

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

Los gemidos del silencio, estrategias de lo obscuro en la película silente pornográfica mexicana

Viaje de bodas

Artículo de investigación
que para optar por el grado de
Maestro en Historia del Arte

presenta:

Juan Gabriel Solís Ortega

Asesor: Álvaro Vázquez Mantecón

Agosto de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Los gemidos del silencio, estrategias de lo obscuro en la película
silente pornográfica mexicana *Viaje de bodas***

Juan Solís

A Naye y Santiago
(la savia)

A la Tribu: Chago, Jose, Betóstenes y Fey
(la raíz)

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo del programa de becas de la Coordinación de Estudios de posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Agradezco en primera instancia la invaluable colaboración y entusiasmo de Álvaro Vázquez Mantecón, quien en su calidad de tutor guió y supervisó minuciosamente la elaboración del proyecto desde su origen.

Las atentas lecturas que hicieron de las distintas versiones del texto Laura González Déborah Dorotinsky, Julia Tuñón y José Luis Barrios, miembros del comité tutorial, generaron precisos comentarios que modificaron exitosamente el rumbo del proyecto.

Vaya un agradecimiento especial a Linda Báez, que revisó y comentó una versión alterna de este artículo, así como a Jaime Cuadriello, quien realizó interesantes comentarios al primer borrador del texto.

Agradezco también a Francisco Gaytán, de la Filmoteca de la UNAM, por los datos aportados sobre la colección, así como al personal del Departamento de Documentación de la Filmoteca, cuya colaboración facilitó en mucho la ubicación y revisión del material.

Por último, un agradecimiento especial a Nayeli, por quitar peso a las horas de escritura solitaria con su linda presencia solidaria; a Santiago, héroe de intensas batallas, pequeño guerrero de sonrisa ligera, por estar aquí para darle a la vida algo que sólo de una manera imperfecta describe la palabra felicidad; y a mi Tribu, como siempre y por lo mismo, con los pies en el barrio y el grito en el cielo (Sabina dixit).

Es en el cine no oficial, este pobre cine erótico de quien nadie habla y que se va a ver a escondidas, donde se encuentran fragmentos de libertad, ventoleras de aire fresco ¡Y es aquí donde a veces se encuentran personas que hacen el amor con alegría!

Ado Kyrrou

Una sexualidad que domina el cuerpo sólo puede producir el fantasma de una abolición del cuerpo. El erotismo disciplinario desemboca en la pornografía pangenital en la que el cuerpo orgánico está suplantado por los órganos sin cuerpo.

Pascal Bruckner y Alan Finkielkraut

Índice

Preludio/ 7

1. El cuerpo del delito/ 11

El contexto/ 11

La colección/ 15

La producción/ 18

La exhibición/ 22

La cinta/ 24

2. El cura y la recién casada/ 28

Guardar las formas/ 29

3. Adán y Eva detrás de las cámaras/ 45

4. ¡Disparen sobre el confesionario!/ 51

5. Y en porno te convertirás/ 58

6. Vamos por partes/ 62

Epílogo/ 67

Conclusiones/ 70

Bibliografía/ 73

Imágenes/ 77

Preludio

Mediados de mayo de 1947, en la ciudad de México. El joven detective Jorge Villalobos, estudiante de leyes y miembro de la Policía Judicial del Distrito, llega al restaurante *Ladies Bar Sayula*, ubicado en el número 223 de la calzada de Las Palmas en la aristocrática colonia Chapultepec Morales.

Villalobos se hace pasar por un “joven ‘bien’ ansioso de aventuras y alegría dislocante”¹. En el sitio abundan las meseras jóvenes y guapas. No son asalariadas, reciben una comisión por cada cliente con el que bailan, al que emborrachan y a quien posteriormente invitan a un sitio secreto. Se hace amigo de varias. Una de ellas, Ramona García, le revela que en la parte alta del bar hay una sala de cine con cuartos aledaños. Para entrar necesita una recomendación, que no tarda en conseguir. El detective está cerca del objetivo de su búsqueda: un cine pornográfico clandestino.

El precio por ver una cinta es de 10 pesos, el doble de lo que cuesta en la época una entrada al cine Alameda o un lugar en la luneta del teatro Arbeu, dos veces lo que hay que pagar por un boleto para ver a Tin-Tán y Marcelo en el Follies, el triple de lo que vale la entrada al Palacio de Bellas Artes para ver *El Gesticulador*, de Rodolfo Usigli, dramaturgo al que Salvador Novo golpea por esos días, pelea no tan esperada como la que sostendrían Wolf Rubinski y el Tarzán López en la Coliseo, y que sería posible ver por la módica cuota de \$2.50

A la sala se llega por una escalera secreta. El detective entra al sitio oscuro, que tiene varias salidas para poder escabullirse sin problemas. Más tarde sabrá que en la sala coincidían, sin verse, famosos personajes del mundo de las finanzas, generales, artistas de

¹ “Detienen a un depravado tipo y le clausuran su negocio”, *El Nacional*, 30 de mayo de 1947, 2ª sección, p. 4

cine, banqueros y hasta un diputado cuya influencia con la policía garantizaba el funcionamiento del sitio.

El agente constata el género de las cintas, se retira para avisar a la procuraduría capitalina. El miércoles 28 la policía judicial ingresa al local y detiene al español Amadeo Pérez Mendoza y a su ayudante, Luis Siqueiros.

Luego de la detención, Amadeo Pérez declara poseer una librería en la avenida Hidalgo donde –según los reporteros– “se vale de obras morbosas para medrar”². También regatea un cabaret en la calle de Amsterdam y un “cine sicalíptico” en la calle de Donceles. Por si fuera poco, Pérez ya contaba con varias detenciones por el mismo delito, así como por comprar cosas robadas³.

La autoridad decomisa tres películas: dos de manufactura estadounidense y una realizada en la ciudad de México. Las notas periodísticas de la época⁴ no dan más datos sobre las cintas. No obstante, a juzgar por las descripciones que los agentes hacen a los reporteros –que denotan amplia experiencia en el ramo--, “jamás se había visto tanta inmundicia en la elaboración de películas obscenas.”⁵

¡Cine pornográfico realizado en México en la primera mitad del siglo XX! El hallazgo sorprendió a los reporteros en 1947 y continúa causando sorpresa en la primera década del siglo XXI. El azoro aumenta ante la evidencia de que el género pornográfico se

² *Ibidem*

³ Amadeo Pérez era todo un personaje en la industria porno de la capital. Tenía una librería conocida como “La Tarjeta”, en el número 12 de Isabel la Católica (que ya había sido clausurado en 1939 por funcionar como cine pornográfico), y desde 1946 dirigía la revista *Forma: Revista Popular de Arte y Cultura Física*, en la que publicaba fotos de desnudos, que también eran vendidas en formato postal, de manera clandestina, en sus negocios. Según el testimonio de María Candelaria López, modelo de desnudos pornográficos, aparecido en el número 28 de la revista *Vea* (1 de abril de 1950), el hombre que le tomaba fotografías desnuda –por 2 pesos la hora--, surtía de material a Amadeo Pérez. En *Luna Córnea*, No. 25, *Intimidación expuesta*, México, Conaculta, 2002, p. 30 Ver también Miguel Ángel Morales *Hemerografía galante: La Tarjeta de Pérez Mendoza*, suplemento Sábado, Unomásuno, 29 de julio y 5 de agosto de 1995

⁴ “Clausura de un cine elegante y obsceno”, *Excelsior*, 30 de mayo de 1947, 2ª sección, p. 1, “Captura del explotador de un centro de vicio”, *El Universal*, 30 de mayo de 1947, 2ª sección, p. 1

⁵ “Detienen a un depravado tipo y le clausuran su negocio”, *op. cit.*

instaló en la cinematografía nacional desde la época silente. Así lo constata la colección de cortometrajes porno silentes mexicanos que conserva la Filmoteca de la UNAM.

A juzgar por las secuencias documentales que contienen o por el formato en que están filmados, se sabe que fueron realizados entre la primera y la quinta década del siglo pasado. Se desconoce, por otro lado, quiénes fueron los realizadores o los actores⁶. Carecen de créditos, rasgo propio de obras que circulaban al margen de la ley y a contracorriente de la condena eclesiástica.

En tanto documentos ofrecen, ya en la manera de registrar el sexo explícito, ya en las diversas temáticas de las tramas que contextualizan estos actos, una serie de elementos a partir de los cuales es posible analizar las estrategias que los realizadores y actores usaron para desarrollar el discurso de la obscenidad desde la clandestinidad.

Se entiende aquí obscenidad como una palabra bifronte. Por un lado, y de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, lo obsceno es “impúdico, torpe, ofensivo al pudor”⁷. Por otro lado, y de acuerdo a la etimología latina, lo obsceno es lo que está fuera de la escena.

Desarrollar un discurso obsceno, es decir, que ofenda al pudor, precisa mostrar lo que está fuera de la escena, lo que no se ve, lo que está oculto. Hacer visible lo que se quiere mantener invisible requiere estrategias.

Identificar y analizar esas estrategias en una de las cintas de la colección es el objetivo de este artículo. Se ha elegido para tal fin el cortometraje titulado *Viaje de bodas*,

⁶ Miguel Ángel Morales atribuye al fotógrafo Adrián Devars Jr. la dirección de un cortometraje pornográfico en el que aparece precisamente un fotógrafo teniendo sexo con dos modelos, en Miguel Ángel Morales, *Prostitutas, mesdames, ficheras, retratistas, fotorreporteros y fotógrafos en la ciudad de México (1930-1946)*, Alquimia, No. 17, *Ritos privados, imágenes públicas*, México, Sinafo, enero-abril 2003, p. 36

⁷ www.rae.es

debido a la eficacia del manejo del lenguaje cinematográfico de la que hace gala, y a su muy particular temática, que incluye a un sacerdote como personaje.

Hemos optado por evadir la discusión sobre el concepto de pornografía. El tema es extenso y sus múltiples aristas implican un problema ajeno a los objetivos de este artículo. Baste señalar que entenderemos lo pornográfico como aquella representación de sexo explícito cuyo objetivo para con el espectador es la excitación sexual. El término se asocia con lo que Julia Tuñón define como genitalidad, es decir, el registro fílmico de una actividad relacionada básicamente con los órganos reproductivos⁸.

Ante la carencia de documentos históricos a propósito de la cinta, se ha optado por un análisis formal que revele las influencias del cine de la época e identifique las trasgresiones al mismo⁹. Si bien el corto no es una obra notable formalmente, su lenguaje fílmico denota rasgos típicos del cine hollywoodense, así como el uso en la edición de estrategias semejantes a las usadas por la vanguardia soviética o por el expresionismo alemán, aunque con fines y resultados muy distintos.

Por otro lado se hará una revisión de cada uno de los personajes para localizar su importancia a partir del contexto histórico en que la película fue producida y exhibida.

De acuerdo a datos de la Filmoteca de la UNAM, se calcula que *Viaje de bodas* pudo haber sido filmada en 1928. De ser así, la cinta fue producida y exhibida en plena guerra cristera. En ese contexto el personaje del sacerdote adquiere un papel más trascendental, como se verá más adelante.

⁸ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen: 1939-1952*, México, Colmex, 1998, p. 236. La autora diferencia el término genitalidad del de sexualidad (impulso creativo que tiende a la reproducción de la vida y se dirige a un objeto al que se carga de amor), y erotismo (construcción cultural alrededor del amor sexual).

⁹ De acuerdo al diccionario de la RAE, transgredir es “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”, no implica necesariamente un cambio radical como consecuencia. El cine porno es transgresor en varios sentidos.

Por último se hará un análisis de la cinta desde la perspectiva feminista (que a su vez recurre al psicoanálisis), con el fin de ubicar el papel de la única mujer que aparece en la trama, así como la manera en que la cámara registra y disecciona su cuerpo para satisfacer las necesidades de consumo visual de los espectadores.

Lo que aquí se demostrará es que para desarrollar el discurso de lo obscuro, el realizador de *Viaje de bodas* utilizó estrategias formales, diegéticas y políticas, que transgreden las premisas del cine institucional vigente en la época.

1. El cuerpo del delito

1.1 El contexto

Si el cine se da en la oscuridad, el cine porno se da en lo oscuro. Para mostrar, no se muestra, se oculta tras el artificio. La clandestinidad es su naturaleza. Eso explica su invisibilidad, incluso cuando las cintas ya forman parte de un archivo filmico.

El cine pornográfico mexicano se desarrolló en esa aparente invisibilidad durante la segunda y la tercera década de este siglo. Tenía todo en contra, comenzando por la ley. El primer Reglamento Cinematográfico, publicado en 1913 bajo el gobierno de Victoriano Huerta, 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”¹.

En 1919 se promulga el Reglamento de Censura Cinematográfica, que en su artículo noveno otorga al Consejo de Censura la facultad de aprobar “aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar aprobación a todas las demás”². La estructura censora no tuvo cambios sino hasta 1938, con Lázaro Cárdenas en el poder.

Pero ¿Qué era lo que legalmente ofendía a la moral? La respuesta puede estar en el artículo 2 de la Ley de Imprenta, publicada en 1917, también bajo el mandato de Venustiano Carranza. De acuerdo a dicho artículo, constituyen un ataque a la moral palabras o imágenes que propaguen vicios, faltas o delitos.

Sergio González Rodríguez agrega que en dicho artículo “también se condenan las ofensas públicas ‘al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres’, o a las excitaciones ‘a

¹ Virgilio Anduiza, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM, 1984, p. 17

² *Ibid.*, p. 260

la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales, todos aquellos que, en el concepto público, estén calificados de contrarios al pudor”³.

Mientras los jueces a su buen entender definían lo impúdico, la Ley condenaba de paso escritos e imágenes “de carácter obsceno o que representen actos lúbricos”.⁴ El Código Penal de 1931 establece las penas para quien produzca este tipo de imágenes y para quien las distribuya. Eso no impide la circulación de novelas eróticas y pornográficas o de publicaciones satíricas. Los puntos de fuga se multiplican. A pesar de la represión policiaca el teatro de revista se reafirma como espacio de la crítica política y los atrevimientos sexuales.

En 1932 se crea el Comité de Moral Pública de la Cámara de Diputados y en octubre de ese mismo se acusa de delitos contra la moral a la revista *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta, por la publicación de 3 capítulos –que contenían lenguaje tildado de obsceno-, de la novela *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén. Al año siguiente se crea la Liga Mexicana de la Decencia, órgano que publicará el boletín *Apreciaciones sobre Películas Cinematográficas*.

A pesar de todo, como acota Armando Bartra “el erotismo es el gran filón de la industria cultural posrevolucionaria. A través de los medios de difusión masiva, como el cine, la radio, la música impresa y las revistas populares, los mexicanos y mexicanas acceden por fin –más allá de susurros y risitas ahogadas--, a las cuestiones que en verdad les obsesionan.”⁵

³ Sergio González Rodríguez, *Los amorosos, relatos eróticos mexicanos*, México, Cal y Arena, 1993, p. 28

⁴ *Ibid.*, p. 29

⁵ Armando Bartra, *Entre la fina urdimbre de una falda: Vea, Niuglo y el deshabillé*, Luna Córnea, No. 25, México, Conaculta, 2002, p. 59

De ahí el éxito de publicaciones como la revista *Vea*, fundada en 1934 y especializada en espectáculos y desnudos. De ahí también las agresivas campañas moralizantes contra los concurridos cabarets y salones de baile, o bien las estrictas determinaciones sanitarias para frenar la sífilis que, de acuerdo a algunas cifras, se desarrollaba en el 60% de la población. Tal es el contexto en el que se genera la fallida campaña de educación sexual para niños emprendida por Narciso Bassols desde la Secretaría de Educación Pública, que culminó con su renuncia ante la presión de grupos de padres de familia católicos.

Se desconoce el poder de convocatoria del cine pornográfico en la época, pero debió ser parecido al de las publicaciones impresas del género, las cuales eran más accesibles. Según las cifras oficiales para 1955 se imprimían entre 150 y 200 mil ejemplares semanales, aparte de las 55 mil fotografías pornográficas producidas en el mismo lapso. En la primera mitad del siglo, a pesar de las prohibiciones, se asienta el culto privado a la imagen condenada en público.

Acota González Rodríguez: “En la década de los veintes, comienza a desplegarse una estrategia de enlace cultural a través de los medios impresos, y también a través de mensajes auditivos, escenificaciones teatrales y uso de símbolos públicos, que privilegia la imagen (...) Así aparecen las primeras campañas publicitarias que capitalizan la imagen del cuerpo hecho para la moda o la belleza, con el ejemplo de mujeres hermosas y elegantes, como en los exquisitos dibujos Art-Déco de Ernesto García Cabral.”⁶

El cine de circulación legal no es tan osado. Salvo por las cintas pornográficas, la producción silente mexicana es pudorosa y sigue los patrones de escandalosos éxitos extranjeros exhibidos en el país. Ángel Miquel atribuye a este fenómeno la filmación de

⁶ Sergio González Rodríguez, op. cit., p. 31

cintas como *La Tigresa*, dirigida por Enrique Rosas y Mimí Derba en 1917, en la que se retoma el estereotipo de la vampiresa, gestado en el cine nórdico. “También significó que se hicieran tímidos acercamientos a películas extranjeras como *Virgenes y hombres* (B.A. Rolfe, 1916), *Sexo* (Fred Niblo, 1920), y *La fruta prohibida* (Cecil B. DeMille, 1921), que basaban su popularidad en argumentos picantes, el sex-appeal de las estrellas y eventualmente desnudos femeninos ‘artísticos’, como en *Cuerpo y alma* (Robert Z. Leonard, 1921), en la que Audrey Munson hacía el personaje –en el que se refugió durante mucho tiempo el desnudo femenino cinematográfico--, de modelo de artista...”⁷

Ese México, que transita entre el pudor y el destape, que abre la puerta a las vanguardias europeas, pero al mismo tiempo se embalsama de nacionalismo, que oculta su cuerpo rural, pero presume su rostro urbano, ese país es el escenario en que se desarrolla una industria del sexo, a través de la prostitución, la venta de material fotográfico y literario, o la exhibición de películas.

Para Robert Darnton, el sexo es un vehículo, una herramienta que ayuda a que las cosas adquieran sentido. Según el historiador estadounidense, los pornógrafos del siglo XVIII “usaron el sexo para expresar todas las ideas fundamentales de la Ilustración: la naturaleza, la felicidad, la libertad, la igualdad.”⁸ ¿Qué sentido habrá aportado el cine pornográfico que circulaba en las décadas de los veinte o los treinta en México? ¿Cuál habrá sido su verdadero significado más allá de ser un apoyo masturbatorio?

Encontrar las posibles respuestas es uno de los objetivos de este artículo. Coincidimos con Darnton en que “Si la pornografía fue un género, fue un género tan

⁷ Angel Miquel, *Imágenes femeninas en fotografías y películas eróticas mexicanas de los años veinte*, en Angel Miquel comp. *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*, México, Ediciones sin Nombre, 2009. p. 77

⁸ Robert Darnton, *El coloquio de los lectores*, México, FCE, p.72

mezclado que desafía cualquier intento que se haga por aislar una variedad pura. Sus impurezas suministraron los elementos mismo que hicieron del sexo algo tan bueno para reflexionar.”⁹

1.2 La colección

La colección de cine porno silente de la Filmoteca se ha integrado casi por azar. La institución nunca se propuso crearla, pero tampoco se negó a recibir las cintas cuando fueron llegando a sus bóvedas por diversos medios¹⁰.

Algunas películas, como *Viaje de bodas*, llegaron en paquetes de material no pornográfico, vendidos al archivo por coleccionistas particulares, o que fueron adquiridos en mercados de viejo en México o el extranjero. Otra de las cintas, llamada *El sueño de Fray Vergazo* venía en un conjunto de materiales adquirido en La Lagunilla. Por su parte, *El monje loco* venía en un paquete de material expresamente porno. Desgraciadamente la Filmoteca no cuenta con el registro de entrada que permita saber cuál era ese material.

En la colección también hay un alucinante cortometraje de animación con algunos rasgos presuntamente mexicanos, que sin embargo aparece en una colección francesa¹¹. La completan cortometrajes realizados en Estados Unidos.

⁹ Ibid., p. 83

¹⁰ Según datos de la Filmoteca de la UNAM la colección se integra por 26 cortometrajes nacionales y 15 de procedencia extranjera

¹¹ *Buried treasure*, 1925, incluida en la antología *The good old naughty days*, dirigida por Michel Reilhac, 2003

“La característica de estas cintas es que son copias de copias de copias. Vienen muy rayadas y dañadas. La calidad no es la mejor”, señala Francisco Gaytán, director de restauración de la Filmoteca de la UNAM.¹²

Gaytán afirma que la fecha aproximada de filmación se calcula a partir del material documental incluido en las mismas. Las marcas de fabricación de la cinta, cuando las hay, pueden ayudar a fechar la copia, pero no la realización de la película. Lamenta que hasta el momento no se haya localizado un negativo.

La mayoría de las cintas de la colección no tienen nombres. En aras de integrarlas a su sistema de clasificación, la Filmoteca ha optado por endilgarles títulos apócrifos, que responden a su temática situacional.

Los realizadores y actores prefieren omitir los créditos, o bien recurrir a seudónimos que son un ejemplo de la retórica popular. Una de las cintas, llamada *El monje loco*, está dirigida por un tal Agapito Vélez Obando (evidentemente, no se puede acotar: sin albur).¹³

Sólo pocas cintas están completas. De algunas vienen pedazos, tal es el caso de una secuencia de una película pornográfica filmada en los 50 basada en el caso de Goyo Cárdenas, el asesino de Tacuba. Secuencias de esta cinta fueron utilizadas en 1972 por Juan José Gurrola para integrarlas a la película experimental *Robarte el arte*, codirigida con Arnaldo Cohen y Gelsen Gas.

Gaytán agrega que estas cintas estuvieron vigentes en los circuitos de distribución y exhibición clandestinos durante casi cuatro décadas, por lo que no se descarta que alguna de ellas haya sido la cinta mexicana decomisada por la policía en el *Ladies Bar Sayula*.

¹² Francisco Gaytán, entrevista personal, septiembre de 2008

¹³ El albur se inserta incluso en la productora de una película: Marca registrada y repelada

Algunas de las cintas fueron transferidas a video para su exhibición pública en los últimos años. Una selección de las mismas se ha presentado en lugares como el Museo José Luis Cuevas o en festivales como el de cine erótico en la ciudad de México (2005), el de Morelia (2007) y Expresión en Corto, en Guanajuato (2005). En su formato original no han vuelto a proyectarse.

Salvo estas exhibiciones, realizadas todas a partir de la presente década, la colección ha mantenido su invisibilidad. Esto puede explicar los pocos estudios académicos existentes en torno a la misma y su ausencia en las historias del cine mexicano¹⁴.

En conjunto, los materiales nacionales constituyen hasta la fecha los únicos documentos filmicos mexicanos de la etapa silente en su género. Su incómoda presencia demuestra que en la siempre incompleta geografía del cine mudo mexicano no sólo habitan *El automóvil gris*¹⁵ o *El tren fantasma*¹⁶, también hay sitio para personajes como Fray Vergazo, Chema y Juana.

1.3 La producción

Si bien escasea la información documental sobre las películas, éstas contienen datos que pueden ayudar a construir hipótesis sobre su realización. A partir de una revisión del material disponible en videocasete y DVD en el Departamento de Documentación de la

¹⁴ Destaca el estudio de Juan Felipe Leal *Anales del cine mexicano, v.7, 1901: El cine y la pornografía*, México, Voyeur, 2005, y la compilación de Angel Miquel *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*. En este último libro hay una referencia específica a la colección en el ensayo de Angel Miquel *Imágenes femeninas en fotografías y películas eróticas de los años veinte*, p.80 y ss. Por otro lado, el investigador Miguel Ángel Morales ha dedicado desde la década de los noventa varios artículos al tema, entre ellos: Adrián Devars Jr. ¿Pornógrafo clandestino?, en *El Ángel*, reforma, 14 de mayo del 2000, y *La Meca del cine porno (1930-1943)*. Tijuana, escenario clandestino, Reforma, 22 de febrero de 1998. También la BBC de Londres utilizó fragmentos para un documental relativo a la pornografía en México.

¹⁵ Dirigida por Enrique Rosas en 1919, *El automóvil gris* es una de las mejores películas mexicanas, que se conservan de la era silente. Narra las fechorías de un grupo de bandidos, que vestidos a la usanza del ejército, robaban casas de burgueses en la época carrancista. La cinta –sonorizada tiempo después–, incluye la secuencia documental del fusilamiento de los ladrones.

¹⁶ *El tren fantasma* y *El puño de hierro* fueron realizadas en Orizaba, Veracruz, en 1927, por Gabriel García Moreno. Son películas de acción influenciadas por el cine estadounidense

Filmoteca de la UNAM hemos detectado un equipo de trabajo que participó al menos en la realización de *Viaje de bodas*, *Antonio Vargas Heredia*, *Sueños de opio*, *Amor árabe* y *Campesina*

Un indicio de que las cintas fueron producidas por el mismo equipo es que los actores se repiten. La actriz que protagoniza *Viaje de bodas* aparece como concubina en *Amor árabe* y como una breve alucinación en *Sueños de opio*. El actor que interpreta a Chema es el protagonista de *Antonio Vargas Heredia*, *Sueños de opio* y *Campesina*.

Suponemos que dicho equipo trabajaba en una casa, adaptada como estudio y con un limitado número de muebles como escenografía, que se reciclan de cinta a cinta¹⁷. La escultura, al parecer de un caballo, que aparece como ornamento de la habitación del hotel en *Viaje de bodas*, es parte del decorado del sultán en *Amor árabe*. Una cortina y un sarape que adornan su palacio cubren la cama sobre la que retozan el mataor Antonio Vargas Heredia y dos bailaoras. La cama se repite en varias cintas (Ver imágenes 1.1 a 1.5)

El porno exige un guión mínimo. El equipo seguramente contaba con un argumentista que establecía por escrito la situación a partir de la cual dos o más personajes se encuentran. Ésta parece ser la única variante en las cintas. Luego del encuentro viene una serie de secuencias que generalmente siguen un canon: felación, penetración, eyaculación.

Las circunstancias son varias y aluden a tópicos de la época. Baste citar, por lo pronto, que las cintas de la colección incluyen temas como la alucinación narcótica (*Sueños de opio*), el anticlericalismo (*Viaje de bodas*), el oriente como materialización de fantasías

¹⁷ La adaptación escenográfica de espacios para la producción de materiales pornográficos clandestinos era una práctica usual en la fotografía y así continuó al menos hasta la década de los cuarenta. Según Armando Bartra, los desnudos de Brenda Conde o Naná que aparecían en revistas como *Vea*, surgían de sesiones “en cuartos de hotel o recámaras por falta de presupuesto, pero la escenografía resultó idónea para recrear encueres supuestamente privados, falsificados testimonios de lujuria doméstica.” En Armando Bartra, op. cit., p. 44

sensuales (*Amor árabe*), la fiesta brava (*Antonio Vargas Heredia*), y la mitificación en estado embrionario del campo mexicano (*Campesina*).

Mención aparte merece el sueño como zona de tolerancia lúbrica. Al menos dos cintas (*El monje loco* y *El sueño de Fray Vergazo*), matizan las secuencias de sexo explícito ubicándolas en espacios oníricos. En el caso de *El monje loco*, el sueño es de una mujer estimulada por un programa de radio. Es un ejemplo de reivindicación del deseo femenino en una época en que el cine mexicano opta por esconderlo.

Hay temas en los que coinciden cintas porno francesas y mexicanas realizadas por la misma época, como el orientalismo, tema de la cinta gala *Mektoub*, en la que un fotógrafo occidental toma fotos a las mujeres de un harén sin consentimiento del sultán. Como castigo un sirviente lo sodomiza.

Otros temas en común son la relación entre trabajadoras o trabajadores y patronos o patronas (una especie de anulación lúbrica de la división de clases o reivindicación de la cama como espacio democrático), patente en la cinta mexicana *La señora y la criada* y en las francesas *El chofer de las damas* y *Monsieur est servi*; o bien la utilización del campo o el bosque como escenario del deseo (*Campesina*, *El monje loco*, *Le grand bigarre*, *La sauva geonne*).

Hay en la colección de la Filmoteca cintas realizadas por otros equipos de producción, como *El sueño de fray Vergazo* o *El monje loco*. Ambas cintas tienen una producción más acabada, e incluso la primera es la única en la colección que está filmada en 35 mm, un formato profesional.

Estas dos cintas, junto con *Viaje de bodas*, incluyen a miembros del clero como partes activas del acto sexual. Es otra tendencia que se nota en cintas francesas como *Abott Bitt at convent* (1925) y *Devoirs de vacances* (1920), protagonizadas por monjas. En

México, la inclusión de clérigos en cintas porno de alguna manera responde a una época de agudos conflictos entre la iglesia y el estado.

Deducimos que los equipos de producción contaban al menos con una persona encargada de hacer la edición, probablemente el encargado de la cámara, como sucedía en los primeros años del cine. Hay un manejo rústico del lenguaje cinematográfico, que por un lado responde al ya instaurado estilo hollywoodense y, por otro, va construyendo el canon que el porno mantiene en la actualidad para las escenas de sexo explícito.

El cine porno francés de la época utilizaba a prostitutas como actrices. En México pudo haber sucedido lo mismo. Autores como Casto Escópico, en *Sólo para adultos: historia del cine X* afirman que en la ciudad de Tijuana, en la década de los treinta, se daban todas las condiciones para que prostitutas pudieran participar incluso en cintas zoofílicas.¹⁸ Por su parte, Miguel Ángel Morales asegura que el fotógrafo Adrián Devars Junior y Amadeo Pérez hicieron películas porno utilizando a prostitutas como actrices¹⁹.

Esta práctica también se dio en la fotografía. Una colección de imágenes estereoscópicas de tema erótico propiedad de Ava Vargas, muestra a un grupo de mujeres, probablemente prostitutas de alguna casa de citas, posando ante la cámara. Están tomadas en la década de los veinte y no hay secuencias de sexo, quizá eso justifique la gracia y la naturalidad que expresan esas mujeres.²⁰ (Ver imágenes 2.1 a 2.4)

Las cintas analizadas arrojan una evidencia más: es notable la diferencia en los niveles interpretativos entre hombres y mujeres. Éstas no muestran tanta naturalidad.

¹⁸ Citado en Miguel Ángel Morales, *Cine porno en Tijuana*, en miguelangelmoralex.blogspot.com

¹⁹ Miguel Ángel Morales, *Cine porno mexicano 1896-1942*, en miguelangelmoralex.blogspot.com

²⁰ También en Yucatán existe un archivo que conserva imágenes de prostitutas tomadas en el estudio Guerra. Ver José Carlos Magaña, *La prostitución y la pornografía en imágenes del estudio fotográfico Guerra*, en *Alquimia* No. 17, op cit.

Voltean a la cámara constantemente, en ocasiones se cubren el rostro, se muestran con cierto pudor.

Por su parte el individuo que interpreta a Chema y el que da vida al sacerdote en *Viaje bodas*, así como los que protagonizan *El sueño de Fray Vergazo* y *El monje loco* son evidentemente actores cuyos movimientos y gestualidad encajan en un cine carente de palabras ¿Dónde podían encontrarse actores tan osados, tan irreverentes, en la época? Muy probablemente en el teatro de revista, lúdica zona de tolerancia de donde pudo haber surgido también el guionista y quizá hasta el director.

“En el teatro frívolo –escribe Carlos Monsiváis–, la cercanía lo es todo. Cercanía con la escena, con la historia inmediata allí ridiculizada, con el anticlericalismo y el antimilitarismo. Cercanía de satirizadores y satirizados. Los generales jóvenes festejan las bromas sobre el desconocido ‘olor de la pólvora’ y los políticos ríen al aludirse a su oportunismo o su corrupción. A lo largo de los veinte, abundan las parodias salvajes sobre los gobernantes, sus familias, sus defectos físicos y morales, sus crímenes y latrocinios, sus rebeliones y caídas.”²¹

1.4 La exhibición

De París llegó el cine. El artefacto presentado por los hermanos Lumiere en diciembre de 1895 hizo su debut en la ciudad de México en agosto del año siguiente. Y

²¹ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988, p. 31

mientras don Porfirio Díaz inauguraba el *mexican star system*, en Francia, la pornografía comenzaba a tomar por asalto la película perforada.²²

Lo obsceno no fue una invención del cine. Lo pornográfico ya estaba cuando el aparato llegó. Vivía no sólo en las novelas eróticas en boga²³, sino en fotografías estereoscópicas, en versos populares que eran verdaderos artificios del lenguaje, en grabados que daban cuenta de la gimnasia sexual, en pinturas embodegadas en los museos.

Siempre al margen del cine industrial, el porno encontró vías clandestinas de distribución en México, como las “salas para hombres solos”, originalmente creadas para teatro. Una de ellas estaba ubicada en los altos del Salón Venecia, cercano a la Plaza de la Santa Veracruz.²⁴

De la exhibición se pasó, si no a la producción, al menos sí al registro documental. En su libro testimonial *Valente Cervantes: primeras andanzas cinematográficas en México*, Aurelio de los Reyes extrae de su entrevistado –un exhibidor itinerante--, un dato sorprendente por la similitud con el proceso de producción del porno amateur actual:

“Había un mexicano que hacía películas inmorales –cuenta Cervantes--, no me acuerdo cómo se llamaba, un gordo él, ya no me acuerdo del nombre... él hacía películas inmorales...llegaba aquí a Puebla, me invitó en una ocasión, y se ocupaba de sorprender a parejas que llegaban a los hoteles, y allí estaba él con sus aparatitos silencioso tomando

²² En 1896 el cineasta francés Eugène Pirou filmó el cortometraje *Le coucher de la Marié*, considerada la cinta porno más antigua de la que se tenga noticia, si bien su contenido dista mucho de lo que hoy se considera pornográfico

²³ En las décadas de los veinte y los treinta circularon en México novelas eróticas o pornográficas procedentes de España. Entre los autores más famosos se encuentran Felipe Trigo, Eduardo Zamacois y Emilio Carrere

²⁴ Juan Felipe Leal, et al., *Anales del cine en México, 1895-1911, tomo VII, 1901: El cine y la pornografía*, México, Voyeur, 2005, p. 68 Miguel Ángel Morales cita también al cine Sapho, de Arturo Altuzarra, en *Cine pornográfico mexicano 1896-1942*, op. cit.

películas inmorales. Luego las andaba exhibiendo en los cines después de la función, o hacía reuniones en determinados sitios.”²⁵

Si bien no hay datos o fuentes al respecto, es muy probable que material pornográfico nacional o extranjero circulara también en los burdeles mexicanos durante las tres primeras décadas del siglo XX, siguiendo una tradición francesa²⁶. En estos sitios, el cliente encontraba una estimulación extra, el distribuidor: un canal, el realizador hallaba actrices y el dueño (o dueña), incrementaba sus ganancias. Era un negocio que podía prosperar ajeno al torbellino bélico exterior.²⁷

Importados de Francia en tiempos de don Porfirio, los burdeles y casas de citas tuvieron su auge en México entre 1880 y 1960, periodo que, a decir de Carlos Monsiváis estuvo “marcado por el lento desvanecimiento de las tradiciones semif feudales y la instalación bárbara de la modernidad.”²⁸ A la mitología parisina construida por el *One, two, two, Le chabannais* y *Le Sphinx*, le responde la leyenda nacional de *La casa de la Bandida*. La revolución mexicana no les hizo sombra. Según el Ayuntamiento Constitucionalista de la Ciudad de México, entre 1918 y 1919 había 114 establecimientos entre casas de asignación (donde asisten las prostitutas sin vivir en ellas), casas de tolerancia o burdeles y casas de citas (lugares de encuentro), en las calles de Cuauhtemotzin, Estrella, Camelia, Moctezuma, Querétaro, Héroes, Nunó, San Miguel, Pajaritos, Libertad e Icazbalceta.²⁹

²⁵ Aurelio de los Reyes, *Valente Cervantes: primeras andanzas cinematográficas en México*, México, Fílmoteca, 2001, citado en Juan Felipe Leal, op. cit., p. 68

²⁶ En 1946, después de la Segunda Guerra Mundial, había 120 burdeles en París en donde se exhibía cine porno. El 13 de abril de ese mismo año se proclamó la ley a través de la cual fueron cerrados.

²⁷ Una colección de cortometrajes pornográficos silentes de los que se tiene certeza que eran proyectados en burdeles franceses pueden localizarse en los DVD *Films interdits des maison closes, Anthologie de l'erotisme des annes 20 et 30*

²⁸ Carlos Monsiváis (Prol.), *La casa de citas en el barrio galante*, México, Grijalbo, 1991, p. 7

²⁹ Ava Vargas (comp.), *La casa de citas en el barrio galante*, op. cit., p. 17

Carlos Monsiváis apunta que “a las casas de citas las rodea la industria del objeto que reafirma la existencia del sexo: las figurillas de barro con penes gigantescos, las cajitas de donde salta un muñeco excitado, las artesanías que divulgan los abrazos impíos de una cura y una monja, la gran variedad de estampas y tarjetas postales que provienen de Francia, Italia y Estados Unidos, y que en México hallan abundante mercado, en especial las postales de mujeres desnudas que fingen calidad de objeto raro y apreciable en la soledad de una recámara o un jardín (por lo que revelan los acervos conocidos, estas fotos de ‘la sensualidad que aguarda’ tienen aquí mucha mayor demanda que las dedicadas a presentar sin ambages la penetración o sus prolegómenos.)”³⁰

Tales menesteres serán la materia prima de cintas pornográficas como *Viaje de bodas*.

1. 5 La cinta

En la colección hay tres copias de *Viaje de bodas*. La analizada en este artículo es una transferencia a video digital de una copia positiva, en 16 mm,³¹ comprada a un coleccionista, que a su vez la adquirió en Uruguay.

Viaje de bodas es un cortometraje en blanco y negro con duración de 13 minutos y 2 segundos. Carece de créditos y, hasta hace no mucho, de título. Fue exhibida por la Filmoteca de la UNAM bajo el nombre de *Chema y Juana*.³²

³⁰ Carlos Monsiváis, op. cit., p. 11

³¹ Este formato es diferente al de 35 mm que utilizaba el cinematógrafo Lumiere.

³² El nombre alude a los personajes del Cancionero Picot: Chema y Juana, quienes tienen cierto parecido físico con el par de recién casados de la película, entrevista personal con Francisco Gaytán, subdirector de Filmoteca de la UNAM, septiembre de 2008

Recientemente, la Filmoteca adquirió dos copias más de la película. En una de ellas, comprada en la colonia Doctores, se incluye el nombre real de la misma: *Viaje de bodas*, así como el nombre apócrifo de la productora: Huaracho Mex. Las secuencias y la duración de las tres copias son idénticas, por lo que se deduce que al menos en lo esencial no hubo alteración alguna.

Al carecer de créditos, la cinta tampoco tiene referencias en cuanto a la fecha de producción. A partir de las imágenes documentales contenidas en la cinta, en las que se ve un tren y un automóvil, expertos del archivo deducen que pudo haber sido filmada hacia 1928.³³ Sin embargo, el formato aporta otros datos.

Al tratarse de una cinta silente, es lógico pensar que haya sido filmada antes de 1931, año en el que comienza la era del cine sonoro en el país,³⁴ no obstante el porno se siguió filmando en película silente no sólo en México, sino en Europa y Estados Unidos, debido entre otras cosas a que la mayoría de las cintas se grababan en 16 mm.

Este formato fue patentado por la compañía Kodak en 1923. Fue creado para filmaciones caseras, razón por la cual el material del que estaba hecho no tenía la condición explosiva del nitrato de celulosa.

El formato de 16 mm tuvo banda sonora hasta 1935. Durante su periodo silente fue utilizado para filmaciones de aficionados y proyectos educativos. No se descarta la posibilidad de que *Viaje de bodas* haya sido filmada en 35 mm y posteriormente transferida a 16 mm, sin embargo es poco probable. El proceso era caro, y el formato de 16 mm se adapta mejor al sistema clandestino de filmación, distribución y exhibición que requiere el

³³ Miguel Ángel Morales (*Cine pornográfico mexicano*, op. cit.), refiriéndose a la cinta como *Luna de miel*, la ubica en la década de los treinta, mientras que Al di Lauro y Gerald Rabkins, en *Dirty Films*, se refieren a una cinta llamada *Mexican honeymoon*, filmada presuntamente en Tijuana en 1935 o 1939 (Morales, *Cine porno en Tijuana*, op. cit.), que al menos en el título coincide con la trama de *Viaje de bodas*.

³⁴ *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, es la primera cinta con sonido óptico realizada en México, según consigna Federico Dávalos Orozco, en *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, p. 64

porno. Equivalía en su época a lo que en la actualidad implica poseer algún medio digital de registro de imágenes en movimiento (cámara de video, web cam o teléfono celular) y grabar en casa –o en algún otro sitio--, sexo explícito. No se requiere equipo profesional, un estudio, distribuidoras y exhibidoras. Con una cámara y un espacio a manera de locación, un par de “actores” y un guión mínimo, todo era posible.

O casi todo. La iluminación implicaba un problema para una película ortocromática de baja sensibilidad. En la primera secuencia de *Viaje de bodas*, filmada en exteriores, se echa mano de la luz solar. Hay evidentes sobreexposiciones, que se repiten en las secuencias filmadas en interiores. Aquí, a juzgar por las sombras, se usó una sola fuente de iluminación, colocada detrás de la cámara y unos centímetros arriba del objetivo. Todo lo que capta la cámara de frente está iluminado.

El formato daba otra ventaja propia del cine de la época: la posibilidad de copiar cientos de veces una película para su distribución. Lo único que pierde la película, paulatinamente, es calidad visual, pero mantiene eso que Walter Benjamin llama aura: el apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar³⁵. Es decir: su quintaesencia.

Lo que la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica pierde, el cine porno –que no es, ni le interesa ser arte--, lo gana. Se aprovecha de la capacidad de reproducción técnica para expandir su mensaje básico: sexo en detalle.

“La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo producido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición

³⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003

única, su aparición masiva. Y al producir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido”, escribe Benjamin³⁶.

El cine, que reproduce su valor de culto al ejercer masivamente su valor de exhibición, echa mano –en especial en el género porno--, de las dos características que le atribuye Benjamin a la reproducción técnica: es más independiente y puede resaltar aspectos asequibles sólo a la lente (los acercamientos, la cámara irreal, los diversos puntos de vista), y en su calidad de copia puede acercarse a diversos receptores.

Una prueba de esta reproductibilidad –que no refleja más que la voracidad de un mercado--, es la mala calidad de las tres copias que conserva la Filmoteca (la cual, por otro lado, también puede ser achacada a las malas condiciones de conservación o a errores en la filmación); también lo es el hecho de que una de las mismas haya sido localizada en Uruguay y que en España circule una cinta titulada *El semental mejicano*, con un argumento parecido al de *Viaje de bodas*.³⁷

¿Cuál fue la intención del director al filmarla? ¿Es un mero divertimento para excitar a un público masculino? ¿Es un producto realizado al vapor con el objeto de satisfacer al mercado clandestino? ¿Qué estrategias hay detrás de la película para mostrar el discurso de lo obsceno? Tal es la problemática a abordar.

³⁶ Ibid., p. 44

³⁷ Emili Olcina, en su texto *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico*, (Barcelona, Laertes, 1997, p. 125), menciona una cinta en la que un sacerdote tiene sexo con una dama que espera a su novio para casarse. La línea argumental propuesta por la autora encaja con las imágenes de *Viaje de bodas*, aunque la lectura que nosotros le damos es otra: la pareja ya está casada, llegan a la capital y el novio deja a su esposa con el cura para que se confiese.

2. El cura y la recién casada

A bordo de un tren llegan a la capital. Ella es joven y guapa. Tiene el cabello negro. Viste prendas típicas del ambiente rural en México: falda amplia de china poblana, blusa de manga corta y abombada y un rebozo amarrado al pecho como si fueran cananas. Él: espigado, bigotón y con ropa de charro, incluido el sombrero. Se instalan en un hotel y ahí el marido da rienda suelta a sus deseos a través de varias posiciones que ella acepta sumisa. Luego llega el sueño, el breve descanso que da lugar a una segunda incursión.

Amanece. El marido tiene que ir a algún sitio, así que van a la iglesia donde la deja con el sacerdote, junto con una maleta. La dama aprovecha la oportunidad para descargar su conciencia en la confesión. Es probable que se sienta culpable de haber sentido placer. De rodillas, frente al cura sentado, dice algo. Él le toma las manos y acerca su rostro al de ella, como para escuchar mejor.

Él es sacerdote católico. Lo delatan la sotana negra, el alzacuellos y el bonete. También es joven. Y osado. Olvida pronto el voto de castidad. Acaricia el rostro y los brazos de la mujer, le arrebató sonrisas que inmediatamente se disipan para dar paso a la seriedad. Se pone de pie y se levanta la sotana debajo de la cual no porta ropa interior.

Ella entiende las intenciones del cura y comienza la felación. Él no tiene suficiente, así que la lleva a un sillón donde la penetra. Satisface sus deseos momentos antes de que llegue el marido con una cajas y una jaula con un perico. Con cordialidad, el ministro les da la bendición y los despide.

2.1 Guardar las formas

Viaje de bodas es, en su simplicidad, una película en cuya estructura se nota la influencia del estilo clásico hollywoodense. Narración, continuidad y causalidad son las premisas que sostienen su discurso filmico.

Para el año en que se cree que fue realizada (1928), ya el estilo clásico¹ llevaba cerca de 11 años establecido en el cine estadounidense, que era el que los espectadores mexicanos consumían mayoritariamente. De alguna manera, ya estaban adaptados a un producto visual que le permitía elaborar hipótesis, crear expectativas y sacar conclusiones. El porno sólo era una variante.²

Hay quien no está de acuerdo. Paul Willemen afirma que las estrategias tradicionales del cine institucional no están abiertas al cine porno. “La especificidad del género requiere un número máximo de imágenes de sexo explícito, lo que necesariamente fragmenta la narrativa, produce constantes repeticiones y crea suspenso o un elemental sentido de la verosimilitud virtualmente imposible. Las imágenes deben ostentar de verosimilitud realista, la narrativa no puede.”³

Sin embargo *Viaje de bodas* da mucha importancia a la escenificación, al proceso de ubicación espacial y social de ambos protagonistas⁴. La narrativa no está fragmentada, por el contrario: sigue una lógica coherente con los estipulados del cine clásico de la época, y esto sin sacrificar la verosimilitud.

El autor agrega que el proceso de identificación con el protagonista es rudimentario pues no hay tiempo ni contexto. De ahí el uso masivo de estereotipos y situaciones

¹ “Los principios que Hollywood reclama como propios se basan en nociones de decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesanal y un control impasible de la respuesta del receptor, cánones que los críticos de cualquier medio suelen denominar clásicos.” En David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 4

² “Cada género crea sus propias reglas, y el espectador juzga cualquier elemento determinado a la luz de su adecuación a las convenciones del género.” David Bordwell, op. cit., p. 22

³ Paul Willemen, *Letter to John*, en Screen, *The sexual subject. A Screen Reader in sexuality*, London, Routledge, 1992, p. 177

⁴ En lo estrictamente diegético, *Viaje de bodas* rebasa la genitalidad para ubicarse en lo que Julia Tuñón define como erotismo, es decir: una construcción cultural alrededor del amor sexual. “Es básicamente en este nivel en donde residen los afanes homosexuales y las llamadas perversiones, o sea aquellos recursos que rebasan el nivel meramente reproductivo.” Julia Tuñón, op. cit., p. 236

conocidas. La narrativa se transforma en una yuxtaposición de escenas de fantasía que tienen que ver más con la lógica del catálogo que con la de la narración⁵.

No obstante, con excepción de las secuencias sexuales, las otras que integran al cine pornográfico, por pequeñas que sean, siguen las normas del estilo clásico, en las que el espacio y el tiempo cinematográficos están supeditados a la lógica narrativa.⁶

Viaje de bodas no es la excepción. El título de la cinta funciona a manera de un intertítulo situacional. La narración comienza antes de la acción. La expectativa del público es ver qué sucede en ese viaje de bodas, a partir de la información que se maneja en la colectividad: viaje de bodas es luna de miel, es decir sexo legítimo entre una pareja heterosexual.

El único intertítulo que se conoce de la cinta es expositivo: “Del terruño a la capital van llegando Chema y Juana”⁷. El dato de que la pareja es rural abre el horizonte de expectativas, sobre todo si se sabe que llegan a la ciudad, y ésta se vislumbra, a contraluz del immaculado ambiente rural, como la sede del vicio, el carnaval de las tentaciones ante el cual la pareja –por su origen rural–, está desprotegida.

Ese alto contraste entre el campo y la ciudad es un tema abordado en el cine de la época. Ahí está *Santa* (Moreno, 1931), la joven bella y virtuosa de Chimalistac que deviene prostituta fogosa de la ciudad (el adjetivo tiene más sentido en la novela que en las versiones filmicas). Ahí está también *Sunrise* (1927), la obra maestra de Murnau, que plantea la contaminación moral que implica para una comunidad rural la llegada de una

⁵ Willems encuentra similitudes entre la estructura del porno y la del musical. En ambas la narrativa es simple y está enfocada a dar pie a interrupciones sexuales o musicales, que funcionan como piezas independientes. Agrega que “en ambos géneros los segmentos que interrumpen están constituidos por cuerpos exhibiendo su fisicalidad, ya en soledad, ya rítmicamente al unísono.” Ibid., p. 182

⁶ David Bordwell, op. cit., p. 13

⁷ El intertítulo expositivo prácticamente había desaparecido en la última etapa del cine silente. Había sido sustituido por el de diálogo. En este caso, el intertítulo cumple con otra función del cine clásico: informar al espectador de los sucesos previos a la acción que vemos. David Bordwell, op. cit., p. 31

joven citadina. La dama pretende seducir a un joven campirano, que está casado, para que huyan a la ciudad. En una secuencia espléndida, mientras ambos están tirados en la hierba, la seductora le cuenta de la urbe al joven mientras en el cielo –la mitad superior del encuadre--, aparecen carros, luces de neón, atributos de un espacio hedonista y moderno.

Una gran parte del film se centra en el periplo del matrimonio rural por la ciudad. El espacio caótico y plagado de tentaciones se transforma en un sitio para la diversión y la reconciliación. La urbe cambia la hostilidad por la amabilidad. En una secuencia clásica, detiene incluso su ritmo vertiginoso para que la pareja reconciliada se bese.

Ante la imagen cruel y agresiva de la urbe, el campo es, por contraste, el sitio de la virtud y la pureza. Sin embargo, llama la atención que este ambiente silvestre, cercano a la naturaleza, sea relacionado con una sexualidad más abierta. Esto es notable en cintas pornográficas como *Campesina* o *El monje loco*, cuyas secuencias sexuales se dan en exteriores, en parajes campiranos o en claros del bosque.

Imaginar todo lo que le puede pasar en la ciudad a un par de visitantes detona las expectativas. A eso juega el director, a que los escenarios que caben en el tiempo compartido que disfrutará la pareja en la ardiente Sodoma se multipliquen en las mentes de unos espectadores vacunados contra la posibilidad de transformarse en estatuas de sal.

El estilo clásico es redundante. Las imágenes deben reiterar lo que ya dijeron las palabras (se da por entendido que en el apareamiento único que constituye el evento cinematográfico no se puede volver atrás, como en el texto). El arribo está dividido en cinco planos unidos por una lógica espacial y direccional: plano general del tren en reversa, plano general del arribo del tren a la estación (muy semejante a una de las primeras vistas de los Lumiere: *La llegada del tren*), plano general del descenso de Chema y Juana del vagón, plano general en que la pareja se despide de otros compañeros de viaje y camina

hacia la cámara saliendo a la izquierda del encuadre, y plano general de la pareja saliendo de la estación para ascender a un carro. (Ver imágenes 3.1 a 3.5)

Para los fines del porno esta secuencia situacional es un exceso. El intertítulo seguido de la entrada de la pareja al hotel bastaría para ubicar al espectador, sin embargo el realizador hace gala de un manejo eficaz de los recursos del lenguaje fílmico para reiterar que la pareja viene de otro contexto, de su terruño ubicado en un lugar lejano a donde llega el tren. La intención se ve acentuada en el contraste implícito en la vestimenta de Chema y Juana y la de su compañero de viaje, este último un hombre de edad mediana vestido con traje y corbata y con el rostro afeitado. Un hombre urbano, un espécimen del México posrevolucionario.

La segunda secuencia inicia tras una elipsis. La pareja sube al carro. Corte. La pareja llega al hotel. Corte. La pareja entra en su habitación. La cámara está de frente. Ellos caminan hacia la misma y salen del encuadre por la izquierda. Corte. Plano general de ambos instalándose. Por fin la pareja está en el sitio en que la ubicaban las expectativas del espectador. El director juega con las mismas para que el espectador produzca hipótesis simultáneas, crea suspenso (¿Por qué no inician? ¿Ocultan algo? ¿alguien los observa?). Ella está sentada en la cama, él en una silla. El espectador aguarda el inicio del encuentro, sin embargo Chema señala hacia un lugar a la derecha, fuera de cuadro. Se levanta y sale del encuadre. Corte. Entra a cuadro por la izquierda, cierra la puerta y regresa. Corte. Entra a cuadro por la derecha y ocupa de nuevo su lugar en la silla. (Ver imágenes 4.1 a 4.4)

Con todo este preámbulo, el realizador echa mano de varias premisas del cine clásico. La primera de ellas tiene que ver con la historia. Es un viaje de bodas y la pareja ya está en el hotel. Es una pareja alevosamente caracterizada, una ridiculización del estereotipo del matrimonio rural al que se le atribuye de antemano ingenuidad. A esta

primera información sobre los personajes y su situación, que establecerá las líneas de las acciones, se le conoce en el cine clásico como principio de primacía. En *Viaje de bodas* todo el peso argumental cae en los personajes.

Escribe Bordwell que en el estilo clásico: “de un modo más habitual se indican los rasgos sobresalientes del personaje –por medio de un título explicativo, a través de la descripción de otros personajes--, y su aparición inicial los confirma como destacados. De esta forma, el espectador tiene una primera impresión clara sobre los personajes como entidades homogéneas”⁸

En este proceso entra en juego la caracterización, a la que podemos achacar ese factor extraño en la pareja que no encaja en el contexto. El bigote que porta el marido es un accesorio que exagera su virilidad al tiempo que constituye un atributo de su mexicanidad. El rebozo cruzado de la mujer, a la manera de las soldaderas, y la falda de china poblana son indicios de una sugerida identidad nacional. Una reiteración del estereotipo, que para el cine clásico nunca está de más.

Como ya se señaló, el anónimo actor que hace las veces de Chema denota una formación histriónica. Camina desenvuelto, no ve a la cámara, se alisa los enormes bigotes constantemente y en ocasiones se acomoda para que no se le caigan. Este gesto de tan recurrente refuerza la coherencia del personaje, pero también delata un doble juego. El bigote es disfraz y antifaz, es decir: es parte de la caracterización de un personaje, pero también es un objeto que oculta la verdadera identidad del actor. En una secuencia en la que tiene las manos ocupadas, voltea el rostro hacia arriba en un intento desesperado por evitar que el bigote caiga del rostro. Tal desesperación contrasta con su aparición en otros

⁸ David Bordwell, op. cit., p. 15

cortometrajes en donde sin problemas muestra la cara (*Antonio Vargas Heredia, Sueños de opio*).

Por su parte, la mujer que interpreta a Juana se nota rígida al caminar. Sus movimientos se limitan a las manos, voltea constantemente a la cámara y en ocasiones se cubre el rostro. Como ya se apuntó, suponemos que este tipo de papeles eran encarnados por prostitutas sin experiencia actoral, pero con la desenvoltura necesaria para ejecutar un acto sexual ante la cámara con un reducido margen de pudor.

Se entiende que ambos se desean, tal es su motivación psicológica, pero para dar rienda suelta a su deseo –cumplimiento del objetivo--, deben superar obstáculos, mínimos en el porno (llegar, instalarse, cerrar la puerta, desnudarse).

Y es precisamente en el momento de desnudarse cuando la cámara comienza la revuelta contra el estilo clásico o, más bien, lo adapta para satisfacer las necesidades visuales del espectador.

Entre que Chema y Juana se desnudan y se asean luego del acto sexual, los emplazamientos de cámara se multiplican y diversifican alrededor de la cama, que es el escenario del coito.

Son alrededor de ocho los emplazamientos desde los cuales es registrado el acto. Algunas veces la cámara está ubicada aproximadamente a 1.50 metros sobre el nivel del piso, respetando el canon clásico (1.50 a 1.80 metros, mirada del cuerpo humano erguido), a partir del cual el espectador se siente más identificado. En otras ocasiones la cámara está a ras de cama. El ojo del espectador está a escasos 50 centímetros de los cuerpos copulando. (Ver esquema 1)

Tal número de encuadres para una escena en interior es inusitada en el cine mexicano de la época. El género pornográfico permite diseccionar el espacio en función del

registro somático. El encuadre ya no será una copia del escenario teatral o de la escena pictórica, se diversificará para dotar de volumen al acto filmado, le otorgará el trato visual del que goza la escultura. El acto sexual se transforma en el eje espacial. La cámara gravita a su alrededor.

El privilegio es el del observador, que manteniéndose estático en su butaca se mueve alrededor de la cama. Se acerca y se aleja. Se agacha u observa de pie. La cámara adopta la virtual inclinación de la cabeza y en ocasiones se atreve a realizar picadas totales (full shot).

Bordwell señala que antes de mediados de la década de los veinte, los planos picados y contrapicados se usaban sólo en paisajes, cámara subjetiva o plano/ contraplano (siempre que en una conversación una persona estuviera a mayor altura que la otra). Añade que “un plano medio de un objeto o una figura humana rara vez estarían encuadrados con un picado o un contrapicado pronunciados.”⁹

El mismo autor señala que es hasta finales de la década de los veinte que cintas como *El capitán Drummond* (1929) y *El palacio de las maravillas* (1927), incluyen picados y contrapicados drásticos.¹⁰

No obstante, los ángulos inusitados ya eran parte de los recursos –además de la fotografía de vanguardia--, del cine surrealista francés, del cine expresionista alemán y del cine de montaje soviético. Este último incluía primeros planos extremos, ángulos inclinados y patrones compositivos que tendían a desorientar al espectador.

Las motivaciones de los encuadres en el expresionismo alemán o del cine de montaje soviético son estéticas, las del porno son funcionales. Planos inclinados o picados

⁹ David Bordwell, op. cit. p.7

¹⁰ En las décadas de los treinta y los cuarenta “las angulaciones compensaban la excesiva teatralidad producto del sonido, poco a poco se transformaron en equivalentes funcionales de los encuadres normales.”, *Ibidem*.

son la mejor manera de registrar a dos cuerpos que interactúan en una superficie horizontal, sea la cama, o el piso. Y eso es en México o en Francia. En la cinta pornográfica silente *Monsieur est servi*, filmada en Francia en la década de los veinte, los emplazamientos de cámara alrededor de una cama son muy similares a los usados por el realizador de *Viaje de bodas* en la primera secuencia sexual. (Ver imagen 5)

El cine francés va más allá. En la misma cinta hay un acercamiento a una penetración vaginal que en un intento de aproximación pierde el foco. En la cinta *Au sivant!* las tomas alrededor de la cama llegan incluso a utilizar el recurso de la cámara irreal, es decir que hay una toma desde la cabecera. La cinta culmina con una picada total del cuerpo de la dama a punto del éxtasis.

Un plano de este tipo, a vista de pájaro, es una ruptura con el estilo clásico ya que “destruye las bases expresivas de la narrativa, porque el realizador clásico carece de esquemas para ejecutar una orientación tal y el espectador no tiene un repertorio de expectativas adecuado”.¹¹ Pero al mismo tiempo es la materialización de una expectativa imaginaria del Voyeur: tener la panorámica del panto crator, ser el panto videns.

¿Qué une a los planos diversos¹² de una secuencia sexual filmada con la tecnología de la década de los veinte? La lógica en la yuxtaposición y el ritmo, no sólo en los cuerpos registrados, sino también en la frecuencia y la duración de los planos que los registran.

A lo largo de seis planos generales Chema desnuda a Juana. Los planos se alternan entre los que captan la acción desde un ángulo de la cama y los que lo hacen desde fuera de la habitación. Si se toma en cuenta que la puerta está cerrada, esta toma es una cámara

¹¹ David Bordwell, op. cit., p. 61

¹² Si bien en un conteo se registraron 37 planos, la cifra no es exacta toda vez que las cintas pudieron haber perdido planos en su trajín de exhibición y reproducción

irreal que se adapta al deseo del Voyeur trasgrediendo la clausura, penetrando con la mirada la frontera del espacio privado. (Ver imagen 6)

El séptimo plano es una toma inclinada del cuerpo desnudo de la mujer, que se regodea mirándose en el espejo del ropero. Cuerpo y reflejo son captados por la cámara esta vez con un sentido estético, reforzado por el contraplano: plano medio de Chema observando con gusto la escena mientras se alisa el bigote. Sin corte, la cámara realiza un breve paneo hasta donde reposa Juana desnuda. Este movimiento no responde más que a la causalidad.

Aquí hay otra trasgresión: que un marido observe la desnudez de su esposa. Era práctica común en el Porfiriato el uso de la Sábana Santa, que cubre la desnudez de la mujer en el encuentro sexual, dejando sólo una abertura a la altura de la vagina.

Anota Carlos Monsiváis que entre las formas de castidad que reconocía la iglesia estaba la conyugal, que “se abstiene de los placeres carnales ilícitos y usa con moderación lo permitido en el matrimonio.”¹³

Existen fuentes que constatan que esta práctica fue difundida por la iglesia católica en la Nueva España desde su arribo en el siglo XVI hasta principios del siglo XX. En el siglo XIX el mandato llegaba a clases ilustradas a través de libros moralizantes como *La mujer cristiana* (1865), o a sectores iletrados de la sociedad desde el púlpito. El objetivo era el mismo, dejar en claro que el placer es un sendero al infierno, sobre todo para la mujer.

Ya San Agustín –que algo sabía al respecto--, había advertido que el sexo sin motivo de procreación era pecado y que las parejas casadas debían dejar de tener sexo después del primer o segundo hijo (y no como forma de contención demográfica). San

¹³ Carlos Monsiváis, prolog., *La casa de citas en el barrio galante*, México, op. cit., p. 8

Jerónimo, por su parte, consideraba adúltero al hombre que hacía el amor a su mujer con frecuencia.

Escribe Stephen Halliczer que de acuerdo al catolicismo “el sexo en el matrimonio debía hacerse raramente y con espíritu de moderación en lugar de lascivia, puesto que ‘nada es más sucio que practicar el sexo con tu esposa como si lo hicieras con otra mujer’¹⁴. Ante esta perspectiva el único camino legítimo lo constituía la relación natural, es decir: el coito con fines de procreación en posición de misionero. Las otras posiciones eran pecados veniales si se hacían sólo por placer. El orgasmo –de alcanzarse--, era pecado mortal.

Acota José Luis Trueba Lara que en el México católico de entre siglos “el matrimonio se transformó en un espacio de contención, un sitio donde el placer estaba prohibido y la desnudez era una posibilidad indeseable e imposible.”¹⁵ Chema y Juana, sin sábana santa que se interponga, rompen todas las reglas del buen matrimonio cristiano, excepto una: la mujer debe ser pasiva en el acto sexual. Juana sólo muestra un dejo de iniciativa cuando está con el sacerdote.

En la contemplación de Juana hay un error de continuidad: antes de que la cámara se mueva se ve a Chema levantarse de su silla. Luego del corte hay tres tomas de la mujer desnuda en diferentes posiciones. Tales posturas coinciden con la pose que ostentan las postales pornográficas que circulaban en la época. En este breve lapsus el cine se pone al servicio del discurso fotográfico, lo recodifica.

De alguna manera es un síntoma de modernidad evocar las poses femeninas importadas de Francia. El decorado en *Viaje de bodas* no es tan ostentoso como en otras cintas de la colección (*Mamaíta, El sueño de Fray Vergazo*), lo moderno está en la pose, en

¹⁴ Stephen Halliczer, *Sexualidad en el confesionario, un sacramento profanado*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 176

¹⁵ José Luis Trueba Lara, *Historia de la sexualidad en México*, México, Grijalbo, 2008, p. 244

la manera en que Juana se extiende sobre la cama en tres posiciones distintas que muestran la belleza de su cuerpo. (Ver imágenes 7.1 a 7.4)

Aunque tales encuadres están encapsulados en una película, bien podrían haber sido para consumo público a través de la fotografía. Según Bernard Noël para que la foto de desnudo se vuelva pública debe hacer olvidar la sexualidad de su imagen volviendo la mirada hacia otra referencia.

“El arte otorga esta referencia: odalisca, bañista, esclava, etcétera, y ofrece también un género: el estudio del desnudo. Pero suministra sobre todo la única situación donde la desnudez se expone en público sin escándalo: la pose.”¹⁶

El que tales encuadres hayan servido para que un fotógrafo de fijas, un stillman, capturara imágenes que a la postre serían vendidas es una posibilidad latente. El hecho embona perfectamente con la lógica de la producción de material pornográfico y con las prácticas habituales del cine.

El cuerpo desnudo de Juana se aprecia entero, pleno sobre la cama. No mira a la cámara y aquí hay una analogía con la fotografía. Al referirse a la serie de desnudos masculinos de Luis Márquez Romay, realizados por la época en que deducimos que está filmada la película, Déborah Dorotinsky y Laura González advierten que la falta de confrontación visual entre la mirada del modelo y el espectador convierten al primero en un cuerpo receptivo que incita al espectador a poseerlo simbólicamente con la mirada. Juana, no la actriz, sino la modelo fotográfica, al evadir la cámara con la mirada ya no es sujeto, es objeto de deseo, como los Efebos captados por la lente de Márquez¹⁷.

¹⁶ Bernard Noël, desnudo y desnudez, en Flavia Puppo (comp.), *Mercado de deseos, una introducción en los géneros del sexo*, Buenos Aires, La Marca Editora, p. 73

¹⁷ Déborah Dorotinsky y Laura González, *Las máscaras de Eros*, en *Desnudos. Fotografías de Luis Márquez Romay 1926-1932*, México, Conaculta-UNAM, 2006, p. 28

No obstante, el objetivo más evidente de tales poses lo constituye el enfatizar la disponibilidad del cuerpo femenino. Es la contemplación que precede la incursión. Como afirma Emili Olcina: “Su cuerpo, lo único de ella que interviene en la imagen pornográfica, es una agencia necesaria y suficiente, operativa y eficiente en la ejecución material del acto: su cuerpo, instrumentalizado, coopera en el acto, el cual se consuma plenamente mediante ese cuerpo, y las posiciones y colocaciones de ese cuerpo son las adecuadas, son óptimas para la ejecución del acto...”¹⁸

Luego de la contemplación viene un plano de Chema levantándose de nuevo para despojarse del pantalón. El salto es abrupto, pero hay continuidad. Una nueva panorámica lleva a Chema a acostarse al lado de Juana.

Aquí los planos comienzan a alternarse en función de la ubicación de la cámara. El plano/contraplano es direccional. Toma a la pareja de un lado de la cama y luego del otro (montaje plano/ contraplano). Se acerca y se aleja sobre el mismo eje (montaje analítico). Así es el proceso constructivo de la película pornográfica, explotación ansiosa de las posibilidades espaciales y angulares de una cámara, “dulce baile con un centro de interés como denominador común”.¹⁹

Para el cine clásico –y su variante porno–, es muy importante la repetición de posición de cámara porque así el espectador ignora la edición y concentra su atención en aquellos factores narrativos que cambian de un plano a otro. De igual manera, si se concentra en un factor central del encuadre, se olvidará de los márgenes de la pantalla. El porno utiliza ambas estrategias. Disfraza el artificio.

¹⁸ Emili Olcina, op. cit., p. 46

¹⁹ David Bordwell, op. cit., p. 61

En la primera penetración Chema está de pie y Juana acostada. La cámara, en plano inclinado hace un recorrido desde la zona genital de ambos hasta la cabeza de Juana. Hay un gusto reiterado del camarógrafo por recorrer el espigado cuerpo de la actriz.

De nueva cuenta entra en juego la causalidad. Hay un cambio de encuadre para tomar la misma acción: Chema no puede penetrar a Juana, de la cual no se ve más que su zona púbica. Corte. Chema se escupe la mano y en un travelling descendente la cámara capta cómo el hombre usa su saliva como lubricante. En el estilo clásico, toda cámara es diegética: cuenta algo, disipa dudas. Y de paso crea expectativas ¿Juana es virgen? Es su luna de miel y el director en lugar de mostrar las consecuencias fisiológicas de la ruptura del himen (¿pudor? ¿decoro? ¿buen gusto?), sintetiza en la aparente estrechez vaginal de la esposa su inexperiencia sexual.

Las secuencias de sexo explícito son tomadas en planos generales, desde diversos puntos de vista, que dan paso a detalles de la zona genital. Es el ritmo de la copulación lo que une a los planos, lo que permite al espectador orientarse cuando el encuadre está saturado por fragmentos de carne en movimiento.

Esta manera de juntar los planos se asemeja a la de la llamada secuencia de montaje o de intervalo temporal, utilizada para comprimir longitudes de tiempo o para reducir procesos a sus momentos más significativos. En el caso de la secuencia sexual pornográfica, el acto copulatorio se reduce a una serie de posiciones tomadas desde diversos ángulos y acercamientos. (Ver imágenes 8.1 a 8.4)

Contrasta que en *Viaje de bodas* el tiempo del acto se comprime, mientras que en una cinta de porno actual, se dilata a niveles que rebasan la media. Esto puede deberse a las características del soporte: la cinta está grabada en 16 mm, formato diseñado para cintas de poco metraje. No obstante, el espectador entiende que el acto representado tiene otra

duración en la realidad. Bordwell cita a Gombrich al asegurar que así como no podemos juzgar la distancia de un objeto en el espacio antes de haberlo identificado y haber estimado su tamaño, “no podemos estimar el paso del tiempo en una película sin interpretar el acontecimiento representado.”²⁰

Si bien en la secuencia de montaje los planos se unen por transiciones ópticas no bruscas (fundidos, sobreimpresiones), en la secuencia sexual porno la unión es más abrupta y se da a través de cortes. El papel de nexo que en la secuencia de montaje tiene la sobreimpresión de imágenes, en la sexual lo aporta el ritmo visual de la copulación. En ambas destaca la narración a través de primeros planos exagerados y ángulos inclinados.

El espectador entiende que pasó toda una noche, a lo largo de la cual los esposos protagonizaron dos encuentros sexuales, interrumpidos por un leve sueño. Hay un par de planos que destacan: el primero es el plano inclinado que toma a Chema acostado mientras, a partir de movimientos pélvicos, logra que su pene flácido describa una trayectoria circular como si fuera la manecilla de un reloj. El detalle pudo tener un motivo humorístico, no obstante es la reiteración de una virilidad que es directamente proporcional al tamaño de su miembro.

Al final de la secuencia hay un par de planos de detalle a la zona genital de ambos personajes. Cuando la cámara enfoca a Chema se ve una eyaculación, trasgresora desde la perspectiva religiosa en el sentido de que el acto no fue con fines reproductivos, pero coherente con el porno. Cuando toma a Juana registra la limpieza que hace de su zona vaginal (puede que sea un acto voluntario de la actriz, ya que hace lo mismo al terminar un encuentro sexual en *Amor árabe*). No se descarta una intención pedagógica. Curiosamente, ella tiende la cama antes de salir de la habitación del hotel ¿Énfasis de la ingenuidad que se

²⁰ David Bordwell, op. cit., p. 52

le atribuye a la mujer provinciana? Nunca está de más una reiteración para afianzar el estereotipo. (Ver imágenes 9.1 y 9.2)

Salen de la habitación. Corte con elipsis incluida. Llegan a la sacristía en donde los espera el sacerdote. El plano de grupo en el que los tres conversan, antes de la partida de Chema, no responde a la colocación espacial de los personajes en el cine clásico. El sacerdote está de frente, pero Chema y Juana prácticamente dan la espalda a la cámara, cierran el círculo.

Por el contrario, cuando regresa Chema, luego del encuentro sexual entre Juana y el sacerdote, el realizador divide el plano grupal en tres *close ups* a los personajes respondiendo al canon: están de frente o de tres cuartos. Bordwell asegura que esta frontalidad es herencia de la pintura occidental, la que a su vez la retomó del teatro griego y romano. (Ver imágenes 10.1 a 10.5)

Juana y el sacerdote se quedan en la sacristía. Ella se ubica en la silla de la derecha, pero seguramente a una indicación del director intercambia sitio con el cura, quien inicia el acoso y logra que ella, de rodillas, toque sus genitales.

El sacerdote se levanta y observa hacia abajo, contemplando la escena. La recién casada está frente al miembro erecto del sacerdote. Inicia la felación. Corte. Un *close up* muestra el rostro de éxtasis del hombre. Aprieta sus labios, echa la cabeza levemente hacia atrás y cierra los ojos. Sobre el borde superior de las gafas, las cejas se contraen. Es casi un arrebató místico. Corte.

Ahora el *close up* es a la mujer, que frenéticamente y con los ojos cerrados, casi con devoción, practica una felación al sacerdote. Después de un periodo de contemplación del acto, culmina la secuencia, pero no la cinta. El sacerdote ubicará a Juana en el sillón y la

penetrará. Los acercamientos extremos a los cuerpos rompen un canon del cine clásico y fundan otro en el porno.

En esta secuencia el realizador utiliza planos básicos en el estilo clásico de Hollywood: el general (cuerpo entero), el medio (de la cintura hacia arriba) y el americano (de las rodillas hacia arriba)²¹. Con malicia integra el *close up* y los primeros planos extremos. No se limita solamente a filmar un gran plano secuencia. Hay cortes, es decir, hay una intención narrativa trabajada: edición.

Se trata de ver en detalle. Carencia de recursos, premura o inexperiencia justifican la luz plana y pareja en toda la cinta. A falta de zoom, el director corta un plano alejado y lo une a otro más cercano. La felación está tomada desde tres distancias diferentes, unidas por la misma angulación. El espectador no nota el corte, está fascinado por un acto en pantalla. Sin embargo no es un sujeto pasivo: busca sistemas causales y temporales, formula y evalúa hipótesis, a partir del espacio anticipa datos, clasifica sospechas como alternativas más o menos probables y comprueba las hipótesis²². El porno no opone obstáculos, tiene un canon: felación/ penetración/ eyaculación. *Viaje de bodas* lo cumple cabalmente, si bien la eyaculación –a diferencia del porno actual--, no se ve como culminación explosiva del coito²³. (Ver imágenes 11.1 a 11.3)

Sólo en el éxtasis, en la felación o en el cunnilingus el porno se permite enfocar el rostro. Lo que importa en el género es mostrar los genitales, fragmentar el cuerpo. En este

²¹ Según un manual de fotografía de la época, el plano americano y el plano medio son los más comunes debido a que retienen las expresiones faciales y los gestos físicos –parcialmente perdidos en el plano general—y los relaciona de forma dramática con la acción en cuestión. David Bordwell, op. cit., p. 59

²² David Bordwell, op. cit., p. 60

²³ En el discurso del porno duro actual, la eyaculación masculina es el punto culminante de cada escena sexual y se debe notar. El actor porno siempre derrama semen sobre el rostro o el cuerpo de la mujer. Es placer en estado puro y debe eliminarse cualquier posibilidad de ubicar el sexo como un acto reproductivo. En la segunda secuencia sexual de *Viaje de bodas* ocurre lo contrario. El cura culmina el acto dentro del cuerpo de la recién casada.

fetichismo hay otro punto de unión entre la cinta y la fotografía de su época, específicamente la de Juan Crisóstomo Méndez, fotógrafo poblano entre cuya producción destacan una serie de contactos con detalles a los muslos y las pantorrillas de varias modelos²⁴.

Close up a la dama practicando la felación. Corte. *Close up* del sacerdote con el rostro dirigido en sentido contrario al rostro de la dama. He aquí un buen manejo del plano/contraplano, que en este caso no sugiere continuidad, sino causalidad y coherencia en la dirección: él goza por lo que le hace la mujer frente a él.

El *close up* refuerza la causalidad, pero también aísla al sacerdote. Lo mundano queda fuera de cuadro. El espectador ya sabe qué está pasando en su bajo vientre. El encuadre abstrae un rostro en éxtasis, lo enmarca como si se tratara de un retrato de un santo místico. Es la misma estrategia: se muestra el qué –el éxtasis–, no el por qué. Si se encuadra sólo el rostro de la Santa Teresa de Bernini, el ángel con la flecha es sólo una entre muchas posibilidades para imaginar el fuera de cuadro. (Ver imágenes 12.1 a 12.2)

Otro punto importante es el plazo. De acuerdo a las líneas de acción, el acto sexual entre el sacerdote y Juana debe darse antes de que llegue el marido. El objetivo se cumple

Por lo demás, el realizador retoma el estilo clásico al marcar, tanto en el hotel como en la sacristía las puertas. La escena en el cine clásico se desarrolla generalmente en una habitación a partir de la entrada y salida de personajes. *Viaje de bodas* divide sus secuencias en espacios (estación, hotel, sacristía) a donde Chema y Juan llegan, cumplen un objetivo y se van. La última partida cierra todas las líneas de acción.

²⁴ Ver Alfonso Morales, *Livianos y diletantes*, en Luna Córnea, No. 4, 1994

3. Adán y Eva, detrás de las cámaras

La primera toma de *Viaje de bodas* es documental. Se trata de un plano general de un tren que llega a una estación en reversa. No es un truco, en realidad la máquina se acomoda de esa manera para que el pasaje descienda. La pareja baja del tren, es recibida por una persona y posteriormente salen de la pequeña construcción para abordar un taxi, un vehículo de finales de la década de los veinte. Imagen documental, locación, filmación en dos interiores (cuarto de hotel y sacristía). *Viaje de bodas* es, con todo, el producto más acabado de todos los que atribuimos a este equipo de filmación, la mayoría de los cuales están limitados espacialmente a una habitación.

En la última copia adquirida por la Filmoteca, además del título original, aparece un intertítulo: “Del terruño a la capital, van llegando Chema y Juana”. La frase delata dos cosas: por un lado la trama de la cinta es una sátira que enfatiza el contraste entre la vida rural y la vida urbana en el México posrevolucionario, por el otro: el título apócrifo que le designó la Filmoteca no estaba errado.

Viaje de bodas retoma un asunto en boga en el cine nacional: el encuentro del mundo rural y el urbano. El conflicto era asunto de estado. Al modernizar al país, Plutarco Elías Calles modela un nuevo concepto de lo mexicano. Apunta Meyer que “el nacionalismo moderno, separado de la hispanidad, y modelado sobre valores morales y sociales americanos, nace esta época, así como la noción de mexicanidad.”¹

“La obligación en que se encontraba el Estado de predicar el nacionalismo ¿no era prueba de que su existencia precedía a la de la nación? Uno de los aspectos de la revolución que hincha y moderniza, americaniza las ciudades, es la acentuación de los contrastes entre

¹ Jean Meyer, *La Cristiada, v.II, El conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1929*, México, Siglo XXI, 1973, p. 177

los habitantes urbanos y los rurales; la empresa de modernización no dejó de provocar tensiones que dieron por resultado la violencia y la guerra.”²

En su autobiografía, José Clemente Orozco recuerda esta época por la gran cantidad de ollas, huaraches, sarapes, petates y rebozos que inundaron México. En ese contexto vino la irrupción de un personaje que sería explotado *ad nauseam* en la filmografía nacional: el charro³.

A decir de Gabriel Ramírez⁴, la ridiculización del ranchero en la época posrevolucionaria tiene un antecedente en el teatro popular, específicamente en un personaje de Leopoldo Beristáin, *El Cuatezón*, actor de teatro de revista que protagonizó la película *Viaje redondo*, que narra las peripecias del ranchero por la gran ciudad.

El Cuatezón gozaba de fama y prestigio. Actuó para el gran tenor Enrico Caruso. Salvador Novo en *Nueva grandeza mexicana* escribe que “acababa de triunfar la revolución, una revolución campesina, y el teatro de revista se solazaba en ridiculizar al payo, al ranchero ventrudo y ladino que el Cuatezón Beristáin personificaba en la escena (...) El ranchero era el prototipo popular de la época zapatista.”⁵

Beristáin también inspiró al personaje que protagoniza la cinta *Del rancho a la capital* (1926), de Eduardo Arriola. La película, más cercana en su trama a *Viaje de bodas*, narra las incidencias de una pareja que visitaba por vez primera la ciudad.

Gabriel Ramírez escribe que “Por debajo de la aparentemente inofensiva burla, aparecía la torpeza y pasguatería con la que el cine comenzaba a particularizar a los

² Ibid., p. 178

³ La película *El Zorro* (1920), de Miguel Contreras Torres, incluye a un personaje llamado Nicolás, al cual se le puede considerar el primer charro del cine mexicano, un estereotipo que evolucionará de manera paralela al cowboy estadounidense.

⁴ Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo en México*, México, Cineteca Nacional, 1989

⁵ Salvador Novo, *Nueva grandeza mexicana*, citado en Gabriel Ramírez, op. cit., p. 127

rancheros confrontados con la cosmopolita capital y no pasaría mucho tiempo en convertirse en uno de los más ricos y explotados filones a los que acudiría cada vez que se deseaba armar una de estas rápidas y burdas comedias.”⁶

El personaje de *Viaje de bodas* es en efecto un charro, aunque no ventrudo. La ingenuidad, que paulatinamente se transformará en torpeza, delata su pertenencia a uno de los rubros más poblados de su genealogía: los charros patiños, interpretados posteriormente por Manuel Medel, Carlos López *Chaflán* y Fernando Soto *Mantequilla*, entre muchos otros, antítesis de charros dominantes como los interpretados por Jorge Negrete.

El detalle de los exagerados bigotes en la caracterización arroja un dato que tiene coincidencias con otra fuente: la historieta conocida como Cancionero Picot.

Es innegable el parecido de los personajes del cine y de la tira cómica distribuida por los laboratorios Picot, fabricantes del famoso antiácido Sal de uvas. En éste, Chema, apócope de José María, es delgado, bigotón y está vestido de charro. Juana, su pareja, tiene el pelo negro y porta vestidos típicos mexicanos, como el de la china poblana. (Ver imágenes 13.1 y 13.2)

Hay fuentes que indican que el Cancionero apareció por primera vez en 1928. No obstante en la página web de la estación radiofónica XEW, una de las más antiguas del país, se lee que a partir de 1931 los laboratorios Picot comenzaron a comprar tiempo aire en la estación. El éxito fue tal, que la empresa lanzó en ese mismo año el Cancionero Picot, con la letra de las canciones más escuchadas de la XEW. La publicación no dejó de imprimirse sino hasta la década de los sesenta.

Por su parte, Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra aseguran que la pareja apareció por vez primera en 1932. Los dibujos eran firmados la mayoría de las veces por

⁶ Gabriel Ramírez, op. cit. p. 241

César Berra, monero que a los 13 años, en 1919, fue coautor de la tira: *Vida y milagros de Lorín, El Perico detective*. En otras ocasiones son firmados por Jorge Aguilar.⁷

Apuntan que “esta pareja rural se aparta del modelo impuesto en los años veinte por duetos como el de Mamerto y Ninfa o Macario y Petronila. Comparados con las crueles caricaturas del matrimonio que eran usuales, Chema y Juana resultan excepcionalmente bien avenidos, y su galanura y civilidad contrastan también con la habitual visión de lo rural como sinónimo de fealdad y barbarie (...) proyectan una imagen no denigratoria de lo campirano...”⁸ (Ver imagen 14)

Los autores hacen notar que la imagen de Juana es incluso sexy. Destacan que la pareja aparece en chistes, en calendarios y sketches radiofónicos. Su éxito los lleva al cine porno. Aunque no se descarta que pudieran haber sido extraídos del mismo.

Así queda plenamente identificada la dama. Sí se llama Juana, es guapa y campirana, y si su labor dentro de la tira cómica es curar la resaca de Chema con Sal de Uvas Picot, en la película muestra otras habilidades. A través de la escenificación, el personaje pierde el fingido pudor inicial. Se transforma.

Esa capacidad de expresar su sexualidad libremente la vuelve un *avis rara* en la cinematografía nacional. No obstante, Juana se hermana con la mayoría de las protagonistas de la así llamada época de oro del cine nacional en el sentido de que “son creadas a partir de la mirada varonil, en un sistema de predominio masculino”.⁹

Julia Tuñón afirma que en el cine mexicano la sexualidad femenina no es un derecho, sino un riesgo, que define el destino de la mujer. Si ésta ejerce su sexualidad de

⁷ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bratra. *Puros cuentos, historia de la historieta en México, t. II 1934-1950*, México, Grijalbo, 1993, p. 163

⁸ *Ibid.*, p. 162

⁹ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 66

manera completa (es decir involucrando cuerpo y mente, genitalidad y amor romántico) culmina en la perdición: la calle, el burdel. Juana es una excepción porque está casada, porque muestra las dos caras de la moneda sin condenarse.

“En pantalla, el género femenino se reduce a una esencia matriz de la que se derivan las opciones de ser mujer, esencia que engendra el amor la sexualidad; pero mientras el primero se exalta, la segunda se esconde, como si poco o nada tuviera que ver con el sentimiento amoroso. El amor es el tema clave, pero para ser limpio, debe ser deserotizado, por eso su quintaesencia es el maternal, el nutricio. La idea del amor entre hombre y mujer con deseos de ser encarnado en la sexualidad se muestra con pocas posibilidades de éxito y generalmente como un propiciador de la desgracia: sólo parecen tener fortuna amorosa quienes realizan el amor conyugal en familia y quienes ensayan en un noviazgo formal esta vocación futura.”¹⁰

En este sentido, Chema y Juana podrían constituir el primer –y quizá el único-- matrimonio heterosexual en la historia del cine mexicano que muestra generosamente a la cámara sus secretos de alcoba, que despliega con lujo de detalles su vida conyugal en la pantalla. Las ropas caen con los enigmas de siempre. Se desnudan y nos desdudan.¹¹

Es una pareja transgresora, que copula en *allegro, ma non troppo*. De alguna manera los dos se alinean. Tienen sexo, pero después de casados. No usan anticonceptivos y se limpian higiénicamente después del acto¹². Constituyen una pareja heterosexual y judeocristiana. En ese contexto, la figura del sacerdote legitima la unión y al grito de *No es*

¹⁰ Ibid., p. 121

¹¹ El verbo es de Serrat

¹² Si bien en las películas porno mexicanas de la época es común presentar a detalle la higiene femenina luego del acto sexual, Julia Tuñón asegura que en los cuarenta “aparece la concepción del cuerpo femenino y su higiene como algo misterioso, aún para las propias mujeres”. En Julia Tuñón, op cit., p. 231

por vicio, ni por fornicio, sino por poner un hijo a tu servicio, él también se abandona a la carne.

4. ¡Disparen sobre el confesionario!

No se sabe quién realizó *Viaje de bodas*, pero sí cuál fue su intención primordial: vender. La representación del sexo es mercancía. Como apunta Bernard Arcan: “la pornografía es antes que nada un producto comercial y por lo tanto fabricado para ser vendido”.¹

¿Qué vende la pornografía que la coloca en la actualidad como una de las industrias más rentables del planeta? ¿Qué contiene un producto como la cinta *Garganta profunda* cuyo costo fue de 25 mil dólares y sus ganancias de 50 millones? ¿En qué radica la popularidad de una mercancía que en 1985 dejó ganancias de 700 millones de dólares al ser distribuida en videocasetes?

Arcan explica la estrategia de venta: “la pornografía anuncia abiertamente sus colores y promete ser fiel a su mala reputación”² Con eso basta para asegurar su éxito comercial. El consumidor sabe que todo producto con la etiqueta de pornográfico muestra con lujo de detalle sexo auténtico ataviado con distintos ropajes diegéticos. El antropólogo aclara que en realidad no es el sexo, sino la obscenidad lo que atrae, la posibilidad del descubrimiento de lo privado, la materialización del imaginario que sólo se despliega en la intimidad.

“La pornografía no es tanto una contemplación del sexo como una experiencia de poder –escribe Arcan--. El goce que ella provoca viene de la satisfacción que provoca la seducción garantizada, del poder asegurado de romper el pudor y de la invasión de la intimidad.”³

¹ Bernard Arcan, *El jaguar y el oso hormiguero, antropología de la pornografía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 25

² Ibid., p. 36

³ Ibid., p. 187

Eso lo sabía el realizador de *Viaje de bodas*. No obstante, hay algo más en la cinta. Si la película fue realizada en México a finales de la década de los veinte o principios de la década de los treinta, coincide con una época en la que el fanatismo religioso y antirreligioso tuvieron un sangriento encuentro: la guerra cristera (1926-1929). La cinta podría entenderse como un ataque a la doble moral sacerdotal, no obstante *Viaje de bodas* habría sido censurada lo mismo desde el púlpito que desde la silla presidencial (o quien estuviera detrás de la misma, como era el caso).

Mientras que para la iglesia católica el cuerpo es un templo que debe permanecer inmaculado, para el maximato es un símbolo del progreso. Los logros de la revolución a punto de ser institucionalizada se reflejan en la metáfora somática de una juventud sana y musculosa, como la que aparece en las pocas imágenes conocidas de la cinta de propaganda callista *El coloso de mármol* (1927), de Manuel R. Ojeda.

En ese contexto, la presencia del cura podría interpretarse como una doble provocación, si bien matizada y cuidadosa. En la secuencia de la sacristía no hay imágenes religiosas⁴. Por otra parte, la desnudez no es total en ninguno de los dos personajes. Pero hay que dejar las representaciones de sacerdotes en situaciones comprometedoras para más adelante y centrarse en por qué se eligió poner a un cura en una película porno.

La cinta, obviamente, no pudo haber sido patrocinada ni por la iglesia ni por el gobierno, pero sí —y es una hipótesis— por quienes en la época ejercían el poder a sus anchas y mostraban cada vez que podían su aparente anticlericalismo: los generales

⁴ Agradezco la observación a Magaly Hernández López, quien la integra en su ensayo *Descripción de 4 fotogramas pertenecientes al cortometraje Viaje de bodas*, realizado como parte de las actividades académicas del seminario Imagen y discurso, dirigido por el doctor Jaime Cuadriello, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, agosto de 2008-enero de 2009.

revolucionarios, herederos de los ex congresistas constituyentes, que tenían un especial odio a la confesión, acto que detona la segunda secuencia de sexo en *Viaje de bodas*.

Flash back: luego del convulso siglo XIX, la iglesia revitalizó fuerzas en la *pax porfiriana*. La encíclica *Rerum Novarum* instaló al clero en una dinámica social que lo mismo tocaba las relaciones obrero patronales que los vínculos entre propietarios y campesinos. A la caída de Porfirio Díaz, el clero –a través del partido Católico Nacional–, apoyó a Francisco I. Madero. De ahí que mantuviera una distancia con el gobierno golpista de Victoriano Huerta. No obstante, en su momento Venustiano Carranza acusó a obispos y curas de haber apoyado al usurpador, detonando un anticlericalismo voraz en generales como Antonio Villarreal y Adalberto Tejada.

El anticlericalismo carrancista era sobre todo una escenificación. Aunque matizados por el tiempo y el rencor, los testimonios recabados por historiadores como Jean Meyer coinciden en que los generales llegaban a las poblaciones, apresaban a curas y monjas, y tomaban las iglesias. Ante los ojos del pueblo bailaban con las imágenes de las vírgenes, fusilaban imágenes de santos, utilizaban la ropa de liturgia para adornar sus caballos y fornicaban sobre los altares⁵. Pero, sobre todo, quemaban los confesionarios.

Las razones se pueden localizar en los debates del Congreso Constituyente. He aquí el testimonio de Alonzo Romero: “cada mujer que se confiesa es una adúltera y cada marido que lo permite es un alcahuete y consentidor de tales prácticas inmorales.” Según el declarante, al confesarse, las mujeres “van a vaciar en los oídos crapulosos de aquellos

⁵ Existe incluso material filmico que muestra el fervor iconoclasta que había en Tabasco bajo el gobierno de Tomás Garrido Canabal

hombres tan funestos como degradados todo lo que se desarrolla en el hogar, todos esos secretos que no deben salir del hogar.”⁶

El pecado de los curas es no poder casarse. De ahí que Romero se pregunte “¿Qué sucedería, señores, cuando un hombre dotado de carne y hueso, un hombre que tiene un sistema nervioso capaz de desarrollar funciones genésicas, no puede llevarlas a cabo porque se le ha puesto un dique a su desarrollo? ¿Qué sucede? Que tiene que medrar en cercado ajeno. Esa es la razón de que haya tantos hogares en estado desastroso.”⁷

En el mismo tenor, el constituyente González Galindo asegura: “Ya hemos arrebatado al clericalismo la niñez, con la votación del Artículo 3°. Ahora bien ¿por qué no le hemos de arrebatar la mujer? De la mujer se sirve para sus fines políticos, la mujer es el instrumento de la clerecía... ¿por qué no hemos de arrebatar la mujer del confesionario ya que le arrebatan el honor de su hogar, valiéndose de la confesión auricular?”⁸

La mujer como objeto arrebatable, como ente sin voluntad, como ser vulnerable que hay que defender con la ley. En esta misógina objetivación del ser femenino parecen coincidir pornógrafos y precursores del orden y la legalidad. La diferencia estriba en que el porno, aunque en casos aislados, da espacio al deseo femenino y al hacerlo reivindicar – quizá sin darse cuenta--, el papel de la mujer como sujeto. Tal es el caso de la cinta *El monje loco*. Con todo, es una excepción a la regla que impone la objetivación.

Escribe Emili Olcina: “En el ámbito sexual, la imposición de la voluntad masculina a la mujer consiste en que el hombre pueda acceder a ella cuando él desee, sin importar lo que ella quiera. Ahora bien: por razones morfológicas, aunque la mujer esté inconsciente o incluso muerta, es decir con perfecta independencia de la voluntad de la mujer, el cuerpo

⁶ *Diario de los debates del Congreso Constituyente*, t. II, p. 1031-2, citado en Jean Meyer, op. cit., p. 86

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibid.*, p. 87-88

femenino siempre está en condiciones de alojar el pene, con lo cual la única condición imprescindible para que el acto fálico tenga lugar es que el hombre esté en condiciones de ejecutarlos, mientras que en términos funcionales no es en absoluto necesario que la mujer esté dispuesta al sexo: basta con que su cuerpo material esté disponible, y orgánicamente lo está siempre, en las ocasiones en que el hombre esté preparado para aprovechar esa disponibilidad.”⁹

Al parecer a los constituyentes les preocupaba menos su complicidad en la objetivación de la mujer que la existencia del confesionario como sede de una posible conspiración contra la revolución.

El anticlericalismo es hereditario. Para 1923, ya con Álvaro Obregón en la presidencia, se funda la Federación Anticlerical Mexicana. Al año siguiente, los enemigos declarados de los sacerdotes hacen circular un volante en donde se habla de una presunta comunicación espiritista con el mismísimo Fray Bartolomé de las Casas, quien se manifestó desde el más allá “condenando expresamente la confesión por inmoral y lúbrica, y denunciando a los sacerdotes, canallas sátrapas, sátiros, ignominia de la humanidad, que destrozan el alma y el pudor de aquellas inconscientes vírgenes.”¹⁰

En el más acá Plutarco Elías Calles se asume como la figura centralizadora, modernizadora, nacionalista, del México posrevolucionario. Controló al ejército, domesticó a las fuerzas vivas del país a través del corporativismo y la reforma agraria, y combatió a la iglesia, símbolo del atraso, pero por otro lado, institución que le llevaba ventaja al estado en el trabajo con obreros y campesinos.

⁹ Emili Olcina, op. cit., p. 116

¹⁰ Jean Meyer, op. cit., p. 139

Pero había otros factores. Como apunta Meyer, “el anticlericalismo es nórdico, urbano, gubernamental; los anticlericales se encuentran sobre todo entre las profesiones que podrían llamarse de servicios: funcionarios, abogados y juristas, comerciantes y negociantes, médicos y farmacéuticos, maestros y oficiales; los dirigentes obreros, más anticlericales que sus tropas, pueden contarse en la categoría de funcionarios.”¹¹

Si el anticlericalismo es nórdico, la revolución también, pues “desde 1914 la Revolución es cosa de la gente del norte: Carranza, Obregón, Calles y los sonorenses; Valenzuela, Luis L. León, Eulogio Ortiz, Aarón y Moisés Sáenz; todos los hombres del norte, ajenos al viejo México indio y mestizo, católico e hispánico, nacidos sobre la más dura de las fronteras, fuera del triángulo de la civilización indocolonial, batida por el oleaje del imperialismo norteamericano.”¹²

Calles favorece el protestantismo y fomenta el cisma en la Iglesia Católica. A través de los actos de la Orden de los Caballeros de Guadalupe (salida de la anticlerical Confederación Regional Obrera Mexicana), propicia la fundación de la Iglesia Católica Apostólica Mexicana (ICAM). Tal es el motivo central que detona la guerra cristera. Del lado gubernamental pelean personajes como Joaquín Amaro, quien recupera la escenificación anticlerical carrancista y la mejora. Festeja su santo en la iglesia de San Joaquín, en la ciudad de México, con una parodia de la misa aderezada por sermón desde el púlpito y champán servido en cálices.

¹¹ Ibid., p. 193

¹² Ibid., p. 194

Amaro publica la revista mensual *El soldado*, con caricaturas que representan a Pío IX, obispos, sacerdotes y monjas como obsesos sexuales. La publicación se difundía de manera gratuita entre los soldados.¹³

Ya en plena guerra cristera, los discursos vuelven a disparar contra el confesor. El general J.B. Vargas asegura en Valparaíso, Zacatecas: “La confesión es una industria que se inventó para seducir doncellas, conquistar damas católicas y convertir a los padres y esposos en castos Josés. Es una maniobra corruptora de las sociedades en provecho de los inicuos placeres clandestinos de los frailes y demás jerarquías de la mafia de esta clase de pillos.”

“El sultán de Turquía –continúa--, según sus costumbres, es poseer en su harem muchas mujeres a la vista del mundo y las mantiene a todas. La costumbre de los frailes es tener también muchas mujeres clandestinamente, pero las mujeres los mantienen a ellos...”¹⁴

No obstante, el anticlericalismo es piadoso. Los revolucionarios –incluyendo a Calles-- tienen esposas, hijas y sobrinas, muchas de las cuales son católicas activas y realizan misas en sus casas o guardan armas, mientras los hombres combaten a los cristeros.

Es la misma doble moral que impide al realizador de *Viaje de bodas* usar imágenes religiosas como parte de la escenografía de la cinta, la cual, por lo demás, presenta en imágenes lo que los carrancistas constituyentes y los revolucionarios anticlericales denunciaban en sus discursos.

¹³ Ibid., p 200-1

¹⁴ Ibid., p. 203-4

Desde el porno, la breve aunque importante trama de la película se inscribe en la lógica anticlerical de la época. El cine la describe y la ilustra. Le da cuerpo al fantasma. Somatiza el miedo.

5. Y en porno te convertirás...

Los curas también tienen sotana que les pisen. Más que trasgresión, la aparición del cura como elemento activo en una representación de sexo explícito es una tradición. Desde finales del siglo XIX, circulaban en México novelas pornográficas francesas y españolas, que ocupaban lugar en librerías de no pocas familias, ocultas detrás de tomos de filosofía o literatura. Según explica Sergio González Rodríguez, los autores usaban seudónimos para evitar acosos judiciales. Muchos títulos aluden a espacios de placer cuyo rasgo común es la clausura: conventos, pensiones, prisiones o prostíbulos.

“Resalta ahí el temperamento sacrílego y anticlerical, los personajes predilectos suelen ser clérigos y monjas que tienen relaciones entre sí, o enclaustradas que reciben a seglares, o se muestran episodios lesbianos o pederastas, de corrupción de inocentes y hombres y mujeres con doble vida.”¹

Ya en el siglo XVI, Sebastián de Horozco, en su *Teatro Universal de Proverbios*, plantea en el número 854 una pícaro pregunta: *El abad y su manceba/ y el herrero y su muger/ de tres guevos comen sendos/ esto [¿] como puede ser [¿]*²

Y así responde: *Si quies saber por entero/ de este caso la verdad/ la que es muger del herrero/ es manceba del abad/ y ambos tiran a un terrero// Assi que no es cosa nueva/ a quien lo quiera entender/ el abad y su manceba/ el herrero y su muger/ ser tres personas de prueba// Mientras el herrero maja/ el abbad leer la beza/ después el otro trabaja/ mientras el clérigo reça/ en atestarle la paja*³// *Luego sientanse a comer/ los señores*

¹ Sergio González Rodríguez, op. cit., p. 24

² Sebastián de Horozco, *Teatro Universal de proverbios*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1986, p. 197-198

³ Luis Alonso Hernández, encargado de la edición acota que “atestar la paja” significa “joder”. Paja toma el sentido de pija, mientras que uno de los significados de atestar es meter o introducir una cosa otra en otra: meter la paja.

reverendos/ con su manceba y muger/ de tres guevos comen sendos/ de este modo puede ser.

Los ejemplos en la literatura pueden extenderse al siglo XIV. *El Decamerón*, de Giovanni Bocaccio incluye no pocos cuentos en los que monjes y monjas se ven enredados en situaciones sexuales. Chaucer hizo lo propio en el siglo XIII con *Los cuentos de Canterbury*.

Si eso es en la ficción, en la historia los casos también están documentados. El tribunal del Santo Oficio, instaurado en 1571 en la Nueva España, recibió al menos 2 mil casos de religiosos que habían violado el voto de castidad. Al acto se le llamaba *solicitud* y era definido como la expresión de deseos sexuales en el confesionario, debido a que este último era un espacio íntimo que ponía a la confesante de rodillas y en relativa cercanía al confesor.

Documenta Asunción Lavrin, en su ensayo *Los hombres de Dios: aproximación a un estudio de la masculinidad en la Nueva España*, que la *solicitud* comenzaba verbalmente “pero iba acompañada con aproximaciones corporales, como tomar las manos o tocar las partes del cuerpo de la confesante (...) La intención del confesor era la de dar a conocer su deseo y sondear la voluntad de ella a acceder a sus requiebros.”⁴

Y confesarse es un sacramento, o sea una obligación para los creyentes católicos instaurada en el Cuarto Concilio Lateranense (1215). La iglesia obligaba a sus feligreses a confesarse al menos una vez al año con un cura calificado, pero ya para el siglo XVI pocos obedecían el mandato. Si antes el perdón de los pecados se obtenía a través de la contricción (la pena por haber ofendido a Dios), ahora era el sacerdote, previa confesión, el

⁴ Asunción Lavrin, *Los hombres de Dios: una aproximación a un estudio de la masculinidad en la Nueva España*, <http://maytediez.blogia.com/2007/040602-los-hombres-de-dios-aproximacion-a-un-estudio-de-la-masculinidad-en-nueva-espana.php>

que tenía la facultad de otorgar la absolución.⁵ Estaban obligados a interrogar a los creyentes de acuerdo a un orden: los 7 pecados capitales, los 10 mandamientos, los 5 sentidos, las 4 virtudes y las 8 bienaventuranzas. Muchas veces los confesores eran analfabetas con conductas morales que no iban de acuerdo con su cargo.

Erasmus y Lutero se opusieron a esta práctica. El quinto Concilio Lateranense (1512-1517), pero sobre todo el Concilio de Trento (1545-1563), utilizaron una agresiva estrategia para contrarrestar los ataques reformistas. Se estableció que el hombre sólo podía alcanzar la gracia divina por la penitencia y se obligó a los sacerdotes a mantener un comportamiento modesto, sosegado y lleno de religión. Además, se les prohibió el concubinato.

Escribe Stephen Halliczer que con el Concilio “se había preparado el camino para un experimento social sin precedentes: el uso extendido de la confesión para inducir a una ‘patología del escrúpulo’, es decir un examen de conciencia ansioso y más morboso, en interés del mantenimiento del control de la Iglesia sobre el individuo.”⁶

Los manuales de confesores en la España del siglo XVIII advertían de dos grupos vulnerables: las mujeres mayores de 40 años y las monjas franciscanas. La tentación seguía siendo parte de la confesión, a pesar de que desde 1561 el tribunal del Santo Oficio en España se hacía cargo directamente de los delitos de sollicitación. Aunque si la seducción o el acoso se daban antes de la confesión o después de la absolución, la Inquisición no tenía competencia.

Quizá por falta de recursos para conseguir un mueble adecuado, la confesión que vemos en *Viaje de bodas* es similar a la que se practicaba en los siglos XV y XVI, con el

⁵ Stephen Halliczer, op. cit., p. 2

⁶ Ibid., p. 23

confesante sentado frente al sacerdote o hincado ante él. Esto facilitaba la posibilidad de contacto toda vez que no había un sitio fijo de la iglesia para llevarse a cabo. Se podía dar en el jardín, como en la cinta porno de la colección *El sueño de Fray Vergazo*, o en la sacristía, como en *Viaje de bodas*. La iglesia introdujo el confesionario cerrado a finales del siglo XVII y al hacerlo dotó a los participantes de anonimato e intimidad para planear citas.⁷

¿Por qué las mujeres aceptaban las propuestas de los curas? Halliczer plantea que “enfrentadas a una sociedad que ignoraba sistemáticamente sus necesidades sexuales, con todas las formas de experimentación sexual prohibidas y teniendo fuertemente restringida la frecuencia del coito, muchas mujeres experimentaban una profunda sensación de insatisfacción sexual.”⁸

Otros motivos que cita el investigador son la situación económica, la viudez, la ignorancia, la educación de los curas, las reglas estrictas de las órdenes monacales, pero no la culpa por haber sentido placer, que puede ser lo que llevó a Juana a confesarse.

Muchos casos de sollicitación tienen gran similitud con la trama de *Viaje de bodas*. La diferencia estriba en que mientras en la vida real estos casos eran del dominio público a través de la transmisión oral, en la película los protagonistas muestran al espectador todo aquello que antes era reconstruido en la imaginación. El ojo del Voyeur se asoma entre la celosía y no sólo presencia el acto, gracias a las bondades de la cámara ocupa un lugar tan anónimo como privilegiado.

Escribe Lindsey Lane que la cámara, en el sistema hollywoodense –que es el que sigue formalmente el cine porno--, “estimula en la persona perspicaz, a través de la elección

⁷ Ibid., p. 138

⁸ Ibid., p. 177

adecuada de tema y colocación, el sentido de estar en la parte central de la experiencia, en el punto de percepción más ventajoso”.⁹

Ahí están pues el abad y la manceba, el confesor y la confesante, Juana y su párroco, personajes de la tradición al servicio de la trasgresión. La trama en el porno es un aperitivo, el humor un aderezo. Lo que devoran los ojos del espectador, el plato fuerte, son las imágenes de sexo. Y mostrarlas en plenitud, en detalle, con monumentalidad, es la tarea del director cuya intención, como ya se había apuntado, es vender, y para hacerlo necesita responder a las expectativas de un espectador que quiere excitarse.

⁹ A. Lindsey Lane, *The camera's omniscient eye*, AC, 30, noviembre de 1935, citado en David Bordwell, op. cit., p. 33

6. Vamos por partes...

En el porno la cámara es una guillotina despiadada. Si ya para la segunda década del siglo el cinematógrafo había mutilado cabezas y manos, e incluso pies, en el porno encontró terreno libre para mutilar otras partes del cuerpo. El encuadre se saturó con monumentales primeros planos de nalgas, vaginas y pechos, penes y bocas. El fetiche.

El fotógrafo de *Viaje de bodas* asume el reto con las limitaciones técnicas propias de la época. Más que en la secuencia sexual entre el sacerdote y Juana, es en la que protagoniza ésta con su marido donde el camarógrafo se inscribe en un canon vigente en la actualidad: el medical shot, el big close up a los genitales (Ver imagen 15)

En su famoso ensayo *Visual pleasure and narrative cinema*, Laura Mulvey –sin referirse específicamente al porno--, ofrece una explicación utilizando como herramienta al psicoanálisis. El objetivo: demostrar que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del film y no sólo eso, también una forma de ver y de sentir placer al mirar.

Entre los posibles placeres que ofrece el cine está la escopofilia, que implica tomar a otras personas como objetos a partir de la mirada. De este componente instintivo de la sexualidad se deriva el Voyeur, que obtiene satisfacción sexual con mirar al otro objetivado.

De acuerdo con Mulvey, el cine clásico está diseñado para ser visto, produciendo a través de la oscuridad una ilusión de separación en el espectador. De hecho va más allá: desarrolla la escopofilia en su aspecto narcisista a través de una construcción antropomórfica en la pantalla. La escritora conecta este momento de reconocimiento con la “Fase del espejo”, instante en que el niño se descubre en un reflejo como imagen idealizada.

Hay entonces dos aspectos contradictorios en las estructuras visuales placenteras frente a la pantalla: la escopofílica (mirar al otro como objeto de estimulación sexual), y la narcisista (identificación con la imagen vista).

Y he aquí que aparece la mujer en pantalla (llamémosle por su nombre: Juana), presencia indispensable en todo film clásico. Presencia pasiva en un mundo de hombres con mirada activa que proyectan su fantasía en la figura femenina, objeto sexual que es el leitmotif del espectáculo erótico.

Desde la perspectiva de Mulvey, Juana es objeto erótico para los hombres en pantalla (Chema y el sacerdote), y para los espectadores. El cine se encarga de combinar ambas miradas sin romper el relato, sin dejar que el espectador recuerde los límites de la pantalla. Pero no todo es placer. La figura de la mujer connota —en términos psicoanalíticos— la ausencia de pene, un amenaza de castración. Ansiedad.

Hay dos salidas de escape para la ansiedad de castración masculina: el voyeurismo sádico empeñado en investigar a la mujer, desmitificar su misterio, exigir una historia, que algo suceda en la otra persona, o bien la vía fetichista: evadir la castración por la sustitución de un objeto fetiche o transformar a la figura misma en un fetiche.

“La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se fusionan; ella no es más la portadora de culpa, sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por close-ups, es el contenido del film y el recipiente directo de la mirada del espectador. A Sternberg (Josef von) no le importa la ilusión de profundidad de la pantalla; su encuadre tiende a ser unidimensional, como luz y sombra, encaje, vapor, follaje, una red,

una corriente, etcétera, reduce el campo visual. Hay poco o no hay mediación de la mirada a través de los ojos del protagonista masculino.”¹

Mulvey se refiere al cine de Josef von Sternberg y la dama es Marlene Dietrich. No obstante la descripción encaja con lo que sucede en la primera secuencia sexual de *Viaje de bodas*. La unidimensionalidad del encuadre genital no es más que la fetichización del cuerpo de Juana. Lo que vemos, en efecto, no coincide con la mirada de Chema, salvo en el preámbulo ya referido.

La pregunta es ¿Puede ser una vía de escape a la ansiedad de castración la fetichización latente en el big close up del pubis de Juana que expone sin ambages la ausencia de pene? John Ellis considera que es una contradicción² y aporta otra versión: el fetiche en el porno no es la fragmentación corporal, sino el placer femenino. Según su teoría, expuesta en el ensayo *On pornography*, la mujer tiene el falo en el placer sexual, la ausencia de falo es negada en su orgasmo.

“El falo para la mujer en la representación es dado por el hombre en la audiencia; es un regalo de uno o varios hombres que proveen el orgasmo femenino”³, asegura Ellis en un texto que detonó más de una respuesta⁴.

Una de ellas fue la de Paul Willemen para quien el porno ofrece una mirada inversa del fetichismo, es decir “es menos una negación de la castración, que una confirmación del poder fálico de los espectadores.” En este sentido el placer femenino es una variante toda

¹ Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, en Screen, op. cit., p.30

² Lesley Stern también observa la contradicción: “Una de las paradojas de la pornografía está presente en una simultánea compulsión a fetichizar (fragmentar el cuerpo) y una compulsión a ‘revelar todo’. Es posible concebir esta paradoja otorgando una nueva entrada a la esencia del cine. Aquí lo marginal ilumina lo institucional, el cuerpo del texto (cine clásico), es reanimado como un cuerpo textualizado alimentando los apetitos vampíricos de esa máquina deseante sin fin: la teoría filmica.” Lesley Stern, *The body as evidence*, en Screen, op. cit., p. 212

³ John Ellis, *On pornography*, en Screen, op. cit., p. 165

⁴ En el volumen citado se recopilan dos: *Letter to John*, de Paul Willemen, *The heterosexual presumption*, de Claire Pajaczowska (que considera al autor heterosexualista)

vez que “en la mayoría del porno la mujer es el espacio en el que (dentro del que) el placer del hombre y el poder fálico es inscrito”.⁵

En medio de la discusión –que permanece abierta–, está el cuerpo de la mujer, el de Juana, intervenido por la mirada de Chema y los espectadores, por la del camarógrafo y el director. Cuerpo usurpado a su poseedora para transformarlo en imagen(es). ¿Quién elige qué tomar, qué fetichizar? ¿Cuál es el criterio?

Emili Olcina aventura una respuesta: “la desnudez femenina, consistente en la exposición de las porciones del cuerpo femenino aptas para actos sexuales a iniciativa ajena, coincide con la exposición de áreas corporales aptas para la penetración fálica: sexo, pechos y culo con el ano”⁶. La autora agrega otras cavidades de alojamiento como la boca y el hueco de la mano, o partes que pueden ser receptoras de la eyaculación: cara, pubis, vientre, espalda.

Áreas que reivindican el poder fálico del espectador, tales son las coordenadas básicas en la cartografía de la pornotopia, donde no hay tiempo ni espacio más que para el sexo.⁷ Pero este particular sentido de la ubicación desorienta. A fuerza de acercarse, la cámara captura imágenes que obligan al espectador a elaborar hipótesis del fuera de cuadro. Pero esto sólo es gracias al zoom. En el caso de *Viaje de bodas* los acercamientos a los cuerpos son limitados y otorgan en el encuadre un lugar a otros elementos que facilitan la ubicación.

⁵ Paul Willemen, *Letter to John*, en Screen op. cit., p. 178

⁶ Emili Olcina, op. cit. p. 120

⁷ El concepto es de Steven Marcus, en *The other victorians: a study of sexuality and pornography in Mid-nineteenth Century England*, New York, New American Library, 1974, citado en Bernard Arcan, op. cit., p. 30

La cámara le corta a Juana la cabeza, el tórax, el pubis, las nalgas. Cuerpo intervenido, descuartizado, exigiendo su descolonización desde el mutismo.⁸ Objetivado por el Voyeur y fetichizado por el sádico. Como afirma Jesús González, “el film o la fotografía pornográfica conducen, pues, necesariamente, a la construcción de una escena delirante, desnaturalizada y descontextualizada en la que el cuerpo, vaciado de todo secreto, rota toda intimidad, es incesante e indefinidamente fragmentado, troceado para (y por) una mirada devoradora, que lo observa desde el contracampo heterogéneo.”⁹

El límite del medical shot, del zoom anatómico es lo que Baudrillard llama la hiperrealidad. Tal acercamiento muestra el sexo en estado puro, tan próximo que se confunde con su representación, marca el fin del espacio perceptivo de lo imaginario, el fin de la escena y la ilusión. Es lo contrario de la ilusión y la seducción pues vuelve al sexo más real que lo real.

“El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal. El voyeurismo del porno no es voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y su pérdida, un vértigo de pérdida de la escena y de irrupción de lo obscuro.”¹⁰

La carnicería está consumada. A partir de la metonimia visual, se toma el todo por una de sus partes. El plano general de Juana desnuda devuelve la certeza de su integridad. De alguna manera funciona el artificio: los límites de la pantalla se pierden ya no en función de la narrativa, sino del sexo en estado puro, destilado, sintetizado, sujeto por el movimiento acompasado de dos cuerpos fragmentados, incompletos, despojados de identidad, voluntad e integridad. Restos.

⁸ Ver el ensayo *What's wrong with images of women*, de Griselda Pollock, en Screen, op. cit., p. 135

⁹ Jesús González, *Cuerpos fragmentados*, en Flavia Puppo op. cit., p. 24

¹⁰ Jean Baudrillard, *El efecto de hiperrealidad*, Ibid., p. 26

Epílogo

Faltaban muchos años para que Susan Brown, en *Room at the top* (Jack Clayton, 1959), se convirtiera en la primera mujer en la historia del cine en exclamar, luego de un encuentro carnal, “Wasn’t it super”. Tuvo que pasar más tiempo para que Elizabeth Taylor mostrara su trasero desnudo en *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963), o para que Antonioni se atreviera a mostrar en su cinta *Blow up* (1965), por vez primera el vello púbico de una actriz.¹

Aún faltaban años para que Ninón Sevilla, en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), ejecutara coreografías cuasi masturbatorias. Aún faltaba casi una década para que los desnudos femeninos en *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), escandalizaran a las autoridades del país.

Viaje de bodas, desde la clandestinidad, derribaba las barreras impuestas por la moral y las buenas costumbres. A pesar del filtro impuesto por la mirada masculina, Juana es una de las pocas mujeres que ejercen su sexualidad sin problemas aparentes en la historia del cine mexicano. Y no es una prostituta, es casada y católica, además muy mexicana.

Sin proponérselo *Viaje de bodas* rompe otros hitos, se permite incluso mostrar detalles que el *hard core* actual ha desterrado de su discurso: la flacidez del pene y la exhibición del vello púbico masculino y femenino. Todavía más importante es la capacidad de mostrar quienes están detrás de esa representación.

El final de la secuencia entre el cura y Juana es más obsceno que la felación y la penetración en *doggy style*. Porque en menos de 5 segundos la que se desnuda es la cinta. Ambos personajes terminan el acto en el sillón. Él se sienta a la derecha, ella a la izquierda.

¹ Fernanda Pivano, *El cuerpo del hombre encadenado*, en *Erotismo y destrucción*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 124

Ambos parecen mirar a la cámara, pero en realidad esperan una orden del director. Hay un vacío argumental que sólo llena en pantalla el rostro cansado del actor (no el cura), y la cara triste de la actriz (no Juana), que a leguas se nota que no es tal, que quizá es una prostituta con el pudor suficiente para taparse la cara y agacharse ante la cámara. Es el punto cero del porno: los cuerpos objetivados por un momento vuelven a ser sujetos. De nada sirve el escuálido beso, seguramente sugerido por el director, con que el cura intenta buscar el rostro de Juana. A la ruptura diegética sólo la salva el corte.

Al final, como en el cine clásico, todo se resuelve. No hay dudas. El sacerdote absuelve a la dama. Les alcanza el tiempo para vestirse antes de que llegue el esposo con un par de paquetes y un perico en una jaula, que ameritará un plano en detalle². Chema tomará la maleta, a su mujer, a su perico y se despedirá. El cura no los dejará ir en paz sin antes darles la bendición. Su viaje de bodas ha terminado. Corte.

Antes de la simplificación de un país entero a un Rancho Grande habitado por Esther Fernández y Tito Guízar, antes del embalsamamiento de Dolores del Río y Pedro Armendáriz como prototipo familiar del *Mexican way of life*, antes del idilio edípico entre Sara García y Pedro Infante, antes, mucho antes, ya eran Chema y Juana. Pareja fundacional que a través del porno, destruye el mito antes de que sea inventado, devela lo que pasa atrasito del fundido en negro, humaniza a través del sexo real lo que la industria deifica a través del romance ficticio.

Son los padres fundadores de una larga estirpe, los que por su pecado fueron echados del incierto paraíso de la historia del cine nacional. Los que fuera de cuadro aún

² Probablemente el énfasis visual haya tenido correspondencia en un intertítulo, es decir que el perico haya dicho algo a manera de moraleja o chiste.

avanzan con el equipaje y la culpa auestas, condenados a ganarse el pan con el sudor de sus vientres.

Ciudad de México

Verano de 2009

Conclusiones

1. Si bien no podría calificársele de industria, los creadores de cine pornográfico tenían una organización que les permitía la generación de diversos productos con un mínimo de recursos. Adaptaban el esquema de producción del cine industrial a las condiciones semiprofesionales del cine clandestino: hay dirección, un guión y edición; hay un grupo de actores, escenografía reciclable y un sitio que hace las veces de estudio; hay una producción, realización, distribución y exhibición del material; y sobre todo, hay un mercado. *Viaje de bodas* es el producto conocido más acabado de los que podemos atribuir a un equipo de producción. Al ser producto de un sistema clandestino, pero efectivo en la medida que crea productos filmicos, es una cinta que transgrede los esquemas de producción vigentes en la época.
2. Una condición básica para la producción y realización de cine pornográfico en la segunda década del siglo XX en México es la existencia del formato de 16 mm, que facilita la filmación, revelado y la reproducción del material. Incluso, al tratarse de un soporte que no contiene nitrato de celulosa, facilita su conservación, aunque su capacidad de reproducción es inversamente proporcional a la calidad visual de las copias. Al ser filmada y copiada en 16 mm, formato que fue fabricado para consumo doméstico y que fue usado con fines educativos, *Viaje de bodas* transgrede las normas de producción, reproducción, distribución y exhibición vigentes en la época pues su intención es netamente comercial.
3. *Viaje de bodas*, como todo el cine pornográfico de la época, tiene en la obscenidad de su discurso su causa y su fin, su condición y su consecuencia. Es obscena porque muestra lo que no se ve. Porque devela lo oculto debe permanecer fuera de escena, en

la obscenidad. Para mostrar, no se muestra. Promete hacer visible lo invisible, desde la invisibilidad.

4. Para desarrollar un discurso obsceno, y mantener el equilibrio de visibilidad/invisibilidad, los realizadores de *Viaje de bodas* utilizaron estrategias. Una de ellas es formal. La cinta divide su discurso en dos vertientes: narrativa y expositiva. La estrategia formal narrativa, patente en todas aquellas secuencias que no son de sexo explícito, echa mano de las premisas del lenguaje clásico hollywoodense con el fin de presentar la situación, a los personajes, sus motivaciones y las consecuencias de sus actos. La estrategia formal expositiva, presente en las secuencia de sexo explícito, basa su discurso en la multiplicidad de encuadres a partir de los cuales se registra el acto sexual, con esto transgrede el modo de representación cinematográfico clásico del espacio heredado del teatro y de la pintura occidental, haciendo uso de encuadres picados o planos inclinados, que por la época utilizaba con intención estética el cine expresionista alemán. Por otro lado transgrede el tiempo, al sintetizar la duración real de un acto a una secuencia constituida por una serie de planos que aluden a diversos encuadres, posiciones o fases del acto, a la manera de la secuencia de montaje soviética, sólo que sustituyendo el fundido encadenado por el corte.
5. La estrategia formal expositiva, patente en las secuencias de sexo explícito en *Viaje de bodas*, transgrede el modo de representación cinematográfico clásico del cuerpo humano, heredado de la pintura occidental. Específicamente transgrede la representación del cuerpo femenino al mutilarlo a partir de los planos de detalle, lo violenta al reducirlo a fragmentos designados por el gusto fetichista de un mercado masculino.

6. Los realizadores de *Viaje de bodas* utilizan una estrategia diegética para escenificar el sexo explícito. La ridiculización de una pareja representativa del medio rural mexicano, a través de la excesiva caracterización y del énfasis en rasgos atribuidos a los habitantes del medio campirano como la ingenuidad, coincide con la política modernista de la época posrevolucionaria encaminada a establecer distancia con el México antiguo. Resabio de esta tendencia es la presencia del charro, cuya ingenuidad y torpeza se hará evidente en no pocos casos a lo largo de la historia del cine mexicano. El personaje femenino que protagoniza *Viaje de bodas* transgrede el estereotipo femenino del cine nacional, al ejercer su sexualidad libremente sin ser necesariamente una prostituta. Es, por el contrario, una mujer casada, evidentemente nacionalista y católica, que comete adulterio, pero es inmediatamente absuelta. Como pareja, los protagonistas también transgreden las premisas morales del cine nacional al mostrar con detalle su vida sexual a la cámara.
7. Hay una estrategia política por parte de los realizadores de *Viaje de bodas* al incluir a un actor interpretando a un sacerdote católico, que es parte activa de una secuencia sexual. Si bien al tener relaciones sexuales con su confesante, el sacerdote transgrede su voto de castidad, su inclusión es todavía más transgresora toda vez que responde, por un lado, a una tradición que surge en la literatura medieval, y por otro lado, a una ideología política vigente en los años en que fue creada la cinta: el anticlericalismo, que tuvo una época álgida con el carrancismo y que alcanzó su apogeo en el callismo, durante la guerra cristera. La omisión de imágenes católicas y cruces como parte de la escenografía denota una estrategia moral, sin embargo, la ubicación de la escena sexual en el acto de la confesión hace visible uno de los grandes temores de los grupos anticlericales.

Bibliografía

- Anduiza Valdemar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, Filmoteca de la UNAM, 1984, 358 p.
- Arcan, Bernard, *El jaguar y el oso hormiguero, antropología de la pornografía*; Buenos Aires, Edicions Nueva Visión, 1993, 267 p.
- Aumont, Jacques et al., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2002
- Aurrecoechea, Juan Manuel/ Bartra, Armando, *Puros cuentos, historia de la historieta en México, t. II 1934-1950*, México, Grijalbo, 1993, 465 p.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, 127 p.
- Bordwell, David, *El cine clásico de Hollywood, Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997, 547 p.
- Darnton, Robert, *El coloquio de los lectores: ensayos sobre autores, manuscritos, escritores y lectores*, México, FCE, 2003, 460 p.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, 85 p.
- Dorotinsky, Déborah y González, Laura, *Desnudos, fotografías de Luis Márquez Romay 1926-1932*, México, Conaculta-UNAM, 2006, 69 p.
- *Erotismo y destrucción*, Madrid, Fundamentos, 1983, 217 p.
- González Rodríguez, Sergio, *Los amorosos, relatos eróticos mexicanos*, México, Cal y Arena, 1993, 438 p.

- Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989
- Halliczer, Stephen, *Sexualidad en el confesionario, un sacramento profanado*, Madrid, Siglo XXI, 1998, 323 p.
- Horozco, Sebastián de, *Teatro Universal de Proverbios*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 937 p.
- Leal, Juan Felipe et al., *Anales del cine en México 1895-1911, 1901: El cine y la pornografía*, México, Voyeur, 2003, 256 p.
- Meyer, Jean, *La Cristiada, v.II, El conflicto entre la iglesia y el estado (1926-1929)*, México, Siglo XXI, 1973, 411 p.
- Miquel, Angel, *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*, México, Ediciones Sin Nombre-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009, 236 p.
- Monsiváis, Carlos (prol.)/ Vargas, Ava (comp.), *La casa de citas en el barrio galante*, México, Grijalbo, 1991, 86 p.
- Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988, 354 p.
- Olcina Aya, Emili, *No cruces las piernas: un ensayo sobre el cine pornográfico*, Barcelona, Alertes, 1997
- Puppo, Flavia (comp.), *Mercado de deseos, una introducción en los géneros del sexo*; Buenos Aires, La Marca Editora, 1998, 147 p.
- Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine silente en México*, México, Cineteca Nacional, 1989, 300 p.

- Screen, *The sexual subject. A Screen reader in Sexuality*, London, Routledge, 1992, 339 p.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*, México, Colmex, 1998, 313 p.

Hemerografía

- “Detienen a un depravado tipo y le clausuran su negocio”, *El Nacional*, 30 de mayo de 1947, 2ª sección, p. 4
- “Clausura de un cine elegante y obsceno”, *Excelsior*, 30 de mayo de 1947, 2ª sección, p. 1
- “Captura del explotador de un centro de vicio”, *El Universal*, 30 de mayo de 1947, 2ª sección, p. 1
- Morales, Miguel Ángel, *Hemerografía galante: La Tarjeta de Pérez Mendoza*, suplemento Sábado, Unomásuno, 29 de julio y 5 de agosto de 1995
- _____ *Adrián Devars Jr. ¿Pornógrafo clandestino?*, *El Ángel*, Reforma, 14 de mayo del 2000
- _____ *La Meca del cine porno (1930-1943). Tijuana, escenario clandestino*, Reforma, 22 de febrero de 1998
- Alquimia, No. 17, México, INAH-SINAFO, ene-abr 2003
- Alquimia, No. 23, México, INAH-SINAFO, ene-abr 2005
- Luna Córnea, No. 4, El cuerpo y sus dobles, México, Conaculta, 1994, 136 p.
- Luna Córnea, No. 25, Intimidad expuesta, México, Conaculta, 2002, 312 p.

Cibergrafía

- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española/ www.rae.es
- Lavrín, Asunción, Los hombres de Dios, aproximación a un estudio de la masculinidad en la Nueva España/ <http://maytediez.blogia.com/2007/040602-los-hombres-de-dios-aproximacion-a-un-estudio-de-la-masculinidad-en-nueva-espana.php>
- Blog de Miguel Ángel Morales/ www.miguelangelmoralex.blogspot.com

Videografía

- *Cine Porno Silente Mexicano v. I y II*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, VHS y DVD.
- *Les films interdits des maisons closes. Anthologie de l'erotisme des annees 20*, París, K-Films, DVD, 70'
- *Les Films interdits des maisons closes. Anthologie de l'erotisme des annees 30*, Paris, K-Films, DVD, 80'
- *The good old naughty days*, director: Michel Reilhac, Londres, Strand Releasing, DVD, 69'

IMÁGENES



1.1 Ornamento en *Viaje de bodas*



1.2 Ornamento en *Amor árabe*



1.3 Sarape y cortina en *Amor árabe*



1.4 Sarape y cortina en *Antonio Vargas Heredia*



1.5. La cama en *Sueños de opio* es la misma que en *Antonio Vargas Heredia* (imagen 1.4) y *Viaje de bodas*



2.1 Fotografía estereoscópica (Col. Ava Vargas)



2.2 Fotografía estereoscópica (Col. Ava Vargas)



2.3 Fotografía estereoscópica (Col. Ava Vargas)



2.4 Fotografía estereoscópica (Col. Ava Vargas)



3.1



3.2



3.3



3.4



3.5

3.1 a 3.5 Secuencia inicial de Viaje de bodas



4.1



4.2



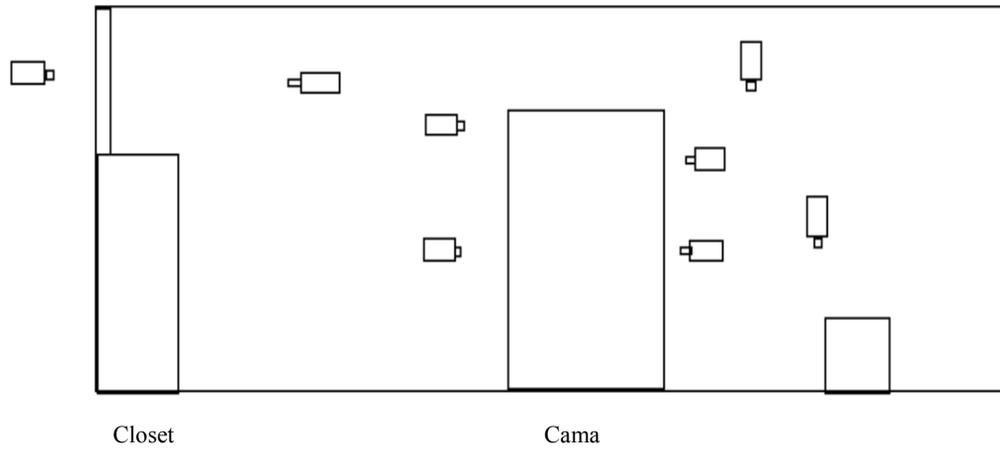
4.2



4.4

4.1 a 4.4 Secuencia de interiores en Viaje de bodas

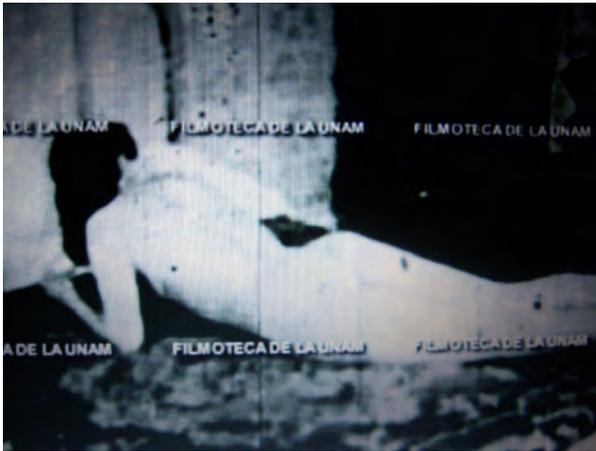
Esquema 1 Emplazamientos de cámara



5. Plano inclinado (picado) en *Viaje de bodas*



6. Cámara irreal (transgrede la puerta cerrada)



7.1



7.2

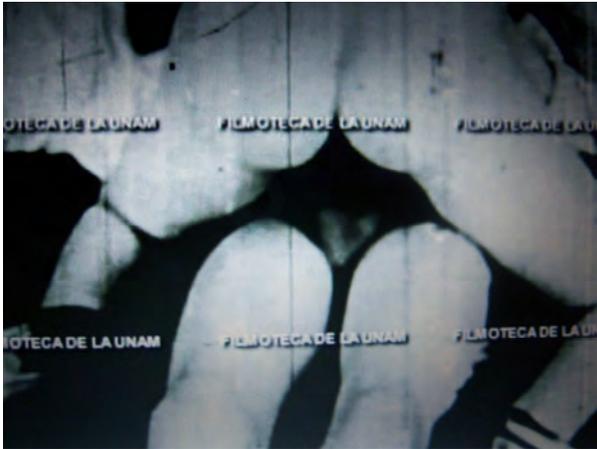


7.2



7.4

7.1 a 7.4 Planos con poses en Viaje de bodas



8.1



8.2



8.3



8.4

8.1 a 8.4 Fotogramas de la primera secuencia de sexo en Viaje de bodas



9.1 Detalle a eyaculación en Viaje de bodas



9.2 Detalle a higiene femenina en Viaje de bodas



10.1 Plano de grupo (cerrado)



10.2 Plano de grupo (abierto)



10.3 Close up



10.4 Close up



10.5 Close up



11.1



11.2



11.3



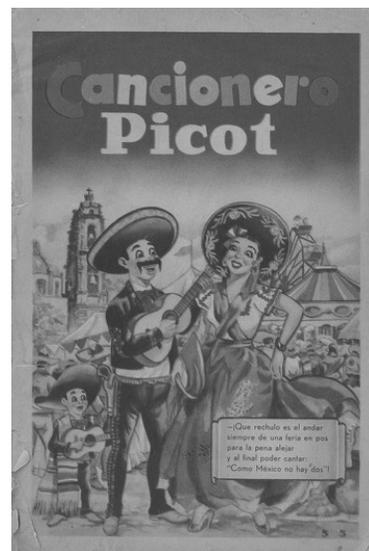
12. 1 Plano de felación



12.2 Contraplano



13..1 Cancionero Picot



13.2 Cancionero Picot

Concurso de TRAGONES



1 Chema y Juana, sin boato, pero eso sí, fanfarrones, se decidieron ufanos a entrar en el Campeonato de los mayores Tragones de Platillos Mexicanos.



2 El concurso comenzó; Juana comió con tortillas, diez platos de chicharrón y don Chema se tragó cincuenta y seis quesadillas y hartos tacos de lechón.



3 Chema y Juana, tan campantes, seguan dándole duro al pipian y a la gallina, mientras que otros concursantes estaban en tal apuro que ya pedían "Esquina".



4 ¡Chema y Juana, Campeones! El jurado declaró, y Juana, al verse triunfante, dió a los caídos tragones, la Sal de Uvas PICOT. Que es muy Sabrosa y Laxante.



5 al sentirse todos bien de nuevo el ánimo entró, y allí, don Chema en persona, a la Sal de Uvas PICOT nombró también CAMPEONA.

Sal de uvas
PICOT
El Laxante que Siempre Responde



15. Medical shot