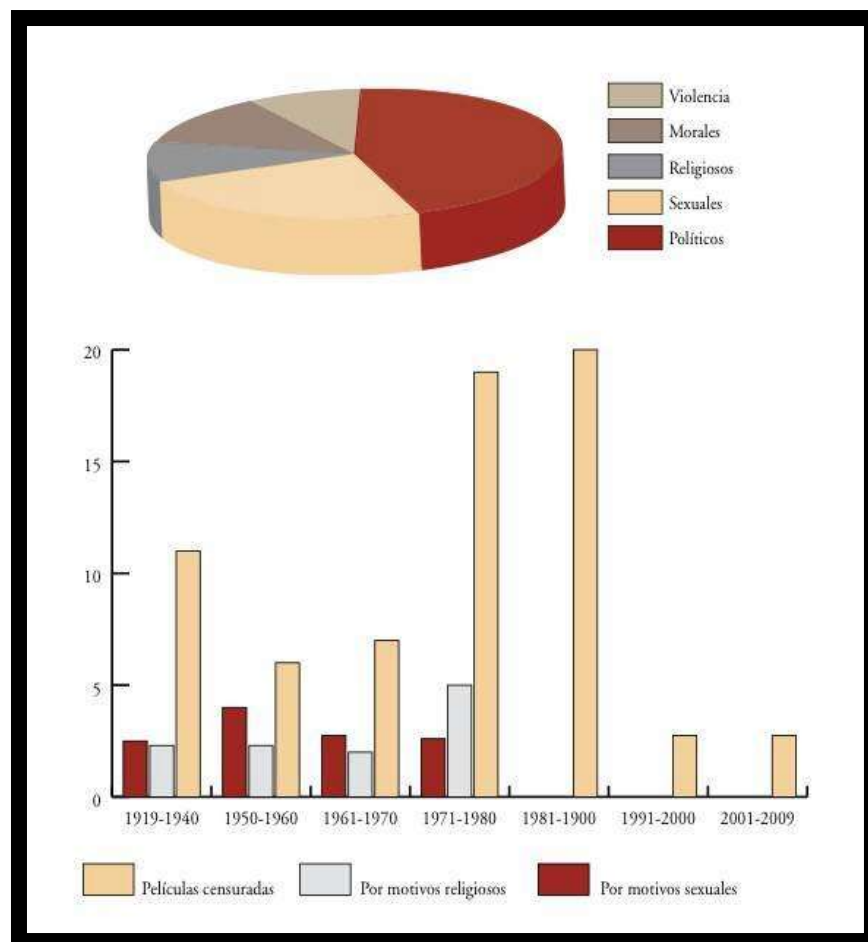


Fig. 13. Temáticas censuradas, 1919 – 2009. (Yolanda Mercader, “La censura en el cine mexicano: una descripción histórica”, en *Anuario de Investigación 2009*, México, UAM-Xochimilco, 2009, p. 212.)

Capítulo III.

Función de media noche: sujetos y prácticas transgresoras en el cine pornográfico mexicano

Sea, somos eso que ustedes dicen que somos, ya por naturaleza, por enfermedad o perversión, por lo que ustedes quieran. Si somos eso, seámoslo, pero si quieren saber lo que somos, nosotros se los diremos.

Michel Foucault

Pantalla desnuda: la colección de cortos pornográficos de la Filmoteca UNAM

Las bóvedas de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México resguardan un sin número de tesoros invaluablees para los estudiosos de la historia del cine nacional. Desde su fundación el 8 de julio de 1960, siendo rector de la universidad Nabor Carillo, la institución se ha encargado del rescate, preservación y difusión de la memoria fílmica universal y mexicana, contando también con un rico fondo documental donde cinéfilos e investigadores encuentran carteles, guiones, fotografías y bibliografía especializada en historia del cine y análisis cinematográfico.

De acuerdo con Iván Trujillo Bolio, quien trabajara en dicha institución de 1980 a 2008 y fuera también director general de la misma, la importancia de los archivos fílmicos recae en que las películas no sólo pueden -y deben- considerarse como obras de arte, sino también como fuentes de información que hablan de diferentes aspectos y momentos por los que una sociedad atravesaba en un tiempo y espacio determinados. Siguiendo con Trujillo, hay seis formas para que una película ingrese a un acervo fílmico: 1) compra, 2) donación, 3) depósito, 4) intercambio, 5) permiso para copiado y 6) producción propia.³⁰³

Dentro de este inmenso cuerpo documental resguardado por la Filmoteca existen 29 cortos de carácter estrictamente pornográfico –de supuesta manufactura mexicana- que llegaron a sus bóvedas por asares del destino. Muchas de estas cintas aparecieron de manera inadvertida en un lote de películas de nitrato adquirido en el mercado de “La Lagunilla”, mientras que otro tanto llegó a través de una donación realizada por una familia acaudalada junto con un aparato de proyección de 9.5 mm de la marca *Pathé Baby* patentado en el año de 1922. La institución también cuenta con una colección pornográfica

³⁰³ Trujillo Bolio, Iván, “Al rescate del cine porno”, en: *Cine Toma no. 3*, México, Filmoteca UNAM, marzo-abril, 2009, p. 26.

de origen francés en formato DVD, por lo que el material que ofrece de este género cinematográfico es amplio.

En una entrevista realizada por Juan Gabriel Solís en septiembre de 2008 a Francisco Gaytán, ex director de restauración de la Filmoteca, comentó: “La característica de estas cintas es que son copias de copias de copias. Vienen muy rayadas y dañadas. La calidad no es la mejor”.³⁰⁴ El problema del estado físico de las cintas es lamentable ya que impide una observación y análisis óptimo de las mismas; algunas de ellas no están completas, sin embargo, también hay otros contratiempos para su estudio; al carecer de datos técnicos: director, reparto, año, equipo de producción, etcétera, el personal de la Filmoteca ha bautizado a la mayoría de estas cintas con títulos apócrifos que responden a su temática situacional con la finalidad de tener un mayor control de clasificación, acción que resulta interesante por el hecho de que fueron “otros” los encargados de nombrar los cortos. Fue a través de un intercambio de gustos, saberes, entendimientos y análisis que el material de la colección cobró identidad, dando como resultado un andamiaje en el que el nombre no son meras letras sueltas, sino que dice algo, transmite un punto de vista; mientras que para otorgarles un supuesto año de elaboración tuvieron que recurrir a elementos como el vestuario, locaciones, utilería, entre otros, para fecharlas entre los años de 1926 a 1950 aproximadamente, sin embargo, los datos precisos permanecen en el anonimato.

La colección porno de la Filmoteca es una joya que ha permanecido en total invisibilidad. Las cintas se han transferido a video y DVD para salvaguardar los formatos originales, siendo exhibidas en lugares como el Museo José Luis Cuevas o festivales como el de Cine Erótico de la Ciudad de México en 2005, Expresión en Corto en Guanajuato también en el año 2005 y el Festival Internacional del Cine de Morelia en 2007. Durante este último, los cortos porno, musicalizados en vivo por la pianista Debora Silberer, fueron proyectados en una función especial al filo de la media noche como preámbulo al estreno del cortometraje *Bramadero* de Julián Hernández.³⁰⁵

³⁰⁴ Solís Ortega, Juan Gabriel, *Los gemidos del silencio, estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana Viaje de bodas*, México, Artículo de investigación para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, 2009, p. 16.

³⁰⁵ Cárdenas Ochoa, Alejandro, “Sube de tono’ el Festival de Morelia”, en *El Universal*, viernes 12 de octubre de 2007, consultado en su versión electrónica el día: 27 de noviembre de 2014 (<http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/79220.html>)

Fuera de estas escasas presentaciones la colección porno sigue siendo un secreto de la Filмотeca que poco se ha estudiado, razón que explica los escasos trabajos académicos realizados en torno a la misma y su ausencia dentro de las páginas de la historiografía del cine nacional. Justo es en esta escases de información que la presente investigación adquiere importancia ya que el enfoque con el que pretendemos acercarnos a nuestro objeto de estudio permite aproximarnos a la concepción de transgresión social que dominaba en el México de los años treinta y cuarenta. Los cánones morales que regían la época sentenciaron a los sujetos y las prácticas que rompían el orden establecido, uno de los más cuidados era el de la intimidad; entonces, el hacer visible lo que debería de ser invisible, conlleva a una ruptura de esta noción. El estudio del material pornográfico producido en ese entonces posibilita un conocimiento de esa sexualidad no dicha, esa que violenta y transgrede por el solo hecho de hacerse pública, donde el cuerpo, la moral, los roles sexuales y sus prácticas ofrecen un nuevo espacio para el análisis y la discusión tanto para la historia del cine así como para disciplinas interesadas en la temática.

Los realizadores de estas particulares películas ocultaban su identidad bajo burdos y obscenos seudónimos, que bien podían tratarse de burlas a la estricta moral imperante en la época, o por el mero gusto de despertar la picazón en la entrepierna del espectador, pero también hablan de una necesidad de anonimato, de permanecer en la clandestinidad como espacio ideal para gestar la transgresión. Tal es el caso de *El Monje Loco*³⁰⁶ y su “peculiar” equipo de producción:

Argumento de: José Boquitas de la Corona.

Fotografía de: Santiago K. García.

Sonido de: Jorge A. T. Rizo

Dirección de: Agapito Vélez Ovando [sin albur], miembro de la O.G.T.

Si esto ni fuera suficiente, los realizadores de esta cinta también nos previenen:

“¡ADVERTENCIA! Todos los personajes que intervienen en esta súper producción, son casi, casi decentes, aunque usted no lo crea... son de Jalisco”

³⁰⁶ Para facilitar la lectura dejaremos sólo el título del corto en el cuerpo del texto, en las referencias se podrá encontrar el programa al que pertenece.

El título de la cinta, de acuerdo con el investigador cinematográfico Rafael Aviña, hace alusión al exitoso programa radiofónico de finales de los años treinta titulado con el mismo nombre popularizado por la XEW, en el que el actor Salvador Carrasco iniciaba con la frase: “Nadie sabe. Nadie supo la verdad acerca de...”, que a su vez tendría su versión cinematográfica el año de 1940 bajo la dirección de Alejandro Galindo, protagonizada por el propio Carrasco, Alicia Ortiz y Miguel Inclán.³⁰⁷

Otro caso notable de manejo del discurso y de transgresión, para hacer referencia a los autores y actores que realizaban cintas pornográficas lo encontramos en el corto *Mamaita*, en el que a cargo de la marca “*Registrada y REPELADA*”, se nos presenta a la “*Familia Putiérrez*” y sus singulares integrantes: “*Margarita: Furor Uterino. Manolin: El Decrépito. Elvira: La Memela. Felipito: El Becerro de Oro.*”, quienes llevan a cabo sus audaces peripecias en “*el valle de la Mulita de Santiago, Distrito de... Tepescololla*”.

Como los dos ejemplos anteriores hay mucha tela de donde cortar. El uso de palabras burdas, pero a su vez divertidas que pueden ser sacadas de su contexto para insertarse en otro totalmente diferente, y alburas que forman parte del léxico popular del mexicano, de ahí la gran variedad de apodos con los que se puede referir a los genitales, por nombrar algún ejemplo; y justo son estos usos culturales del discurso donde el doble sentido adquiere otra connotación dando paso a expresiones que incitan al espectador, es decir, se trata de discursos disfrazados que promueven la transgresión; no obstante, el recurrir a este tipo de expresiones acentúa aún más el carácter transgresor de las cintas, ya que se trata de articulaciones verbales a través de las cuales se resignifica la práctica sexual y a su practicante dotándola de un carácter obsceno, en el sentido de que se violentan las buenas costumbres, donde el fin único es el goce, o en algunos casos, la crítica social.

El Monje Loco y *Mamaita* presentan un desfile de expresiones que aluden al acto sexual en sí; mientras en la primera los nombres de los realizadores evocan acciones masturbadoras, “*Velez Ovando*”, y escatológicas, “*K. García*”; la segunda muestra argumentos más osados, que desde el nombre de la singular familia, “*Putierrez*”, nos presenta cuatro personajes que encarnan vicios y excesos de los placeres carnales. Margarita, el “*Furor uterino*”, representa dentro de la trama el inagotable apetito sexual. Al

³⁰⁷ Aviña Rafael, *op. cit.*, p. 91.

tener como marido a Manolin “*El Decrepito*”, desdichado caballero de notable porte aristocrático que “*de mirar que ya ni sopla y pensar que no paraguas*”, orilla a su calenturienta mujer a buscar “*quién le refresque el Comal*” en los notables atributos del mozo Felipito, “*El Becerro de Oro*”, quien hace gala de su sobre nombre cumpliendo de excepcional manera una de las mejores tareas que hacen los becerros: mamar, “*inocente palomita que te dejaste engañar, si ya no puedes “amar” deléitate pues “mamando*”.

No siendo suficiente con Felipito, Margarita manda llamar a la sirvienta Elvira, “*La Memela*”, quien recibe su apodo por su inclinación y gusto por la sonrisa vertical femenina. Helos ahí, felices los tres, chupando por aquí, chupando por allá, metiendo por aquí, metiendo por allá, hasta que son sorprendidos en pleno brinco y goce por Manolin, que lejos de mostrarse ofendido y molesto por haber descubierto a su esposa cometiendo adulterio con la servidumbre, se revela curioso y con ganas de participar. Pero ¡qué escandaloso! Manolin, ya unido al grupo, después de haber masajeadó y lamido los robustos pechos de su mujer, centra toda su atención en el miembro de Felipito, quien ni tarde ni perezoso lo invita a probar de su orgullo masculino.

Margarita y Elvira, Felipito y Manolin, Felipito y Margarita, todas las combinaciones son posibles, donde, ya llegado el final el pobre y decrepito de Manolin ni con “*Becerro de Oro*” puede hacer que “*paraguas*”.

Mamaita es un caso notable de la colección por la trama que desarrolla, ya que presenta dentro de lo que pareciera ser un contexto porfirista a un grupo social privilegiado, de esos que predicaban como forma de vida las buenas costumbres y el recato, siendo ese aspecto la medula de la historia ya que posiblemente la intención de sus realizadores fuera la de lanzar una crítica social, en la que se dejaba claro que hasta en esos niveles sociales el deseo sexual no es indiferente.

Otro caso particular de este uso del discurso se hace presente en *El Sueño de Fray Vergazo*, cuyo título pareciera explicarse por sí solo, en efecto, pero transmite entre líneas expresiones no dichas que aluden a una sexualidad oculta. Y como éste también están presentes: *Pasión Árabe*, *Lesbianas Calientes*, *Bigamia Legal*, *Los Amantes*, *La Dama y el Perro*, entre otros sensuales títulos, que invitan al espectador a dar rienda suelta a perversiones y fantasías, no sólo eso, también a pervertir en el sentido de perturbar el orden establecido, en ir en contra del orden de las cosas.

En este sentido, encontramos prudente plantear dos interrogantes: ¿qué historias contaba el cine pornográfico mexicano de aquellos días?, ¿de qué personajes se echaba mano para despertar el deseo de los asiduos a este tipo filmes? Retomando a Rafael Aviña encontramos atinado lo siguiente:

[...] los responsables de estas películas pornográficas [...] se concentraban principalmente en los desnudos femeninos y la explotación de fantasías masculinas: escenas lésbicas, la actitud sumisa de la mujer (felaciones, sexo anal, la posición del “misionero”), imágenes homosexuales, y la burla-crítica a la moral exacerbada, utilizando como personajes a monjas, mujeres recatadas y, principalmente, la figura del prelado, el sacerdote dispuesto a disfrutar alegremente de una sesión gimnásticas de sexo duro.³⁰⁸

Si bien, el ejemplo de *Mamaita* permitió tener un primer acercamiento sobre los tipos de historias que narraba el cine porno mexicano y quiénes eran sus protagonistas, lo señalado por Aviña permite esquematizar la información obtenida de la consulta de los filmes. Entonces, podemos hacer una breve clasificación de acuerdo a los cuatro *leitmotiv* que preponderan en los cortos: el desnudo femenino, las fantasías masculinas, los encuentros homosexuales y las figuras clericales transgresoras. No obstante, no podemos hablar de cada una de ellas de manera independiente debido a la fuerte correspondencia que les da cohesión.

El cine pornográfico requiere un pretexto argumental mínimo, cualquier motivo es bueno para tirar las ropas al suelo y comenzar el fornicación, el desarrollo de sus tramas responde en la mayoría de los casos a un canon en particular: felación, penetración y eyaculación; aun así, la paleta de “excusas” que propician el desnudo es lo que le da ese toque característico a la trama y hace subir el nivel transgresor.

Los desnudos son el común denominador del cine porno; es a través de ellos que los espectadores comienzan su placido recorrido hacia la excitación, podemos afirmar que es uno de los andamiajes prioritarios del constructo pornográfico, más aún, es el cuerpo sin vestiduras lo que enciende la chispa de la mirada morbosa y desencadena los deseos impuros. El mostrar de manera explícita los senos, caderas, nalgas y vaginas, no bajo los cánones artísticos y científicos, los cuales estaban en cierto grado permitidos, dotaba los cuerpos femeninos de fuertes cargas eróticas y sexuales que hacían estallar la pasión

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 90.

masculina; no obstante, no ocurría lo mismo con el cuerpo del hombre, mientras la anatomía femenina era mostrada de forma explícita, el cuerpo de los varones se veía estigmatizado por el misterio, se recurría a mascarar, barbas o bigotes falsos con la finalidad de ocultar la identidad del protagonista, o bien, sus partes genitales resultan ser menos exhibidas que las de la mujer, esto da cuenta de que el porno y los placeres que provoca van dirigidos en una sola línea, la del goce masculino –se excluye hasta en el placer transgresor a la mujer.

En este sentido, habiendo puntualizado la importancia del desnudo como antesala al deseo sexual, entramos al terreno de la fantasía. La colección de cine porno muestra un amplio abanico de éstas, sin embargo, no es conveniente referir a ellas como meras “fantasías masculinas”, sino como fantasías en general, ya que también pueden ofrecer al auditorio femenino motivos suficientes para la excitación. Este despliegue de utopías sexuales también muestra una primera gama de prácticas sexuales de las que el cine porno de antaño echaba mano, las cuales al día de hoy se siguen practicando, siendo éstas el eje central de la transgresión. Llevar el coito del plano íntimo para traspasarlo al público es en sí ya un acto transgresor, pero recurrir a tríos (por mencionar algún ejemplo ya que es una constante dentro de la colección y una práctica clásica del género) incrementa la acción transgresora, y es en esta línea donde el hacer mención de otras prácticas cobra importancia.

Uno de los temas predilectos eran los que se recreaban en el Medio y Lejano Oriente, tierras de sensual exotismo, donde velos y danzas del vientre se entretejen para crear escenarios del deseo; tal es el caso de *Pasión Árabe*, *La Favorita* y *el Sultán y Amor Árabe*, cintas que evocan, a través del vestuario y la escenografía, fantasías, muy al estilo de *Las Mil y Una Noches*, donde un sultán y su(s) cortesana(s) mantienen encuentros sexuales. Este tipo de escenarios no fueron propios de producciones nacionales, también la colección francesa que resguarda la institución tocó el tema en cintas como *Mektoud*, *Fantaise Arabe*³⁰⁹, que da cuenta que el cine porno producido en Europa, en concreto el caso francés, no fue ajeno al encanto que despierta la sensualidad árabe. Es importante

³⁰⁹ *Les films interdits des maisons closes. Antologie de l'erotisme des annes 30*, Paris, K-Films, DVD.

hacer mención de la cinta *Le Song de Butterfly*,³¹⁰ también de origen francés, donde ahora son Japón y sus geishas el nuevo objeto de deseo.

La servidumbre y las relaciones que mantenían con los patrones de la casa fue otro de los temas predilectos a tratar en el cine porno de antaño. Ya mencionamos las peripecias de la “Familia Putierrez” en *Mamaita*, pero la cosa no se queda ahí, *Cuento de un Abrigo de Mink*, *Tomasa y Juan en el Jardín* y el último relato de *Tres Actos*, recrean, entre delantales y plumeros, osadas aventuras donde sirvientas chismosas son seducidas por el patrón, donde la dama de la casa recurre a los favores del mayordomo, o el jardinero y la ama de llaves aprovechando la ausencia de los señores utilizan en jardín como locación para sus desenfrenos.

Por otro lado, el mantener relaciones sexuales con animales y el uso de objetos varios con fines masturbatorios también es una constante dentro de la colección. *Los cazadores* y *La dama y el perro*, y la cinta francesa *Devoirs de vacances*³¹¹ recurren animales domésticos, concretamente a perros, como protagonistas activos de la trama. Mientras que en *Gitanos cariñosos* y la francesa *Trois gouttes de rosée*³¹² se echa mano de alimentos, un plátano y una baguette, como instrumentos para el auto satisfacción femenina que sirven de antesala para el coito. Esta serie de prácticas resultan aún más transgresoras por el hecho de mostrar una sexualidad concebida como antinatural, ya que no se trata de mantener relaciones sexuales socialmente permitida, en la que los cuerpos responden a una funcionalidad científicamente determinada, sino de recurrir a elementos que la sacan de esa condición y hacen del coito una experiencia lasciva.

Esta breve presentación de algunos temas de los que el cine pornográfico se vale para el goce del espectador da cuenta de una concepción de sexualidad que apunta hacia el sexo por el sexo; se trata de evocar a través de fantasías una reivindicación de la sexualidad que ya no persigue fines procreativos, sino una búsqueda de satisfacción del deseo carnal. La semejanza que guardan las tramas tanto mexicanas como francesas asoma las intenciones universales del sexo como acto natural, la exploración de los órganos genitales con fines lúbricos o la práctica de posturas y acciones poco convenciones (a los ojos de los

³¹⁰ *Les films interdits des maisons closes. Antologie de l'erotisme des annes 30*, Paris, K-Films, DVD.

³¹¹ *Polissons & Galipettes: une composition de petits films libertins du début du siècle dernier*, Londres, Strand Releasing, DVD.

³¹² *Les films interdits des maisons closes. Antologie de l'erotisme des annes 30*, Paris, K-Films, DVD.

cánones considerados como normales) revelan ese lado secreto e infinito, en el sentido del sinnúmero de posibilidades que ofrece, con el que el coito ha sido estigmatizado.

También identificamos en los cortos fuertes cargas sociales; la excitación que despierta lo desconocido o la ruptura de las clases sociales, que se mezclan en pos de la satisfacción sexual, dan cuenta de diferentes contextos histórico-sociales en los que las conductas o acciones que se rigen por el deber-ser encuentran un espacio de disidencia con respecto al ojo dominante. Por lo tanto, la transgresión reposa en el quiebre de dichas concepciones, no se trata solamente de violentar las encomiendas oficiales, sino de hacer del acto sexual una experiencia límite donde convergen prácticas socialmente consideradas como anormales en las que los cuerpos fornicadores representan vicios y excesos que condenan y desafían las represiones erigidas en torno a la sexualidad. Los sujetos transgreden como forma de resistencia al poder que se ejerce sobre ellos, es decir, “[...] es la propiedad que tiene todo cuerpo de reaccionar o de oponer una fuerza en el sentido contrario y semejante a la acción de otro cuerpo [...]”³¹³ Entonces, si la sexualidad, o mejor dicho, el ejercicio de ella está condicionado por una relación de poder que establece el momento y espacio para su práctica, la transgresión del sujeto recae en la voluntad de obstinación con la que se resiste el mandato.

Los encuentros homosexuales, regresando al autor Aviña, son otro eje común de la colección. Las escenas lésbicas son recurrentes tanto en el material mexicano así como en el francés. En la mayoría de los casos, las mujeres se besan y tocan para la excitación de un tercer participante, o bien siendo ellas las protagonistas estelares de la trama. Las escenas homosexuales masculinas son mucho más escasas habiendo cuatro cortos dentro de las dos colecciones.

La ya citada *Mamaita* y el primer acto de la cinta *Tres actos* y las francesas *La tournée des grands ducs*³¹⁴, y *L’heure du thé*³¹⁵ comparten tres elementos en común: primero, todas las cintas recurren a la felación o al sexo anal como comprobación de los encontronazos entre dos hombres, no se acude pues a una simulación del acto sexual, sino que se muestra de forma explícita en aras de evidenciar la transgresión; segundo, las tramas

³¹³ García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, op. cit., p. 42

³¹⁴ *Les films interdits des maisons closes. Antologie de l’erotisme des annes 30*, Paris, K-Films, DVD.

³¹⁵ *Polissons & Galipettes: une composition de petits films libertins du début du siècle dernier*, Londres, Strand Releasing, DVD.

de las cintas suscitan un choque de clases sociales, el intercambio de favores sexuales entre aristócratas y miembros de la servidumbre o de un estatus social inferior es la medula de las historias, mientras que en *Mamaita* y *L'heure du thé* son los señores de la casa con la gente de servicio, en *La tournée des grands ducs* es un adinerado aristócrata con los trabajadores de una taberna y una mujer que a todas luces manifiesta ser una prostituta; tercero, el actor que ostenta el papel de aristócrata será siempre en quien recaiga el rol homosexual, situación que pone en entredicho la construcción social elaborada en torno a la figura masculina y su papel dentro la sociedad y la familia, evidenciando que son los sujetos de las altas esferas sociales los grandes transgresores de los códigos morales.

El último eje respecto los cuatro elementos constantes de la colección es el de las figuras clericales transgresoras. La imagen del prelado como guías de las almas para la salvación eterna es un símbolo que domina occidente desde tiempos remotos. Sacerdotes y monjas encarnan individuos de moral intachable que ostentan el cargo de mandatarios y predicadores de los designios de Dios, es a través de sus enseñanzas que se promueven los códigos a seguir para llevar una vida ejemplar, esa que aleja al hombre del pecado y lo acerca a la gracia divina para que en un momento, después de la muerte, fuera de este mundo y dimensión se pueda disfrutar del paraíso. La Iglesia condena el sexo fuera del matrimonio, el fornicar sólo por el fornicar, por considerarse un pecado capital, por ello la virginidad debe atesorarse como un privilegio que únicamente puede perderse y llevarse a cabo después de nupcias, con fines procreativos y contando con la bendición de Dios, fuera de este contexto el sexo es una falta radical a tales enmiendas.

Como guías espirituales, el prelado se ve privado del ejercicio de la sexualidad, sin embargo, el caer en la tentación y sucumbir a los placeres que ofrece la carne es una constante que la pornografía disfruta con repetir; esto puede entenderse -y por qué no- deberse, como un ejemplo más de resistencia al poder con el que las instituciones intentan someter a los individuos, en este caso la Iglesia, por ello este tipo de transgresión resalta y perturba por ser los mismos representantes de Dios los actores principales del pecado.

Dentro de la colección francesa *Abbot Bitt at convent*³¹⁶ y *Devoirs de vacances*³¹⁷ destacan por intensificar la transgresión por tratarse de los mismos miembros del prelado

³¹⁶ *Polissons & Galipettes: une composition de petits films libertins du début du siècle dernier*, Londres, Strand Releasing, DVD.

los que mantienen relaciones sexuales entre ellos, pero no se trata solamente de encuentros heterosexuales, sino que se recurre a escenas lésbicas y homosexuales.

Los cortos mexicanos también se aventuraron en la exposición de este tipo de tramas, mantenían una realidad compartida que se expresaba en la pantalla, sin embargo, cuentan con un elemento particular que llama la atención. *El sueño de Fray Vergazo* y *El monje loco* desarrollan su historia en espacios oníricos. Mientras que en la primera Fray Vergazo sueña que mantiene relaciones sexuales con una feligrés, el caso de *El monje loco* resulta ser aún más transgresor: al inicio del corto se muestra una mujer recostada en una cama hundida en profundo sueño, para después insertarnos en su sueño, en él se muestra a una joven que está tomando un baño en la laguna de algún bosque y es sorprendida por un monje, que por su caracterización da señales de estar en un completo estado de sinrazón (locura). Este se ve excitado por la imagen de la mujer desnuda y se abalanza sobre ella asfixiándola causándole la muerte para después mantener relaciones sexuales con el cuerpo sin vida. El corto termina con la imagen inicial de la mujer despertando del sueño.

Como señalamos líneas atrás, el uso del espacio onírico como zona de desarrollo y tolerancia para el despliegue del goce sexual da cuenta de los deseos ocultos albergados en la individualidad de los sujetos, esos que están aprisionados en el interior de la mente humana y que consiguen ser liberados a través del sueño. Es perseguir, pues, eso que en el plano de la realidad está prohibido por los códigos del deber ser, no en balde, ambas cintas promueven la reivindicación del deseo, tanto para las mujeres, así como para los hombres que han jurado castidad, y justo es en esta línea que la transgresión se hace presente, no sólo por mostrar el acto sexual, sino por ir en contra del orden establecido, social, dogmático y natural, aunándolo a cuestiones como la necrofilia -volvemos a la anormalidad- que subraya la ruptura de límites y saberes, es nuevamente, hacer visible lo que debería ser invisible.

Es importante no perder de vista el contexto mexicano, partiendo de la hipótesis de que las cintas realmente fueran realizadas entre 1920 y 1950, los conflictos entre el Estado y la Iglesia posiblemente sirvieron de motivación para la inclusión de personajes clericales en la tramas de las películas como crítica social a la convulsiva realidad por la que el país atravesaba.

³¹⁷ Polissons & Galipettes: une composition de petits films libertins du début du siècle dernier, Londres, Strand Releasing, DVD.

Retomando los aspectos técnicos de las cintas, hemos señalado ya la carencia de estos datos, sin embargo, Juan Gabriel Solís Ortega aventura la hipótesis de un posible equipo de trabajo que participó en al menos la realización de cinco cintas: *Viaje de bodas*, *Antonio Vargas Heredia*, *Sueño de opio*, *Amor árabe* y *La campesina*.³¹⁸ Para ello, el autor echa mano de los actores y la utilería que aparecen en ellas (elementos que pudimos constatar) para la construcción de tal cuestión. Primeramente, identifica que la actriz que protagoniza *Viaje de bodas* (o también *Chema y Juana*) es la misma que encarna a la concubina de *Amor árabe*, mientras que el actor que interpreta a Chema en *Viaje de bodas* también figura como estelar en las cintas *Antonio Vargas Heredia* (o *Bigamia legal*), *Sueño de opio* y *La campesina*. Respecto a la utilería ubica la escultura de un caballo que aparece tanto en *Viaje de bodas* así como en *Amor árabe*, al igual que una cortina y un sarape utilizados en ésta última y en *Antonio Vargas Heredia*.³¹⁹ Por otro lado, menciona que pudieron existir otros equipos de trabajo dedicados a la realización de filmes pornográficos para las cintas *El sueño de Fray Vergazo* y *El monje loco*, ya que éstas presentan una producción más acabada, y en el caso de la primera esta filmada en 35 mm, un formato profesional.³²⁰

La hipótesis propuesta por Solís Ortega abre una importante línea de investigación no sólo para la historia de cine pornográfico mexicano, sino para la del cine nacional en sí, en la que si bien los datos de los equipos realizadores aún hoy son desconocidos, se puede afirmar que hubo personas interesadas en filmar y promover material sexualmente explícito, que además de llevar implícitamente el cometido comercial, no eran ajenos a la realidad socio-histórica por la que el país atravesaba, razón que les sirvió como inspiración

³¹⁸ Durante nuestro trabajo de consulta de archivo, realizado entre 2012 y 2014, observamos los 29 cortos divididos en cuatro programas que conforman la colección mexicana, así como los tres DVD que constituyen la francesa. En el transcurso localizamos una cinta que responde al título *Viaje de bodas*, de la cual Solís Ortega señala que la institución resguarda tres copias, no obstante, la película *Chema y Juana*, que también aborda la transgresión clerical, corresponde a la temática apuntada por el autor. El mismo caso sucede con el corto *Antonio Vargas Heredia*, que suponemos también puede tratarse de la cinta *Bigamia legal*, ambientada en el contexto de la fiesta brava, ya que la descripción realizada por el autor se relaciona a lo encontrado por nosotros durante la investigación. Tal situación creemos se debe a los procesos de preservación llevados a cabo por la Filmoteca, hemos comentado ya que las cintas fueron transferidas a formato digital para salvaguardar los originales (a los cuales no tuvimos acceso por fines de conservación), y fue el personal de la institución el encargado de darles nombre, razón que pudiera explicar la diferencia de títulos manejados por Solís Ortega y nosotros. Sea como fuere, esto da cuenta del amplio camino que se debe recorrer para el estudio de la historia del cine pornográfico nacional.

³¹⁹ Solís Ortega, Juan Gabriel, *Los gemidos del silencio...*, op. cit. p. 19.

³²⁰ *Idem*.

para la inclusión y ambientación de algunos de estos discursos en sus cintas. Tales cuestiones no le resultan indiferentes a investigadores como Juan Felipe Leal y Miguel Ángel Morales, quienes comparten con Solís, y se han dedicado a la historia del cine X nacional, la teoría de una pequeña, sí, pero sostenible y existente industria de cine pornográfico mexicano.

Posiblemente, estos primeros trabajos de material pornográfico nacional, tienen su origen en la fotografía prostibularia. La colección fotográfica de Ava Vargas³²¹ muestra una serie de imágenes de desnudos femeninos, los datos precisos del fotógrafo, las modelos y el lugar donde fueron tomadas las fotografías se desconocen, pero ese es un punto al que volveremos más adelante. Todas las placas que conforman la colección son estereoscópicas, es decir, se trata de imágenes dobles impresas en vidrio que son colocadas en un visor para ser observadas a través de dos oculares, el efecto de la unión de ambas reproducciones crea una visión en tercera dimensión. La tecnología estereoscópica fue muy popular durante la segunda mitad del siglo XIX entre la burguesía europea, estadounidense y mexicana, su valor lúdico y comercial recaía en la recreación de este efecto de tridimensionalidad, donde podían hacerse creíbles las sensaciones de una piel tersa y los generosos volúmenes de un cuerpo.³²²

Para hablar de la colección fotográfica de Ava Vargas es importante, en primer lugar, tener presente el contexto socio-cultural. Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX estuvieron afectados por el gobierno del general Díaz, periodo en el cual el país sufrió una serie de cambios de gran envergadura, que por vez primera, después de mucho tiempo, le dio a México un tiempo de paz social y armonía económica. Europa era el ejemplo a seguir para tales cometidos, los potentados mexicanos seguirían el modelo del viejo continente para hermanar a la Ciudad de México con las grandes capitales europeas, teniendo a París como máximo referente de la sofisticación y la vida elegante. Así pues, la nación comenzó a adoptar los modelos franceses que pudieron hacerse visibles en la

³²¹ La colección fotográfica de desnudos de Ava Vargas, al igual que los cortos porno de la filmoteca, se formó gracias a la casualidad. Vargas comenta que recopiló el material fotográfico entre los años de 1981 y 1989. La primera tanda la conoció gracias a un encuentro con el cineasta y anticuario mexicano Raúl Kamffer, asiduo visitante de los mercados de segunda mano, quien en 1975 adquirió un visor estereoscópico de madera junto con una serie de placas de vidrio, que resultaron imágenes de mujeres desnudas que ahora conforman la primera parte de la colección. Mientras que la segunda fue comprada por el mismo Vargas en 1899. Ava Vargas, “Introducción”, en *La casa de citas en el barrio galante*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1991, pp. XV – XVI.

³²² Córdova, Carlos A., “Vintage porn”, en *Alquimia*, no. 23, México, enero – abril, 2005, p. 11.

remodelación de calles, jardines y monumentos; mientras que las altas clases porfiristas estaban al tanto de lo último acontecido en la moda e intelecto.

De acuerdo con Ava Vargas, es durante este contexto de imitación y recibimiento que Francia envía a México su idea de “burdel tradicional, junto con las prostitutas necesarias para probarlo.”³²³ Para dar cuenta de ello, trae a colación un pasaje de *Memoria personal de un país* de Alejandro Gómez Arias donde el escritor narra lo siguiente:

[...] había muchos lugares donde pasarla [la noche] bien, desde cantinas hasta las casas de citas: éstas más hacia el rumbo de El Salto del Agua, donde había algunas atendidas por francesas que pasaban temporadas en nuestro país; después de juntar algún dinero se regresaban al suyo.³²⁴

Continuando con Vargas, la existencia de casas de asignación (donde asisten las prostitutas sin vivir en ellas), casas de tolerancia o burdeles y casas de citas (espacio de encuentro), quedó asentada en un registro oficial del ayuntamiento constitucionalista de la ciudad de México donde para 1918 y 1919 se tenía registro de unos 114 establecimientos.³²⁵ Tal aportación testifica la proliferación y abundancia de estos singulares “espacios” de sensual permisibilidad, que además da cuenta de una amplia demanda social por tener acceso a los placeres, pero ¿cuál es la relación que guardan los burdeles y las casas de citas con el supuesto de una posible industria pornográfica mexicana?

Volviendo a la colección fotográfica de Ava Vargas, el autor tomando en cuenta las características físicas que presentan las imágenes, así como investigando algunos de los cánones y equipos utilizados por los fotógrafos mexicanos de aquel entonces, ha supuesto que posiblemente pudieron ser tomadas entre 1900 y 1925, es decir, los últimos años del régimen porfirista y el período de la Revolución. Las fotografías no cuentan con créditos por lo que se desconoce su autoría, no obstante, Vargas identifica algunos elementos que le permiten sostener que las imágenes pertenecen al mismo fotógrafo y que fueron tomadas en un lugar específico.

El anonimato, como hemos venido explicando, no es algo causal en materiales de esta naturaleza, el ocultar nombre y apellido sólo reafirma la transgresión de los autores y su obra, cuya finalidad, y como bien lo explica Vargas para las imágenes de desnudos que en este momento ocupan nuestra atención es que “[...] existen como un testimonio de las

³²³ Vargas, Ava, *op. cit.*, p. XVII.

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ *Idem.*

vidas y el medio ambiente de estas mujeres y del ojo claro, preciso, del fotógrafo.”³²⁶ Sin embargo, la interrogante, la curiosidad, la morbosidad permanece densa en el aire y sigue devanando nuestros sesos ¿quién era el autor responsable de esas obras? Lo único que tenemos a nuestro alcance, eso que nos permite formular especulaciones es el contexto tentativo de las imágenes y dos firmas que van cambiando a lo largo de la serie, *JB* y *JGB*. Justo son estas dos pequeñas conformaciones de letras, en apariencia sin sentido, las que comienzan a encauzar la hipótesis que tanto mencionamos.

Las imágenes que conforman la publicación *La casa de citas en el barrio galante* bien pudieron tener como protagonistas a prostitutas de los muchos burdeles existentes en la Ciudad de México. El recurrir a ellas como modelos para las fotografías no es un pensamiento descabellado, al contrario, resulta bastante evidente encontrar en ellas la naturalidad y desenvolvimiento para mostrar de manera desinhibida y audaz su provocativa desnudez. Siendo el ejercicio de la prostitución un oficio condenado moralmente, pero reglamentado y permitido de manera institucional; la relación que ha guardado la fotografía con las prostitutas es un tema que desde la primera mitad del siglo XIX ha servido a las autoridades para tener un mayor control sobre dicha práctica, siendo los registros de mujeres públicas un valioso testimonio que da cuenta de ello. Tales registros, donde queda asentado con nombre e imagen la identidad del transgresor, responden a un uso moderno de la fotografía con fines de control social, donde se identifica, clasifica, previene, discrimina, persigue, recluye y castiga, a todo sujeto transgresor, entiéndase por estos a criminales o anormales, que atentan contra el orden imperante. Como bien explica Sergio González Rodríguez en su artículo *Cuerpo, control y mercancía. Fotografía prostibularia*, la reglamentación y vigilancia de la prostitución responde a cuestiones de resguardo de la higiene pública, que si bien González Rodríguez aterriza su estudio en el contexto del Segundo Imperio mexicano, el gobierno de Maximiliano, también puede extenderse a tiempos posteriores. La elaboración del Registro de Mujeres Públicas conforme al reglamento expedido por el Emperador el 17 de febrero de 1865 marca un antes y un después en la materia, ya que dejando atrás los tradicionales registros fotográficos de presos o enfermos (cualquiera que estos sean), la manera en que las prostitutas son representadas

³²⁶ Vargas, Ava, *Ibid.*, p. XV.

toma un matiz completamente diferente. González Rodríguez lo explica de la siguiente manera:

Lo que se observa en las imágenes prostibularias del Imperio es el desfase entre un propósito criminalista y sanitario, y una tarea fotográfica de retratos convencionales: tomas de estudio, con un muro de fondo y una cortina al lado, algún objeto escenográfico mínimo, una silla, una columna trunca, un taburete, un espejo de atril. Las mujeres, de pie o a veces sentadas, miran de frente a la cámara: oblicuas, tímidas, agresivas, impávidas, plácidas. Y la mayoría viste su mejor indumentaria. Varias de ellas representan una respetabilidad burguesa, al grado de convocar la pregunta que llegó a ser un lugar común decimonónico: ¿será o no será esa mujer una prostituta? Sus vestidos, opulentos, ornados, o de simples mujeres de pueblo, su cabellera recogida con un sombrero, un listón o en trenzas, las sitúa en el marco de una identidad pública: la hipocresía del control y del aislamiento, de la doble moral del reglamentarismo prostibulario que las fotografías patentizan y develan a la vez.³²⁷

El objetivo por el que traemos a colación el registro de mujeres públicas es con el fin de establecer un antecedente de cómo la fotografía testimonió la figura de la prostituta y su valor social, relación que guarda una estrecha concordancia con la serie de Ava Vargas, no obstante la diferencia de fines sociales que desempeña cada colección, el valor de la representación bien puede ser el mismo: se trata de mujeres que no ocultan su castigada profesión, que posan altivas ante la cámara evidenciando su sensualidad, sin importar que sus cuerpos se encuentren desnudos o ataviados con sus mejores ropajes, y transmiten al espectador su lubrica transgresión; son mujeres dedicadas por y para el placer que intimidan, pero a su vez incitan, por su deliberada violación al orden dominante. Que mejores protagonistas para fotografías de esta naturaleza que las prostitutas.

El burdel³²⁸ y sus alcobas que fungen como escenografía principal para el desarrollo de los desnudos de la colección Ava Vargas es un espacio que cuenta con protagonismo propio. No se trata de un mero recurso decorativo, sino de un área cargada y dotada de significados sociales y culturales que reivindica y promueve el ejercicio de una sexualidad libre, condenada, sí, pero al mismo tiempo deseada secretamente. El burdel o la casa de citas, como lo hemos venido entendiendo hasta ahora, es un espacio de confinamiento en el sentido que recluye la práctica transgresora de la prostitución, razón que le hace suponer a

³²⁷ González Rodríguez, Sergio, "Cuerpo, control y mercancía. Fotografía prostibularia", *Luna Córnea*, no. 4, *El Cuerpo*, México, 1994, pp. 76 – 77.

³²⁸ La noción de burdel que seguiremos será la propuesta por Emmett Murphy, en la que se concibe como un espacio de tolerancia para el ejercicio de la sexualidad clandestina. El funcionamiento del burdel, en tanto institución reglamentada, se lleva a cabo a través de acuerdos entre las *madames* (matronas del burdel) y los agentes del poder, de manera que el burdel funciona a través de intereses particulares que pueden o no estar dentro de los márgenes de la legislación imperante. Emmett Murphy, *Historia de los grandes burdeles del mundo*, España, Temas de Hoy, 1998, p. 313.

Vargas que las jóvenes que aparecen en las fotografías bien pudieron ser prostitutas que trabajaban en él.

El decorado de los salones suscita una correspondencia entre el desnudo de las protagonistas, que a veces se utilizan tocados y brazaletes de inspiración árabe que evocan un harem, y la intención de provocar sensualidad y excitación al espectador; no se trata de tomas aficionadas, sino todo lo contrario, la preparación del espacio, la ubicación de las modelos y la técnica utilizada denota un trabajo fotográfico serio que testimonia la existencia de un mercado pornográfico mexicano (Figuras 14 y 15). Sobre este punto Vargas hace una interesante descripción del espacio y sus decorados:

[...] Los interiores mismos son una mezcla abigarrada y abundante, con sus salones hermosamente decorados y sus reproducciones del mobiliario estilo Imperio, sus pieles de animales exóticos, sus estatuas graciosas, su enorme variedad de curiosos artefactos y su decoración estilo *chinesco*, la misma que se encontraba a principios de siglo en cualquier rincón adinerado del globo y que subsistió en casas como ésta durante muchos años. Otras habitaciones son más eclécticas y exhiben todo tipo de decoraciones, desde la oriental hasta mexicana rústica, con postales y fotografías clavadas en las paredes, los predecibles símbolos religiosos y el calendario de una sombrerería que todavía existe en las postales del zócalo de la ciudad de México. También hay abundantes muestras de un estilo que podría catalogarse como “kitsch de prostíbulo”; en particular resulta elocuente la imagen de un querubín besando a una mujer, la cual aparece en todas partes y que seguramente fue traída de Europa, donde estas ilustraciones de romanticismo barato habían sido muy populares.³²⁹

Como bien lo señala Vargas, la casa de citas, aglutinando todos los elementos que la componen, habla de un tiempo en que la sexualidad y su práctica deambulan entre lo público y lo privado, en esa lucha moralista en la que el desnudo fotográfico comienza, o mejor dicho, reafirma, su división entre lo estrictamente artístico y lo pornográfico. Entonces, la colección fotográfica de Ava Vargas es una pista más por la cual se puede comenzar a desentrañar, no sólo los inicios de la pornografía en México como industria, sino que también llama a la reflexión sobre la vida en los burdeles y la de sus complacientes prostitutas, que dentro de un ambiente de estricta prohibición y clandestinidad lograron filtrar demostraciones de deliberada transgresión en una ciudad que luchaba por seguir los caminos de la rectitud.

La serie de imágenes que conforman *La casa de citas en el barrio galante* son algunas aproximaciones en el camino de desenterrar los orígenes de la pornografía en

³²⁹ Vargas, Ava, *op. cit.*, pp. XVII – XVIII.



Fig. 14. Desnudos tomados en interiores pertenecientes a la colección de Ava Vargas.

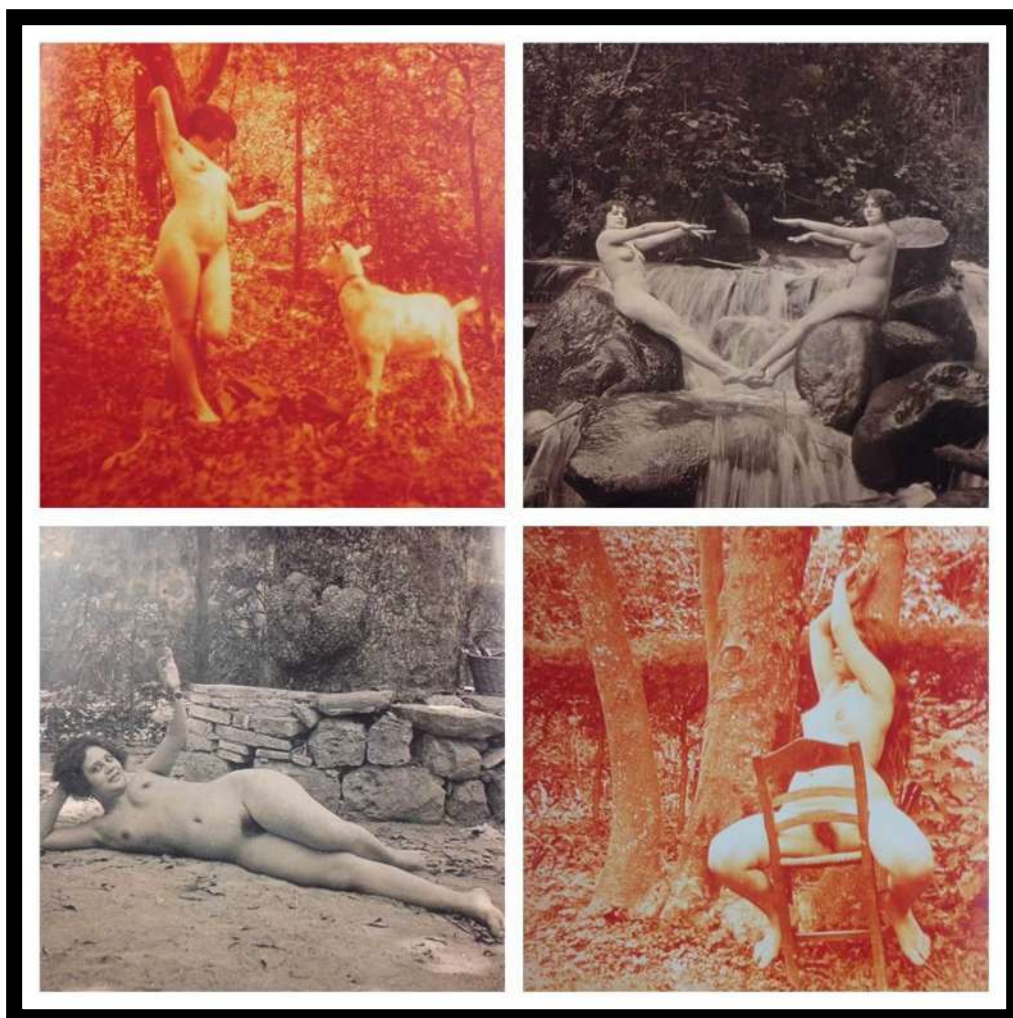


Fig. 15. Desnudos tomados en exteriores pertenecientes a la colección de Ava Vargas.

México. Líneas atrás habíamos dejando pendiente al incognito *JB* o *JGB*, supuesto autor de las fotografías de la colección, que si bien no hay más información que las iniciales grabadas en su obra, el anonimato de su identidad superficialmente descubierto a través de su firma es una clave central que permite continuar con la indagación.

La producción de postales pornográficas en la primera mitad del siglo XX debió haber sido un mercado bastante rentable para algunos fotógrafos, a pesar de que su identidad permanece en penumbras su obra logró salir a la luz dejando importantes testimonios sobre el ejercicio de una sexualidad no dicha. Miguel Ángel Morales, quien también estudia el tema y mencionamos con anterioridad, posee una colección de postales pornográficas y ha tenido acceso a una serie de fotografías privadas pertenecientes a Ava Vargas, las cuales no incluye en *La casa de citas*; la gran diferencia con las anteriores es que éstas ya muestran escenas de sexo explícito.

Nuevamente los datos de los autores no aparecen, sin embargo, se advierten dos firmas nuevas: “A” y “w”, que a diferencia de *JB* que a lo largo del periodo en que estuvo activo fue cambiando su insignia por *JGB*, los otros dos, que de acuerdo con Morales pudieron estar dinámicos entre las décadas de los 30 y 40, sólo dejaron una letra como monograma que puede referirse a un nombre, apellido, apodo o alguna otra identificación.³³⁰

Tanto en los trabajos de “A” y “w” se advierten escenas hetero, tríos e incluso homosexuales, algunas de estas imágenes han sido publicadas en revistas especializadas en fotografía³³¹, que si bien resultaría bastante enriquecedor detenernos en el análisis de sus contenidos por la transgresión que representan, para los fines de la idea que queremos desarrollar preferimos enfocarnos en su producción.

Posiblemente esta serie de fotografías fueron realizadas durante la década de los treinta, contexto que de acuerdo con Morales la folletería pornográfica tuvo un gran apogeo, concretamente 1936, año en que comenzó a publicarse y extenderse por la ciudad de México, Madrid, La Habana y Camagüey lo que se conocía como *la novela nocturna*,

³³⁰ Morales, Miguel Ángel, ““A”, “w” y Adrian Devars Junior”, en *Alquimia*, no. 23, México, enero – abril, 2005, p. 20.

³³¹ Destacan el artículo de Carlos A. Cordova, “El Edén subvertido”, y “prostitutas, *madames*, ficheras, retratistas, fotorreporteros y fotógrafos en la ciudad de México (1930 – 1946) de Miguel Ángel Morales, ambos publicados en el número 17 de la revista *Alquimia*, enero-abril de 2003 y el ya citado número 23 de la misma revista.

producto de la editorial madrileña *Eros* que comenzó a editarse en 1935, en la que en sus pequeñas 10 páginas de contenido se acompañaba a las fotografías o ilustraciones de un reducido texto sexualmente descriptivo.³³²

Posiblemente las obras de “A” y “w” encontraron refugio en algunas de las muchas publicaciones nacionales que en ese entonces estaban floreciendo. Las fotografías eran realizadas usando la mitad de una placa para registro, lo que facilitaba la fabricación sucesiva de impresiones duplicadas, lo que con toda seguridad habla de un trabajo de mercado. Además, siguiendo la línea de *JB*, “A” y “w” recurren en sus pequeños estudios la reutilización de utilería y modelos, quizá esto se deba al mismo carácter clandestino de este tipo de obras, que obligaba a sus realizadores a trabajar en un sólo espacio donde sólo se cambiara el montaje, al fin y al cabo, para el porno no es tan importante en lugar donde se suscita la acción, el ojo está más pendiente de la acción misma. Las prostitutas seguramente seguían siendo las modelos predilectas, no obstante, sobre los varones que interactúan con ellas aún hay muchos sesgos ya que en la mayoría de los casos su identidad se encuentra cubierta bajo mascarar y antifaces. Estas constantes denotan un canon a seguir respecto a la producción pornográfica nacional imperante en los treinta.

El 9 de mayo de 1939 la noticia del descubrimiento y clausura de un local clandestino donde se exhibían proyecciones cinematográficas sicalípticas pornográficas sacudió a la sociedad de la ciudad de México. La librería *La Tarjeta*, propiedad del hispano Amadeo Pérez Mendoza, ubicada en el número 14 –o 12– de la calle Isabel la Católica, entre 5 de Mayo y Madero, en pleno centro de la ciudad, había fungido, desde tres años atrás, como centro de producción, exhibición y distribución de cintas y publicaciones pornográficas, donde a su vez podían adquirirse condones, libros eróticos y revistas de desnudos, lo que le ostenta el título de la primera sex shop mexicana.

La captura y detención de Pérez Mendoza y su socio José Durán, la noche del 8 de mayo del año en cuestión, corrió a cargo del agente Crispín de Aguilar, jefe de los Servicios Confidenciales de la Procuraduría de Justicia del DF, que junto con el confisco de los lúbricos productos decomisó también aparatos con los que se filmaban y proyectaban las cintas. La noticia fue cubierta por diarios como *El Universal*³³³ y *La Prensa*³³⁴ en el que

³³² Morales, Miguel Ángel, “Folletería pornográfica”, en suplemento *El Ángel*, de diario *Reforma*, México, 11 de junio de 2000.

³³³ “Exhibiciones pornográficas”, en *El Universal*, martes 9 de mayo de 1939, segunda sección, pp. 1 y 9.

además de dar cuenta del arresto explicaban con lujo de detalles el *modus operandi* de los propietarios.

Pérez Mendoza y Durán habían estado en el negocio de la pornografía desde 1936, el sótano de *La Tarjeta* funcionaba como cine clandestino donde las transgresoras cintas, que seguramente eran rodadas ahí o en el vecino número 12 de la misma calle, eran exhibidas a un exclusivo auditorio. De acuerdo con la nota publicada en *El Universal*:

Este negocio venía funcionando una o dos por semana o por encargo y se cobraban tres pesos por persona. Hacía correr misteriosamente la voz que conducía a parranderos de ambos sexos a ese salón. Los dueños los trataban con toda gentileza a los asistentes y, antes de comenzar,, obsequiaban una copa a sus clientes y les suplicaban, bajo su palabra de honor, las más absoluta reserva...³³⁵

El costo de admisión resultaba ser bastante elevado si se hace una comparación con las tarifas que cobraban las salas de prestigio de la ciudad en aquel entonces; cines de primera categoría como el Rex, Regis o Alameda cobraban un peso con 50 centavos la entrada, mientras que la tarifa de cines de primer cuadro, como el Rialto o el Goya, se accedía tras el pago de 25 centavos.³³⁶ El precio de ingreso cobrado por *La Tarjeta* dice mucho, habla de las posibilidades económicas que poseían sólo unos cuantos para poder tener acceso a tan sensual esparcimiento, lo que indica que las clases altas fueron unos acérrimos consumidores de esta incipiente pornografía nacional. Otro testimonio que avala tal afirmación es el pacto entre caballeros a través del cual se juraba guardar el secreto. Tan novelesco acto, en cual se ofrendaba lo más sagrado que un hombre poseía de manera simbólica, su honor, reafirmaba su posición social. *La Tarjeta*, entonces, no solamente funciona como espacio de transgresión, actúa también como lugar donde se gestan y reafirman camaraderías, situación que permite entender cómo el ejercicio de ver pornografía en aquel entonces remitía a una colectividad, algo que se hacía entre amigos o desconocidos, bajo el más grande de los silencios, pero que al final los convocaba el mismo interés, muy diferente a lo que sucede hoy en día donde la pornografía es un producto netamente íntimo.

³³⁴ “Ha sido descubierto un salón clandestino de exhibiciones cinematográficas sicalípticas”, en *La Prensa*, 9 de mayo de 1939, pp. 9 y 18.

³³⁵ “Exhibiciones pornográficas”, en *El Universal*, *op. cit.*

³³⁶ Aviña, Rafael, *op. cit.*, p. 89.

Pérez Mendoza y su clandestino negocio ya habían tenido encuentros con las autoridades gracias a la campaña Cardenista en contra de libros y revistas inmorales realizada en el año de 1936, donde fueron decomisadas publicaciones pornográficas de todo género, “[...] desde las meramente frívolas, cuajadas de dibujos deshonestos y retruécanos de más o menos ingenio hasta las más hipócritamente científicas y con humos de propaganda de higiene que en realidad no eran sino exposición de descarnados temas eróticos [...]”;³³⁷ los editores fueron detenidos, además de que se ordenó el secuestro de envíos postales que pudieran importar al país publicaciones de esta naturaleza. No se sabe con exactitud si Pérez Mendoza fue detenido, y en caso de que así fuera, cuánto tiempo tardó en regresar al negocio, sin embargo, está claro que el librero ya tenía claridad en las andadas de tan lucrativa empresa, situación que sostiene cómo es que *La Tarjeta* se mantuvo con activa vigencia y popularidad durante tres años más.

Miguel Ángel Morales comenta que Pérez Mendoza, a diferencia del resto de los editores, trabaja de manera clandestina imprimiendo catálogos, folletos y revistillas eróticas de producción propia, además, claro, del rodaje de cintas pornográficas, siendo *Forma* su proyecto más consolidado que alcanzaría para 1946 la condición de autentica revista de arte y cultura física bajo el sello de Ediciones *Forma*, siendo él su fundador, donde los desnudos abundaban.³³⁸

Evidentemente, para que todo el trabajo editorial y cinematográfico de Pérez Mendoza pudiera cobrar vida se necesitaba de modelos y actores dispuestos a participar en ellos. La nota publicada en *La Prensa* documenta cómo es que se llevaba a cabo éste proceso de reclutación:

Chicas guapas con ansias de convertirse en artistas de cine, llegaban hasta los hombres del negocio y se presentaban para que se tomara de ellas películas demasiado atrevidas, y cuando más recibían en compensación cinco pesos. A las que protestaban se les desilusionaba diciéndoles que las “pruebas” no habían resultado satisfactorias y que aun se habían destruido las negativas por inservibles, siendo que después eran servidas como un nuevo platillo ante los individuos que noche a noche se llegaban al privado para contemplar a las concursantes.³³⁹

³³⁷ “Campaña contra la pornografía”, en *El Universal*, domingo 18 de octubre de 1936, segunda sección, pp. 1 y 11.

³³⁸ Morales, Miguel Ángel, “La Tarjeta de Pérez Mendoza”, en *Suplemento Sábado, Diario Unomasuno*, 29 de junio y 5 de agosto de 1995.

³³⁹ Ha sido descubierto un salón clandestino de exhibiciones cinematográficas sicalípticas”, en *La Prensa*, op. cit.

Sobre este mismo punto, Morales retoma una entrevista realizada por Luis Felipe Bustamante a María Carolina López, publicada en el semanario *Vea* el primero de abril de 1950 que arroja más luz sobre el modo de operar de Pérez Mendoza:

[...] en las calles de Isabel la Católica existía un negocio dirigido por un español especializado en la venta de una revista, libros y tarjetas postales pornográficas. Vi al hispano, le agradé, me dio una recomendación para un fotógrafo muy conocido... pues era su proveedor, y fui contratada para hacer desnudos sola y en unión de otras muchachas y jóvenes varones a razón de dos pesos la hora. Los trabajos fotográficos de referencia se utilizaban cuando me retrataba sola, en una revista de tipo sicalíptico, y en tarjetas postales, cuando se trataba de amores sáficos o cuadros plásticos.³⁴⁰

Queda en claro que era a través del engaño que Pérez Mendoza conseguía a sus protagonistas, la consolidación de un primer starsystem proveniente de producciones cinematográficas hollywoodenses habían impactado a la industria de cine nacional dando nacimiento a reconocidos actores y actrices que hacían que la población anhelara y soñara con el estrellato y la vida de farándula, motivo que orilló a las jóvenes descritas a probar suerte en el estudio del librero español, no obstante, hay un aspecto que toca la entrevista realizada a María Carolina que despierta inquietud, ¿quién era el conocido fotógrafo que ella menciona?

Innegablemente, la labor de Pérez Mendoza no es un trabajo individual, debió requerir de colaboradores que conformarían su equipo de producción, por lo menos una persona encargada de la cámara que a su vez podría haber tenido la encomienda de la edición, como sucedía en los primeros años del cine, no hay que olvidar que este tipo de producciones no necesitaban de grandes presupuestos para realizar sus rodajes, por lo que un número mínimo de actores y utilería era más que suficiente. Seguramente Pérez Mendoza participó de manera activa en la realización de varias de las cintas, más no podemos afirmar que fue en el encargado de la dirección, tal tarea debió recaer en los hombros de otro individuo, seguramente alguien que tuviera conocimiento o experiencia en el arte fotográfico y cinematográfico, muy posiblemente del que hace mención María Carolina.

Adrian Devars Junior, colaborador y fotógrafo de desnudos en diferentes publicaciones como *Vida Alegre* (1926 – 1934) y *Vea* (1943 – 1939), y fotógrafo de nota roja para semanarios como *Magazine de policía* (1939 – 1952) y *Alerta* (1963 – 1986), es

³⁴⁰ Morales, Miguel Ángel, ““A”, “w” y Adrian Devars Junior”, *op. cit.*, p. 23.

muy posiblemente, de acuerdo con Morales, el fotógrafo citado por María Carolina y autor de algunas de las cintas realizadas en *La Tarjeta*. Hijo del editor del mismo nombre, la trayectoria de Devars Junior como porno-cineasta es incierta, no obstante, las investigaciones realizadas por Morales arrojan pistas que permiten dar seguimiento a su labor dentro del género pornográfico. Primeramente, su desempeño como fotógrafo procesional es innegable, sus aportaciones con las publicaciones ya citadas en la que los desnudos eran su principal especialidad dan cuenta de ello; segundo, posiblemente su conexión con los semanarios *Magazine de policía* y *Alerta* le hicieron de hacerse de fama, lo que ocasionó su entrada a la penitenciaría de Lecumberri como encargado de las imágenes del área forense, donde conoció a Carlos Velázquez *El indio* y a Enrique *el Niño Metinides*, afamados fotógrafos y reporteros policiacos. Sobre el trabajo de Devars Junior en Lecumberri, Metinides comenta:

Parecía un rastro, pero de cadáveres. [...] Devars usaba el forense como si fuera su estudio. Bañaba a los cadáveres que iba a retratar, los peinaba, arreglaba el gesto y a veces medio los vestía. Les ponía un ladrillo bajo la nuca para que levantaran la cabeza y cuando se podía, mandaba pedir el puñal para acomodarlo en la herida. [...] Ahí nos tienes a todos: celadores, empleados y fotógrafos, viendo trabajar a Devars. Era todo un espectáculo.³⁴¹

Las diferentes áreas en las que Devars Junior incursionó como fotógrafo debieron servirle de plataforma para perfeccionar su conocimiento respecto al manejo de cámaras, encuadres, tipos de planos, entre otros aspectos técnicos, que seguramente le resultó de ayuda al momento de embarcarse en el rodaje de las cintas pornográficas. Más aun, teniendo en cuenta los diferentes matices del trabajo fotográfico de Devars Junior, obras que se gestan en espacios donde la transgresión social forma parte del día a día de sujetos más transgresores, no es arriesgado pensar que tales contextos nutrieron la inspiración lasciva y excitante de Devars Junuioir que alcanzó la realidad a través de su trabajo como porno-cineasta.

A pesar de que se desconoce el número exacto de cintas en las que Devars Junior participó, las aportaciones que Miguel Ángel Morales ha hecho en torno a su obra y figura permiten seguirle la pista a dos que forman parte del acervo pornográfico de la Filmoteca. El primero de ellos, de acuerdo con Morales, puede ser *El Fotógrafo*, título que le fue otorgado por el personal de la Filmoteca, cuya trama presenta a un risible fotógrafo

³⁴¹ Aviña, Rafael, *op. cit.*, p. 92.

ataviado con toda la indumentaria que cumple el estereotipo: bata, boina, lentes, y unas simpáticas patillas postizas. El personaje labora en un estudio llamado “*Foto Paris*” (que hace aún más evidente el cliché del artista), donde el retratista fotografía a una mujer desnuda, luego a otra, para finalizar en un trío.³⁴²

El segundo corto que se le atribuye a Devars Junior es *Las Ninfas*. Sobre éste, como en la mayoría de las producciones pornográficas de ese entonces, hay una serie de sesgos informativos que impiden la elaboración de una ficha técnica completa, pero, gracias a las aportaciones de Morales, quizá *Las Ninfas* sea el corto del que se tiene mayor conocimiento, no sólo de la producción filmica de Devars Junior, sino de la historia del cine porno nacional. En las investigaciones en las que Morales ha hablado sobre este corto hay una serie de puntualizaciones que es importante rescatar. En primer lugar, la suposición de que la cinta sea obra de Devar Junior se vincula a la aprehensión de Pérez Mendoza; Morales comenta que años después de los sucesos ocurridos en *La Tarjeta*, “un truculento redactor de temas de los bajos fondos, tan inexacto como reiterativo”,³⁴³ del cual no menciona nombre ni lugar donde apareció la nota, conocía la obscena trayectoria de Pérez Mendoza y Devars Junior, señalando a este último como pionero del cine pornográfico en México, valuando a *Las Ninfas* como la mejor de todas sus realizaciones. Morales comenta también que es poco probable la aparición de ninfas y sátiros como protagonistas de la trama debido a que ese tipo de escenografía gozó de gran popularidad a finales del siglo XIX y principios del XX, sin mencionar su alto costo, como se advierte en los decorados de varias de las fotografías del incognito *JB* o *JGB*, por lo que el título de la cinta puede estar más encaminado hacia una connotación sexualmente despectiva para nombrar a las prostitutas, que la de evocar a los femeninos seres mitológicos.³⁴⁴

Dentro de la colección de cortos pornográficos de la Filmoteca, no hay ninguno que responda al título de *Las Ninfas*, pero es muy posible, continuando con Morales, que se trate de *Las Muchachas*, corto cuyo título fue otorgado por el personal de la Filmoteca y carece de las escenas iniciales; en él se muestra a dos jóvenes mujeres, al parecer veinteañeras, mientras mantienen relaciones sexuales, éstas son observadas por un hombre,

³⁴² Morales, Miguel Ángel, ““A”, “w” y Adrian Devars Junior”, *op. cit.*, p. 24.

³⁴³ Morales, Miguel Ángel, “Adrian Devars Jr. ¿Pornógrafo clandestino?”, en suplemento *El Ángel, Reforma*, 14 de mayo del 2000.

³⁴⁴ *Idem.*

que cumple la función de un voyeur, que al ser descubierto por las protagonistas es invitado a unírseles. Las dos chicas lucen cortes de cabello corto al estilo “Bob”, altamente popular en México desde 1924, por lo que se especula pudo haberse hecho entre 1920 y 1930, décadas en las que Devars Junior estuvo activo en el negocio de la pornografía. La locación, sugiere Morales, es un jardín de tintes cálidos, muy posiblemente Cuernavaca, en el que se advierte una jardinera circular de piedra que contiene un árbol que podría ser una palmera. Sobre los tres protagonistas, comenta Morales, se observa la novatez de una de las chicas: ésta voltea a mirar y sonreírle a la cámara con regularidad, masca chicle con gran maestría, delatando su oficio de prostituta, y al realizar un corte, porta un reloj que una escena antes no llevaba.

En el supuesto de que efectivamente *Las Muchachas* sea obra de Devars Junior, es posible que dentro de la colección se encuentren más cortos de su autoría, por ejemplo, la trama de *Las Muchachas* en la que se conjugan los encuentros lésbicos en espacios abiertos y de apariencia tropical se repite en el segundo acto de *Tres Actos y Tortillas Calientes*,³⁴⁵ por lo que tal figuración no es aventurada, todo lo contrario, denota una constante afinidad por rodar este tipo de escenas, que de tratarse del trabajo de Devars Junior, también indica uno de los estilos de pornografía de la época que pudieron resultarle a él y a sus consumidores excitante.

En suma: los cortos pornográficos resguardados por la Filmoteca de la UNAM, son una invaluable fuente para el estudio, no sólo de la pornografía e historia del cine mexicano, sino como una ventana a través de la cual entendemos una forma de sexualidad no dicha, esa que estaba, y aún lo está, repudiada y castigada por los valores morales y civiles que gobiernan la sociedad; es pues, como mencionamos en un inicio, hacer de lo privado algo público.

Los sujetos y las prácticas sexuales representados en las cintas muestran una pantalla desnuda donde no existen límites, éstos son traspasados con cada acto transgresor que simboliza y reivindica los valores naturales de la sexualidad, esa que pide a gritos salir

³⁴⁵ Este corto no formó parte de nuestro material de consulta ya que no se encontraba en ninguno de los cuatro programas que nos fueron facilitados, suponemos que se trata de un formato original, por lo que la única información de la que tenemos conocimiento sobre él es bibliográfica. Por este tipo de fuentes sabemos que su título es el original y que fue filmada en formato de 9.5 mm.

de la alcoba y sus fines procreativos, para insertarse en la vida diría de los sujetos; vivir el placer por y para el placer.

El acto transgresor es más que evidente, no sólo por mostrar el coito de manera explícita, sino por los discursos que maneja para la excitación del espectador, en el que las figuras de las que se echa mano, la forma en la que se simbolizan y erotizan los cuerpos y los singulares usos y prácticas sexuales que los personajes recrean, erigen un andamiaje que se nutre de sensuales prohibiciones donde la pornografía, sus creadores y espectadores participan en una ceremonia donde no figuran las represiones.

Hay muchas interrogantes que aún no tienen respuesta: ¿*Las Muchachas* y *Las Ninfas* serán el mismo corto?, ¿Devars Junior y Pérez Mendoza efectivamente habrán sido colaboradores dentro del mercado pornográfico nacional?, ¿el desconocido fotógrafo “A” podría tratarse de Devars Junior que firmaba su obra con su inicial?, ¿dentro del acervo pornográfico de la Filmoteca existirán más cortos que pudieran ser de Devars Junior? Y como éstas, el número de preguntas que emergen acerca de los inicios de la industria pornográfica mexicana es inagotable, y no debemos entender esto como algo que impida o limite las investigaciones sobre el tema, al contrario, es una historia que está en proceso de construcción, que se escribe día a día, y que gracias a los estudiosos del tema contamos con un punto de partida, incierto, sí, pero que ha marcado un inicio sobre el cual partir.

De vuelta a los degenerados: el caso del corto porno silente mexicano *La campesina*

En un paisaje montañoso, engalanado con numerosos árboles, por un camino se ve bajar la figura de una mujer ataviada con los ropajes característicos del campesinado mexicano: viste un vestido de manta y con su rebozo carga en sus espaldas la leña que seguramente será utilizada para las labores domesticas del día que comienza. Se trata de la campesina Pancha que va cantando alegre mientras regresa a su humilde morada.

En un claro del bosque, se encuentra con su señor marido, Prudencio, quien porta su traje de manta a dos piezas, pantalón y camisa, y un sombrero de paja tejido. Ambos personajes intercambian muestras de cariño, caricias y besos tímidos que denotan su calidad de matrimonio enamorado. Tras un breve dialogo, en el que

se externalan los buenos deseos y bendiciones para lograr los objetivos del día, Prudencio se despidе perdiéndose en el paraje y Panchа continúa su marcha.

En su camino a casa, Panchа se ve en la necesidad de hacer una pausa para orinar y es sorprendida por otro campesino, Gorgonio, quien observa la escena con morbosidad y lascivia. Afectado por la imagen, Gorgonio abandona su papel de mirón para salir de su escondite y abalanzarse sobre la indefensa campesina. Panchа y Gorgonio forcejean, ella se niega con fiereza a ser violada por el malhechor, pero Gorgonio, que sin duda cuenta con la experiencia sexual suficiente, a través de impulsivos y pasionales manoseos poco a poco la hace ceder al placer.

Gorgonio sube las enaguas de Panchа y comienza a masajear su vulva, le provoca gustosos escalofríos; pasa una y otra vez su lengua seductora por los senos y erectos pezones de la mujer. El placer ha sido invocado y el cuerpo exige su pequeña dosis de cielo, anhela la pequeña muerte. Gorgonio baja a la pelvis de Panchа y se embarca en la misión de ofrecer a su amante pasajera un cunnilingus que antecede la penetración vaginal que será el clímax del transgresor encuentro.

Una vez concluido el coito, los dos personajes vuelven a hacerse de las ropas desprendidas, pero no cuentan con que Prudencio ha observado, en la distancia, la infiel escena. Víctima de la ira, sale en la persecución, hacha en mano, del infame violador que a través de las montañas se da a la fuga. Prudencio reaparece, tiene el corazón destrozado, rabioso exige una explicación a la mujer: Panchа niega, Prudencio perdona.

Como parte de la reconciliación, Prudencio y Panchа inician un encuentro sexual en el mismo espacio donde ha acontecido el encuentro sexual anterior. Sin embargo, la eximición llega por vía del castigo erótico: el hombre gira violentamente a la mujer y la penetra por el ano, la sodomiza. En la pantalla se funden las expresiones faciales de ambos personajes, Prudencio goza, Panchа sufre. La acción continúa con el vaivén del pene entrado por el ano. El campesino alcanza el éxtasis y se viene en el interior de la mujer, que al momento de retirar su miembro se advierte una gota de semen que testifica el placer obtenido. Prudencio voltea a Panchа e intercambian miradas, él asea con un pañuelo la parte íntima de su mujer: el quebrantamiento al matrimonio ha quedado absuelto. Fin.

La campesina es uno de los 29 cortos que conforman el *corpus* pornográfico resguardado por la Filмотeca de la UNAM. Es un cortometraje en blanco y negro de 08:02 minutos de duración, posiblemente filmado entre 1925 y 1935. Carece de créditos, por lo que desconocemos el nombre de los actores que la protagonizan, al igual que la del equipo de producción que se encargó de su realización, sin embargo, como comenta Juan Gabriel Solís, es muy posible que la “compañía” que se encargó de rodarla también produjo los cortometrajes: *Sueños de opio*, *Antonio Vargas Heredia*, *Las mil y una noches* y *Cinco clientes*, ya que en el conjunto de películas intervienen el mismo grupo de actores, se recurre en ocasiones a la mismas locaciones y se reciclan objetos de la escenografía, sólo que se recontextualizan, además de que los títulos e intertítulos de las cintas suelen tener faltas ortográficas y concluyen con la misma leyenda de “Fin”.³⁴⁶

La cinta está ambientada en el contexto de la vida del indio-campesino mexicano posrevolucionario. En los años que siguieron al movimiento armado era difícil determinar con exactitud las diferencias entre indígenas y campesinos que habitaban el medio rural ya que los criterios para distinguirlos no eran del todo precisos. Ambos compartían patrones de vida semejantes: “habitaban en pequeñas poblaciones aisladas y vivían de industrias de autoconsumo con instrumentos de trabajo rudimentarios: azadón, coa y arado de madera.”³⁴⁷

La mayoría de estos pobladores eran analfabetas y poseían viviendas humildes y rudimentarias, que a su vez servían de de corral y gallinero. Los géneros y las tareas de la vida cotidiana estaban bien definidos: los hombres, padres e hijos, trabajan en conjunto de igual manera en la siembra y la cosecha, en su calidad de esposos, era usual que fueran autoritarios, incluso violentos; las mujeres estaban a cargo de las necesidades básicas del hogar: la limpieza, la cocina y el cuidado de los infantes, aunque también llegaban a trabajar en el campo.³⁴⁸

A diferencia de la población citadina, que de manera radical estaba cambiando sus usos y costumbres como consecuencia de los distintos procesos culturales y de urbanización, la gente del campo, aun para finales de la década de los veinte, eran aun

³⁴⁶ Solís Ortega, Juan Gabriel, *El cuerpo del delito...*, op. cit., p. 88.

³⁴⁷ Loyo Bravo, Engracia, op. cit., p. 215.

³⁴⁸ *Idem*.

seminómadras: donde la tierra presentara las condiciones óptimas de trabajo para su manutención sería su lugar de asentamiento. Vivían en su propio universo, nutrido de una cosmovisión única, con costumbres, valores e idioma particulares que los aislaban del resto de la población.³⁴⁹

Los lazos familiares no eran del todo estrechos: los padres eran poco afectivos con los hijos, estaban descuidados y abandonaban el hogar paterno a edad temprana. Las mujeres tenían un papel de inferioridad en la casa, su labor doméstica era el cuidado de los hijos, la atención al marido y ayudar en las faenas del campo, mientras que al hombre le correspondían el mejor sitio y la mejor comida. Asuntos como el adulterio, infidelidad, incestos y violaciones, a decir de Loyo Bravo, eran vistos con indiferencia, siempre y cuando estos fueran cometidos por varones, pero, si un blanco abusaba de una mujer tarahumara, por ejemplo, lo pagaba con su vida.³⁵⁰

El matrimonio se daba a través de alianzas entre familias; se trataba de un tradicional proceso de negociación que se pactaba con trueques, compra, donación de objetos, compensaciones o prestación de servicios por parte del joven que iba a casarse con la familia de la novia.³⁵¹ La mujer era un objeto de compra-venta que servía para emparentar unas con otras a familias poderosas, no tenían la libertad de elección de marido y eran casadas a la fuerza. En el caso de que una doncella, menciona nuevamente Loyo Bravo, no llegara virgen al matrimonio, era devuelta a sus padres, quienes a su vez debían regresar los respectivos importes de los gastos de la ceremonia nupcial, mientras que la impura novia cargaría el resto de sus días el estigma del señalamiento popular.³⁵²

El nuevo Estado mexicano, fruto de la Revolución, buscó la estabilidad no sólo en términos políticos y materiales, sino también culturales. Como parte del nuevo proyecto de Estado, se fue construyendo, de manera paulatina durante los veinte y lograría su máxima fuerza en los años treinta con Cárdenas en el poder) una *Cultura Nacional*, “en tanto portadora de símbolos de identidad nacional que orientara la tan deseada unificación y homogeneización de los diversos grupos.”³⁵³ El indígena, el campesino, lo concerniente al campo en sí mismo, serían parte de estos símbolos utilizados por los discursos del Estado

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 216.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 217.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 219.

³⁵² *Idem.*

³⁵³ Muñiz, Elsa, *op. cit.*, p. 14.

mexicano con la finalidad de ser utilizados como bandera ideológica que unificara a una nación que seguía convulsionada por el movimiento armado de 1910.

Foucault dice que en los discursos oficiales encuentran apoyo en lo que él denomina la *voluntad de verdad*:

[...] se apoya en una base institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañado también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido [...] esta voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos [...] una especie de presión y como un poder de coacción [...] la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir.³⁵⁴

En este tenor, la figura del indígena y el campesino cambió, dentro de los discursos sociales, de manera radical de los años del porfiriato al del México posrevolucionario. Mientras que en el primero su imagen representaba un peligro que atentaba y frenaba el progreso; en el segundo sería utilizado como símbolo que diera identidad a una nación entera caracterizada por ser desigual y heterogénea, cada vez más moderna y urbanizada, focalizada en las ciudades, donde la visión del mundo cambiaba de manera vertiginosa y apresurada, alejada del universo rural, donde el indio y el campesino estaban lejos de figurar pues seguían viviendo en la pobreza y marginación extremas y sólo se les veía felices y triunfadores en el mundo creado por la pintura: “El campesino sólo ha ganado en los murales”, sentenció Siqueiros.³⁵⁵

El cine, en el contexto de esta campaña nacionalista, juega un papel importante. La población, principalmente las nacientes clases medias, acude al cine no en busca de arte o reflexión, sino que van en búsqueda, a decir de Gabriel Careaga (citado por Álvaro Fernández), de arquetipos melodramáticos, humorísticos o eróticos; modelos de vida y deseo que los hagan superar, al menos de manera fugaz, la mediocridad que los aqueja a través de la figura de un héroe cinematográfico nacional.³⁵⁶ El charro, el indígena y el campesino, como símbolos de lo “propio”, de lo mexicano, de lo nacional, son utilizados por la industria cinematográfica como materia prima para la creación de las primeras estrellas de cine: Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y Pedro Infante encarnan charros y

³⁵⁴ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 2010, pp. 22 – 24.

³⁵⁵ Fernández Reyes, Álvaro A., *Santo...*, op. cit., p. 59.

³⁵⁶ *Ibíd.*, p. 57.

terratenientes valerosos, mientras que Dolores del Río y María Félix hacen de bellas indias buenas, que de indias solo tenían el maquillaje que oscurecía su tez blanca.³⁵⁷

Estas imágenes de la mexicanidad convivían en las salas de cine capitalinas con noticieros cinematográficos, que servían de preámbulo a la proyección de la cinta, donde la población se enteraba de los avances y la modernidad con la que crecía la ciudad que se convertiría en la más grande del mundo. Álvaro Fernández explica la situación de la siguiente manera:

En esos noticieros se veían como en un caleidoscopio, además de imágenes folclóricas, escenas cotidianas de la capital, grandes edificios de cristal, teatros, autos modernos y lujosos, personajes de distintas nacionalidades emigrados al país, grandes artistas de la pintura, políticos, músicos, cómicos, toreros, científicos, inventores, intelectuales, actores de cine, un mundo moderno de lujo y de “belleza” en sólo una mirada a la multiplicidad de factores que constituían parte de la vida de algunos de los sectores selectos de la ciudad.³⁵⁸

El capitalino aceptaba al charro, al campesino y al indio, como parte de las estampas folclóricas que formaban parte de sus celebraciones patrias y que eran a su vez parte del ser “mexicano”. El indígena fue de las figuras más socorridas, en tanto creación discursiva, estereotipando y explotando su imagen:

“[...] El tema de lo *indígena* estuvo muy presente en los ámbitos intelectuales y artísticos, desde los años veinte hasta avanzados los cuarenta. Desde luego esto tuvo un intenso reflejo en la cultura popular de la época. El indio como personaje en el teatro, en las tiras cómicas, en la música popular o en el cine, pronto se convirtió en un estereotipo más, capaz de identificar algunos factores definitorios de la *mexicanidad*.³⁵⁹

Sin embargo, la vida cosmopolita de la ciudad, cada vez más influenciada por el cine, la radio y la naciente televisión, que imitaban al vecino país del norte como modelo de vida, creaban imágenes tergiversadas de la realidad del campo y sus moradores. El indígena y el campesino proyectados en el cine respondían al propósito de respaldar el ejercicio del poder del Estado mexicano posrevolucionario a través de una imagen, que servía también como medio de entretenimiento, que creara un lazo de afinidad con el espectador que lo hiciera sentir parte del país que se encontraba en proceso de reconstrucción. El indio era

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 59.

³⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 59 – 60.

³⁵⁹ Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, p. 162.

utilizado y visto por el cine como “un paria y un exótico inocente motivo de bromas sobre su vestimenta, costumbres y modo de hablar”.³⁶⁰

La campesina y la tercia de indígenas que la protagonizan, desarticulan el discurso y la imagen del indígena creada por la cultura nacionalista de los años veinte y treinta. Son la antítesis de María Candelaria y Lorenzo Rafael (*María Candelaria*, Emilio “El Indio” Fernández, 1943), de Tizoc y María (*Tizoc*, Ismael Rodríguez, 1956), son la unión de la sexualidad, el sujeto y la práctica transgresora fundidos en la imagen cinematográfica.

En el género melodramático el uso o construcción de espacios, ya sean locaciones abiertas o sets de filmación, que pueden ser fácilmente reconocidos por el espectador crea una especie de empatía, da cierto grado de veracidad, ya que el asistente no sólo logra verse afectado y conmovido por los personajes y las tramas, sino por el espacio mismo que forma parte de su entorno. El espacio cinematográfico, de acuerdo a Marcel Martin, es “un espacio vivo, figurativo y tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros hacemos con él y, al mismo tiempo, una realidad estética a la misma altura que el de la pintura, sintética y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje”.³⁶¹ El campo, en este caso, será ese espacio construido no sólo por el cine que se exhibía en las salas capitalinas, sino también en el clandestino como lo es el pornográfico con *La campesina*; se trata de una edificación hecha a partir de fragmentos inventados, cargados de mensajes y emociones, que son parte de la trama misma.

El camino hacia la acción transgresora se ve inaugurado con la escena en la que Gorgonio espía a Pancha mientras orina: la cámara toma el instante en el que la vagina de Pancha expulsa el líquido para después registrar la cara de morbosidad de Gorgonio. La micción será el punto de partida, el fetichismo³⁶² detonador. Juan Gabriel Solís señala que

³⁶⁰ Fernández Reyes, Álvaro A., *Santo...*, op. cit., p. 59.

³⁶¹ Martin, Marcel, op. cit., p. 222.

³⁶² Javier Moscoso menciona que el fetichismo es un término utilizado para “describir la pasión por la colección y por la adoración de objetos sagrados, huesos y viseras de santos o de mártires, a los que se le atribuían propiedades curativas o poderes sobrenaturales. Tanto en el caso de las mercancías como de las reliquias, los objetos se convertían en cosas “sensiblemente suprasensibles”. Resulta indiferente que fueran “suprasensibles” [...] porque reflejaran relaciones sociales o porque se encontraran henchidas de fuerzas y poderes sobrenaturales. Los fetiches poseían un valor añadido, un secreto metafísico, que escapaba a su composición material y, en consecuencia, a las propiedades directamente percibidas [...] el valor no era una propiedad visible, sino invisible; porque no era material, sino social; porque no era pública, sino secreta. Y, sin embargo, siendo invisible, social y secreta es una propiedad esencial en el proceso de intercambio.” Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, 2011, p. 210.

la acción de observar a una mujer mientras orina puede considerarse un fetiche en la medida que constata una ausencia, como la del falo, y a través del líquido se calma la angustia del espectador.³⁶³ Sin embargo, Julia Kristeva, también la relaciona con un mal, un horror que viene desde el interior del cuerpo:

En este caso el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo “propio”, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido. Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que le es “propio”. De repente, la abyección de estos flujos del interior se vuelve el único “objeto” del deseo sexual –un verdadero “abyecto” donde el hombre, asustado, franquea el horror de las entrañas maternas, y, en esta inmersión que le evita el enfrentamiento con otro, se ahorra el riesgo de la castración [...] Entonces la abyección se sostiene como lugar de otro, hasta el punto de procurarle un goce, con frecuencia el único para el *borderline*, que en virtud de ello transforma a lo abyecto en lugar del Otro [...] Cuando una mujer se aventura en estos parajes, generalmente es para satisfacer, muy maternalmente, el deseo de abyecto que asegura la vida (es decir la vida sexual) del hombre cuya autoridad simbólica acepta.³⁶⁴

Pancha, a la luz de estas premisas, invita de manera simbólica, con el uso de su cuerpo, desde adentro hacia afuera, a que Gorgonio se abandone a sí mismo, cruce el límite y disponga de su cuerpo en aras del placer sexual. Pancha, en este sentido, sería una Dama como la concibe Slavoj Žižek, una mujer que a primera vista se presenta como pasiva y masoquista, pero que despliega toda su abyección para pasar de víctima a victimaria: “funciona como una pareja inhumana en el sentido de una Otredad radical que es completamente inconmensurable para nuestros deseos y necesidades; como tal, es simultáneamente una clase de automatón, una maquina que enuncia demandas sin sentido y al azar”.³⁶⁵

La escena también puede interpretarse de otra manera. De acuerdo con David Bordwell, la construcción canónica de una historia en el cine de ficción, misma que utiliza el cine pornográfico de aquel entonces pero con algunas variantes, recurre a la causalidad como principio unificador de la trama: “Las analogías entre personajes, escenarios y situaciones están ciertamente presentes pero, en el nivel denotativo, cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto.”³⁶⁶ El personaje de Gorgonio, que en su

³⁶³ Solís Ortega, Juan Gabriel, *El cuerpo del delito...*, op. cit., p. 168.

³⁶⁴ Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2010, pp. 73 – 74.

³⁶⁵ Žižek, Slavoj, *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Argentina, Paidós, 2003, p. 137.

³⁶⁶ Bordwell, David, op. cit., p. 157.

calidad de mirón también responde a uno de los cánones típicos del primer momento del cine pornográfico, reconoce en la imagen de la mujer orinando una fantasía sexual que lo excita, inventa para sí una lúbrica historia de la que él solo tiene conocimiento, pero que se ve imposibilitada al no pertenecer a una relación sexual real. Como manifiesta Žižek:

Este papel de la fantasía (de construir el deseo, de enseñar a desear), se basa en el hecho de que “no hay relación sexual”, no hay una formula o matriz universal que garantice una relación sexual exitosa con el compañero: a causa de la ausencia de tal formula, cada sujeto se ve obligado a inventar su propia fantasía, una formula “privada” para esta relación –para un hombre la relación con una mujer sólo es posible mientras ésta se adapte a su fórmula.³⁶⁷

Entonces, la fórmula para que Pancha se adapte en el plano real al deseo de Gorgonio implicaría la acción de poseerla físicamente. La fórmula, ahora aludiendo a la narrativa del cine de ficción según Bordwell, es evidente: Gorgonio espía a Pancha mientras orina y fantasea con ella; excitado, decide abandonar su escondite para abalanzarse sobre la mujer y hacerla suya (causa). Mientras que el efecto viene cuando Prudencio, el marido de Pancha, descubre a los dos infieles y le da un giro radical a la trama.

Las secuencias sexuales quedan registradas a través de los planos utilizados para capturar la acción. Marcel Martin hace saber que el uso de los diferentes planos cinematográficos no tiene otra razón que la de ayudar a la de la comodidad de la percepción y la claridad de la narración.³⁶⁸ Sin embargo, tengamos presente que la cinta que nos compete es silente, por lo que otro factor que ayuda a seguir la lógica de la narración son los intertítulos, que a decir de David Bordwell, hacen que ésta sea de algún modo más autoconsciente que en el cine sonoro por la explicación textual que aportan.³⁶⁹ *La campesina* cuenta con tres intertítulos (Figura 16) que explican el desarrollo de la trama: el primero cuando Gorgonio espía a Pancha (*Pancha es sorprendida por Gorgonio, y en que forma...*); el segundo al momento en que son descubiertos por Prudencio (*Prudencio sorprende a los infieles*); y finalmente la discusión que antecede al coito de la pareja (*Pancha niega..... Prudencio perdona*)

³⁶⁷ Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2005, p. 17.

³⁶⁸ Martin, Marcel, *op. cit.*, p. 44.

³⁶⁹ Bordwell, David, *op. cit.*, p. 167.

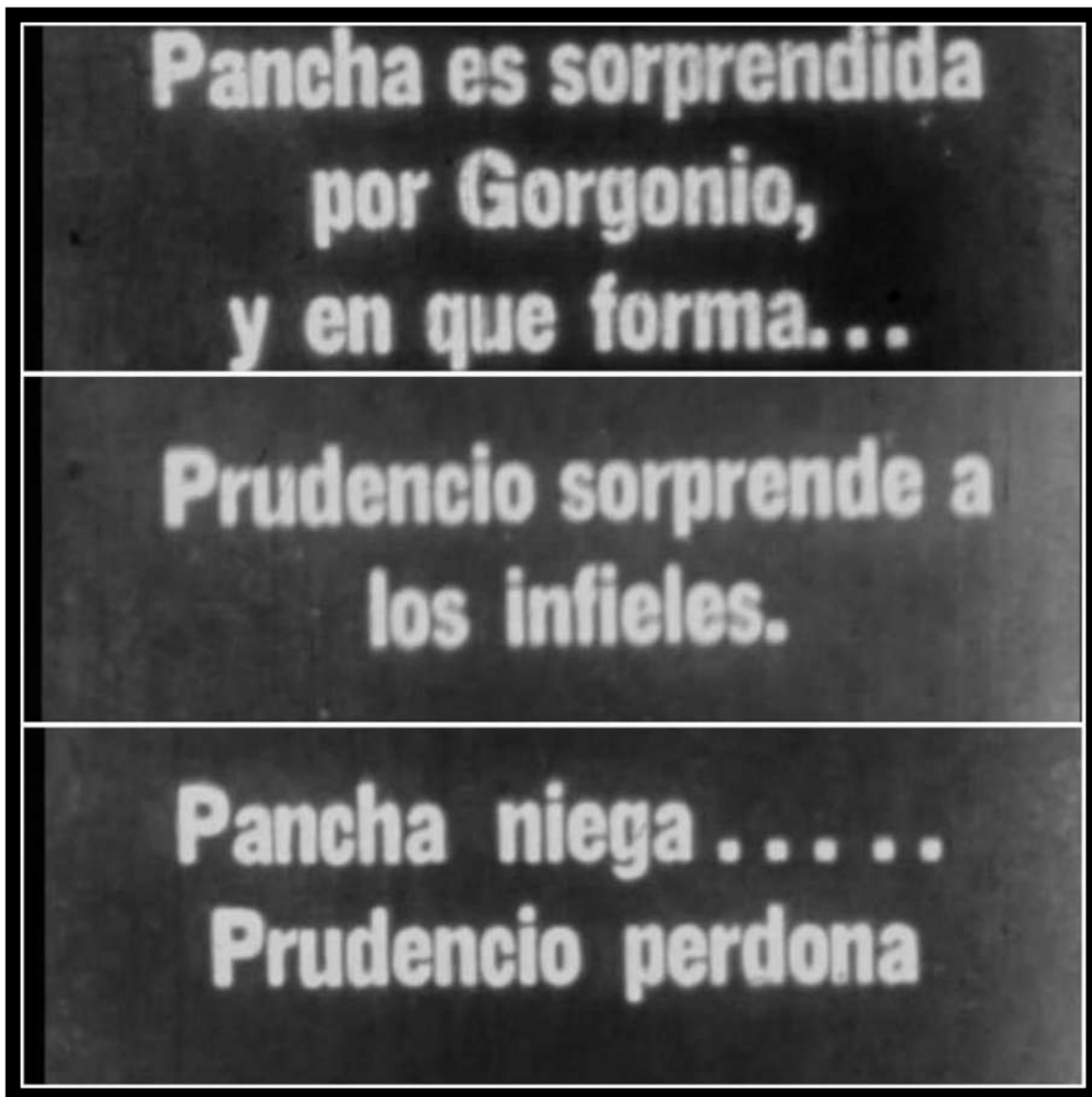


Fig. 16. Intertítulos, *La campesina*, fotovideogramas.

Las funciones creadoras de la cámara, en tanto agente activo de registro de la realidad material y la cinematográfica, se establece a partir de los diferentes planos y encuadres: por un lado, el plano general, “que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo “objetiviza”,³⁷⁰ es utilizado como marco que encuadra las locaciones y a los mismos personajes; coloca al espectador en el contexto de la historia. Por el otro, los encuadres exponen “la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla”.³⁷¹

La primera secuencia sexual (Figura 17) del cortometraje es la llevada a cabo por Gorgonio y Pancha antes de ser descubiertos por Prudencio. El primer plano general registra la interacción de ambos personajes antes de que suceda la violación de la campesina, muestra como el hombre enviste a la mujer antes de poseerla. Después, hay un intercalo de planos generales con primeros planos, estos últimos son utilizados en el lenguaje cinematográfico como una observación específica a un fragmento de lo capturado, que a decir de Jean Epstein, se caracteriza de la siguiente manera:

Entre el espectáculo y el espectador no hay ninguna baranda. No se conserva la vida: se penetra en ella. Esta penetración permite todas las intimidades.

Un rostro, bajo la lupa, se pavonea y despliega su ferviente geografía... Es el milagro de la presencia real, la vida manifiesta, abierta como una hermosa granada sin su cascara, asimilable y bárbara. Teatro de la piel.³⁷²

Un primer plano enfatiza aquello que los realizadores del cine desean enaltecer sobre cualquier otro aspecto: “Un primer plano de un ojo, ya no es el ojo: es un ojo, es decir, la apariencia mimética en la que de repente aparece el personaje de la mirada”.³⁷³ En este sentido, el acto sexual desarrollado por Pancha y Gorgonio no es simplemente un acto sexual, es el acto sexual, es guiar la mirada del espectador a la fragmentación de la corporalidad de los actores, es ver al sexo, a través de las diferentes posturas y prácticas que llevan a cabo los personajes, como un registro de la realidad. Es lo más verdadero de lo verdadero sin importar que la trama sea una ficción.

³⁷⁰ Martin, Marcel, *op. cit.*, p. 44.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

³⁷² *Ibid.*, pp. 44 – 45.

³⁷³ *Ibid.*, p. 45.



Fig. 17. Primer secuencia sexual entre Pancha y Gorgonio, *La campesina*, fotovideogramas.

La secuencia es un claro ejemplo *hard-core*, haciendo uso del argot del cine pornográfico; se muestra detalle a detalle como Gorgonio estimula la vulva de Pancha para después hacerle un cunnilingus para finalizar con la penetración. Fabián Giménez Gatto señala que el alfa y el omega del porno *hard* son los primerísimos planos, y en este caso su observación es bastante atinada. Recordemos, como hemos expuesto con anterioridad, que el porno privilegia tres tipos de primeros planos: el *medical shot*, el *meat shot* y el *money shot*.³⁷⁴ Las tomas que privilegian la toma de la vagina de la mujer siendo masajeada, al igual que el cunnilingus, son un ejemplo claro del primero. Es una mirada genital y clínica del sexo, una imagen hiperrealista que enfatiza y documenta la acción sexual. La distancia se elimina para crear una proximidad entre el espectador y la escena, todo queda reducido a cuerpos sin rostros, pliegues de piel, orificios y erectilidades.

La historia da un giro radical cuando Prudencio, marido de Pancha, aparece nuevamente en la trama. Después de descubrir a los infieles y salir en persecución de Gorgonio, Prudencio regresa a donde Pancha exigiendo una explicación de lo acaba de atestiguar, como afirma el intertítulo del corto: *Pancha niega..... Prudencio perdona*. No obstante, justo es la forma particular en la que queda registrado el “perdón” lo que llama la atención de las escenas venideras.

Prudencio acaba de ser testigo de un acto de infidelidad cometido por su esposa, independientemente de que Pancha haya sido forzada en un inicio por Gorgonio, ella sede a sus caricias y permite el ultraje. En este sentido Juan Gabriel Solís hace un señalamiento importante: “Si el cuerpo de Pancha, su pareja es entendió como un territorio, es un atentado, en primer lugar contra Pancha, dueña de su cuerpo, pero también contra su novio, quien se asume como detentor del mismo, como dueño de su corporalidad. Lejos de castigar al agresor, Prudencio sólo lo asusta. El castigo es contra Pancha, en tanto territorio usurpado”.³⁷⁵

La secuencia sexual (Figura 18) entre el matrimonio inicia cuando Prudencio lleva a Pancha al suelo y la voltea; de manera estrepitosa sube sus enaguas, saca su miembro y el uso de la cámara sugiere que es penetrada por el ano. Un primer plano muestra el trasero de la mujer y el pene del hombre, en la clásica postura de *perrito*, antes y una vez iniciada la penetración, pero, otro primer plano se centra en la expresión facial de Pancha, que por el

³⁷⁴ Giménez Gatto, Fabián, *op. cit.*, p. 97.

³⁷⁵ Solís Ortega, Juan Gabriel, *El cuerpo del delito...*, *op. cit.*, pp. 231 – 232.



Fig. 18. Segunda secuencia sexual entre Pancha y Prudencio, *La campesina*, fotovideogramas.

rictus de dolor que delata su rostro evidencia que está siendo penetrada vía anal (Figura 19). Marcel Martin comenta que cuando un primer plano es utilizado en el rostro de un actor adquiere un significado importante en la narración:

[...] en el primer plano del rostro humano se manifiesta mejor el poder psicológico y dramático del film y que en este tipo de plano constituye la primera y, en el fondo, la más válida tentativa de cine interior. La agudeza (y el rigor) de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal que la pantalla puede hacer *vivir* ante nuestros ojos los objetos inanimados.³⁷⁶



Fig. 19. Rictus de dolor en el rostro del personaje, *La campesina*, fotovideograma.

El rostro de Pancha no se trata de un objeto inanimado, pero sí de una imagen real, una representación de un mundo específico y una realidad determinada. Efectivamente, el rostro doliente de Pancha es el clímax dramático de la trama, sin esa imagen, ese primer plano revelador, no podríamos ser testigos del castigo al que está siendo sometida la mujer. Pancha transgredió al dejarse seducir por Gorgonio, pero ella misma fue objeto de una

³⁷⁶ Martin, Marcel, *op. cit.*, p. 45.

transgresión mayor: ha sido despojada de su cuerpo, es víctima de una dolorosa pena, Prudencio se asume como su dueño absoluto y reafirma su dominio a través de la sodomía.

La secuencia sexual concluye, y también la historia, con la eyaculación de Prudencio en las entrañas de Pancha. Para dejar constancia en la mirada del espectador de que el acto sexual efectivamente ha sido realizado, se observa, a través de otro primer plano, cuando el hombre retira su pene del interior de la mujer y se advierte una gota de semen (Figura 20). La cinta ha cumplido también con otro de los cánones básicos del género, ha testificado la expulsión del esperma, el *money shot*, que da cuenta la veracidad del encuentro: el espectador atestigua el orgasmo como algo implacablemente verdadero.



Fig. 20. Evidencia de eyaculación, *money shot*, *La campesina*, fotovideograma.

Solís menciona que la cinta, y en concreto la secuencia sexual del matrimonio, pudo haberse filmado con la intención de hacer reír a los espectadores, no obstante, deja entrever parte de la esencia de los usos y costumbres de la población indígena mexicana, en la que el

cuerpo femenino es colonizado por los varones, es objeto de uso y abuso sexual como costumbre y el castigo forma parte espectáculo público.³⁷⁷

La campesina y su trío protagonista forman parte de un cine clandestino, prohibido, que es objeto de castigo, tanto para el que lo gesta así como para el que lo mira, sin embargo, también está circunscrito en una temática que formaba parte del recreo e identidad que el cine de los años veinte y treinta mostro como un ejemplo de lo que se construía y se esperaba fuera lo mexicano. A diferencia de María Candelaria, Lorenzo Rafael, Tizoc y María, que fueron personajes que nacieron de una inspiración discursiva utópica del indio-campesino mexicano que el Estado promovía con la intención de difundir e instaurar nuevo valores nacionales, Pancha, Prudencio y Gorgonio son una antítesis de ese discurso oficial, muestran una realidad, quizá la más sincera, que se demarca y resiste al mismo tiempo de la erigida por el Estado. Son sujetos transgresores, no sólo por sus peripecias sexuales, sino por violentar el orden y discurso imperante, por ser una cara oculta y peligrosa de un estereotipo dominante.

³⁷⁷ Solís Ortega, Juan Gabriel, *El cuerpo del delito...*, op. cit., p. 232.

Estatuas de Sal: consideraciones finales.

*Descubierto el mundo soslayado de quienes se
entendían con una mirada.*
Salvador Novo

La ceremonia termina dejando atrás las ilícitas permisiones. Los músculos permanecen tensos, la piel aún se siente sudorosa. Se afirmó el límite como ilimitado, se observó lo más verdadero de lo verdadero, se probó la pequeña muerte. Regresa la individualidad, el repliegue. La función de media noche ha concluido pero las imágenes sobreviven en la memoria, hemos despertado a través de ellas.

La presente tesis ha sido un espacio para reflexionar acerca de los sujetos y la práctica transgresora usando como medio el cine pornográfico mexicano de la primera mitad de la pasada centuria. La figura del sujeto transgresor, sin embargo, no fue una constante propia sólo de este tipo de cine, diferentes discursos sociales, obras literarias y manifestaciones artísticas plasmaron una idea individual de lo que en un momento dado se pensó como sujeto transgresor y le inyectaron una forma particular de representación.

Al inicio de la narración establecimos que la pornografía, tomando como punto de partida lo propuesto por Bernard Arcand, es un producto social, siendo una sociedad determinada, en un tiempo y espacio concretos, la que coloca el calificativo a ciertas manifestaciones que considera inmorales. Esta idea fue la que permeó a lo largo de todo el escrito, pero a su vez se nutrió con observaciones de otros autores concluyendo que, efectivamente, la pornografía es un constructo social, pero su calidad transgresora no sólo recae en la explicitud con que muestra el cuerpo y acto sexual de los sujetos, también violenta por romper el orden establecido y crear figuras que se contraponen a la de los sujetos considerados “ideales”.

La pornografía no sólo se relaciona a expresiones visuales, se le emparenta también con problemáticas sociales tales como: la higiene, la prostitución, la educación o la misma religión. En el contexto europeo, concretamente el siglo XVI es cuando comienza a acuñarse el concepto; la pornografía quedaría vinculada con la prostitución y la vida en los burdeles, es decir, con el ejercicio de la sexualidad, de ahí que se le conciba como una práctica transgresora. En este tenor, se advirtió la necesidad de crear ordenanzas para regularla, permaneció en secreto, como el caso de las piezas del Museo Secreto, y bajo el

control de las élites. Para finales del siglo XIX, invenciones como la fotografía y el cine facilitaron la creación y distribución de materiales pornográficos masificándolos, de tal suerte que es en este momento histórico que la pornografía visual toma el carácter y forma que aun en nuestros días conserva.

El sujeto y la práctica transgresora fueron los ejes que rigieron la investigación. A la luz de lo expuesto por Michel Foucault, se entendió al transgresor como aquel individuo que a través de sus saberes y prácticas violenta el orden establecido, las buenas costumbres, la armonía social, y sus acciones transgresoras son objeto de castigo. Así mismo, la práctica transgresora, se pensó como una acción que concierne al límite, éste se manifiesta a través de normativas, en tanto discursos de control social, que delimitan las acciones de los sujetos. Pero el sobrepasarlo no conlleva a su negación, al contrario, reafirma su existencia y poderío, no obstante, hace visibles sus fracturas, disloca el orden del discurso.

La sexualidad forma parte de esas prácticas que son delimitadas a través de ordenanzas y normativas que responden al ejercicio del poder. En el seno del siglo XIX, como se expuso, se suscitaron una serie de diversos discursos que establecieron líneas diferenciadoras respecto a los compartimientos y prácticas de los sujetos. La medicina, la psiquiatría y la justicia penal, como principales instituciones reguladoras y formadoras, desplegaron un control discursivo sobre los sujetos, estableciendo conceptos y contrastes entre lo normal-anormal, correcto-incorreto, licito-ilícito, moral-inmoral, sentenciado y castigando a los sujetos que se resistieran a este ejercicio del poder. La sexualidad, entonces, está delimitada por diferentes instrumentos de control social; la única forma socialmente aceptada de sexualidad es la heterosexual, llevada a cabo en la intimidad de la alcoba paterna con intenciones de engendrar descendencia. Cualquier otro uso y práctica que rompa esta ordenanza se consideraba transgresión, y el sujeto que la ejecutaba un transgresor, un anormal, una prostituta, un homosexual, un degenerado.

La relación sujeto-poder se traza a través de la experiencia. La sexualidad forma parte de esos conocimientos dados en base a la experiencia que le permiten al sujeto repensar su naturaleza y el orden social que lo rodea. El sujeto cuestiona los saberes, los usos y las prácticas sexuales a los que está siendo sometido; se obliga a sí mismo a pensar de otra manera, a cambiar, a ser otro aquel del que era, a distanciarse de sí: renace de la sexualidad misma.

El contexto del México porfirista se ve marcado por una serie de transformaciones, políticas, económicas, tecnológicas y culturales que reconfigurarían la vida cotidiana del mexicano de finales del siglo XIX. La tan anhelada modernización privilegió el desarrollo científico, tecnológico y literario, y las altas esferas sociales asumieron el papel de los grandes merecedores de tal proceso. La ciudad de México se convierte en el centro del poder político, un ejemplo de progreso, y se inicia un rápido crecimiento de la mancha urbana donde los espacios se encuentran claramente diferenciados de acuerdo al estrato social. Mientras la burguesía disfrutaba de una vida cómoda, los sectores menos privilegiados eran asolados por la pobreza, la delincuencia y el alcoholismo. Los discursos científicos, filosóficos y médicos que florecían en Europa llegaron a la nación influenciando en pensamiento de los intelectuales. Estas nuevas formas de conocimiento adoptadas por las elites, quienes se asumían como los poseedores de la “superioridad” moral, promovieron otra serie de discursos para demarcarse de aquellos que consideraban no formaban parte del nuevo estilo de vida.

El caso del indígena, la prostituta y el homosexual fueron a los que recurrimos como ejemplos concretos. El primero era una amenaza al considerarse un débil racial que seguía arraigado a sus viejas costumbres y renegaba del progreso devenido del proceso modernizador. La prostituta era una figura sexualmente peligrosa al incitar el deseo de los hombres, contraviniendo el orden moral y el de la institución del matrimonio. Su riesgo como “cero social” también se asociaba al plano de la higiene ya que al ejercer un sexualidad insalubre su cuerpo representaba una propagación de enfermedades venéreas, principalmente la sífilis. El homosexual, por último, era considerado un sujeto patológicamente indeseable; su ejercicio de una sexualidad desviada lo hacía contradecir la construcción y visión del mundo formada en torno a la figura del varón. Los tres fueron considerados sujetos transgresores al hacer temblar los ideales del progreso.

En este mismo contexto es que llega el cine a México. Como pudimos constatar, éste fue bien recibido por los círculos científicos e intelectuales de la época, y es interesante observar cómo se creía que el cine ayudaba al desarrollo del conocimiento, pero también era un refuerzo para alejar a la población de los vicios y la criminalidad. Con la evolución del lenguaje cinematográfico, el cine ya no sólo privilegió los registros documentales, se inició también un cine de ficción inspirado en el teatro, obras literarias, el folclore y la

imaginación de los realizadores. No obstante, esto supuso que algunas de las narraciones tocaran temas que la sociedad no consideraba aptos de ser exhibidos, dando como consecuencia el nacimiento de la censura cinematográfica.

En los días del México posterior a la Revolución aún se sentían los ecos del conflicto armado: el país atravesaba una difícil situación social, política y económica. El Estado mexicano posrevolucionario, entonces, se dio a la tarea de crear un nuevo proyecto que atendiera las dificultades sociales que apremiaban. Se buscaba, como se ha planteado, consolidar el poderío del nuevo Estado a través de una serie de discursos que dieran rostros y homogeneizaran a una sociedad en extremo heterogénea, pero que a la par normalizaran las conductas y cuerpos de los individuos de acuerdo a los intereses del Estado. La sexualidad fue uno de esos tópicos. La iniciativa de Bassols por incluir educación sexual en los planes de estudio de las escuelas primarias buscaba educar a los infantes y púberes con la intención de darles herramientas que les permitieran tener conocimiento de su cuerpo y así evitar la propagación de enfermedades y embarazos prematuros, pero los círculos conservadores se opusieron con fiereza a esta iniciativa sosteniendo que, lejos de educar a los niños y adolescentes, se les pervertía e incitaba al libertinaje. La sexualidad se consideraba, y aun lo es, un tabú envuelto en el misterio de la intimidad.

La nueva cultura nacional creada por el Estado mexicano posrevolucionario recurrió a figuras populares como el charro, la china poblana y el indio-campesino como símbolos que retrataran la mexicanidad y dieran cohesión a la población a través de imágenes que despertaran reconocimiento y orgullo nacional. El cine, en este tenor, fue utilizado por el Estado como medio para promover los nuevos valores. Sin embargo, la influencia de la cultura estadounidense, transformó la vida cotidiana, los valores, la moda, la urbanización de los mexicanos, alcanzando también las producciones cinematográficas mexicanas. Así, ambicionado por copiar el *star system* del vecino país, el cine mexicano vio nacer a las primeras estrellas del cine nacional que se convertirían en figuras y cuerpos del deseo, arquetipos ideales, que reconfigurarían la noción de sexualidad del mexicano.

Mientras que el cine creaba imágenes utópicas del campo y de los pobladores que lo habitaban, la vida urbana atravesaba problemáticas de crimen y prostitución, situaciones que también tocaría el cine como medio crítica a los nuevos valores en cintas como *El automóvil gris*, *Santa*, *La mujer del puerto* y *La mancha de sangre*. La censura

cinematográfica fue central en este contexto, ya que delimitó los contenidos exhibidos en el cine: fungió como medio de control, sentenció las temáticas políticas, criminales y sexuales, y obstaculizó la libertad creativa de los directores.

Este contexto explica el por qué del nacimiento del Reglamento de Censura Cinematográfica de 1919. En el marco de su promulgación el país atraviesa por distintos procesos de cambio sociales, políticos y culturales que pretenden reformar la conducta y formas de vida de los individuos. El cine es un medio utilizado por el Estado para promover y afianzar estos nuevos ideales nacionalista, no obstante, el hecho de que algunos directores de cine incursionaran en temas que quebrantaran las ordenanzas oficiales conllevó a que el ejercicio de la censura fuera una necesidad apremiante antes de que una película fuera exhibida. En este sentido, el problema de estudio analizado, los sujetos y prácticas transgresoras en el cine pornográfico mexicano, es una correspondencia entre un cine socialmente transgresor y las ordenanzas que delimitan su contenido y exhibición.

A la par de ese cine que, a pesar de la censura, florecía de manera acelerada y formaba parte activa del recreo de la población mexicana, hubo otro cine que también había logrado consolidarse para la diversión lubrica de sectores exclusivos en espacios clandestinos alejados del control policiaco y censor: el pornográfico. Sus orígenes en nuestro país aún son inciertos, pero está claro que sus principios reposan en la fotografía erótica, como el caso de la colección de Ava Vargas, y material impreso donde abundaban textos e imágenes obscenas. Los realizadores ocultaban su identidad bajo apodosos quiméricos, sencillas firmas como la de *JB*, o simplemente decidían no darse créditos. El mercado de la pornografía, oculto por supuesto, ya era un gran y rentable negocio para finales de los años treinta, al que sólo podían tener acceso algunos favorecidos como los que socorrían *La Tarjeta* de Pérez Mendoza. Quizá ésta haya sido la primera *sex shop* nacional y uno de los núcleos de filmación y distribución de cine licencioso donde producciones nacionales, las propias, convivían con material importado de Francia, Estados Unidos y Sudamérica, que seguramente propició una retroalimentación en tanto a tramas y estilos y técnica cinematográfica propias del género.

La pornografía visual encuentra soporte, por un lado, en la corporalidad humana: la fragmentación de cuerpo guía la mirada del espectador hacia las partes que detonaran la excitación. De esta manera, el pene, la vagina, los senos y las nalgas, son esas zonas

lubricas privilegios por la cámara en el cine pornográfico, quitan el velo, relevan los misterios acerca del cuerpo de hombres y mujeres y enfatizan el acto sexual como principio y necesidad básica de los individuos. Por otro lado, y ha nuestro criterio es el factor determinate que da certeza de la transgresión, es la trama que cuenta. El cine pornográfico, sí, es un catálogo de posturas y variantes del acto sexual, pero también lo es de fetichismos y fantasías, de deseos abyectos que pocas veces y sólo en la intimidad se pueden llevar a cabo. Una imagen sexualmente explícita bien puede ser pornografía, y de hecho lo es, pero quedarnos en con esa única lectura, que bien puede ser objeto de análisis, conllevaría a sólo a ver la imagen pornográfica de forma superficial. El núcleo informativo donde se resguarda el discurso del film se encuentra en la forma en que la historia es narrada: a qué personajes se recurre, qué tipo de ambientación utiliza, el vestuario, la escenografía, entre otros recursos, permiten una observación y estudio más profundo del film.

En este sentido, esta investigación favoreció el análisis narrativo que al visual, que en la medida de lo posible se intentó realizar, recurriendo al caso específico del corto pornográfico *La campesina*. La elección de éste film, y no de otros, se dio por tocar un tema que el cine comercial beneficio en buena medida: el del campesinado mexicano. Pancha, Prudencio y Gorgonio, protagonistas de *La campesina*, al igual que María Candelaria, Lorenzo Rafael y Tizoc, son representaciones culturales del indio-campesino mexicano construidas en el marco de la promoción de una nueva cultura nacional que responde a un uso específico del poder: crear imágenes sustentadas en símbolos nacionales que enorgullezcan y homogenicen a la población.

En *La campesina*, los personajes que la protagonizan efectivamente son extracciones del discurso nacionalista; representan hasta cierto punto la pareja nacional estereotipada: el indio y la india trabajadores y alegres, que después serían sustituidos por el charro y la china poblana. Elementos como el carácter conservador del hombre, la sumisión de la mujer, el matrimonio, el estereotipo mismo del indígena, son diluidos por el cine pornográfico desviándolo del cine institucional. En el cine pornográfico mexicano, en el caso específico de *La campesina*, hay una exaltación de lo propio, de lo mexicano, de los sujetos del campo, pero de diferente manera: se despoja al símbolo de su estática solemnidad, desactiva la habilidad de la iconografía oficial, para presentar al estereotipo de manera irreverente, como sujetos deseantes, transgresores. Pancha, Prudencio y Gorgonio,

entonces, son un ejemplo de los sujetos transgresores creados por el cine pornográfico mexicano de antaño. La tercia de indígenas protagonistas, y la cinta en sí misma, se desprenden de su tiempo y de su autor (no importa que no sepamos de quién se trata o la exactitud de la fecha del rodaje) para dejar constancia de la resignificación de un discurso, de un sujeto, de una práctica, de una construcción social, dada a través del rompimiento, de la demarcación con el orden imperante, ondeando altivamente la bandera de la transgresión sexual.

Esta narración, finalmente, no pretendió en ningún momento ser exhaustiva, todo lo contrario, estamos consientes de que otros enfoques e interpretaciones arrojarían aún más luz sobre la historia de la sexualidad, los sujetos transgresores y el cine en México. El *corpus* pornográfico de la Filmoteca de la UNAM es una muestra de un cine que nunca llegó a exhibirse en las grandes salas de las ciudades, y que tampoco formó parte de las historias oficiales del cine nacional; pero que en los círculos clandestinos logró amalgamar una presencia importante y su historia aún está en construcción. Historias como la de *Fray Vergazo*, *El monje loco*, *Chema y Juana* y la familia “Putierrez”, continúan a la espera de ser estudiadas; todavía resta identificar y localizar a los equipos de producción y las redes de complicidades que permitieron el flujo del material pornográfico por décadas. El camino por recorrer es amplio, la aventura pornográfica apenas inicia.

Al final, sólo quedan los fantasmas de lo que fue, un sumario de lo acontecido, un deseo de repetición, un ligo indisoluble entre el sujeto y el objeto, la abstracción más evidente de la multiformidad de la realidad sexual a través de la pornográfica y el erotismo: lo placentero. Las imágenes pornográficas terminan, pero el aplazamiento de la experiencia transgresora vive, ya sea en la reincidencia o en la práctica cotidiana si logramos traspasar el límite de lo gráfico para volverlo una realidad corpórea sin temor a convertirnos en estatuas de sal.

Anexos.

Anexo I.

Código de 25 convencionalismos o situaciones típicas canónicas del género pornográfico heterosexual de acuerdo a Robert H. Rimmer. (Reproducido por Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, España, Anagrama, 2005, pp. 40 – 43.)

1. El actor raramente eyacula dentro de la mujer.
2. Cuando lo hace, eyacula sobre sus pechos, labios o estómago. Sin la fricción de su pene y muchas veces usando sus propios dedos, la actriz parece alcanzar el éxtasis frotando su semen sobre su cuerpo.
3. Si el actor es objeto de felación, eyacula de tal forma que no sólo pueda verse a la actriz tragando su esperma o dejándolo correr sobre su rostro, sino que su expresión facial indica también que es bueno hasta la última gota.
4. Las mujeres nunca parecen violentas y raramente se indica que no saben cómo, o no gozan con, la felación de un pene. De hecho, con frecuencia inician la acción agarrando al hombre y abriéndole la bragueta.
5. La mayor parte de las actrices se homologan con Linda Lovelace, capaces de tragar el pene completo (la única excepción posible es el pene de John Holmes, de 35 centímetros en erección). Tales actrices logran hacerlo durante unos cuantos minutos sin vomitar.
6. Raramente los actores o actrices dicen <<te quiero>> el uno al otro, pero a través de los gemidos y suspiros y ocasionalmente a través del diálogo se dicen <<¡fue un gran polvo!>>.
7. Hay muy poca conversación entre el hombre y la mujer antes o durante el acto sexual en la mayor parte de las películas antes de 1978, pero luego se ha hecho más corriente.
8. El preámbulo es muy limitado. El hombre es usualmente excitado por vía oral por la actriz. Puede lamer un poco su vulva, pero cuando la penetra ella aparentemente está totalmente lubricada, ya al borde de un orgasmo tremendo, debido a lo mucho que gozó chupando su pene.

9. Raramente hay una acción posterior al polvo o un abrazo que les haga permanecer juntos. Cuando el actor eyacula, la intriga, si existe, prosigue hasta la próxima escena sexual. (El botón de de avance rápido de los magnetoscopios resulta ser muy útil para saltarse las escenas de enlace).
10. Los celos y la mayor parte de otras emociones humanas (excepto el miedo o el deseo) están raramente expresadas en el género. En casi todos los filmes, dos (o más) mujeres trabajan a la vez al héroe y se pasan su pene de boca a boca, de vagina a vagina, e incluso de ano a ano, sin celos aparentes o preocupaciones higiénicas.
11. Los films del género tienen por lo menos una escena de sexualidad lesbiana, durante la cual las mujeres gozan entre sí, con frecuencia más de lo que han gozado con el héroe.
12. La mayor parte de las películas del género contienen una escena de orgía, que implica por lo menos a cuatro parejas desnudas haciendo el amor juntas.
13. Prácticamente todos los films del género contienen una escena en la que dos mujeres trabajan a un hombre, pero raramente se ve a dos hombres haciendo el amor a una mujer. (La encuesta sexual de *Cosmopolitan* en 1980 reveló que un veintitrés por ciento de las lectoras habían hecho el amor con más de un hombre a la vez).
14. El sexo anal aparece en muchos films, con la mujer penetrada pero nunca el hombre. Por su puesto, esto no es aplicable a los films para clientela homófila.
15. Las mujeres raramente se quedan embarazadas. Si esto ocurre, esta tratado con humor. Las mujeres prácticamente nunca menstrúan, ni tienen problemas de regla o llevan tampones sanitarios. Raramente se plantea el tema del control anticonceptivo. No se usan preservativos y raramente son vistos. Las mujeres nunca mencionan que toman la píldora.
16. Los hombres de más de cuarenta años raramente aparecen desnudos. Si aparecen son ridículos, no pueden tener una erección y usualmente son personajes cómicos o villanos.
17. Raramente se muestran mujeres de más de cuarenta años desnudas.
18. Los límites de la edad para las actrices son entre veinte y treinta años. Georgina Spelvin, que pasa de los cuarenta, aparece ahora en papeles secundarios. Puesto que

muchos films se realizan pensando en el mercado adolescente, los actores y actrices aparecen con frecuencia mayores que las edades que representan.

19. Prácticamente todos los papeles protagonistas son entre solteros y divorciados. Si el sexo extramarital es abordado, se hace usualmente en la fórmula del libre intercambio de parejas. Si un hombre seduce a una mujer casada, usualmente ambos carecen de sentimiento de culpa. Si el marido aparece, resulta ser un personaje ridículo.
20. La mayor parte de los actores han sido circuncidados. Una excepción notable la proporciona John Holmes, pero raramente se ve a una actriz jugando con la piel del prepucio de un actor.
21. Muchos films de los años sesenta comienzan con una acción de sexo genital que continúa a lo largo de los títulos de crédito. Esta práctica luego decayó.
22. Muchos films recientes comienzan con un ambiente elegante y privilegiado que iguala o excede a las producciones de Hollywood. Pero después de diez o quince minutos, cumpliendo con las convenciones reseñadas hasta aquí, el director abandona sus pretensiones y su intriga.
23. Los films del género raramente giran en torno a una pareja única o incluso a una relación de dos parejas. El actor debe tener escenas sexuales con al menos tres mujeres diferentes, e incluso bastantes más.
24. Las actrices raramente tienen los pechos caídos. Se pueden detectar los pechos operados con silicona por su impasibilidad en las escenas de acción.
25. Un alto porcentaje de films del género abordan fantasía masculina de tener una virgen –o una mujer sin experiencia- que lo aprende todo del hombre. En las filmografías abundan, en este sentido, títulos sobre adolescentes, jóvenes y colegios.

Anexo II.

Reglamento de Cinematógrafos, *Diario Oficial de la Federación*, 23 de junio de 1913.

Capítulo I. De las condiciones para la apertura de cinematógrafos.

Art. 1. Para abrir un cinematógrafo al público se requiere licencia escrita del gobierno del distrito.

Art. 2. La licencia se concederá previo informe de la dirección General de obras públicas, del Consejo superior de salubridad, del jefe de bomberos, y del inspector de cinematógrafos, en lo que respectivamente les incumbe conforme sus funciones, para fijar si el cinematógrafo de que se trate reúne todas las condiciones prescritas en el presente reglamento y las que establezcan las demás leyes relativas vigentes.

Art. 3. En la licencia que al empresario se otorgue, se fijará el número máximo de espectadores que pueda tener cabida en el local, sujetándose para ello a las distancias que entre los asientos y anchura de pasillos fija el reglamento de teatros.

Art. 4. Las entradas y salidas serán en proporción al número de espectadores, las salidas deberán quedar en el lado opuesto, o cuando menos a distancia bastante alejada del gabinete del aparato cinematográfico, no pudiendo autorizarse que la misma puerta o puertas de entrada se utilicen para la salida.

Las puertas serán de doble movimiento o construidas de manera que no impidan la pronta salida del público. Las que den a la calle se colocaran de modo que se abra hacia afuera o se pueden sujetar con aldabones de fierro, para que se cierren aunque se agolpe sobre ellas un concurso numeroso.

Art. 5. En proporción a la capacidad de la sala y al número de sus localidades, habrá puertas o ventanas de ventilación que renueven eficazmente el aire de aquella sin producir corrientes molestas.

Art. 6. El gabinete o caseta del aparato de proyecciones deberá tener como dimensiones mínimas, interiores, dos metros de longitud, dos metros de anchura y un metro noventa centímetros de alto: solo en casos especiales podrá autorizarse alguna reducción de estas medidas.

Art. 7. La construcción de la caseta o gabinete del aparato cinematográfico se hará totalmente con cemento armado o con mampostería, bastando en este último caso, para los muros, un tabique delgado con mezcla de cemento.

El esqueleto de sustentación de la caseta, será metálico, bien protegido del contacto del fuego hacia el interior de la misma. En el caso de una instalación de cinematógrafo provisional o en lugar descubierto, podrá autorizarse la construcción de la caseta con lámina de fierro, revestida interiormente con cartón de asbesto. Se estimará como provisional toda instalación cuyo permiso no exceda de tres meses.

Art. 8. El acceso a la caseta será cómodo y seguro, y en caso de haber escalera, esta no deberá desembocar dentro del rectángulo o piso de la caseta, sino al exterior, y esa escalera será fija, de tramos rectos, de cincuenta centímetros, por lo menos, de anchura y provista de pasamanos.

Art. 9. La misma caseta tendrá su puerta con anchura mínima de setenta centímetros, que habrá al exterior, cierre herméticamente y esté forrado con lamina de fierro revestida al interior con material incombustible, por ejemplo, cartón de asbesto. Estará provista la caseta de una ventanilla en su parte alta o de una chimenea de aereación cubierta, aquella o ésta, en su boca interior, con doble tela alamburada de malla fina. Las aberturas que se practiquen en la caseta, sea para proyección de las vistas o bien para que los manipuladores observen hacia el salón, deberán ser las estrictamente necesarias y tener cerraduras fáciles de hacerse maniobrar.

Art. 10. El sistema de alumbrado, tanto del salón como del aparato de proyecciones será eléctrico, y se sujetará la instalación a las condiciones que fije la oficina encargada por el Gobierno del Distrito de la inspección o control de esas instalaciones eléctricas; siendo requisito que esa oficina apruebe la instalación eléctrica para que pueda ponerse en explotación el local. Dicha instalación quedará sujeta, además, a la inspección permanente o periódica de la misma oficina inspectora.

Capítulo II. Reglas que deben observarse en los cinematógrafos en explotación.

Art. 11. Queda terminantemente prohibido a las empresas vender mayor número de localidades de las que tenga el teatro o salón. Queda asimismo prohibido poner sillas en los pasillos del patio y en cualquier otro lugar, pues sólo deberá contener el número de localidades expresadas en la licencia respectiva.

Art. 12. La autoridad o el inspector, en su caso, mandará retirar los asientos que la empresa ponga demás con infracción del artículo anterior, y esta tendrá la obligación de devolver el importe de las localidades excedentes, si lo exigieren los interesados.

Art. 13. Habrá en el gabinete del aparato de proyecciones, al funcionar éste, solamente dos manipuladores, uno de los cuales estará especialmente encargado de vigilar el buen funcionamiento del desarrollo de la película, sin que puedan tener acceso otras personas.

Art. 14. Queda prohibido usar sacos de lona o de cualquier otro material combustible para recoger la película al desarrollarse, pues esta deberá envolverse directamente en carrete encerrado en caja metálica protectora, abierta solo en el espacio indispensable para el paso de la película; asimismo el aparato estará provisto de otra caja protectora en que se desenvuelva la película. Además, las películas que no estén en uso, deberán guardarse en cajas metálicas apropiadas a este fin y de dimensiones reducidas para que fácilmente puedan arrojarse fuera del local, en caso de combustión.

Art. 15. Se interpondrá entre el foco eléctrico del aparato de proyecciones y la película, un depósito de agua con alumbre, debiendo haber siempre a disposición de los manipuladores tres de esos depósitos para ser usados alternativamente. Además, estará provisto el mismo aparato de un obturador automático que se interponga entre el depósito de agua con alumbre y la película, cuando la rotación del cinematógrafo se detenga por cualquier causa.

Art. 16. Habrá el número de acomodadores suficientes para conducir a los espectadores a los lugares vacíos, quedando prohibido permanecer de pie en los pasillos del salón o puertas de entrada o salida.

Art. 17. Queda prohibido fumar en el salón del público, en la caseta del manipulador y cerca de ella.

Art. 18. Quedan asimismo prohibidas las vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables.

Art. 19. Durante las exhibiciones las señoras permanecerán sin sombreros.

Art. 20. Las empresas a quienes se conceda permiso para exhibiciones cinematográficas, tendrán la obligación de dar los domingos y demás días festivos una función, cuando menos dedicada a los niños, en las cuales se exhibirán exclusivamente

vistas de arte, viajes, leyendas, cuentos y escenas risibles en las que no se trate de delitos ni amoríos.

Art. 21. Los importadores de vistas antes de hacer el reparto de ellas a los cinematógrafos del Distrito Federal o antes de ponerlas en sus programas, si son dueños de cinematógrafos, deberán exhibirlas ante el Inspector que nombre el Gobierno del Distrito, quien dará por escrito su autorización, en cada caso.

Art. 22. Toda vista fija o de intermedio deberá tener un letrero que indique lo que significa.

Art. 23. Todos los letreros que aparezcan en las vistas deberán estar escritos precisamente en español, quedando prohibido los de cualquier otro idioma, a menos que exprese la correspondiente traducción en español.

Art. 24. Toda vista local privada, como casamientos, entierros, etc., solo podrá exhibirse con el permiso de los interesados o deudos.

Capítulo III: Reglas Generales.

Art.25. Habrá en la caseta o gabinete de proyecciones, dos cubetas de agua, un sifón con agua de Seltz y una esponja para la extinción de un principio de incendio.

La caseta deberá mantenerse limpia, sin polvo ni basuras, y no deberá haber en ella más que los objetos necesarios, los cuales objetos, en caso de ser de madera, como la mesa y bancos de los manipuladores, estarán protegidos contra incendio por medio de una pintura adecuada.

Art. 26. Una vez aceptado el local por la autoridad, ninguna modificación podrá hacerse en la disposición del salón, en el gabinete de proyecciones, distribución de asientos e instalación eléctrica, sino es previo permiso por escrito del Gobierno del Distrito, quien sólo podrá concederlo mediante los requisitos que establece el artículo 2 de este reglamento.

Será motivo suficiente para la clausura del local, el que se efectúe cualquier cambio sin la respectiva autorización ya dicha; siendo igualmente motivo de clausura el que no se observe cualquiera de los requisitos de seguridad que fija este reglamento.

Art. 27. Los diversos departamentos de que conste el salón deberán mantenerse siempre limpios, de manera que no haya en ellos depósitos de sustancias malolientes, basuras u otros objetos semejantes, ni mucho menos combustibles o materias inflamables.

Art. 28. Todos los salones tendrán sus correspondientes extinguidores de incendio en perfecto estado y su dotación de mangueras y útiles indispensables para cuando haya necesidad de hacer uso de ellos, debiendo tener la cantidad de agua suficiente para llenar todos los servicios del salón y en condiciones de poderse aprovechar inmediatamente y sin dificultad alguna en caso de incendio.

Art. 29. Habrá un teléfono en cada salón, y distribuidas convenientemente en los diversos departamentos las escupideras necesarias.

Art. 30. Se prohíbe el expendio y la introducción de bebidas embriagantes en el interior del salón y en cualquiera de sus dependencias.

Art. 31. A los propietarios de los salones actualmente abiertos al público en que se efectúen exhibiciones de las que trata este reglamento, se les concede un plazo improrrogable de tres meses para ejecutar las obras que no puedan ser llevadas a cabo en el acto. Si pasado este tiempo dichas obras no se hubiesen ejecutado, se ordenará por el Gobernador del Distrito la clausura de los salones de cinematógrafos hasta tanto se ejecuten de conformidad con las prescripciones de este reglamento.

Art. 32. La vigencia del cumplimiento de las disposiciones de este reglamento estará a cargo de los inspectores respectivos que la ley establezca.

Art. 33. Las obligaciones del Inspector de Cinematógrafos serán las siguientes:

- I. Vigilar que todas las prescripciones de este reglamento sean exactamente cumplidas por quien corresponda, visitando diariamente todos los cinematógrafos de la Capital para cerciorarse de que se cumplan dichas prescripciones.
- II. Dar cuenta al Gobernador del Distrito de las infracciones que contra este reglamento se cometan a fin de que se aplique la pena correspondiente.

Art. 34. La autoridad que presida los espectáculos será designada por el Gobernador del Distrito, pudiendo hacer sus veces el Inspector de Cinematógrafos.

Art. 35. El Gobernador del Distrito, así como la persona que presida, tiene facultad para suspender la exhibición de una película en la que se ultraje directa o indirectamente a

determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público.

Art. 36. Es aplicable a los salones de cinematógrafo el Reglamento de Reatros en cuanto no se oponga a las disposiciones del presente.

Capítulo IV: De las Penas.

Art. 37. Las contravenciones a este reglamento cometidas por los empresarios o dueños de cinematógrafos, serán castigadas con multa de cinco a cincuenta pesos la primera vez, con multa de cincuenta a cien pesos la segunda y con la clausura del establecimiento la tercera.

Art. 38. La infracción del artículo 21 se castigará con multa de cinco a veinticinco pesos que se duplicará en caso de reincidencia.

Art. 39. El que infrinja el artículo 17, será castigado con multa de cinco a diez pesos y la infracción del artículo 19, dará motivo a una reconvención por parte de la autoridad que presida y a expulsión en caso de desobediencia.

Art.40. La infracción del artículo 30, será castigada con multa de cinco a veinte pesos; más si el infractor fuere el empresario, la pena será señalada en el artículo 37.

Art. 41. Las faltas de los Inspectores en el cumplimiento de sus obligaciones, serán castigadas con destitución del cargo.

Lo comunico a usted para sus efectos.

Libertad y Constitución. México 23 de junio de 1913- Urrutia.

Adición al Reglamento de Cinematógrafos, *Diario Oficial de la Federación*, 4 de agosto de 1913.

Artículo único. Los inspectores de cinematógrafos, al hacer el examen de vistas, conforme a lo establecido en el artículo 21 del Reglamento de 23 de junio último, no permitirán que se exhiban las siguientes:

- I. Aquellas en las que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no terminen con el castigo de los culpables.
- II. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público o para cualquier particular.
- III. Las que representen actos que ofendan el pudor.
- IV. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía.
- V. Las de asuntos que inciten a la rebelión o puedan provocar desórdenes o escándalos.
- VI. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofenderse el decoro o dignidad de una nación amiga.
- VII. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos muy bajos.

Comuníquese y publíquese.

México 4 de agosto de 1913. –Urrutia.

Reglamento de Censura Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 1 de octubre de 1919.

Capítulo I.

Art. 1. Toda vista de movimiento o fija para ser utilizada en aparatos de proyección, directamente o por producciones, y que fuere tomada en México, no será, admitida en las Aduanas Fronterizas y Marítimas para su exportación de la República al extranjero, si no va acompañada de los comprobantes de haber sido aprobada en los términos de los artículos siguientes:

Art. 2. Para los efectos de este Reglamento se dará el nombre de “cinta” a las vistas de movimientos conocidas generalmente con el de películas cinematográficas, comprendidas todas sus partes aunque haya algunas que no fueren de movimiento. La palabra “vista” se reserva especialmente a las hojas que no forman parte de alguna cinta.

Art. 3. En la Capital de la República, bajo la dependencia de la Secretaria de Gobernación, funcionará una oficina llamada “Consejo de Censura”. A quién estén encomendados el examen y la calificación de las cintas y vistas a que refiere el artículo 1.

Art. 4. El Consejo de Censura estará formado por tres personas de las más acreditadas por su honorabilidad, ciudadanos mexicanos, y que disfrutarán de las remuneraciones que fije el Presupuesto de Egresos.

El Consejo designará por mayoría de votos cuál de sus miembros funcionará como Presidente y cual como Secretario, el restante será Vicepresidente; el ejercicio de estas funciones durará tres meses.

Art. 5. El consejo examinará y revisará todas las cintas o vistas que se pretenda exportar de México, y si a juicio suyo no tuvieren algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándolas en caso contrario.

Art. 6. En cada cinta o vista que apruebe el Consejo se pondrá un sello que diga: **“APROBADA POR LA OFICINA DE CENSURA DE LA SECRETARIA DE GOBERNACIÓN, MÉXICO,”** y se otorgará al interesado una constancia escrita en tal sentido. A las cintas se les agregará en su principio dicha certificación de modo que aparezca en la pantalla, una cinta que tenga por lo menos metro y medio de largo, por el ancho correspondiente a la cinta principal.

El Consejo llevará un registro detallado de las cintas y vistas que revise anotando su aprobación o desaprobación con las razones que funde su acuerdo, al final de cada escena o sea en el cuadro inmediatamente anterior; a cada título se marcará un sello perforador el número que la cinta tuviere en el registro de censura.

Art. 7. Por la revisión de cada vista o juego de vistas, el Consejo percibirá por adelantado la cantidad que se fije como importe del impuesto respectivo, por la Secretaría de Gobernación en los primeros ocho días de cada bimestre o en tiempo anterior si alguna circunstancia especial lo ameritare.

El Consejo expedirá recibo firmado por el Presidente del mismo y el Cajero de la Oficina, y los días diez, veinte y último de cada mes se hará entrega de los fondos a la Tesorería General de la Nación.

Capítulo II.

Art. 8. Toda cinta o vista para ser exhibida en el Distrito Federal, Territorios y demás lugares de Jurisdicción Federal debe de tener la aprobación del Consejo de Censura en los términos establecidos en los artículos anteriores.

Art. 9. El Consejo solo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas debiendo negar su aprobación a todas las demás. Podrá el Consejo declarar que se necesita hacer en las cintas o vistas las modificaciones o supresiones que fueren convenientes.

Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas.

Art. 10. Toda cinta o vista cuya aprobación negare el Consejo no podrá ser exhibida; y en cuanto a aquellas respecto de las cuales se declare ser necesario hacerles modificaciones o supresiones, no podrán ser exportadas sino después presentadas nuevamente al Consejo, con tales modificaciones y de obtenida la aprobación. Por esta nueva revisión se causará la misma cuota que por la primera, atendiendo a la extensión que tuviere la vista o cinta modificada.

Art. 11. Si el Consejo determina la supresión o prohíbe que se exhiban una película, un rollo o una vista sometidos a su revisión, lo comunicará así inmediatamente a la persona interesada, y si esta no queda conforme con la decisión del Consejo, entonces se hará una segunda revisión en presencia del interesado y de dos o más miembros de aquel, quedando tales películas, rollo o vista aprobados o desaprobados desde luego.

Los interesados que no estén conformes con la resolución del Consejo, podrán ocurrir a la Secretaría de Gobernación en vía de revisión, quien fallara con informe de este Cuerpo.

Capítulo III.

Art. 12. Los miembros del Consejo de Censura, directamente por si, o por medio de inspectores que el mismo Consejo nombrará y que serán remunerados en la forma que establezca el Presupuesto de Egresos, vigilará los lugares en que se exhiban al público cintas o vistas para cerciorarse de que han sido estas aprobadas por el propio Consejo. Los miembros del Consejo y los inspectores especiales tendrán personalmente, entrada libre a todos los lugares en que fuere oportuno el ejercicio de sus funciones de vigilancia.

La policía que para cuidar el orden concurre a los salones de espectáculos, los inspectores especiales y los funcionarios que por motivo de su encargo concurren a los espectáculos, vigilarán el estricto cumplimiento de este Reglamento, dando parte al Consejo de Censura de las infracciones que advirtiere; siempre por sus propias funciones pudieren tomar otra medida, podrán hacerlo, y darán parte al Consejo.

Art. 13. Este podrá valerse también de aquellas personas de muy reconocida honorabilidad que voluntariamente se ofrecieren a ayudarlo en sus funciones, sin remuneración alguna: el Consejo aprobará a estas personas de tarjeta de identificación, firmadas por el presidente del mismo y recabará de estos comisionados un informe mensual de su gestión.

Art. 14. El Consejo tendrá el siguiente personal de empleados:

Tres miembros del Consejo.

Un encargado de la Oficina de Censura, operador.

Un subjefe. Cajero.

Un oficial tercero, operador.

Un taquimecanógrafo.

Un manipulador.

Un mozo y los demás que establecieren las leyes.

Habrá, también, delegados en los territorios de la Baja California y Quintana Roo, que nombrará el Ejecutivo y tendrá las funciones que el Consejo le asigne dentro de las que ha dicho Cuerpo otorgar este Reglamento.

Capítulo IV.

Art. 15. Toda persona que tenga el propósito de exhibir una cinta o vista, en los lugares que se refiere que el artículo 8 de este Reglamento, proporcionará al Consejo, al solicitar la aprobación del mismo, una descripción de la película, rollo o vista que van a ser exhibidos, vendidos, o alquilados, y si solicita aprobación para duplicados, hará una declaración de que tales duplicados son copia exacta de sus originales, sometidos a la inspección del Consejo, y de que las supresiones, los cambios y modificaciones ordenados por el Consejo con respecto al original, se han hecho o se harán también al duplicado.

Art. 16. La infracción de algunas de las disposiciones de este Reglamento será castigada administrativamente con multa de veinticinco pesos a cincuenta pesos la primera vez; en caso de reincidencia la multa será doble.

En caso de que la infracción consistiere en la explotación de una cinta o vista, sin los requisitos establecidos por este Reglamento, además de imponer la multa, se retirará la licencia que se hubiere dado para la apertura al público del lugar en que se hubiere cometido la infracción.

Art. 17. Si una persona deja de exhibir en la pantalla el sello oficial aprobatorio en la forma que aquí se establece, sea de una película, de un rollo o de una vista fija, se le impondrá una multa de cinco a diez pesos.

Art. 18. La persona que pretendiere la censura de una cinta o vista, al presentarse en las Oficinas del Consejo con la solicitud por escrito en que se haga la exposición del argumento, de la exposición de la cinta, la casa productora, ministrará todos los demás datos que juzgue convenientes para la completa identificación de la misma. El Consejo extenderá el recibo correspondiente y devolverá la cinta o vista a más tardar dentro de las cuarenta y ocho horas siguientes a la que hubiere sido recibida en sus Oficinas, conservándola entre tanto bajo la más estrecha responsabilidad de las personas que

intervengan en el asunto, en toda reserva, sin que sea permitido a persona alguna de o recabe informes, inspeccionar o de cualquier otra manera tener injerencia en el asunto. Los que presentan cintas o vistas al Consejo, podrán tener si lo solicitan las Oficinas de la misma, una caja fuerte para guardar sus vistas, entre tanto son inspeccionadas por el Consejo: los dueños de estas cajas serán quienes las abran, entreguen las cintas al Consejo, las reciban para guardarlas y vuelvan a cerrar la caja. En este caso el Consejo no tiene más responsabilidad que la procedente a la vigilancia que debe haber a fin de que la caja no sea abierta por otra persona que su dueño; el recibo que se dé en estos casos, llevará la anotación correspondiente.

Este Reglamento entrará en vigor desde el día siguiente de su publicación en el “Diario Oficial” en lo relativo a la revisión de películas para su exportación. En cuanto a lo dispuesto por el artículo 8 y demás relativos, comenzará a regir el 1 de octubre del corriente año.

Por tanto, mando se imprima, publique, circule y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en el Palacio del Poder Ejecutivo de la Unión en México, a tres de septiembre de mil novecientos diecinueve- **V CARRANZA. RÚBRICA - AGUIRRE BERLANGA.** Rúbrica. – Al C. Lic. Manuel Aguirre Berlanga, Secretario de Estado y del Despacho gobernación- Presente.

Lo que me honro en comunicar a usted para su publicación y demás efectos.

Constitución y Reformas. – México, a 4 de septiembre de 1919 – Aguirre Berlanga
Rúbrica.

Reglamento de Supervisión Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 19 de septiembre de 1941.

Art. 1. Las atribuciones conferidas a la Secretaría de Gobernación por la fracción XXI del artículo 2 de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, para conceder la autorización de exhibir comercialmente películas cinematográficas en toda la República, y para exportar las producidas en el país, serán ejercitadas por conducto del Departamento de Supervisión Cinematográfica de la propia Secretaría.

Art. 2. La autorización se otorgará siempre que el espíritu y contenido de las películas, en figuras y palabras, este de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6 de la Constitución General de la República. Las películas que no estén dialogadas o habladas en idioma español, deberán contener textos explicativos en este idioma suficientes para la comprensión de los espectadores, debiendo ser rechazadas las que o satisfagan este requisito.

Art. 3. La autorización se otorgará en cada caso, marcada con el número que le corresponda y de acuerdo con la clasificación siguiente:

- A).- Películas permitidas para niños, adolescentes y adultos;
- B).- Películas permitidas para adolescentes y adultos;
- C).- Películas permitidas únicamente para adultos; y
- D).- Películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.

Los propietarios o empresarios de los salones en que se proyecten comercialmente las películas, estarán obligados a no permitir el acceso de público en desacuerdo con la clasificación expresada en el párrafo anterior. La falta de cumplimiento a esta disposición será sancionada por el Departamento, con multa de CIEN A UN MIL PESOS.

Art. 4. Los productores, distribuidores o exhibidores de películas tendrán la obligación de mencionar en la publicidad que hagan a las mismas en los siete días inmediatamente anteriores a su exhibición, el número y la clase de autorización que se otorgó de conformidad con lo que establece el artículo anterior.

La falta de cumplimiento de esta disposición será sancionada con multa de CINCUENTA A QUINIENTOS PESOS, la primera vez; de QUINIENTOS A UN MIL PESOS la segunda; y con la cancelación de la autorización, la tercera.

Art. 5. La autorización para la exhibición comercial confiere el derecho de exhibir la película en todo el territorio nacional, sin necesidad de ninguna otra supervisión.

Art.6. La solicitud de autorización severa contener:

- A) Título de la película;
- B) País en que fue editada;
- C) Número de rollos en que está contenida;
- D) Nombres de los principales actores que la interpretan;
- E) Nombre o razón social de productor;
- F) Nombre o razón social del distribuidor o exhibidor;
- G) En casos de exportación, nombre del puerto por donde ha de efectuarse.

Art.7. La supervisión se practicará dentro de los tres días laborables siguientes al en que se haya presentado la solicitud, durante las horas hábiles de labores, en la sala oficial de proyección, y por el o los supervisores designados por el jefe de Departamento.

Art.8. Las películas deberán ser sometidas a supervisión cuando menos seis días antes de su exhibición. En casos excepcionales, y previa solicitud del interesado, el Jefe del Departamento podrá autorizar la supervisión de una película fuera del término a que antes se hace mención o de las horas laborables y turno reglamentario, así como fuera de la sala oficial de proyección.

Art.9. El dictamen del supervisor deberá ser rendido por el mismo dentro de las veinticuatro horas siguientes a la en que haya visto la película, y una vez aprobado por el Jefe del Departamento, se comunicará sin demora al interesado. En los casos de exportación, se acompañará una copia al carbón destinada a la aduana del puerto de salida.

Art.10. El solicitante de la supervisión que estuviere inconforme con el dictamen emitido, podrá ocurrir por escrito ante el Secretario de Gobernación exponiendo las razones de su inconformidad y solicitando nueva supervisión. Esta será practicada, sin costo alguno para el interesado, por la persona que designe el C.Secretario y por el Jefe de Departamento, con asistencia del Supervisor o los Supervisores que hubieran emitido el dictamen recurrido. En vista del dictamen de los dos primeros el C.Secretario resolverá definitivamente.

Art.11. El solicitante cubrirá por derechos de supervisión, los que determine la Ley de Ingresos de la Federación. Sin el correspondiente comprobante de pago no se dará curso a la solicitud.

Art.12. Los distribuidores o exhibidores que falseen o suplanten la autorización del Departamento para exhibir una película, serán castigados con multa de CIEN A UN MIL PESOS, sin perjuicio de la acción penal que con ello se origine.

Art.13. Las autoridades de los Estados y del Distrito y de los Territorios Federales, no permitirán la exhibición pública de películas que no hayan sido previamente autorizadas por el Departamento, cuya constancia original o en copia fotostática deberán mostrarles los distribuidores o exhibidores de las mismas.

Cualquier exhibición pública que se efectúe sin autorización, será suspendida por el representante del Departamento en el lugar de que se trate, quien recogerá la película y hará la consignación correspondiente al propio Departamento, el cual castigará con multa de CIEN A UN MIL PESOS al exhibidor de la película, sin perjuicio de exigir a la autoridad local que hubiere permitido la exhibición, las responsabilidades correspondientes al delito de usurpación de funciones.

Art.14. Las aduanas de la Republica no permitirán la salida de películas cuyo exportador no presente la autorización respectiva.

Art.15. Cuando un productor nacional o extranjero tuviere necesidad de exportar películas cinematográficas en negativo sin revelar, por no existir en nuestro país laboratorios apropiados en que pudiera hacerse ese trabajo, solicitará del Departamento la designación de un supervisor que asista a la toma de vistas; a efecto de que bajo su absoluta responsabilidad informe si procede autorizar la exportación. Los honorarios del supervisor serán fijados por el Jefe del Departamento y cubiertos por el productor de la película.

Art.16. Con el objeto de que los productores de películas cinematográficas se eviten gastos ociosos podrán someter a la supervisión del Departamento las obras escritas que se propongan filmar a fin de que el propio Departamento resuelva, gratuitamente, si están de acuerdo con lo que establece el artículo 2 de este Reglamento.

Art.17. Los turistas e investigadores podrán impresionar libremente películas de ocho milímetros, sin más limitación que la relativa a los lugares o edificios que determinen las autoridades militares y que por razones de vigilancia deban excluirse. Las aduanas

permitirán la exportación de dichas películas a un sin revelar. Sin embargo, el Departamento, con acuerdo de C.Secretario, podrá suspender esta autorización cuando así lo exija el interés nacional.

Art.18. El departamento no autorizará la exhibición de películas que pertenezcan a personas o empresas que produzcan, distribuyan o exhiban en el extranjero, películas que sean ofensivas para nuestro país.

Transitorio

Este reglamento entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el “Diario Oficial” de la Federación, abrogando todas las disposiciones anteriores que sobre la materia se hayan expedido.

Por lo tanto, mando se imprima, publique, circule y se le de el debido cumplimiento.

Dado en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en México, Distrito Federal, a los veinticinco días del mes de agosto de mil novecientos cuarenta y uno. –**Manuel Ávila Camacho**. –Rúbrica. –El Secretario de Estado y del Despacho de Gobernación, Miguel Alemán.- Rúbrica.

Fuentes

Archivos

Archivo General de la Nación, Antiguo Fondo Reservado de la Galería Cinco, Autógrafos de Leyes y Decretos de la SEGOB y Biblioteca, Ciudad de México, D.F.

Biblioteca y Hemeroteca “Miguel Lerdo de Tejada”, Ciudad de México, D.F.

Filmoteca de la UNAM, Centro de Documentación, Ciudad de México, D.F.

Hemeroteca Nacional, Ciudad de México, D.F.

Bibliografía

Alsina Thevenet, Homero, *El libro de la censura cinematográfica*, España, Lumen, 1977.

Amo García, Alfonso del, *Clasificar para preservar*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Filmoteca Española, 2006.

Anduiza, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM, 1984.

Arcand, Bernard, *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1993.

Arteaga, Belinda, *A gritos y sombrerazos. Historia de los debates sobre educación sexual en México, 1906 – 1946*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Miguel Ángel Porrúa, 2002.

Aviña, Rafael, *Filmoteca UNAM: 50 años*, México, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM, 2010.

Barba, Andrés, y Javier Montes, *La ceremonia del porno*, España, Anagrama, 2007.

Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2001.

Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, España, Anagrama, 2000.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, España, Paidós, 1996.

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, España, Paidós, 2006.

_____, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, España, Crítica, 2001.

Castilla del Pino, Carlos, “De lo obsceno y de la obscenidad”, en Carlos Castilla del Pino (comp.), *La obscenidad*, España, Alianza, 1993.

Castro, Edgardo, *Diccionario Foucault: temas, conceptos y autores*, Argentina, Siglo XXI, 2011.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*, España, Gedisa, 1992.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, España, Siruela, 2004.

Cleland, John, *Fanny Hill, memorias de una cortesana*, España, Tusquets, 2009.

Conde, Teresa del, *Julio Ruelas*, México, UNAM/IIE, 1976.

Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, España, Gredos, 1987.

Darnton, Robert, *Los “best sellers” prohibidos en Francia antes de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Deleuze, Guilles, “¿Qué es un dispositivo?”, en E. Balbier, H. L. Dreyfus (et. al.), *Michel Foucault, filósofo*, España, Gedisa, 1990.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, España, Debate, 1994.

Dorotinsky Alperstein, Deborah, “Dejar las armas y tomar la pelota: deporte, ejercicio y juego en el campo mexicano”, en María Monserrat Sánchez Soler (coord.), *Formando el cuerpo de una nación: el deporte en el México posrevolucionario (1920 – 1940)*, México, Museo Estudio Diego Rivera, IMBA, CONACULTA, 2012.

Estrada Urroz, Rosalina, “La prostitución en México, ¿una mirada francesa?” en Claudia Agostini (coord.) *Curar, sanar y educar: enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, México, UNAM, BUAP, 2008.

Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946 – 1955*, México, El Colegio de Michoacán, 2007.

_____, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, CONACULTA, 2004.

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica, tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

_____, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada clínica*, México, Siglo XXI, 2012.

_____, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, España, Paidós, 2012.

_____, *Historia de la Sexualidad, vol. 1, la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2011.

_____, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 2010.

_____, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2009.

_____, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*, España, Paidós, 1999.

_____, *La vida de los hombres infames*, Argentina, Altamira, 1996.

Freixas, Ramon, y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine en el sexo*, España, Paidós, 2000.

Garciadiego, Javier, “La revolución”, en Pablo Escalante Gonzalbo (et. al.), *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2011.

García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, México, UAM-Xochimilco, 2010.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897 – 1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa, Televisión Metropolitana (Canal 22), Universidad de Guadalajara, 1998.

_____, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

García Rodríguez, Amaury A., *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, México, El Colegio de México, 2011.

García Valdés, Alberto, *Historia y presente de la homosexualidad. Análisis crítico de un fenómeno conflictivo*, España, Akal, 1981.

Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, México, UMSNH/Facultad de Historia, 2003.

González Rodríguez, Sergio, *Los bajos fondos*, México, Cal y Arena, 1989.

Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, España, Anagrama, 2005.

Hunt, Lynn, *The invention of pornography. Obscenity ant the origins of modernity, 1500 – 1800*, United States of America, Zone Books, 1996.

Kendrick, Walter, *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1995.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2010.

Lara y Pardo, Luis, *La prostitución en México*, México/Francia, Librería de la Vda. De C. Bouret, 1908.

Leal, Juan Felipe, *El cine y la pornografía. Anales del cine en México, 1895 – 1911*, vol. 7, 1901: tercera parte, México, Voyeur, Juan Pablos Editor, 2011.

_____, *Los teatros-salones, Anales del cine en México, 1895 – 1911*, vol. 7, 1901: primera parte, México, Voyeur, Juan Pablos Editor, 2010.

Leyva, José Mariano, *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, México, Tusquets, 2013.

Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en la sociedades modernas*, México, Anagrama, 2013.

List Reyes, Mauricio, “Varones del siglo XX. La construcción de la masculinidad y la definición de las persiones sexuales”, en Elsa Muñiz (coord.), *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, México, UAM-Azcapotzalco, 2008.

Loyo Bravo, Engracia, “El México revolucionario (1910 -1940)”, en Pablo Escalante Gonzalbo (et. al.), *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2013.

Martín, Marcel, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa, 2002.

Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.

_____, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2004.

_____, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América latina*, España, Anagrama, 2000.

Moscoso, Javier, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, 2011.

Müller, Jürgen, y Jörn Hetebrügge, “El caos y la ilusión”, en Jürgen Müller (ed.), *100 clásicos del cine, volumen 1: 1915 – 1959*, China, Taschen, 2013.

Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920 – 1934*, México, UAM-Azcapotzalco, Miguel Ángel Porrúa, 2002.

Murphy, Emmett, *Historia de los grandes burdeles del mundo*, España, Temas de Hoy, 1998.

Novo, Salvador, *Los paseos de la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

_____, *La estatua de sal*, Prologo: “El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama)” de Carlos Monsiváis, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Núñez Noriega, Guillermo, *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*, México, Universidad de Sonora, El Colegio de Sonora, 1994.

Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1984 – 1939)*, México, UNAM/IIIE, 2003.

Paniagua Ramírez, Ana, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, CIESAS, 2007.

Pérez Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México*, México, CIESAS, 2008.

_____, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994.

Perrot, Michelle, *Historia de las alcobas*, México, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela, 2011.

Pultz, John, *La fotografía y el cuerpo*, España, Akal, 2003.

Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM/IIIE, 2008.

Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

_____, *Cine y sociedad en México, 1896 – 1930. Bajo el cielo de México, vol. II (1920 – 1924)*, México, UNAM/IIIE, 2010.

_____, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, UNAM/IIIE, 2006.

_____, Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896 – 1930. Vivir de sueños, vol. I, 1896 – 1920*, México, UNAM/IIIE, 1996.

Rodríguez, Marisela, *Julio Ruelas: una obra en el límite del hastío*, México, CONACULTA, 1997.

Roudinesco, Élisabeth, *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos*, México, Anagrama, 2010.

- Sacher-Masoch, Leopold von, *La venus de las pieles*, Argentina, El cuenco de plata, 2009.
- Sade, Marques de, *las 120 jornadas de Sodoma*, Colección de Erótica dirigida por Luis G. Berlanga, España, Tusquets, 2011.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2004.
- Solís Ortega, Juan Gabriel, *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM*, México, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, UNAM, 2015.
- _____, *Los gemidos del silencio, estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana Viaje de bodas*, México, Artículo de investigación para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, 2009.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Taylor, William C., *Desnudos eróticos del pasado*, España, Ultramar, 1996.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano: La Construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Vargas, Ava, *"La casa de citas en el barrio galante"*, prólogo de Carlos Monsivaís, México, CONACULTA, Grijalbo, 1991.
- Williams, Linda, *Hard core: power, pleasure and frenzy of the visible*, United States of America, University of California Press, 1989.
- Yehya, Naief, *Pornografía. Obsesión sexual y tecnología*, México, Tusquets, 2012.
- Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2005.
- _____, *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Argentina, Paidós, 2003.

Hemerografía

- "Adición al Reglamento de Cinematógrafos", México, en *Diario Oficial de la Federación*, 4 de agosto de 1913.
- "Campaña contra la pornografía", en *El Universal*, domingo 18 de octubre de 1936, segunda sección, pp. 1 y 11.

Corbin, Alain, “Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones”, en *Historias*, México, INAH, núm. 18, julio-septiembre, 1987.

Córdova, Carlos A., “Vintage porn”, en *Alquimia*, no. 23, México, enero – abril, 2005.

_____, “El Edén subvertido”, en *Alquimia*, no. 17, México, enero – abril, 2003.

“Exhibiciones pornográficas”, en *El Universal*, martes 9 de mayo de 1939, segunda sección, pp. 1 y 9.

García Canal, María Inés, “El señor Foucault y eso que se dio en llamar sexualidad”, en *Tramas: subjetividad y procesos sociales*, no. 32, México, UAM-Xochimilco, invierno 2009.

Garcidueñas Rojas, José, “Julio Ruelas y Félicien Rops” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/IIE, Volumen XII, número 43, 1974.

Giménez Gatto, Fabián, “Pospornografía”, en *Estudios Visuales*, no. 5, España, enero 2008.

González Rodríguez, Sergio, “Exterior/Interior”, en *Luna Córnea*, no. 25, *Intimidad expuesta*, México, 2002.

_____, “Cuerpo, control y mercancía. Fotografía prostibularia”, *Luna Córnea*, no. 4, *El Cuerpo*, México, 1994.

“Ha sido descubierto un salón clandestino de exhibiciones cinematográficas sicalípticas”, en *La Prensa*, 9 de mayo de 1939, pp. 9 y 18.

List Reyes, Mauricio, “Hombres: cuerpo, género y sexualidad”, *Cuicuilco*, vol. 12, núm. 33, México, ENAH, enero-abril, 2005.

Mercader, Yolanda, “La censura en el cine mexicano: una descripción histórica”, en *Anuario de Investigación 2009*, México, UAM-Xochimilco, 2009.

Morales, Miguel Ángel, ““A”, “w” y Adrian Devars Junior”, en *Alquimia*, no. 23, México, enero – abril, 2005.

_____, “Prostitutas, *madames*, ficheras, retratistas, fotorreporteros y fotógrafos en la ciudad de México (1930 – 1946)”, en *Alquimia*, no. 17, México, enero – abril, 2003.

_____, “Adrian Devars Jr. ¿Pornógrafo clandestino?”, en suplemento *El Ángel*, *Reforma*, 14 de mayo del 2000.

_____, “Folletería pornográfica”, en suplemento *El Ángel*, de diario *Reforma*, México, 11 de junio de 2000.

_____, “La Tarjeta de Pérez Mendoza”, en *Suplemento Sábado, Diario Unomasuno*, 29 de junio y 5 de agosto de 1995.

“Reglamento de Cinematógrafos”, México, en *Diario Oficial de la Federación*, 23 de junio de 1913.

“Reglamento de Censura Cinematográfica”, México, en *Diario Oficial de la Federación*, 1 de octubre de 1919.

“Reglamento de supervisión Cinematográfica”, en *Diario Oficial de la Federación*, México, 19 de septiembre de 1941.

Trujillo Bolio, Iván, “Al rescate del cine porno”, en *Cine Toma no. 3*, México, Filmoteca UNAM, marzo-abril, 2009.

Videografía

Cortos Pornográficos Mexicanos, Centro de Documentación de la Filmoteca UNAM:

Programa I en formato DVD: *Pasión árabe* (08:56 min), *Gitanos cariñosos* (12:02 min), *La pastilla* (09: 13 min), *Un minuto de amor* (00:54 seg), *Cuento de un abrigo de mink* (10: 08 min), *El fotógrafo* (08:03 min), *Chema y Juana* (10:00 min).

Programa II en formato DVD: *Mamaita* (05:50 min), *Lesbianas calientes* (05:25), *Un trío de muchas* (04:32 min), *Té para dos* (10:20 min), *Tomasa y Juan en el jardín* (08:04 min), *Los cazadores* (09:01 min), *El bohemio* (08:45 min), *El monje loco* (09:14 min).

Programa III en formato DVD: *Bigamia legal* (04:43 min), *Los amantes* (05:14), *La favorita y el sultán* (08:40 min), *El ladrón* (05:26 min), *Tres actos* (11:47 min), *La dama y el perro* (12:19 min), *Cinco clientes* (10:43 min).

Programa IV en formato DVD: *Amor árabe* (07:18 min), *La cita* (11:07 min), *Entre dos fuegos* (10:32 min), *Las muchachas* (10: 32), *La campesina* (08:02 min), *Sueño de opio* (08:59 min), *El sueño de Fray Vergazo* (10:09 min).

Cortos Pornográficos franceses en formato DVD, Centro de documentación de la Filmoteca UNAM:

Les films interdits des maisons closes. Antologie de l'erotisme des annes 20, Paris, K-Films, DVD.

Les films interdits des maisons closes. Antologie de l'erotisme des annes 30, Paris, K-Films, DVD.

Polissons & Galipettes: une composition de petits films libertins du début du siècle dernier, Londres, Strand Releasing, DVD.

Cibergrafía

Diccionario de la Real Academia Española: www.rae.es

Cárdenas Ochoa, Alejandro, “Sube de tono’ el Festival de Morelia”, en *El Universal*, viernes 12 de octubre de 2007, consultado en su versión electrónica el día: 27 de noviembre de 2014 <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/79220.html>

“Jacobellis v. Ohio, 378 U.S. 184 (1964)”, en *Justia US Supreme Court*, consultado en su versión electrónica el día 5 de octubre de 2015: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/378/184/case.html>

Moret, Natalia, “La primera vez”, en *Página 12*, 5 de diciembre de 2010, consultado en su versión electrónica el 23 de junio de 2015: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6671-2010-12-06.html>