



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Los orígenes de la fotografía erótica en México

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:
Ammin Gil Huerta

Director de Tesis: Licenciado Benito Juárez García

Mexico. D. F., 2010



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 orígenes de la fotografía erótica en México

A m m i n G i l H u e r t a

Universidad Nacional Autónoma de México.



Escuela Nacional de Artes Plásticas.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un largo trabajo donde se han sumado los esfuerzos de muchas personas e instituciones, por lo que dedico este espacio a reconocer ese apoyo.

Quiero agradecer a Ava Vargas, quien es un experto erotómano y coleccionista, porque me permitió consultarlo en su casa cuantas veces fue necesario y compartió conmigo sus tan invaluable fotografías y sus libros, así como también, pues es una persona increíblemente generosa, una taza de té o una copa de whisky. A Gibrán Bazán, cineasta y escritor de *El Universal* y Armando Bartra, escritor de *Luna Córnea*, quienes me permitieron charlar con ellos para compartir historias respecto a las vicisitudes de los coleccionistas erotómanos de antaño, y al escritor Andrés de Luna quien me permitió consultarlo en mi búsqueda por más imágenes..

En el ámbito académico quiero agradecer a Benito Juárez García, por su asesoramiento y consejos en el transcurso de esta investigación, a Adrián Flores por ser un lector crítico de mi trabajo, y a Luis Luévano, Gabriel Ortega y Gerardo Solache por sus observaciones.

Quiero dar gracias a las instituciones que hacen posible que los investigadores encontremos las piezas de nuestro rompecabezas, que se discute entre un acertijo muy emocionante de descifrar y una responsabilidad social, a la Fototeca Nacional de Pachuca del Sistema Nacional de Fototecas, a la Hemeroteca Nacional de la UNAM, y al Archivo General de la Nación.

Quiero añadir que esta investigación la he llevado a cabo con gran entusiasmo y emoción, me ha encantado realizarla y estoy muy agradecida con mis padres y mis hermanos quienes siempre me apoyaron definitivamente.

ÍNDICE

Los Orígenes de la Fotografía Erótica en México

PREFACIO 3

Capítulo Primero

Desnudo, Erotismo y Pornografía.

El desnudo *4*

Lo erótico *9*

El erotismo en el arte *13*

Lo pornográfico *19*

Capítulo Segundo

Antecedentes a la fotografía erótica mexicana.

La moral y la vida diaria mexicana a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX *23*

De las imágenes galantes *30*

Breve antecedente internacional de fotografía erótica *32*

Capítulo Tercero

Fotografía erótica primitiva en México.

Preámbulo histórico *39*

Particularidades *40*

Las cámaras fotográficas *41*

Publicaciones *42*

Fotografías primitivas *43*

Sistema Nacional de Fototecas *44*

Archivo General de la Nación, Compañía Industrial Fotográfica *45*

Colección Ava Vargas *45*

Fotografías de J.B. *45*

Juan Crisóstomo Méndez *48*

8X8=69 *50*

Otras fotografías de la colección *51*

Antonio Garduño *53*

Edward Weston *54*

Conclusión 55

Bibliografía 57

PREFACIO

Es de suma importancia dejar sentadas las bases de este estudio no como uno comparativo entre pintura y fotografía, sino como una evolución totalmente enfocada a la *imagen*, del que valiéndonos llegaremos a entender la evolución hasta la imagen fotográfica no al medio de representación que se hacen para llegar a ellas, ya que como estudiosos de las artes visuales, sabemos, se trata de ámbitos distintos. Para hablar de la historia de la fotografía erótica en México es ineludible el tener que hablar de la historia del arte, por sobre todo, de la pintura erótica y de desnudo, ya que de alguna u otra manera marchan de la mano. Al hablar de fotografía erótica se habla indudablemente de la historia de la *imaginería erótica* y para poder entender cómo el fotógrafo fue desarrollando su sentido sensualista de generación en generación es necesario abordar el rubro internacional de las representaciones eróticas, que de manera directa o indirecta influyeron en nuestra producción gráfica.

Puede parecer sorprendente decir esto, en vista de mi temprana aceptación que el arte ha abordado, y continúa abordando, una amplia variedad de temas sexuales; y que el impulso erótico ha jugado una parte importante en la batalla de estilos; un aspecto interesante en la pintura es la relación tan cercana que mantienen con la fotografía. Se entiende como valor artístico de la fotografía, su semejanza con la pintura. Más, en consideración, esta dependencia no es realmente sorprendente. Desde que el arte erótico obedece la necesidad de ser específico, la fotografía desde sus inicios ofreció una competencia poderosa a los más tradicionales hacedores de imágenes en este campo. Esto es en gran parte a través del éxito de manejar temas eróticos que la cámara en movimiento y la cámara fija se convirtieron en los primeros fabricantes de imágenes en nuestra sociedad, y que el tan llamado "arte bello", fue forzado a abandonar una gran parte de su función. Nuevas técnicas de impresión, en conjunción con lo que la cámara podía desarrollar, habían incrementado enormemente la disponibilidad de todas las imágenes, incluyendo las eróticas.

A lo largo de esta investigación se irá introduciendo gradualmente al lector en el tema. Así entonces, he dispuesto los temas en cierto orden de tal manera que a medida que el lector avance, al mismo tiempo vaya existiendo una comunión entre mi discurso y su entendimiento.

Para concebir el concepto *erotismo* es necesario, me parece, entender el concepto *pornográfico*, y es preciso hablar sobre el *desnudo*; estos contenidos se abordarán en la parte primera.

Para entender a México hay que conocer su historia, para formarnos un criterio respecto a sus imaginarios quise echar una hojeada a sus habitantes y a su manera de pensar, para lo cual en la segunda parte se hablará de la vida cotidiana mexicana y de lo que antecedió a la fotografía en México, que fue la fotografía europea principalmente. Estas dos partes me parecen muy importantes y medulares pues introducen bien a la tercera parte que habla propiamente de la fotografía erótica en nuestro país, menciona particularidades como lugares donde se vendía este tipo de fotografía y las escasas publicaciones de éstas, entre otros detalles que ayudan a construir el cuerpo principal de este estudio que se funda en imágenes fotográficas sensuales de México, que aunque escasas, bien justifican una labor exhaustiva.

Capítulo Primero

Desnudo, Erotismo y

Pornografía.

EL DESNUDO

A través de la historia de la imagería, desde sus inicios y hasta nuestros días, hemos sido observadores y hemos podido contemplar la forma más simple y quizá la más elegante de representación humana, una de las representaciones que conjuga lo prístino con lo más vigente, que sigue y seguirá protagonizando en lienzos y en película, o bien, en toda forma capaz de representación: El desnudo.

El tema de *desnudo* ha venido recogiendo voces muy diversas alrededor de estudiosos de la imagen, y del arte. El desnudo, como representación humana como bien sabemos, fue expresado hace muchos años atrás como representación artística primitiva, por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. Bien puede tomarse esta breve premisa como demasiado brusca, y desde luego, pero tiene el mérito de poner de relieve que el desnudo no es una tema de arte, sino una forma de arte. El desnudo no es una interpretación franca o inmediata –a la manera de un paisaje o unas aves, por ejemplo-; en el desnudo no se busca la imitación, sino la perfección. Existe la creencia generalizada de que el cuerpo humano desnudo es *per se* agradable a la vista. Más,

muchos de nosotros sabemos que más bien esto es un mero ideal. Por otro lado, los fotógrafos de desnudo artístico, más que imitar las formas establecidas por el modelo real, han imitado el modelo pictórico.

El desnudo vendría a ser una forma artística que concentra todo lo genuinamente humano –en sus actualizaciones, pero, sobre todo, en sus aspiraciones-. Y en tanto lo erótico es un sentimiento humano, el desnudo artístico contiene cierto grado de erotismo. “Ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si no lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa [...] El cuerpo humano, como núcleo, es rico en asociaciones y, cuando se convierte en arte, esas asociaciones no se pierden por completo (Kenneth, C.; 1956, p. 21, 22).

El desnudo no siempre ha sido valorado en toda su riqueza de contenido y de aspiración humana. Aparte de las connotaciones biológicas hay otras vertientes de la experiencia humana de las que el cuerpo desnudo proporciona un vívido recuerdo: armonía, energía, éxtasis, humildad, patología: “El desnudo es la forma idónea de representación de la realidad humana y de los deseos ideales de nuestro ser. Con el desnudo atestiguan realidades que trascendieron y que hicieron de esta forma artística una de las más serias del arte. “Ante la *Crucifixión* de Miguel Ángel recordamos que el desnudo es, en definitiva, el más serio de todos los temas de arte” (Kenneth, C.; 1956, p. 39); y que no fue un abogado del paganismo quien escribió: “El verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros... lleno de gracia y de verdad” (La referencia bíblica es del evangelio de San Juan 1.14), (Estrada, D.; 1988, p. 277).

En el siglo XVI, hasta tal punto se convirtió el desnudo en parte habitual de la decoración, que en

1519 aparecen mujeres desnudas, con gran frescura, en la portada del *Nuevo Testamento* de Erasmo. Cientos de láminas populares y figuras talladas en madera del arbusto boj dan prueba de su popularidad; y las que aparecen en los cuadros de Lucas Cranach encantaron a los públicos más delicados de la época.

En la Edad Media, los artistas se resignaban a ser artesanos; y el pintor, escultor o vidriero entraba como aprendiz para iniciarse en los fundamentos de su oficio como cualquier obrero manual. Poco a poco y gradualmente se fue eliminando la vieja disciplina de moler colores, preparar tablas y copiar modelos aprobados para que después la nueva disciplina que ocupara su lugar fuera el dibujo del desnudo, el dibujo de lo antiguo y la perspectiva, dando como resultado que a esta nueva disciplina o criterio se le asociara con las palabras *científica* o *naturalista*. El desnudo había dejado de ser tema del arte casi un siglo antes de la instauración oficial del cristianismo y durante la Edad Media hubo amplia profundidad para introducirlo tanto en la decoración profana como en los temas sagrados que aluden al principio y fin de nuestra existencia. Según Kenneth Clark (1981), El arte se justifica, como se justifica el hombre, por la facultad de formar ideas; y el desnudo se vincula en la teoría del arte en el momento en que los pintores empiezan a pregonar que su arte es una actividad intelectual y no simplemente mecánica.

En la segunda mitad del siglo XV, también explica Kenneth C., el dibujo de modelos desnudos formaba parte regular del aprendizaje en los talleres y estudios de los artistas. Este es el aspecto del academicismo que se relaciona con la anatomía. La pasión florentina por la anatomía se relacionaba con la idea de la energía, haciendo más vívida y precisa nuestra conciencia del movimiento corporal, es decir, atribuían a sus dibujos la cualidad de realzar la impresión de que tenían vida, además, daban importancia a la demostración de conocimientos

anatómicos simplemente por el hecho de *ser* conocimientos. De forma que el dibujante del siglo XVI debió de seguir la exacta situación de cada músculo y tendón. Esto explica los desnudos anatómicos que aparecen en tantas composiciones de la época sin la menor justificación en el tema. Son como certificados de actitud profesional.

Rubens hizo por el desnudo femenino lo que Miguel Ángel por el masculino; la piel fue para Rubens casi lo que habían sido los músculos para Miguel Ángel (Estrada, D. ; *op. cit.* p. 277). Parece ser que el gran artista del barroco tomaba sus modelos del natural. La grandeza de Rubens, dice Kenneth, no habita en el campo de la técnica o de la imitación, sino en el de la imaginación. El artista flamenco pareciera que tomara el cuerpo femenino, el cuerpo hercúleo, confortable y vestido de la mujer nórdica y lo transformara imaginativamente, con menos sacrificio de su realidad carnal de lo que hasta entonces había sido necesario. Crea una raza nueva y completa de mujeres. En esta creación el rostro juega un papel importante. Lo primero que miramos es la cara; también en el desnudo toda familiarización comienza a través de la expresión facial.

Tampoco en los desnudos de Renoir hay una imitación facsimilar. No sólo se inspira en Boucher y en Clodion, sino en Rafael e incluso en Miguel Ángel, y sobre todo estudió la Grecia antigua. Lo que estos artistas buscaban en sus desnudos no era una imitación del modelo real; de hecho estos dos artistas buscaban algo que se había engendrado en sus mentes por una asociación de recuerdos, necesidades y creencias; los recuerdos de anteriores obras de arte, las necesidades de sus sensibilidades personales, y la creencia de que el cuerpo femenino era el símbolo de un orden armonioso y natural.

En la época más grande de la pintura, el Desnudo inspiró las obras más excelsas; y cuando dejó de ser tema obligado, siguió conservando su categoría

como ejercicio académico y demostración de maestría. El cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que usualmente la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado.

Frecuentemente, al mirar el mundo natural y animal, nos identificamos alegremente con lo que vemos, y mediante esta oportuna unión, se nos invita a la creación, y esta actividad se encuentra en el polo opuesto de actividad creadora al estado de la mente que ha producido el desnudo. Un sin número de figuras humanas desnudas no conmueven nuestra empatía, sino que nos provocan cansancio. El humano creativo no desea imitar, desea perfeccionar. Los fotógrafos del desnudo se dedican a esta búsqueda, probablemente con todas las ventajas; y una vez encontrado el modelo que les agrada, son libres de iluminarlo y hacerlo posar de acuerdo con sus nociones de la belleza y su sentido de la estética; finalmente, pueden atenuar o acentuar su obra mediante el retoque.

Consciente o inconscientemente, los fotógrafos han sabido reconocer que en una fotografía de desnudo, el objetivo real no es reproducir el cuerpo desnudo sino imitar la concepción de algunos artistas sobre lo que debe ser el cuerpo desnudo. Rejlander¹, ha sido el más audaz de los primeros fotógrafos; realizó una de las más bellas (y de las primeras) fotografías de desnudo (fig. 1). Si bien el cuerpo desnudo, no es más que el punto de partida de una obra creativa, se trata sin embargo de un pretexto de gran importancia. El cuerpo humano, como núcleo, es rico en asociaciones, y cuando el cuerpo desnudo se transforma a objeto de representación creativa, esas asociaciones no se pierden totalmente.

Kenneth Clark (Ibídem) menciona que el deseo de abrazar y unirse a otro cuerpo humano es una

parte tan fundamental de nuestra naturaleza, que nuestra noción de lo que conocemos como *forma pura* está inevitablemente influida por él; y una de las dificultades del desnudo consiste en que estos instintos no pueden quedar ocultos, como quedan por ejemplo en nuestro goce ante una pieza de alfarería, y alcanzar de ese modo la sublimación, sino que se les hace emerger a un primer plano, donde amenazan trastornar la unidad de respuestas de la que una obra creativa extrae su vida independiente. Incluso de esa manera, es muy elevada la cantidad de contenido erótico que una obra puede tener en solución.



“Al igual que un edificio, el desnudo representa el equilibrio entre un esquema ideal y las necesidades funcionales. Los artistas de la figura no pueden

¹ Oscar Gustav Rejlander (1813-1875), fotógrafo sueco afincado en Inglaterra, es considerado uno de los pioneros de la fotografía artística en la época victoriana.

olvidar los componentes del cuerpo humano, del mismo modo que el arquitecto no puede dejar de sostener su tejado ni olvidar sus puertas y ventanas” (Kenneth C.; 1956, p. 31).

El descubrimiento del desnudo como forma del arte está en relación con el idealismo y la fe en las proporciones mensurables. Esto también implica otras peculiaridades de la mentalidad griega aún vigente. La sociedad griega creía que el cuerpo era algo de lo que se debía estar orgulloso y que había que conservar en perfecto estado, por ello el interés e importancia para con su desnudez. Se puede asegurar que en el Ática del siglo V muchos jóvenes poseían los cuerpos ágiles y equilibrados que aparecen pintados en las figuras rojas de la cerámica.

A lo largo de las centurias y de las corrientes artísticas, de las expresiones por sobre todo, se manifestaron varias formas de pensamiento o bien, de necesidad hacia la figura humana desnuda, ya bien para convertirse en un símbolo o en una figura más proficiente, u otras particulares más determinadas. Observemos que el desnudo había florecido de manera exuberante durante los primeros cien años del Renacimiento clásico, cuando el nuevo apetito por la imaginería antigua se superpuso a los hábitos medievales del simbolismo y la personificación. Pareció entonces que no había idea, por sublime que fuese, que no pudiera expresarse mediante el cuerpo desnudo, ni objeto útil, por trivial que fuera, que no mejorase al conferírsele forma humana.

Los desnudos académicos del siglo XIX carecen de vida porque ya no encarnan las necesidades reales y las experiencias humanas. Están entre los centenares de símbolos devaluados que recargan el arte y la arquitectura del siglo utilitarista.

La intensa dedicación de los grandes artistas lo ha convertido en una especie de modelo de todas las construcciones formales, y sigue siendo un medio de afirmar la fe en la perfección última, "pues el alma es forma y hace al cuerpo", escribe Spencer en su *Hymne in Honour of Beautie*, haciéndose eco de las palabras de los neoplatónicos florentinos" (Ibíden, p.

39), y aunque la evidencia en que se apoye esa doctrina es poco concluyente en la vida, es de buena manera muy aplicable en el arte. El desnudo sigue siendo el ejemplo más completo de una metamorfosis de la materia a la forma.

Es el arte occidental el más rico en representaciones del cuerpo femenino de contenido erótico ². Tal contenido se concibe como se concibe cada contenido, dado por sentado que siempre está ligado y relacionado con el autor de la obra así como también que posee un efecto psicológico sobre el espectador.

En resultado los contenidos sensuales propios para la reacción erógena pueden haber sido originados del estado y de la intención del autor de una representación del cuerpo femenino o pueden, contrariamente, emanar de un estado previo y de una intención del espectador interesado en la obra y en ampliarla con su imaginación más allá de los límites propios, mediante la asociación de ideas al tema, enriqueciendo el contenido, o desviándolo, con mensajes, imágenes recreadas o fantasías sexuales. Es decir, el cuerpo de la mujer en el arte y en la vida real puede ser objeto de erotismo lo mismo que puede ser sujeto. Transmite sensaciones afrodisíacas y las recibe para retransmitirlas a su vez. Es imagen activa y pasiva de lo erótico. El cuerpo femenino ocupa un basto lugar en las representaciones eróticas. Incluso, desde una lógica biológica, es muy previsible que lo sea pues el erotismo y aún más la pornografía siempre han sido productos para consumo masculino por ser el varón biológicamente más erótico y, por ende, más susceptible a entrar en estados erógenos (a tener respuestas sexuales); igualmente, respecto al amor carnal, es más imaginativo; y por si fuera poco, la labor productora en arte siempre ha sido mayormente masculina en una basta proporción. No podemos poner en duda que la mujer ocupa un temario

erótico basto en lo que respecta a la sexualidad masculina.

En nuestra civilización cristiana, sobre la mujer ha pesado siempre como una losa la acusación de ser, desde Eva, el señuelo puesto por Satanás a los hombres. San Jerónimo dice de ella, en *De cultu feminarum*, que es "el aguijón del escorpión"; otros muchos, entre ellos Tertuliano, pensaron que las mujeres deberían llorar constantemente por ser la causa de la perdición del género humano. A menudo hemos visto repetida la información, de que varios concilios medievales, como el de Maguncia o el de Mácon, discutieron si la mujer tiene o no alma humana; cierto o no, es idea que sostuvieron muchos, sobre todo en la Edad Media, tal vez como transformación o eco de la de Aristóteles, quien afirmaba que la mujer es el hombre imperfecto (Gil, F.; 1975, p. 76).

Conjuntamente, explica Francisco Gil, tras todo ello está la costumbre cultural judía, poco propicia al valorar positivamente al sexo femenino, aunque es indiscutible que el cristianismo dignificó a la mujer y

² La cultura árabe al aceptar y exaltar los placeres sexuales en el marco de la vida religiosa mahometana, es rica en tendencias voluptuosas. Ha producido excelentes pasajes de exaltación de la mujer objeto, dentro de dicha tendencia y en expresión literaria; pero, como se sabe, la prohibición religiosa de representar plásticamente el cuerpo humano y aun el animal impidió que dejase obras eróticas. (Cita a pie de página tomada del libro (Gil, F.; op. cit., p. 75).

elevó a la mayor altura a una de ellas, la madre de Jesús, creando un culto mariológico bellísimo y muy fuerte; pero basado precisamente en la santificada idea de su virginidad, lo cual refuerza en definitiva la posición frente a la mujer que la ha perdido, propia de la tradición judeocristiana, que considera el hecho además de un pecado, una deshonra.

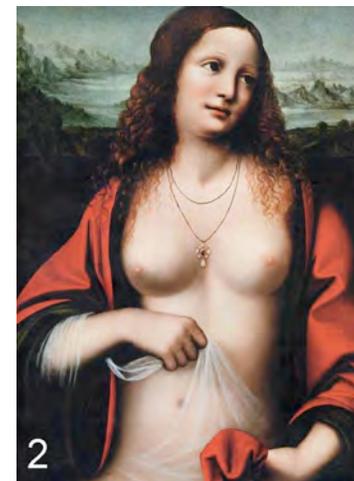
La tradición judía no es la única en establecer la idea de la mujer como objeto del hombre; tanto la historia cultural de otras civilizaciones como algunas investigaciones antropológicas revelan que no se trata de una excepción y que en la mayoría de ellas ocurren situaciones similares, con énfasis en el carácter de objeto del sexo femenino. Y como parte lamentable, el sexo femenino, en su mayoría, ha visto de manera muy natural su sometimiento al “sexo fuerte” en muchos aspectos, mayoritariamente en la cultura mexicana. Más, posiblemente sea la civilización judeocristiana la que manifiesta con más evidencia a la mujer como objeto erótico y como consecuencia como tema de arte erótico. Es la mujer la que a lo largo de centurias de una moral antisexual la cual equiparaba la carne con el mal o el demonio, fue vista como uno de los principales gérmenes para el acometimiento del pecado y por lo tanto, como una puerta de acceso al infierno. Con este tipo de moral que proliferaba, se fue orillando a la mujer a avergonzarse de su cuerpo tentador y se la presentó como la tentación misma, al tiempo que muchos dudaban de si semejante amenaza doméstica pudiera tener un alma que aspirase a la salvación.

A lo largo de esta fenomenología podemos notar que, además de una postura social y moral muy arraigada, una proyección constante masculina del deseo sexual reprimido que de vez en cuando se manifiesta o que, al menos, se escapa repetidamente a través de numerosas ramificaciones, una de las cuales es el arte sensual y la pornografía manifiesta, pues la excitante atracción de lo difícil y lo prohibido muy a menudo magnifica el erotismo hasta llevarlo a los grados de la voluptuosidad y hasta excederlo toscamente para encontrar lo obsceno.

Gil Tovar menciona en su libro *Del arte llamado erótico (passim)*, que el predominio del desnudo femenino sobre el masculino fue aumentando durante los siguientes doscientos años –tomados en cuenta

desde el siglo XVII-, hasta ser absoluto en el siglo XIX. El desnudo masculino conservó su lugar en el plan de estudios de las escuelas de arte por devoción al ideal clásico, pero fue dibujado y pintado con un mucho menor entusiasmo, y cuando se habla de un estudio de desnudo de ese período, tendemos a suponer que el tema es una mujer. Indudablemente, esto se encuentra en relación con un interés declinante por la anatomía, y por tanto es parte de ese prolongado episodio de la historia del arte en el que el análisis intelectual de las partes se disuelve ante una percepción sensual de las totalidades. La cualidad de erotismo de un cuerpo desnudo tiene que ver mucho respecto a cómo sus formas estén tratadas para motivar específicas sensaciones sensoriales y para hacernos compenetrar paralelamente con un contenido ideológicamente erótico. Muchas veces, –es decir que no siempre– todo esto sucede independientemente del carácter anecdótico del tema, la figura representada bien se puede titular. *Afrodita, María Magdalena* o simplemente *Mujer*, pero no podemos excluir y negar que durante mucho tiempo gran parte del interés erótico, de las inquietudes referentes a la sexualidad y de las batallas morales, se enfocaron y se siguen enfocando, en el hecho primordial del desnudo (fig. 2).

Desde luego, no se trata de algo arbitrario, pues desde el momento mismo en que lo que la naturaleza da descubierto se cubre, inicia el interés



humano –también natural– por volver a descubrirlo. Y el cuerpo al natural, aparte su nobleza estética, tiene para los individuos que integran una cultura que ha vivido cubriéndolo y descubriéndolo un poder sensual indiscutible. El mero hecho de representarlo tratando de imitar sus aspectos físicos supone un acto erotizante en cierta medida pues supone una forma de perpetuar la belleza de éste. Y esta medida también la da, desde luego, no tanto el tema como el estado y el propósito del autor; pues el desnudo considerado en sí mismo, y despojado de contenidos eróticos, es algo tan indiferente como puede ser otro cualquier tema figurativo. Las imágenes de desnudo, no son *per se* obscenas, pues a juicio de mucha gente tales imágenes han sido pintadas sin obscenidad; pero por mi parte pienso que esto sucede raras veces y que en la práctica ordinariamente no ocurre, porque lo más frecuente es que el pintor de desnudos los represente sin recato. Es importante decir que en nuestra civilización no ha sido ni es frecuente que el artista adopte el tema del desnudo, transformado después del Renacimiento en uno de los más brillantes y

prestigiosos géneros (Ibídem, p. 81), sino es con un propósito más o menos claro de erotismo o, al menos, sabiendo que provocará efectos sensuales o eróticos en el espectador común.

Así, reconociendo de antemano lo antes citado muchos de los artistas ya fueran pintores o escultores llevaron a cabo el desnudo so pretexto de representar alguna escena donde pudiesen llevar a cabo su cometido, y así representaban con su anatómico saber y sensual fervor bellas figuras de desnudo como Adán y Eva en el Paraíso o de María Magdalena. Es por eso aquello de los remordimientos de conciencia de algunos de esos artistas, como Bartolomeo Ammannati ³ y el ambiente que se respiraba en los escritos de la época en los cuales existía la conciencia de su efecto erótico y de la amenaza que representaba para la moral establecida obsesivamente en la represión del deseo.

El valor erótico del desnudo, artístico o no, es tanto mayor cuanto más alto sea el tono lúbrico de su autor y de su contemplador; y ese tono suele aumentar naturalmente en relación con la atmósfera de secreto y ocultación que pueda rodear a los objetos o actos capaces de incitarlo. Habiendo señalado lo anterior se puede entonces explicar que, aunque se crea lo contrario, una de las épocas más sensuales que en verdad han existido es la medieval, en tanto que una de las menos cargadas de tensión erótica es la de la Grecia clásica donde tan solo practicar los deportes al desnudo era una situación muy normal para un pueblo que estaba acostumbrado a no ocultar su cuerpo.

Tomada como un estado, la desnudez aparece en la naturaleza, la apreciamos en los animales, también es natural ver representados sin ropa a los indígenas de los pueblos o tribus y poca gente se extraña de que la

fotografía, por ejemplo, los capte así; nos parece natural, aunque no lo es tanto, ver en la estatuaria desnudos a Afrodita, Hermes y a otros dioses del Olimpo. Son sin más, seres desnudos, son presentados libremente, sin ocultación alguna, como parte de su misma naturaleza, tanto en la vida como el arte. El desnudo en arte, trata de manifestar aquello que toca en su esencial y natural pureza y salvo segundas intenciones suele ser erótico.

Se han dado formas memorables al cuerpo desnudo con el deseo de comunicar ciertas ideas o sentimientos, quizá ésta sea la principal justificación del desnudo artístico, aunque no la única. En las épocas en que el cuerpo ha sido tema del arte, los artistas han comprendido que podía dársele una forma que fuese buena en sí misma.

³ “Guardaos por amor de Dios, si en algo estimáis vuestra salvación, de incurrir en el error en que incurri yo, pues hice muchas de mis figuras desnudas y sin velos, siguiendo más el uso que la razón de los artistas predecesores míos, quienes obraron de la misma manera sin atender a que es mucho más apreciable manifestarse con decencia que parecer lascivo, por bellas y excelentes que puedan ser nuestras obras”. (Carta de B. Ammannati al Gran Duque de Toscana. 22 de agosto de 1582). (Ibídem, p. 81).

LO ERÓTICO

Al hablar de erotismo ocurre algo complejo, pues bien se podría estar hablando de un credo, de una forma de pensar individual, pues cuando el espectador al contacto con el contenido de una obra, identificado con sus formas, con su tema, con su asunto, opera sobre él de tal forma que al observarla y maquinarla dentro de sí, inclina sus intereses hacia determinados sentimientos o ideas.

Nada impide que la obra pueda estar sinceramente vinculada a íntimos compromisos ideológicos, a profundos sentimientos religiosos, a necesidades espirituales de cualquier tipo, a intereses económicos o políticos. Una obra erótica contiene elementos que son vehículos capaces de inclinarnos hacia estados imaginativos de interés sexual.

En realidad, lo erótico no es la obra, sino el hombre. Una obra no es en sí misma erótica, ya que el erotismo se configura como un conjunto de sensaciones psicológicas y orgánicas y, por tanto, solamente puede manifestarse en un organismo sensible. El erotismo gráfico, puesto al servicio de la imagería como uno de los elementos más sugestivos, es el que hace de una obra un vehículo de interés sexual. Incluso sin ser seguidores de algún tipo de pansexualismo o de panerotismo (conceptos manejados por Francisco Gil Tovar, 1975, *passim*, que hacen referencia a una sexualidad o erotismo como una totalidad) y aún desconfiando un tanto del freudismo simplista, podemos admitir que gran parte del arte y de muchas imágenes están tocadas de sugerencias vinculadas a la vida erótica y sexual del hombre. En última instancia, la razón no puede ser otra que la de ser todo ello vida humana. El erotismo es parte de la existencia humana. No es la sexualidad ni el instinto sexual, sino un elemento humano de ella, casi una creación cuyo factor imaginativo debe considerarse básico; y eso es, tal

vez, razón por la cual el erotismo origina en el hombre una tensión general y una vibración interior que sería muy difícil explicar en ausencia de vida imaginativa, y que por el contrario, puede explicar la capacidad potencial de posibilidades de expresión que encierra.

Desde el punto de vista de la moral, que es la base de toda estructura social, puede considerarse la conveniencia o inconveniencia de una obra erótica en una determinada comunidad. De ello se podrá hablar algo teniendo en cuenta las necesarias distinciones entre erotismo y pornografía. Evidentemente, un arte que trate de superar como tal a la pornografía en su propio terreno, y este es el caso del erotismo, no tiene más remedio que afirmarse en unos valores estéticos más finos y en una teoría más habilidosa.

Parece que el erotismo podría distinguirse de la pornografía (se hablará con mayor profundidad de la pornografía más adelante) precisamente porque a ésta le resulta innecesario para su misión el transfigurar los temas o los contenidos sexuales, en tanto que al erotismo le ocurre lo contrario, pues debe alimentar la imaginación vinculada a lo sexual con elementos que se sitúan más allá de la simple realidad. “La pornografía suele acudir a la técnica de *imitación*; el erotismo a la de la *transfiguración*. Y no porque la pornografía, encargada de desvirtuar el interés natural de la sexualidad, no pueda hacer esto, -como a menudo lo hace- acudiendo a una hipérbole, por ejemplo; sino porque la hipérbole o cualquier otro recurso al que acuda quien tiene como propósito primario el de la excitación directa y burda no es sino una muleta en que apoyar una violenta y torpe expresividad escasamente comprometida con una intención trascendente” (Gil F.; 1975, p. 67, 68).

Para comprender mejor esta idea es necesario examinarla materializada. Según la historia del

arte, en la antigua Grecia y Roma los mármoles clásicos así como los neoclásicos de veintitrés siglos más tarde y los renacentistas del XVI y la mayor parte de las pinturas de ese siglo que representan el cuerpo sin vestir de hombres y mujeres más o menos divinizados, ideales, distantes y casi sin alma, nos parecen poco más o menos indiferentes, anaeróticos y castos no sólo por todo ello sino porque son realmente desnudos. Sería otra situación, ignorando si son dioses, clásicos e ideales que fueran, si en vez de desnudos fuesen semidesnudos o desvestidos. Desnudar es desvestir, revelar lo que estaba velado, destapar lo que nos parecía natural que estuviera oculto. Involucra una transgresión y eso requiere una determinada voluntad y un previo juego de imaginación por parte del autor. Es por ello que resulta más erotizante el desnudado, y no el desnudo en sí. En efecto, el erotismo no nos presenta lo que es desnudo, sino lo que está desnudado y que, por lo tanto, nos hace ver que estuvo vestido y que pronto volverá a ocultarse ofreciendo el espectáculo excitante de su fugacidad; y mucho más si el imaginarnos tal cosa se alía con el vibrar de toda tentación y el riesgo de todo lo vedado.

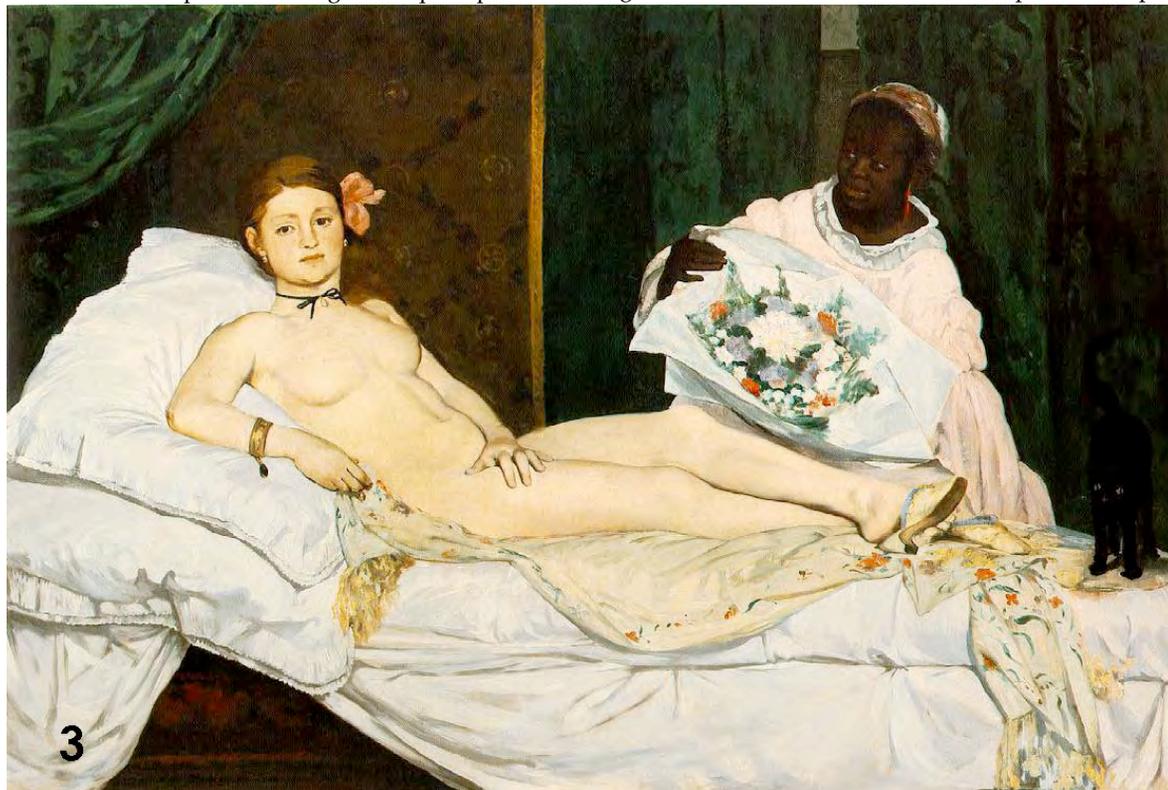
El autor que no representa desnudos o desnudados, si mentalmente corresponde a nuestra civilización, si tuvo siempre razones para tener reservas y tomar algunas precauciones. Como tiene mucho que ver para el cometido principal de la imagería erótica el permitir el vuelo de la imaginación, el cuerpo desvestido suele ser más atrayente cuando hábilmente se oculta, pues es como si la imaginación de aquel que está observando se incitara con la tarea de revelarlo. Algunos autores recurren a la tarea de presentar a sus personajes vestidos pero cuyas ropas se adhieren de tal modo al cuerpo que más bien se perciben más reveladores de sus formas que lo que ocultasen; o sea que son ropajes reveladores, juguetones y sobre todo subrayantes de las formas eróticas del cuerpo humano que usadas por el autor erótico, se instituyen en una de las técnicas más

propicias para las representaciones sensuales. Los escultores griegos lo debieron de saber muy bien, pues fueron verdaderos maestros en el arte de vestir desnudando a sus mujeres. En el siglo V a. de C. vivió un escultor llamado Peonios, al cual se le atribuye la técnica llamada *de paños húmedos*, pues lograba plasmar en sus mármoles la apariencia del tejido traslúcido que al mismo tiempo que cubría los bellos cuerpos femeninos con delicadas túnicas ajustadas a ellos, servía también para ocultar descubriendo.

Un ejemplo muy claro respecto a cómo se podía jugar con la imaginación, que conforma la base del erotismo, es el adorno, pues éste, a diferencia de la decoración, es una adherencia, un modo parcial de versar algo, o de acentuarlo, con la misma posibilidad de moverlo o quitarlo del lugar donde se encuentre. Sobre la figura humana puede usarse como ornamento, como símbolo de prestigio o para destacar de aquello que lo rodea, y por lo tanto se acopla en el propósito sensual. Así, las mujeres coquetas del siglo XVIII francés, no en vano llamado período galante, usaban primorosamente los *postillons d'amour*, lunares postizos colocados como focos de atención en las mejillas y los *révéleuses*, situados entre ambos senos o bien un poco más abajo.

Cuando en 1863 Manet exhibe por vez primera su *Olimpia*, lo que más inquietó a sus contemporáneos franceses no fue su desnudez, más bien fue el zapatito de raso, y la cinta al cuello, además, claro, el modo con arrojo en que ella posa. Un recurso erótico muy particular es la representación de quién se está quitando la ropa, y que por tanto, se encuentra a medio vestir. El semidesnudo o el desvestido que se acentúa con una prenda, cuya misión, más que ocultar alguna parte, es servir de contraste con la piel o para enmarcar a cualquier zona ya en sí erótica, adquiere un valor de atracción sexual tal que, junto a él, cualquier desnudo completo puede parecer

anerógeno e incluso casto. Dice Andrés de Luna, en su libro *Erótica, la otra orilla del deseo*, "Las prendas interiores cumplen un papel específico en las crestas de la lujuria. En ellas está la sensualidad indiscreta que ve y atrapa olores de aquello que oculta. [...] Las pantaletas son cómplices. Fieles a los delirios de la carne, permiten la maniobra rápida, el tirón certero y la posibilidad de involucrarlas sin prescindir de ellas" (p. 16, 17). A veces se presentan figuras que parecen



entregarse a un *strip-tease* para mostrar con orgullo una zona sugestiva del cuerpo, justamente no se tratan de desnudos, sino de un personaje desnudándose. Si fuese francamente un desnudo, sin algún artificio erótico, carecería de sentido erótico. El mismo de Luna capturó en breves palabras una idea aunque picaresca, es cierta para

muchos: "Los calzones tienen algo de entremés: son el prelude que augura una apetitosa faena" (Ibidem, p. 21). La mezcla de coquetería, exhibicionismo y narcisismo da cualidades eróticas a las imágenes. La actitud y el gesto, también se involucran en este juego de sensualidad y comprometen a las imágenes con ciertos propósitos, las que el espectador interpreta como un mensaje.

Ocupan un lugar protagónico las actitudes y los gestos de entre los recursos más poderosos para

impregnar de contenido erótico o incluso, de intención obscena un desnudo o un personaje desvestido, y son las actitudes y gestos los que más a menudo se emplean para obtener el burdo efecto requerido por la pornografía y que la forma estética o bien, parca del cuerpo humano, por desnuda o denudada que se encuentre, no podría lograr.

Pongamos de ejemplo la fotografía, si en un primer plano se captara en toda su expresión un determinado movimiento de lengua sobre unos labios, o una mirada ardiente de deseo, puede resultar más erótico o incluso indecente, para las *buenas conciencias*, que un plano general que tome a un conjunto de personas en plena desnudez, o a miles de personas posando para una fotografía en el Zócalo capitalino. En la cinematografía bien lo sabían los directores de las películas de Marlene Dietrich y de Marilyn Monroe; si echamos una ojeada, ninguna de estas dos celebridades del erotismo cinematográfico aparecieron completamente desnudas en la pantalla, no obstante en virtud de sus ademanes, sus actitudes y hasta de la peculiaridad de sus voces no dejaron de ser personajes e inclusive importantes iconos del erotismo.

Existen actitudes específicas sexualmente atractivas, seguramente porque evocan de modo más inmediato a aquellos que son típicos del estado de excitación o del momento del orgasmo. Tales signos se pueden interpretar como una invitación al acto sexual, y han adornado notablemente al arte erótico, y al pornográfico, dependiendo de su tratamiento. Desde un punto de vista biológico, el orgasmo es un lapso durante el cual las rítmicas contracciones musculares, el gran aumento de tensión general; congestión de órganos y tejidos, sudoración, dilatación de las pupilas, congestión en las aletas de la nariz y en la conjuntiva de los ojos, taquicardia, disnea, jadeos y obnubilación parcial de la conciencia, producen una intensa sensación física seguida de un rápido relajamiento (Masters W., et al; 1986, pag. 101). Desde el punto de vista de la plástica, ese estado puede representarse con una serie de gestos derivados de las manifestaciones fisiológicas antes citadas, de las que podríamos reconocer el estiramiento de piernas, entornamiento sensual de los párpados (producto de la congestión de la conjuntiva), la apertura igualmente sensual de la boca, como exhalando un gemido, producto, quizá,

de la disnea, y el estado en general de embriaguez y arrobó.

Entre las actitudes que mueven al interés sexual que sin duda influyen en el estado libidinógeno, no sólo de los que lo ejecutan, sino de los espectadores de su ejecución o de su representación plástica, hay que tener en cuenta las posiciones copulativas, las cuales muchas de ellas han servido de tema en representaciones eróticas, así también puede asegurarse que otras posturas son en buena parte esotéricas, poco naturales y para algunos espectadores, aberrantes, aunque sean anatómicamente posibles y excitantes; su representación o descripción alude muy a menudo a lo morboso y se sitúa con facilidad en el campo de la pornografía.

En el transcurrir de este análisis se observa la aparición de de la mujer como principal personaje en la imagería erótica, si bien ya se explicó anteriormente el papel de la mujer en este campo, recordemos que la casi totalidad de los artistas plásticos han sido y son del sexo masculino y que, por consecuencia biológica, su objeto desde el punto de vista erótico es la mujer. De ahí que forzosamente haya que referirse a las partes del cuerpo femenino que a los ojos del espectador masculino adquieren mayor valor erógeno. Quizás el centro de atracción visual erótica más notoria sean las glándulas mamarias, aceptados como *senos*, y lo han sido por mucho tiempo, al menos desde la Antigüedad griega, si juzgamos por la serie de Venus más o menos púdicas. Aunque claro está, aquí se habla de una generalidad, más siempre habrá excepciones. Otra marca de lo mismo suelen ser las piernas, que con tanto esmero cuidamos las mujeres o estudian los modistas, contabilizan los fabricantes de medias, explotan los publicistas y examinan, en general, todos. Fuertemente atractivas cuando cumplen determinadas condiciones, en ellas, las pantorrillas parecen alcanzar lugar

primero en este punto, después siguen los muslos, tal vez por su inmediata proximidad a los genitales, y luego, en menor grado, las rodillas. Además del juego de sus movimientos, la habilidad excitante con que el galanteo femenino las pliega, las compone o las insinúa bajo los vestidos, estas características hacen de las extremidades una de las zonas más atractivas de la mujer para el hombre y, por tanto, una de las que más han inspirado al artista erótico quien, además, puede encontrar en ellas unos elementos de composición en el cuadro, gracias a sus cuidadas de movimiento, en la escultura o en la fotografía, mucho más ricos que los demás que ofrece el cuerpo humano.

Parece no ser menos sexo atrayente la zona inferior del tronco. Los autores que buscan representar las caderas, nalgas, vientre y pubis buscando una natural armonía en todo ello y evitando contrastes y excesos o abundancias habitualmente rechazables en lo que clásicamente se considera un cuerpo bello; pero incluso muy a menudo tales contrastes, excesos y abundancias resultan ser muy atractivos para mucha gente, características que no se asocian necesariamente con la belleza ni con la elegancia o el espíritu.

Muy sabido es que la anchura de la pelvis y las caderas es, en la morfología de los sexos, algo de lo que hace más distinguible a la mujer del hombre. Las anchas y redondeadas, por la distribución de la grasa, características de la mujer, se conforman como sexualmente atractivas, en tanto que la pelvis masculina o masculinoide, estrecha y escueta, *androfisia*, por su severidad, dureza y rigidez, no suele ofrecerse atractiva. (Claro, para los observadores y espectadores masculinos, pero como se ha dicho antes, es casi nula la producción de imagería hecha por mujeres, por lo que siempre habrá mucha más para el público masculino).

De la porción más baja, apenas si hay que hablar en cuanto al interés sexual que despierta. El nombre de *monte de Venus* con que se le conoce es ya de por sí significativo. El hebe o vello que lo recubre (no hemos de olvidar que es la visualidad lo que nos ocupa aquí sobre todo), supone un foco de atracción demasiado evidente por su contraste con la piel. Quizá sea este toque oscuro del monte púbico lo que produce uno de los más notorios efectos y el que por eso consideraron siempre más deshonesto los vigilantes y autores del pudor en las representaciones de desnudo. Los escultores egipcios, hindúes, griegos, romanos y en general, casi todos los autores de imágenes desnudas femeninas delimitaron disimulada o abiertamente tal promontorio, pero evitaron representar el hebe, sin duda por considerarlo poco estético o indecente (Gil F.; 1975, p. 84). Más es el vello el que le da un acento protagónico a la desnudez, sobre todo cuando la piel desnudada es más clara que el pelo, “En las mujeres blancas el rizado pelo del pubis da un marcado contraste que obliga a observar la desnudez [...] aún despojado de ropa, el (cuerpo) negro está siempre vestido” (De Luna, A.; 2003, p. 164).

Las normas que en los Estados Unidos y en otros países permitían la fotografía del desnudo total, aconsejaban, sin embargo, retocarla o iluminarla de determinado modo para eliminar el vello púbico; y quizás ello mismo indique la medida en que se considera sexualmente atractivo.

Parece ser realmente casi nulo el interés sexual que despierta en la mujer la visión de los órganos genitales masculinos, debido a la condición erótica de la feminidad, rica en otras direcciones y que no alienta normalmente la inclinación a excitarse por la vía visual. (Es por ello el muy escaso interés de las mujeres en las imágenes eróticas y en la pornografía, si se compara con el del hombre). Es muy inusual el inspeccionismo femenino de los órganos sexuales masculinos con un fin de excitación, una vez

satisfecha la primera y natural curiosidad por conocerlos. Y en el arte o en la representación no artística del desnudo del varón, esa parte del cuerpo es muchas veces más velada y oculta que la de la mujer, frecuentemente representada más pequeña que el natural, salvo en la obra pornográfica.

EL EROTISMO EN EL ARTE

“En los albores del arte, cuando apenas el hombre se reconocía como humano, lo erótico y lo sagrado estaban confusamente fundidos uno con el otro” (Edward Smith, en *The eroticism in western art*).

En términos de su influencia en la cultura, el arte paleolítico es tanto muy joven como muy viejo. “El hombre paleolítico era conducido por su necesidad de sobrevivir en un ambiente en el cual él apenas había comenzado a dominar. La supervivencia era asunto de dos cosas apenas separables: comida y fertilidad” (Smith, E.;1972, p. 7).

El hombre en ese entonces no era aún un agricultor, sino puramente cazador y recolector, muchas de sus reservas de comida dependían de los animales. Ellos (los cazadores) los observaban, con la creencia de que haciéndolo los mantendrían vivos. Su deseo no era meramente el de ser exitoso en la caza, sino el de siempre tener animales vivos para cazar. El hombre cazador comenzó a representar lo que veía en las paredes de las cuevas, y poco a poco se fueron incrementando y multiplicando estas representaciones, era como si una benévola magia de estos dibujos ocultos controlara el destino de las manadas que galopaban afuera.

Pero era igualmente necesario que el hombre mismo se multiplicara, si la supervivencia de la raza tenía que ser asegurada. Entonces los artistas paleolíticos crearon cosas las cuales fueron pensadas para ejercer una influencia mágica en la fertilidad humana. Relacionado a esto, las estatuas llamadas *Venus prehistóricas* son las más famosas; estas esculturas no son naturalistas, exageran ciertas características, como los muslos, cadera, estómago y los senos. Se ha dicho que el carácter de las representaciones femeninas era más relacionado con la idea de la

importancia sexual y la supervivencia física, pues los miembros más gordos de la tribu serían los últimos en morir en tiempos de hambre. Recordemos que la gordura ha sido una cualidad admirable en muchas culturas: en algunas partes de África la obesidad de un jefe significaba su poder, prosperidad y buen vivir. La gordura siguió ejerciendo una especial atracción erótica decenios de miles de años después de hacerse las *Venus prehistóricas* (fig. 4).



El arte romano y griego es especialmente rico en trabajos con alto contenido erótico, el cual poco a poco fue secularizado. Por ejemplo, el dios Priapus juega el mismo rol en el panteón romano como el dios Min en el egipcio (quien encarnaba el principio de fertilidad y es representado con el pene erecto y un recipiente lleno de fruta, en alusión a su función como dios de la fertilidad). La civilización etrusca que fue influenciada por los griegos tenía respeto

religioso por la actividad erótica, incluso mucho más que la propia griega, y las representaciones eróticas son muy frecuentes en las pinturas de tumbas etruscas. Por lo que a los griegos les respecta, la fuente más rica en imaginaria erótica era del culto a Dionisio; las escenas dionisiacas, ya que Dionisio era el dios del vino, son especialmente comunes en copas y jarrones. No sólo se han encontrado imágenes dionisiacas sobre cerámica, incluso las hay en monedas. Las comunidades vitivinícolas favorecían, naturalmente, al dios del vino y a sus seguidores. Un tetradracma (la moneda en uso en ese entonces) de Sicilia Naxos tiene al mismo Dionisio en el anverso, mientras que en el reverso muestra a un musculoso sátiro agarrando un tazón para beber (fig. 5).

Obviamente, ligado a las escenas dionisiacas en vasos están aquellas en donde ninguna alusión religiosa parece ser intencionada, y en las cuales se muestran escenas eróticas de gran sinceridad o franqueza, por ejemplo, encuentros homosexuales o heterosexuales muy a menudo adornan el centro del medallón o borde de una taza (fig. 6). Estos temas sirven como un recordatorio del hecho que los griegos del período arcaico y temprano-clásico parecen haber tenido poco sentimiento de culpa por cualquier forma de actividad sexual. En este mismo período, el desnudo femenino interesaba a los artistas griegos mucho menos que la contraparte masculina. Es en el siglo IV cuando el balance cambia y la *Afrodita Cnidiana* de Praxíteles, la misma que se convirtió muy pronto en la estatua más famosa en el mundo antiguo, se sitúa al comienzo de una larga serie de representaciones de desnudo femeninas. Ya en el período del Hellenismo Rococó se situaron obras cuyo tema fue, por así decirlo, juguetonamente erótico. A este tiempo pertenece el grupo de Eros y Psique abrazados; otras obras como: *Afrodita amenazando a Pan con su babucha*, *Hermafrodita luchando con un sátiro*, éste último es especialmente típico del gusto bastante osado de ese tiempo, pues son conocidos más de 50

ejemplos. Notemos que de estas representaciones a las propias pornográficas del celebrado grupo de Ercolano (fig. 7) el cual muestra a Pan teniendo sexo con una cabra, no tenemos que dar pasos tan largos.

Podemos encontrar un paralelo para estas poses delicadas adoptadas por estos seres mitológicos en las actitudes acogidas por los yakshis y apsaras del arte clásico indio, excepto que en estos casos todo es feminidad. Mientras que es cierto que en la tradición griega y más específicamente Helenística, hicieron una contribución inmensa al desarrollo del arte hindú, existen diferencias muy marcadas entre ambos. El arte hindú, y más específicamente la escultura hindú con un muy marcado contenido erótico muestran elementos característicos los cuales son muy hostiles para las concepciones clásicas. A menudo, las figuras femeninas son acompañadas con las esculturas multitudinarias que adornan los templos hindúes, por sus amantes divinos. Según Edward L. Smith en su libro *Eroticism in western art*, menciona que en Khajuraho, siglo XI D.C. y en Konarak, en el siglo XIII D.C. las figuras se aferran y entrelazan en toda postura erótica imaginable; la piedra se convierte en un lexicon ilustrado de todo el arte del amor (fig. 8). Bien podemos mencionar la obra antigua hindú, *Vātsyāyana Kāma-sūtra* 'Los aforismos sobre la sexualidad, de Vatsyayana' como arquetipo de la sexualidad liberada hindú.

El erótico candor del arte religioso medieval hindú hace un contraste llamativo con la naturaleza represiva del arte cristiano, o al menos eso parece a una primera vista. En teoría, con el triunfo del Cristianismo, el erotismo orgiástico de los cultos *de moda* en la tercera centuria romana estaba completamente dominado, consignando a sus representaciones a la categoría de abominaciones pa-



paganas y denunciadas inexcusablemente por los padres de la iglesia, (Smith, E.; op. cit., *passim*).

Pero inclusive aún en el Cristianismo, podemos descubrir varios ejemplos de erotismo en el arte medieval. Las representaciones eróticas en el arte medieval son de manera obligatoria *obligato*, o solemne, y como temas sagrados. De este modo descubrimos esto en los márgenes o bordes de los breviarios, y en los elementos menores de la arquitectura eclesiástica y en la mueblería de las iglesias, en los modillones (repisas), en los capiteles de las columnas, en las misericordias (de los asientos del coro) y en los tallados en madera que adornan la sillería.

A veces las frases o proverbios eran ilustrados. En la catedral de Bristol hay una misericordia que ilustra la expresión "guiar a los simios al infierno", que significa "sufrir de frustración sexual". La talladura muestra una mujer desnuda con un grupo de simios lujuriosos y un demonio le da la bienvenida hacia una boca infernal.

El temor cristiano por el sexo y el desprecio hacia el cuerpo era frecuentemente expresado en un modo que gráficamente expresa las atracciones de lo que era temido y despreciado; a veces la reacción del artista era casi por completo sádica. Por ejemplo en el fresco *El juicio final* pintado por Giotto, podemos apreciar en la composición que hay un grupo de cuatro pecadores desnudos, cada cual suspendido de la parte con la cual habían pecado, uno es colgado de la lengua, otro del cabello y dos más, hombre y mujer, están suspendidos por los órganos sexuales. Por otra parte, un demonio castra a otro pecador con un par de tenacillas.

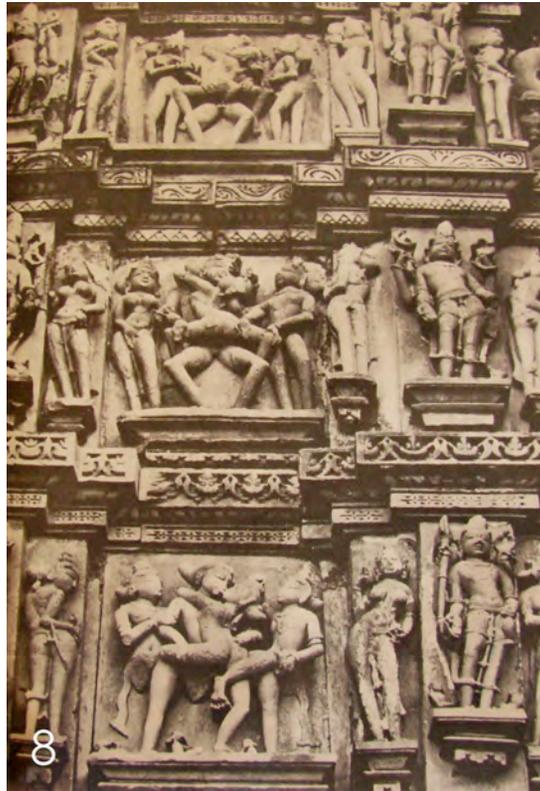
Podemos decir, en paréntesis, que los artistas medievales nunca fueron muy remilgados respecto a las representaciones sádicas, incluso con aquellas con un fuerte elemento sexual, y que si bien en este

ejemplo mencionado no se aprecian escenas eróticas sino sádicas, el artista medieval muchas veces representaba escenas de desnudo so pretexto de alguna justificación religiosa. Pareciera ser que todo era diseñado como advertencia en contra los pecados.

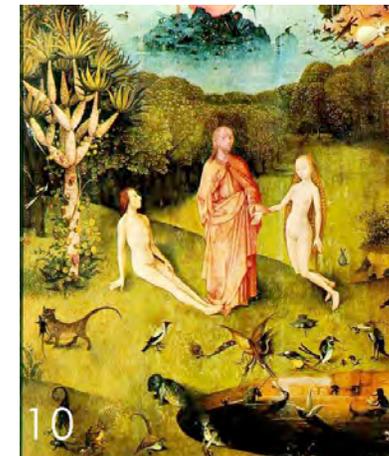
Como se puede observar a través de la imagería, un tema muy importante en el arte erótico es el voyeurismo, como ejemplo está la escena donde se muestra a Bathsheba bañándose y observada por el Rey David (fig. 9), quien regularmente aparece en libros de rezos del siglo XV. Es interesante notar que en la imagería medieval las figuras femeninas desnudas se conforman a un tipo el cual puede ser rastreado lejos atrás en la Prehistoria, de una figura con miembros largos y delgados, hombros angostos, caderas anchas y con una barriga turgente. También cabe mencionar las actitudes que estos cuerpos expresan; el cuerpo es mostrado desnudo, pero esencialmente esa desnudez es miserable más que gloriosa; esto es cierto aún cuando, como las proporciones dicen, sus posibilidades sexuales son prioridades en la mente del artista; si comparamos la Eva de Bosch del tríptico *El Jardín de las Delicias* (fig. 10), con la Venus de Botticelli en *El Nacimiento de Venus* (fig. 11), podemos ver que la diosa posee una certeza de calma, una confianza en su mismo cuerpo, la cual la figura de Bosch carece completamente.

El Renacimiento representa un retorno al hedonismo pagano. Es necesario dibujar una distinción entre la filosofía neo-platónica, que es la que suministra el planteamiento de esta composición mitológica y las mucho más estrictas ideas medievales acerca del cosmos y el papel del hombre en el cosmos.

El estilo verdaderamente clásico lo logran los italianos, por sobretodo en la generación de Rafael, Leonardo y Miguel Ángel; y en la escultura, un poco más antes, Donatello. De este gran trío de maestros renacentistas Rafael es el que, en la parte



más madura de su carrera, muestra consistentemente lo clásico. Miguel Ángel, por otra parte tiene elementos ambiguos e inquietantes en su naturaleza la cual rompe fácilmente en la alusión erótica, podemos mencionar que en *Venus y Cupido*, de la escuela de Miguel Ángel (fig. 12), cuya pintura sólo es conocida para nosotros a través de copias, posee un poderoso e incluso perverso erotismo, la relación entre estas dos figuras está muy lejos de ser filial o maternal, como quizá pudiéramos esperar. El mismo sensualismo está presente en



Leda y el cisne, después de Leonardo ⁴, (fig. 13), el cual es candente y lleno de sensualidad muy personal. Correggio, una figura italiana que merece mención,

⁴ La *Leda* original fue pintada por Leonardo Da Vinci. Se piensa que esta pintura fue destruida después de su muerte, pues nadie la ha contemplado desde hace cerca de 500 años. Se supone que antes que desapareciera, ésta inspiró varias copias fidedignas, como la que aquí aparece, pintada por Cesare da Sesto (Italia, 1477-1523).

de los tempranos años del siglo XVI, su obra hace un gran contraste con el clasicismo que prevalecía en las florecientes Roma y Florencia, en una de sus pinturas, *Io* (fig. 14), nos da un buen ejemplo de sensualidad, expresa la idea del rendimiento sexual, también esta composición muestra que la actitud hacia el cuerpo ha cambiado de manera asombrosa en el espacio de menos de un siglo. El cuerpo de esta ninfa no expresa vergüenza, sino un delicado instrumento de placer. Más, podemos decir que en general, los artistas del siglo XVI en Europa no estaban aún listos para sobrellevar el erotismo a través de la confrontación con la realidad diaria (Ibídem, p. 97). De hecho, como podemos ver, esto fue algo que continuó siendo difícil para artistas europeos hasta relativamente tiempos recientes. La estrategia renacentista era aumentar una tipología erótica, un abanico de temas que tratar a través de los cuales los sentimientos eróticos pudieran ser expresados, y al mismo tiempo distanciados. Algunos de estos temas fueron dibujados de la Biblia y de las vidas de los santos. Aún más característico de esta tipología son los temas paganos prestados del mundo Greco-Romano. Mientras todo parecía seguro en la esfera del mito, el candor sexual y la severa fuerza no fueron excluidos, como se puede ver en algunas de las decoraciones hechas para ciertos palacios.

Mientras el siglo XVI llegaba a su fin, el realismo y la necesidad por el realismo se volvieron importantes temas en las artes visuales. A pesar de la tendencia general del Manierismo hacia lo alegórico y lo fantástico ciertas tendencias realistas sobrevivieron. El arte ahora intentaba definir la vida tal como realmente era, más que presentar un remoto sueño del mundo. Había un nuevo tipo de sensualidad en el arte, más opulento que en el Manierismo. Fue como si los hombres hubieran comenzado a confiar más en sus sentidos. El resultado fue un enturbamiento de la estricta división entre el cuerpo



y espíritu para el cual el Manierismo le había sido oneroso establecer. Los artistas barrocos descubrieron gradualmente un lenguaje pictórico unificado válido tanto para escenas sagradas y seculares. La asociación de la iconografía sagrada y puritana es muy característica del Barroco. Por ejemplo, una ambigüedad muy llamativa ocurre en el *Éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini (fig. 15), en donde la santa en éxtasis es también una mujer teniendo un orgasmo, y la flecha con la que el ángel está a punto de flecharla no es meramente un emblema de amor divino, sino que también de un falo simbólico.

El erotismo no es meramente cuestión de imaginaria, sino que también de lo que el artista añade a su tema, de lo que le da cuerpo a través de la relación creada entre varias figuras y entre los detalles de las formas. Por ejemplo, en el aguafuerte *La cama* (fig.16), de el prolífico autor de autorretratos Rembrandt Harmenzoon Van Rijn, nos muestra una escena erótica situada en una habitación, una pareja mantiene relaciones, más aunque los espectadores sabemos lo que los personajes desarrollan el pintor holandés no es muy manifiesto, pues el observador tiene que escudriñar un poco en la obra para encontrar a los amantes arrinconados en la parte derecha del cuadro.

El Romanticismo fue un término un tanto controversial debido a la relación con el Neoclasicismo, puesto que el Neoclasicismo representaba el orden, la lógica y cierto puritanismo, mientras que el Romanticismo representaba la libre expresión de las pasiones individuales, sin reparar en las consecuencias, ni en las convenciones de la moralidad. Más, en un nivel más abajo, estos dos rivales están ligados; el Neoclasicismo es una de las muchas manifestaciones del espíritu romántico, con sus altos ideales, su nostalgia por el pasado, y sus esperanzas para el futuro. De hecho en ese tiempo todo el arte francés estuvo colmado de esa ferviente marca erótica, como muestra el especialista en

escenas libertinas (miniaturas) en gouache, Pierre Antoine Baudouin en su escena titulada *Mañana*, (fig. 17). Lo encontramos en Ingres, por ejemplo, las escenas de harem particularmente lo atraían, no sólo por su estoicismo, sino por la oportunidad que le daba el representar el desnudo femenino y el abandono sexual. Otros pintores relevantes que se dieron a conocer en ese tiempo por su estilo sensualista fueron Eugène Delacroix, Tobias Verdelé y Henry Fuseli; en aquel período el erotismo fue aceptado como uno de los propósitos de las artes visuales, una de las formas con la que el artista se comunicaba con el espectador. A lo que respecta a pintura y escultura, el siglo XIX atestiguó cambios muy importantes. El puritanismo desechó la galantería despreocupada de Boucher y Fragonard, al mismo tiempo empezó a ser menos posible usar temas religiosos o mitológicos, al menos usarlos con convicción. “Los pintores románticos emplazaron la literatura moderna para llenar la pequeña brecha, cosa muy comprensible, puesto que la literatura era el arte que dominaba el movimiento romántico”, (Ibídem, p. 106).

Si miramos el trabajo de pintores exitosos académicos de mediados y finales del siglo XIX, vemos qué tan instintivamente ellos respondían a las necesidades de su público que los apoyaba, y cómo se mostraron muy astutos al saber combinar la excitación sensual y el respeto.

El siglo XIX también deja registros realistas y de la vida erótica. Los prostíbulos y cabarets los cuales formaban una parte muy importante del entono urbano, fascinaron a los artistas, y más aún a los franceses. El realismo literario de Mupassant, Zola, Flaubert y los hermanos Gouncourt, encontraron eco en el trabajo de Degas, Guys, Forain y Toulouse-Lautrec; sus representaciones del bajo mundo muchas veces tienen una fascinación y candor



singular, y muchas otras veces explica las tendencias del arte académico.

Ya a finales del siglo XIX hubo una tendencia llamada Simbolismo, por analogía con el movimiento Simbolista en literatura. De hecho el movimiento prevaleció predominantemente literario. En ese sentido fue una verdadera continuación del Romanticismo de la parte más temprana del siglo. Muchos de los temas favorecidos por los románticos fueron tomados y usados por sus sucesores simbolistas, más aunque se retomaron muchas ideas románticas, el simbolismo imprimió a sus obras la crueldad sexual, el sufrimiento y la idea de la mujer fatal. Son Gustav Klimt y Egon Schiele (*Un cardenal abrazando a una monja*, fig. 18), donde encontramos fascinación por los aspectos más que cándidos, perversos en la sexualidad humana. La pasividad o cautiverio femenino estaba, sin embargo, en el proceso de ser desplazado en el arte europeo, por su mismo rival arquetípico, la mujer dominante. Gradualmente los artistas fueron siendo más capaces de convertirse más cándidos respecto a sus propias actitudes hacia la sexualidad, y el candor les trajo un auto conocimiento en su estética. Ese acrecentamiento en el grado de autoconciencia se fue asociando poco a poco más en la mentalidad de los artistas.

A inicios del siglo veinte Georges Bataille, un escritor francés con un inusual talento interdisciplinario, publicó la novela *La historia del ojo*, bajo el pseudónimo de Lord Auch, fue inicialmente leída como pura pornografía, pero la interpretación del trabajo maduró con el tiempo hasta revelar su considerable profundidad emocional y filosófica. En su narración *La historia del ojo*, usa una prosa vehemente y fluida, para acercarnos a lo que podría asustar a una sociedad recatada como la fue la de principios del siglo XX, pero que hoy día se ha asimilado para convertirse, no en un libro de escándalo, sino erótico. Usando arquetipos como el

sol, los testículos, un huevo y claro, un ojo, para narrar una historia sobre el sexo y las fijaciones humanas. La literatura nos demuestra que no sólo las imágenes tienen el poder de conducirnos a un estado de erotismo, sino que al humano como ser perceptivo lo afectan muchas otras condiciones, como las olfativas, auditivas o táctiles, que propiamente son los demás sentidos aparte del de la vista, que es sobre el que hemos estado hablando.



LO PORNOGRÁFICO

Antes de comenzar a describir y delimitar el concepto, es necesario dejar sentado que lo que el término *Pornografía* significa depende totalmente de la peculiaridad de cada individuo, de su ideología y sus principios, conceptos ligados a nuestra forma cultural y educativa que hemos adoptado a lo largo de nuestra vida. Así pues, el significado que se dará a continuación tendrá mucho que ver con la ideología con la que la autora de este estudio cuenta.

En cuanto a la palabra misma, se dice que significa *lo referente a la prostituta* (Lawrence, D.; 1981, p. 41). Pero, ¿qué entendemos por prostituta? Si se trata de una mujer que obtiene dinero de un hombre en pago de acostarse con él, debe admitirse que mucha de la producción pornográfica fue hecha en colaboración de prostitutas, cuando se sabe que no todos los personajes que aparecen en imágenes pornográficas se prostituyen. En este término no se puede permitir ser tan categórico, siendo conscientes de los diferentes puntos de vista que puede involucrar.

Veamos un término con lo que la pornografía siempre está asociada; lo *obsceno*, supongamos que éste deriva de *obscena*: aquello que no puede representarse en el escenario. Si una obra resulta escandalosa para diez espectadores y no escandaliza a los quinientos restantes, entonces es obscena para diez e inocua para quinientos, de lo que se deduce, por simple mayoría, que no es obscena. Pero *Misa negra*, que escandalizó a los puritanos contemporáneos de Porfirio Díaz hoy no escandaliza a nadie. El hombre es un animal cambiante, y las palabras lo acompañan cambiando de significado, y las cosas no son lo que parecen, y lo que es se convierte en lo que no es. Tendríamos que someterlo

todo a la mayoría, y estaríamos hablando de una generalidad, de un promedio.

Cuando se está frente al significado de algo, uno debe de hacer una pausa. Pues, según D. H. Lawrence⁵ existen dos grandes categorías de significados definitivamente separados: un significado para la multitud y un significado para el individuo; este significado hará partir al individuo en su viaje personal, y el significado que tenga será su significado personal basado en las personales y genuinas reacciones de su imaginación (Ibiden, 42).

Las fronteras de la *sexualidad* respecto a las que delimitan al *erotismo* son sutiles, y los que distinguen el erotismo de la pornografía parecen no serlo menos, y ello es a fin de cuentas lo que establece en gran parte la polémica inconsumable que se renueva muy a menudo con la participación de moralistas, escritores, artistas, instructores, mandos eclesiásticos y civiles, padres de familia y, en fin, todos, porque al fin y al cabo se trata de una humana cuestión y de un asunto de interés social.

El erotismo es una tendencia natural del ser humano, un conjunto de sensaciones de la persona, producto normal de la vida que nadie, por tanto, podrá prohibir como no puede prohibirse el uso del aparato circulatorio o del sistema nervioso; la pornografía en cambio, es un vehículo externo, creado por la civilización como medio para estimular artificialmente el erotismo y la satisfacción sexual.

La cuestión de lo pornográfico, por sus profundas implicaciones humanas, sociales y religiosas, es de muy difícil esclarecimiento. Subjetivismos personales y culturales de todo tipo amenazan a veces con relativizar radicalmente la problemática sexual. Otra de las dificultades es de la naturaleza semántica, ya que no se logra definir con claridad los términos *pornográfico* y *obsceno* (que es un

término inherente a este primero) e inclusive el de *erótico*, dados sus límites tan breves entre sí. Para nosotros, los tres términos marcan un proceso que va desde lo normal a lo aberrante en la representación de lo sexual. En cuanto que el verdadero arte expresa de algún modo la totalidad de lo humano, la dimensión sexual no puede estar ausente: constituye la nota erótica del arte genuino. Lo erótico aparece en concierto armónico con los demás componentes del ser humano –físicos, anímicos y espirituales-; y aún en los casos en que lo erótico llegue a adquirir un especial predominio, nunca llegará a eclipsarlos totalmente.

En su representación artística, lo erótico se subordina a los sentimientos peculiares que suscita el juicio de gusto; es decir, el placer que se deriva de lo erótico artístico es, primordialmente, un goce estético, sin que por ello se niegue la presencia real de emociones eróticas artísticamente representadas.

En el arte pornográfico lo sexual pierde el equilibrio de lo erótico y reivindica para sí la centralidad del ciego impulso distintivo. No actúa como objeto que se ofrece a la contemplación estética, sino como medio de excitación morbosa y desenfrenada.

⁵ David Herbert Richards Lawrence (1885 –1930). Escritor inglés, poeta, dramaturgo, ensayista y crítico literario. Sus trabajos representan una extensa reflexión sobre los efectos deshumanizantes de la modernidad e industrialización, en ellos Lawrence confronta temas relacionados a la salud mental, la vitalidad, espontaneidad, el instinto y la sexualidad humana. Tenía la reputación de un pornógrafo quien había desperdiciado sus considerables talentos. Ahora Lawrence es generalmente valorado como un pensador visionario y como un escritor representativo del modernismo en la literatura inglesa.

Lo obsceno es lo pornográfico llevado a sus más radicales extremos de cosificación, perversión y nihilismo. (Estrada, D.; 1988, p. 719). Como ejemplo de pornografía se puede mencionar a las imágenes que con gala de parecer eróticas en sus elementos de composición sitúan a animales relacionándose con personas, cuando si analizamos esas imágenes, no habría por qué considerarlas como parte de un erotismo, sino como representaciones antinaturales, parafilias. O bien, las imágenes sexuales que involucran a niños, representaciones para públicos pederastas, tales imágenes, por supuesto, a un espectador sano le parecerían repulsivas.

La acepción con la cual la gran mayoría se refiere a lo pornográfico es la de lo obsceno, lo vergonzoso, en relación con lo sexual; según Gil Tovar la etimología de *obscenidad* la une a lo sucio (del latín *obcaenum*, en que *caenum* significa cieno, lodo, suciedad) y a través de la historia no parece que la palabra haya tomado sentidos muy diferentes. Lo que es obsceno normalmente es causa de repugnancia, se rechaza. Se puede decir que atrae a mucha gente, pero se debe tomar en cuenta la paradoja de atracción por repugnancia, que quizá se perfila como masoquismo y entre en los campos de la patología, pero que, sin duda, afecta a muchos. En muchos casos la obscenidad hace referencia a algo que normalmente ensucia lo que toca.

Es difícil saber desde cuando la idea de lo obsceno como sucio o vergonzoso se fue vinculando a la vida sexual, aunque es fácil imaginar que se remonta a los escritos de los padres de la iglesia, sexófobos por antonomasia. La idea cristiana, de raíz medieval, de que los pecados de la carne son los más graves, quizás por más frecuentes y por ello de freno más necesario, mueve a pensar en la necesidad de aquéllos de relacionar cada vez más estrechamente los deslices carnales con el Demonio. El hecho es que hoy, en las sociedades judeocristianas, sexo y obscenidad suelen vincularse sin más, de modo que

se da por buena la definición de lo obsceno como la referencia de lo sexual a lo sucio e indecente. No obstante, hay obscenidades inclusive tratándose fuera de la sexualidad: se ha hablado de la *obscenidad de la violencia*, por ejemplo.

La obscenidad se pretende que lesiona u ofende una vaga muralla de pulcritud social que suele denominarse decoro, decencia, (la decencia no parece ser otra cosa que aquello que la mayoría de la gente acepta de acuerdo con las normas de comportamiento establecidas en un determinado tiempo y lugar). Representa siempre un acto de agresión y su consecuencia es el estupor, el estado de choque, la indignación del agredido. La pornografía pretende actuar como excitante sexual y se desenvuelve especialmente en el plano privado. Moralmente se pretende un acto de sucia provocación sexual, que muy a menudo lesiona u ofende el pudor. Solapada, secreta y vergonzosa, deja inevitablemente en el provocado un sentimiento de culpa. Se presenta con los ornamentos de la fealdad y de la bajeza. Ambos términos designan deformaciones de la esfera sexual. A ellos se opone lo erótico, que se desenvuelve en una amplia escala desde lo social hasta lo individual y constituye un asociado infalible de la sexualidad. El erotismo está ligado siempre al amor y como antagonista de la obscenidad y la pornografía se presenta asociado a la belleza. Un falso erotismo sin amor constituye la base de la pornografía y se presenta asociado a la fealdad.

La pornografía se concibe obscena porque atenta contra el pudor (el pudor bien puede explicarse como una ramificación de la decencia limitado al campo de la sexualidad) según el nivel de pudor imperante; y en la medida en que ese atentado cause daño a la sociedad, de acuerdo con determinada concepción moral, se considera vergonzoso.

Ciertas formas eróticas son demasiado obvias y toscas cuando tratan de estimular los sentidos y la imaginación hacia los asuntos sexuales.

Dice Gil Tovar que: “La pornografía puede distinguirse también porque cierra puertas a los ejercicios de imaginación propios de lo erótico procurando, en cambio, trasladarnos con cierta torpe urgencia y sin otro mérito al estado de excitación que, en el erotismo, viene a ser el resultado semifinal de un juego de sensualidades capaces de alcanzar algunos grados de refinamiento”.

La obra pornográfica procura dirigir sus atractivos hacia intereses mayoritarios y morbosos buscando de una manera directa perturbar sexualmente al espectador. En relación con ello podemos percibir otro de sus caracteres: el de exceder lo necesario a la expresión de lo erótico y de lo sexual, buscando signos que por sí mismos han comprobado ya su más eficaz servicio a esa urgencia o procurando detalles y adiciones innecesarias al objetivo fundamental de la obra los cuales buscan no más que una forma impúdica de la excitación. Del mismo modo, el atractivo sexual contenido en una obra puede exceder intencionalmente a los demás valores expresivos de ella, al punto de que la fuerza de su estímulo libidinógeno sea tan obvia que nuble a la de los demás o los subordine automática y burdamente.

La diferencia entre la pornografía y el erotismo la vemos en lo que pudiéramos llamar niveles de intencionalidad, pues en la obra erótica, los elementos puestos al servicio del estímulo sexual, aunque evidentes, no operan con el único propósito de anular a aquellos otros que aportan valores estéticos necesarios en el conjunto. Antes bien, todos parecen identificarse, no separarse, y cada uno se salvaguarda en los otros, nutridos todos ellos de un vigor sensual erotizante, pero guardándose a la vez, por medio de esos artificios, mentiras y misterios

propios de la creación artística, de manifestar un descarado apoyo sin dosificación de la libídine.

Demos por supuesto que pornografía significa algo bajo, deleznable. En pocas palabras: no es bien visto a los ojos de nuestra sociedad. Pero, ¿por qué? ¿Porque despierta sentimientos sexuales? Me parece que no. Por más enérgicamente que pretendamos negarlo, lo cierto es que a todos nos resulta más bien agradable un discreto estímulo de la sexualidad, que uno que fuera inoportuno. Lo que sucede es que los hábitos de la sociedad, (la multitud), que condenan cualquier alusión al sexo son demasiado fuertes para que podamos admitir ese hecho con naturalidad. De donde se deduce que existe mucha gente genuinamente asustada ante los más simples y más naturales estímulos que inducen sentimientos sexuales. Bien, entonces, ¿en qué consiste la pornografía después de todo? No consiste en la atracción sexual o en el estímulo sexual que pueda estar presente en las obras de arte. Tampoco consiste en una deliberada intención del artista de despertar o estimular apetitos sexuales. No hay nada malo en los apetitos sexuales en sí. Una justa medida de estímulo sexual tiene un valor inapreciable para la vida humana. La pornografía representa el propósito de desvirtuar lo sexual, de insultar al cuerpo humano, se la puede reconocer por su constante ultraje al sexo y a la vez al espíritu del hombre, es un insulto a las relaciones humanas biológicas vitales. Eso no merece perdón.

Es claro que la pornografía no existiría sin las exigencias de la contemplación voluntaria e interesada, pues ésta es la demanda y aquella la oferta. Donde no existan consumidores del producto pornográfico, allí harán parco negocio los pornógrafos o no existirá, tal vez, la pornografía por falta de *mercado*; pero allá donde por cualquier causa sea una necesidad el consumo de pornografía, allá ha de prosperar la pornografía que la satisface. La censura de la pornografía es una solución a medias y

provisional, como todo lo que reprime los efectos sin ir a las causas. “Sin ocultación no habría pornografía”, afirmaba David H. Lawrence. Podemos deducir que observar pornografía tiene que ver con la insuficiencia, que mucho tiene que ver con la sociedad donde se vive, ahora podremos presumir que existe una liberación, por así decir, de la sexualidad, más hace un siglo o incluso anteriormente, no la había y una medida a la que se recurrió para tal liberación fue la censura.

Capítulo Primero

DIRECTORIO DE IMÁGENES

- 1 Oscar Gustav Rejlander, desnudo, (circa) 1855.
- 2 María Magdalena , atribuida a Leonardo Da Vinci (1452- 1519).
- 3 Manet, *Olympia*, 1863.
- 4 Venus de Willendorf, paleolítico (aprox. 20 000 a.C.).
- 5 Tetradracma de Sicilia Naxos siglo V. a. C.
- 6 Detalle de vaso griego, V a. C.
- 7 Pan y la cabra, encontrada en 1752 en la Villa dei Papiri en Herculaneum Ercolano.
- 8 Facade del Templo Kandarya-Mahadeva, Khajuraho (detalle) X al XI d.C.
- 9 Bathsheba bañándose, y observada por el Rey David, quien regularmente aparece en libros de rezos del siglo XV.
- 10 Hieronymus Bosch, *El Jardín de las Delicias*, (detalle), 1480-1490.
- 11 Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, 1485.
- 12 La escuela de Miguel Ángel, *Venus y Cupido*.
- 13 *Leda* y el cisne, después de Leonardo, copia de Cesare da Sesto (Italia, 1477-1523).
- 14 Antonio Allegri da Correggio, *Io y Zeus*, hacia 1531-1532.
- 15 Gean Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*, 1647-1652.
- 16 Rembrandt Harmenzoon Van Rijn, *La cama*, 1646.
- 17 Pierre Antoine Baudouin, (1723-1769), *Mañana*, miniatura en gouache.
- 18 Egon Schiele, *El Cardenal y la Monja*, 1912.

Capítulo Segundo

Antecedentes a la fotografía erótica mexicana.

LA MORAL Y LA VIDA DIARIA MEXICANA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX.

Según Regina Hernández, “La sociedad que se pretendió establecer después del movimiento de independencia en México no tenía formas de vida muy definidas. Siguió conservando muchas costumbres heredadas del tiempo colonial que tardarían en cambiar”, (Hernández, R.; 1994, p. 375). Sin embargo, la vida republicana iría moldeando algunas prácticas que, por cotidianas y repetitivas influirían en la conducta de la población. Es posible decir que sólo las clases altas, las que se consideraban a sí mismas “gente decente”, sabían cuál era su sitio y cuáles las normas que las regían y que procuraron conservar.

“Podemos decir que a mediados del siglo XIX había dos Méxicos: al norte de la capital el mestizo, al sur de ésta el indio, si bien en ambas etnias existían bolsones de diferentes etnias. Estos grupos pueden subdividirse en españoles, criollos, castas e indios. Las razas, continuación de los estamentos coloniales, todavía coincidían en gran medida con las clases: indios y léperos; el pueblo bajo eran los equivalentes

a los gitanos de otros países, por esa razón algunos rechazaban que constituyeran parte de la población mexicana, ésta era, esencialmente, la ilustrada clase media, los artesanos y los rancheros” (González, M.; 1994, p. 129).

A fines del siglo XIX, con el principio de la industrialización, las clases urbanas pueden distinguirse por su indumentaria: la alta usa levita, la media chaqueta y pantalón, y la baja calzones. Esta última algunos la subdividen en servidumbre doméstica; artesana, ferrocarrilera y minera; peones agrícolas y lumpen (mendigos y malhechores).

El pensamiento ilustrado distinguió entre educación e instrucción. La educación se concebía como el respeto a la persona, la virtud, la cortesía y los buenos modales, en tanto que en la instrucción se enfatizaba el aumento de los conocimientos, esto es, al aprendizaje de nociones modernas y de cosas útiles.

Así, la educación y la vida cotidiana estaban estrechamente relacionadas, siendo una consecuencia de la otra, y en lo que respecta a las mujeres el vínculo era aún más fuerte. Las niñas eran educadas para comportarse y actuar conforme a su género mediante reglas establecidas que implicaban sometimiento a las conveniencias familiares y sociales.

La religión se concebía como parte integrante de la educación y de la vida cotidiana de las mujeres, se practicaba rezando las oraciones dentro del hogar, asistiendo puntualmente a los oficios religiosos y ejercitando la caridad (visitas a cárceles de mujeres, asistencia en hospitales, por ejemplo), siendo las

mujeres el principal sostén de la iglesia (Hernández, R.; *op. cit.* p. 376).

La mayoría de las jóvenes se educaban en el hogar, al lado de sus madres y de las demás mujeres de la casa, y se les enseñaba a comportarse de acuerdo con su posición y con lo que de ellas se esperaba, es decir, que llegaran a ser buenas madres de familia y esposas. La educación de las mujeres mexicanas a principios del siglo XIX dejaba mucho que desear, ya que consideraba que la constitución desigual de los sexos no permitía una misma educación. “la elasticidad que el hombre tiene en el espíritu, la mujer la tiene en el corazón, y mientras el uno sube a las causas con más penetración, la otra sondea los efectos con más sensibilidad. Téngase este principio por base en el sistema de educación y no se tema no dar a cada sexo la que le corresponde”. (“Educación moral”, *El Iris*, Periódico crítico y literario, núm 21, sábado 27 de mayo de 1826).

La vida de los habitantes de la ciudad de México sucedía casi sin sobresaltos. En las familias, aún en las de clase media y alta no era raro encontrar las que se componían de nueve hijos y más. Sin embargo la mortalidad en los niños era muy elevada, no pocos morían al nacer o antes de los cinco años de edad a causa de enfermedades gastrointestinales, respiratorias o en alguna de las epidemias, pues aunque en la capital la viruela se había erradicado en 1900, (diez años después de hacerse obligatoria la vacuna), aún no se controlaban el tifo, la influenza ni el cólera (Barros, C.; Buenrostro, M.; 2003, p. 23).

La importancia que se le atribuía a la intimidad quedaba marcada por los portones y los balcones enrejados que los aislaban de la calle. Las parteras o los médicos atendían los nacimientos en las casas. Ahí también se velaba a los muertos antes de darle

sepultura en alguno de los panteones de la ciudad. La cortesía, la generosidad, la discreción, el sentido de la amistad y la austeridad eran valores presentes en las clases acomodadas, en particular entre la clase media (*Ibídem*, p. 23). Los abuelos eran medulares en la transmisión de costumbres, valores, e historias de su propia niñez y juventud. Los hijos trataban a sus padres con gran respeto, aunque algunos visitantes extranjeros se sorprendían por la naturalidad con que fumaban incluso las mujeres jóvenes de la familia, delante de sus mayores.

Al finalizar el siglo XIX la competencia social y la publicidad propiciaron una actitud orientada hacia una mayor acumulación y consumo, sin embargo no se dejaba sentir todavía una actitud de desperdicio, pues hasta una botella de vidrio, por ser escasa, se veía como un objeto apreciable.

La mayoría de las familias eran católicas y si bien las ideas liberales se habían extendido entre ciertos grupos de profesionales, intelectuales y artistas, aún entre ellos se solían aceptar ciertas prácticas religiosas que se seguían escrupulosamente y que eran motivo de convivencia social, de lucir vestuario y de enterarse de las últimas noticias con las que se alimentaba en parte esta sociedad pequeña y de estratos sociales rígidamente divididos.

Como primera ceremonia del ciclo de vida era el bautizo, el cual dejaba su constancia en un recordatorio alusivo que solía incluir una pequeña moneda o bolo. A los seis años los niños acudían a la parroquia cercana a aprender la doctrina cristiana y prepararse para la primera comunión.

Era costumbre que las muchachitas de quince años empezaran a pensar en el matrimonio. En las

reuniones, en los bailes y en los paseos empezaba el cortejo que transcurría discreto: apenas cruces de miradas, intercambio de notas a través de alguna empleada doméstica y encuentros “casuales” propiciados por alguna buena amiga.

El noviazgo formal podía extenderse por años y la visita a la novia, siempre frente a testigos, se convertía en uno más de los ritos sociales. Velar que la mujer llegara virgen al matrimonio era más bien una tarea en la cual la sociedad estaba involucrada.

Otra cosa sucedía al caer la tarde, que era la hora del “paseo”, cuando las principales calles de la ciudad se engalanaban con la presencia de innumerables carruajes llenos de señoras y señoritas y multitud de caballeros montando a caballo. Y parece ser que en estas ocasiones se concertaban los noviazgos, e incluso se arreglaban las citas secretas (Hernández, R.; *op. cit.* p. 401).

A partir de 1857 las Leyes de Reforma habían hecho obligatorio el matrimonio civil que “entre las personas elegantes se anuncia la víspera de la boda religiosa y se celebra en la casa de la novia”. En todos los casos se guardaban ciertos cánones que transmitían el uso y los suplementos sociales que aparecían en periódicos y almanaques. La moda dictaba acudir con traje de calle o de gran fiesta, de levita o frac, con sombrero o sin él, si el vestido debía ser blanco y de muselina o malva y de lana. Las mujeres empleaban buena parte de su tiempo y recursos en su arreglo personal. Los guantes, los sombreros y las sombrillas y paraguas fueron importantes complementos del vestuario; el abanico sirvió no sólo como adorno, sino como una forma de telégrafo amoroso, pues cerrarlo, abrirlo o

llevarlo a la cara tenía un significado que conocían los iniciados (Barros, C.; Buenrostro, M.; *op. cit.* p. 23). Las mujeres de esta clase social no desarrollaban actividades asalariadas, pero a veces intervenían activamente en los negocios familiares.

Los lutos se guardaban escrupulosamente. El negro riguroso duraba por lo menos un año y como el promedio de vida era bajo, a fuerza de hilar lutos no era raro que el negro acabara por ser el color más recurrente en el vestuario de las damas.

Las familias más acomodadas vivían en casas solas, algunos eran verdaderas mansiones. La clase media, que vivía de ejercer una profesión como la abogacía o la medicina, que eran comerciantes en pequeño, maestros de los gremios de artesanos, dependientes de comercio ocupaban casas alquiladas hacia 1850, cuartos destartados o se alojaba en las viviendas principales de las casas de vecindad con sus corredores llenos de jaulas y macetas, sus recámaras, sala, comedor a veces un recibidor y una cocina adornada con cazuelas, cucharas, molinillos y aventadores, con un fogón que se alimentaba con carbón o leña.

Al emigrar estas familias a las nuevas colonias hacia 1880, la casa varió. Los nuevos proyectos arquitectónicos dispusieron terrenos alargados con las habitaciones colocadas una tras otra. Tenían un pequeño jardín, breve escalinata que llevaba a la terraza adornada con macetones llenos de gran diversidad de plantas y flores, varias recámaras, recibidor o despacho, comedor al fondo; los baños solían estar junto a la cocina, con los inconvenientes que eso suponía. La sala daba a la calle, sus balcones enrejados permitían “ventanear a las jóvenes de la familia”.

Las mujeres pobres eran mayoritarias; se les atribuían en cuanto a género las mismas características de domesticidad que a las mujeres de la élite pero a aquéllas se les imponía un papel adicional: el trabajo extradoméstico (Hernández, R.; 1994, p. 393). Por ello, casadas o no, permanecían en el hogar realizando múltiples funciones, entre las cuales sobresalían traer al mundo, mantener y cuidar a los hijos pequeños. Por lo general ellas los amamantaban, a diferencia de las mujeres acomodadas o algunas de la clase media que contrataban a las nodrizas. Su segunda función consistía en el mantenimiento de la familia, es decir de las labores domésticas: cocinar, lavar, planchar, remendar. Aunado a éstas estaba su aportación salarial proveniente de actividades en los servicios: trabajos por horas, costura, lavado de ropa, ventas callejeras, servicio doméstico, o bien les quedaba el recurso de emplearse en fábricas y manufacturas.

Un día para un burgués se iniciaba con el aseo personal que consistía en lavarse con agua de aguamanil. Poco a poco harían su presencia jabones y perfumes cada vez más atractivos a base de las más diversas esencias. También aparecerán los dentífricos, primero en versión casera, después los de patente. Seguramente en un afán de acercarse en todo al modelo europeo, las mujeres empezaron a usar blanqueadores para el cutis, los hombres se rasuraban con navaja libre o acudían a las barberías.

Después los hombres se dirigían a sus centros de trabajo y los niños y jóvenes a la escuela. Las mujeres solían acudir a misa. Regresaban a la casa a disponer la comida las casadas; las solteras a leer alguna novela, bordar o tejer, a arreglarse para salir de compras o simplemente a ver los aparadores. Las telas y otros enseres se adquirían en los llamados

cajones de ropa. Después harían su aparición los almacenes de departamentos al estilo europeo. Las tiendas más elegantes, los talleres de las modistas y las peluquerías estaban en Plateros. En el Portal de Mercaderes se adquirían los sombreros y los juguetes para los niños; ahí se encontraban también algunas de las librerías más importantes de la ciudad.

La alimentación ocupaba buena parte del día: chocolate y bizcochos por la mañana, una buena comida hacia las dos de la tarde, un chocolate, té, café o vino generoso con galletitas y dulces al atardecer y luego una cena en forma. Era indispensable la presencia de toda la familia alrededor de la mesa.

Para atender su salud, los capitalinos alternaban el uso de la medicina tradicional con base en la herbolaria, con la medicina alópata y homeopática. Los médicos particulares cobraban en 1897, dos pesos por consulta.

Los niños y niñas recibían sus primeras lecciones con alguna maestra que les enseñaba a leer. Cada vez hubo más escuelas oficiales y se cuidó que su nivel fuera adecuado. A pesar de las Leyes de Reforma muchas escuelas particulares estaban en manos de religiosos. La educación no era mixta y pocas mujeres estudiaban más allá de algunos años de primaria. En la casa y en la escuela se les daban clases de bordado, pintura y costura, que se consideraban importantes complementos para una buena ama de casa. Referente a esto, Madame Calderón de la Barca escribió “[...] Le pregunté a una señora el otro día si iba su hija a la escuela. “¡Dios me libre!”, contestó muy ofendida, “¿no ve que tiene once años cumplidos?” Sucede con

frecuencia que las muchachas peor educadas son hijas de hombres muy inteligentes que pegados a las costumbres de sus abuelos se contentan con que se confiesen con regularidad, asistan asiduamente a la iglesia y lleguen a bordar y contar un poco”. “[...] También es cierto que ha de pasar mucho tiempo antes de que un extranjero pueda darse cuenta del nivel moral de este país, pues cualquiera que sea la conducta privada de los individuos, prevalece el decoro más absoluto en la conducta exterior, y en cuanto a coquetear en público, aquí es desconocido”. (Calderón de la Barca. M.; 1959, p. 175).

Los jóvenes estudiaban el bachillerato y después compartían el negocio familiar o estudiaban alguna de las carreras que se ofrecían: Medicina (había 250 médicos alópatas y 50 homeópatas hacia 1880 en la ciudad), Ingeniería en el Colegio de Minas, Leyes en la Escuela de Jurisprudencia y Arquitectura o Artes Plásticas en la Academia de San Carlos. También existía el Conservatorio de Música. Las mujeres que estudiaban solían elegir la Normal de Profesoras, aunque hubo además médicas, dentistas, escritoras y pintoras. Sin embargo la vida femenina estaba muy limitada (Barros, C.; Buenrostro, M.; *op. cit.* p. 27).

La lectura era uno de los entretenimientos de aquella sociedad privilegiada. Había varias publicaciones periódicas para niños, para mujeres, para el señor de la casa, para católicos y liberales, y para los integrantes de las colonias francesa, italiana, norteamericana, alemana y española, avocados en la capital. La prensa tuvo gran importancia en la formación de las clases medias de aquel entonces. Editorialistas, escritores y caricaturistas tenían un lugar señalado en la sociedad.

Los almanaques y calendarios además de registros astronómicos y el santoral y fechas religiosas daban “consejos útiles”. Otra lectura importante eran las novelas que tuvieron gran impacto entre el público femenino que se identificaba con los personajes de Dumas, Sue, Jorge Isaacs, Castera o Altamirano. La poesía se leía para recreación personal pero también se recitaba en las veladas en que se reunían los parientes y amigos. Muchos jóvenes se sentían poetas y desde luego los grandes escritores publicaban sus versos en revistas y otras publicaciones periódicas. Los libros científicos o de texto de las escuelas profesionales solían estar en francés.

Entre los pasatiempos más frecuentes estaba la pintura, el bordado, la costura a mano y luego también en la máquina de coser. Casi no había hogar de estas clases sociales en el que no hubiera un piano. Las mujeres lo tocaban ante la familia o el novio y en las tertulias familiares. Apareció después la pianola que permitió mediante el simple accionar de los pedales, obtener las más diversas melodías aunque no se supiera el “do-re-mi”. Vendrá a competir con este instrumento el fonógrafo de cuerda que con su sonido peculiar fue motivo de deleite individual y colectivo, pues llevó hasta los hogares las voces de los cantantes favoritos y los acordes de las piezas más gustadas. Entre los hombres eran frecuentes los juegos de cartas y el dominó; también se jugaba ajedrez. Otros hombres presenciaban espectáculos no tan decorosos como lo es el ajedrez, sino que gustaban de ir a lugares más atrevidos, como cuenta un escritor de origen francés, Auguste Genin: “En agosto de 1869 México se danzaba el *cancán*. Este baile acababa de ser importado de París y causaba furor en la ciudad. Pero si bien unos lo danzaban frenéticamente, y esta

es la palabra correcta, otros lo combatían con furor: “danza indecente, damas que suben su falda arriba de la rodilla para luego mejor alzar la pierna” (Dubernard, E.; 1993, p. 52).

En 1873 los escándalos del *cancán* continuaban al grado que en febrero Don Tiburcio ordenó a los empresarios que las damas del ballet deberían presentarse en el futuro con la ropa de fantasía que antes estaba en uso, o bien, que si el baile exigía un vestido largo, que las danzantes tuvieran el cuidado de no levantarlo con el fin de respetar, como es debido, la moral pública. (Ibídem, p. 52).

Los nuevos conceptos de higiene pusieron de moda los deportes individuales o de equipo, sin embargo los médicos se quejaban del sedentarismo de los capitalinos, sobre todo en el caso de las mujeres.

La aparición del automóvil haría más difícil aún que los capitalinos decidieran ejercitarse en la caminata, la equitación o el ciclismo para moverse por las calles de la ciudad. Pocos fueron los que pudieron tener uno de estos vehículos en los primeros años y desde luego era signo de lujo y riqueza poseerlos. En muchos casos llegaban de Europa acompañados por choferes de aquel continente, pues muy pocos mexicanos sabían conducir. Pronto las calles cambiarían de aspecto y los landós, victorias, gocarats y guayines se sustituirían con velocísimos autos.

La presencia francesa fue notable en todos los aspectos de la vida de México durante el siglo XIX, hasta un sentido del honor distinto del mexicano se importó de Europa y difundió la práctica del duelo, que enlutó no pocos hogares.

No será sino hasta fines de la centuria que se implanten los modelos de consumo norteamericanos: muebles en serie, ropa hecha, medicinas de patente, nuevas formas de publicidad, pedidos por correo y ventas por catálogo y a plazos. A pesar de estas influencias, una mirada objetiva podía fácilmente percibir los tonos mexicanos en muchas de las costumbres y actitudes de aquella sociedad.

El mexicano de aquella centuria era uno recatado y apegado a las normas sociales y por sobre todo a las reglas de etiqueta, estamos hablando de personas que tenían el sentido de la moral y de los buenos modos apegados religiosamente a su modo de vida, eran prácticamente convertidos a sus principios; se deduce fácilmente que una actitud mal hecha o grosera era fácilmente condenada y por lo tanto tachada por sus contemporáneos, de alguna manera la vida era ligera y fácil de llevar por aquellas actividades cotidianas –para aquella clase- pero al mismo tiempo era tortuosa en la manera en que se llevaban al pie de la letra las costumbres, no se sospecharía de que mucho de lo que en esa sociedad o en ciertos círculos sociales se percibía eran actitudes reprimidas, y por consecuencia personas desdichadas.

Según los porfiristas, la moral, por definición, no es elección autónoma; es una herencia, el acatamiento de lo que otros –los ancestros- juzgaron indispensable reverenciar. *Señor, confíesome en pecado*. El andamiaje de la autoinculpación se arma en el confesionario y en la hipocresía autodefensiva de las mujeres y se prolonga en las complejidades de la red social. Nada más terrible que estar en falta ante los ojos de Dios, de acuerdo al juicio de la grey vigilante. Y en el porfiriato esta mitología sexual le permite a la iglesia rehacerse de su derrota ante los liberales de la

Reforma: pierde la guerra pero gana la paz por la intercesión de las mujeres. En las leyes, el Estado se aleja de la Iglesia; en la práctica, la familia acerca a gobernantes y clérigos, (Vargas, A.; 1991, *passim*).

Carlos Monsiváis hace un apunte muy certero en el que retrata a la sociedad porfiriana casi a la perfección: “La iglesia católica únicamente admite la cópula (no le diga así delante del señor cura) si su fin es la procreación. De no ser este el caso, el hombre y la mujer se adentrarán en las selvas de la gana fornicatoria, en donde, psicológicamente al menos, no se puede mantener la-frente-en-alto. En las afueras del Creced y Multiplicaos, el hombre traiciona (con su perdón auestas) su responsabilidad familiar y la mujer (delincuente para la que no existe remisión de pecados) difama el destino sublime de su cuerpo, correa de transmisión entre el instinto y los vástagos”. (Ibidem, p. IX).

La estrategia de inhibición del deseo es, de modo dual, instrumento de control religioso y social y norma definitoria de la respetabilidad. En la sociedad de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que por abreviar llamamos del Porfiriato, la vida privada deambula entre la culpa y las absoluciones periódicas de la culpa.

En su severo catálogo de comportamientos, la iglesia católica distingue tres formas de castidad: conyugal, vidual (de viuda) y virginal. La primera se abstiene de los placeres carnales ilícitos y usa con moderación de lo permitido en el matrimonio. La segunda, disuelto ya el lazo conyugal, se abstiene de todo deleite venéreo, mientras no se reincida en las nupcias. La tercera se abstiene perpetuamente de todo placer ilícito o lícito, procurando siempre “la integridad de la carne”. Según el *Prontuario de la*

teología moral del P. Fr. Francisco de Lárraga (1907), si se ha pecado anteriormente contra la castidad, la virginidad se recobra por medio de la penitencia.

Según lo anterior, dice el padre Lárraga: el matrimonio por su naturaleza conviene al hombre según la parte inferior de su ser, con que se asimila a los animales; la virginidad empero le conviene según su parte superior, que lo hace semejante a los ángeles. El matrimonio habita en la tierra, y por así decirlo, vive de ella; la virginidad, por el contrario, mora en los cielos y únicamente se saborea en las casas de Dios. En estos lares del sojuzgamiento, la Mujer Legítima es sinónimo de imposibilidad del ánimo concupiscente. Sólo lo prohibido es apetecible y no tiene caso, según este código, *desea* a la mujer legítima; equivaldría al incesto. De tal “santificación” deriva el hecho límite en la élite porfiriana: la institución de la Sábana Santa, la manta que, salvo la abertura en la parte correspondiente al sexo femenino, cubre a la mujer por entero ahorrándole al marido la contemplación de su desnudez. A dúo, la pareja entona:

*Esto que hacemos, Santo Señor,
no es por vicio, ni por fornicio,
sino por hacer un hijo
en tu santo servicio.*¹

La Sábana Santa, si bien práctica restringida, no es asunto anecdótico; es la comprobación del vigor de las formas sociales, que se extienden hasta negar cualquier derecho a la intimidad en las Clases Respetables que integran la Nación Visible. (Ibidem, p. IX). La vida sexual en el porfiriato es la solemne escenificación de temblores, noches en vela enumerando los pecados a confesar, vicios secundarios y arrepentimientos que duran hasta la

siguiente inquietud corporal. Caídas y usos indebidos de la Fisiología Moral. Responsabilidad por el comportamiento del instinto. Temor y felicidad por el minuto de placer y las iluminaciones de muerte y vida del orgasmo.

Las prohibiciones en esa época se dibujan irreales, pero son muy tangibles el peso del confesionario y el culto a las apariencias. La solución: la institución pública y clandestina, la casa de citas, la cumbre del vasto universo de la prostitución. (Ibidem, p. X).

Durante las primeras décadas del siglo XIX, Hispanoamérica presentaba una disposición y coyuntura seductoras para aquellos países que intentaran algún tipo de expansión comercial, industrial o política. La disolución del imperio colonial español hizo factible la realización de un sueño alimentado hacía siglos por las naciones rivales de España. Entre las regiones recién separadas o en proceso de separación de aquel imperio, ninguna prometía tanto como México. Por ello, al abrirse las puertas económicas y diplomáticas a otras naciones, una afluencia abundante de extranjeros peregrinó por este país.

Los soberanos mexicanos tenían a Europa como su modelo en todas las actividades, desde la arquitectura hasta la moda, y París en particular era considerado como el centro de la sofisticación y de la vida elegante. Imitando esos patrones, las calles más importantes de la ciudad de México fueron remodeladas; mientras los ricos cenaban en restaurantes distinguidos redecorados al estilo francés y escuchaban las canciones parisinas más recientes. Al igual que sombreros y vinos, libros y pinturas, muebles y música, Francia también envió a este país tan acogedor su “burdel” tradicional, junto

con las prostitutas necesarias para poblarlo. Hay muchos ejemplos en la literatura mexicana que documentan este hecho, sobre todo en las novelas históricas que narran sucesos ocurridos a principios de siglo, en los albores de la Revolución, como las de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán.

¹ La cita fue tomada del prólogo escrito por Carlos Monsiváis, del libro de Ava Vargas, (op. cit. p IX). Carlos Monsiváis describe acertadamente: “Aquéllos burdeles eran grandes, lujosos y atractivamente instalados. Las prostitutas disponían de alcobas individuales competentemente equipadas con un lecho cuya amplitud afrontara cualquier gimnástica fantasía; se disponían espejos estratégicamente situados para multiplicar el goce plástico y lavabos de peltre o de porcelana para las abluciones de la despedida, después de haber depositado con discreción en el buró el importe convenido por el solaz. A tiempo convocado, un *serafín* doméstico y diligente renovaba la provisión de agua de lavabo o aguamanil, y recogía las toallas” (Íbidem, p. XI).

La existencia de numerosas casas de este tipo se demuestra en el siguiente registro oficial: “...el ayuntamiento constitucionalista de la Ciudad de México llevó el registro de unos 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) de 1918 a 1919 en las calles de Cuauhtemotzin, Estrella, Camelia, Moctezuma, Querétaro, Héroes, Nunó, San Miguel, Pajaritos, Libertad, Icazbaleta así como hacia el rumbo de El Salto del Agua”; donde había unas

atendidas por francesas que pasaban temporadas en nuestro país; después de juntar algún dinero se regresaban al suyo. “La prostituta será vista como un

mal necesario porque sin ella los hombres pervertirían a las mujeres decentes y a las hijas inocentes. La honestidad de las mujeres favorecidas debía ser resguardada, ya no con cinturones de castidad, sino convenciéndolas de que su lugar era el hogar y su función la maternidad” (Íbidem, p. XVII).

Así, tanto la Iglesia como el Estado fundan un sistema moral basándolo en una profunda diferencia entre amor (en el matrimonio y para la reproducción) y placer (impulso animal muy pernicioso si no se frena, pues conduce irremediablemente a la disolución de la voluntad, al olvido de toda regla moral y finalmente a la pérdida).

La moral burguesa permite al hombre tener relaciones sexuales, pero condena absolutamente cualquier tipo de libertad sexual en la mujer; además, la tajante distinción entre malas y buenas costumbres llegan a un extremo en donde no hay diferencias entre libertad sexual, adulterio, <una cana al aire>, vicio y prostitución. La monogamia, la abstinencia y el placer condicionado a la procreación, así como la virginidad, transformaron la vida conyugal en una quimera, algo idealizado y falso, en donde entonces la prostituta y el burdel adquieren para los hombres una promesa de diversión y distracción.

Bajo la apariencia patriarcal de esta ciudad, nos dice en su fundamental estudio sobre la prostitución en México de 1908 el Dr. Luis Lara y

Pardo, <donde cantinas y restaurantes se cierran temprano, donde los jardines públicos casi no tienen bancas para evitar escenas eróticas y la policía detiene a las mujeres solas en la noche, donde se prohíben coplas fuertes y vestidos ligeros y se niega la danza del vientre, en fin, en esta buena metrópoli burguesa, hay un número de prostitutas inscritas tan grande como en París [...] pues los lupanares son los únicos lugares de la ciudad que en la noche se señalan para la animación, el ruido y la música que desprenden, lugares en donde el burgués común podía visitar para olvidarse de los lugares que suele frecuentar para entablar negocios, sino como un lugar de placer, de diversión, de camaradería masculina, donde no hay retenciones, ni la obligación de los buenos modales, ni hipocresías de ningún tipo.

Desde principios de siglo XIX en Europa, el rápido crecimiento de las ciudades industriales y la explosión de las viejas ciudades mercantiles ordenadas según la lógica del Antiguo Régimen originaban la aparición de nuevas formas espaciales. Por primera vez ricos y pobres vivirán separados. La disolución del antiguo tejido social, de la convivencia cotidiana, trae consigo la desaparición de los antiguos medios de control social y un reordenamiento de toda la vida social.

Fernanda Nuñez en su libro *La prostitución y su represión en la Ciudad de México* comenta que en la gigantesca tarea de reordenación, la idea de reglamentar nace como una necesidad imperiosa para contener y sanear las llagas sociales. El objetivo era mantenerlas alejadas de la buena sociedad para que sus miasmas no corroyeran ni corrompieran, para que su color ni olor no llegara a los barrios residenciales en vías de construcción por y para la nueva casta social en el poder.

En México esta transformación de la sociedad es más lenta. A mediados de la segunda mitad del siglo XIX, la urbe se parece todavía mucho a la sociedad colonial, con una vida bastante promiscua, donde los cadáveres afloran en los panteones, donde las deyecciones animales y humanas <perfuman> el ambiente. Los canales de desagüe, tan importantes para una ciudad construida sobre un lecho lacunario, están medio tapados con inmundicias infames. Las famosas ordenanzas higienistas del virrey Revillagigedo, producto de la razón urbanística de fines del siglo XVIII, habían sido olvidadas a lo largo de una caótica vida nacional independiente, o poco llevadas a la práctica. El resultado es que, pasada la primera mitad del siglo XIX, los primeros científicos sociales mexicanos, imbuidos de matemática social y de fe en la higiene y el progreso, proponen una reordenación del espacio urbano y de todas las prácticas cotidianas de sus ciudadanos. (Nuñez, F.; 2002, p. 15).

Para que el orden se imponga al caos se necesitan reglamentos. Reglamentar para estos liberales no quiere decir abolir o prohibir, sino más bien controlar, contener, esconder. Todos los actos naturales –como bañarse, orinar, defecar, tener relaciones sexuales, mostrar el cuerpo- deberán ser escondidos, privatizados, higienizados. La prostitución no es más que una úlcera dentro de la vida social, ni más ni menos que los muladares, zahúrdas, panteones, rastros, hospitales, cárceles, hospicios y escuelas.

El movimiento reglamentista quería abarcarlo todo, pero en un México convulsionado los recursos son pobres, los hombres <ilustrados> más pocos aún y

<el pueblo> se resiste a este deseo absoluto de controlar desde fuera sus pulsiones naturales.

La traza urbana de la ciudad empezará a cambiar entre 1860 y 1880, para entrar de lleno en la modernidad (*Ibidem*, p. 29). Desde este momento, las nociones de pecado, de responsabilidad colectiva, de justicia redistributiva, de paternalismo político del bien común, tenderían a desaparecer rápidamente, y con gran angustia los higienistas, médicos y juristas mexicanos emprenderán la tarea de dar formas y reglas a la nueva sociabilidad que se establece alrededor de la mercancía y del individuo. Desde este momento la prostitución ya no será sólo un problema de pecado y de moral, sino de higiene y de legislación social y se transformará en el *problema* de la prostitución.

DE LAS IMÁGENES GALANTES

La historia de la imaginería erótica mexicana así como la de su moral decimonónica se comprende con mayor amplitud si miramos un poco atrás en el tiempo. La sociedad novohispana, a lo largo de su historia, construyó un aparato ideológico en el cual, una de las piezas claves fue la fe en el poder convocador de las imágenes”, (Gruzinski, S.; 1995, *passim*). Al considerar que una imagen era poderosa, la selección de aquéllas que podían circular dentro del virreinato era vigilada cuidadosamente. Los inquisidores, como parte de la sociedad colonial, basaban su juicio en una confianza absoluta en la eficacia de las imágenes. Por ejemplo, un censor del siglo XVIII estaba plenamente convencido de que observar una imagen erótica conducía, inevitablemente, a realizar pecados de índole sexual”, (Herrera, A.; 2000, p. 354).

El consumo y la creación de láminas con escenas galantes o eróticas habían sido regulados por el Índice Expurgatorio, según la regla undécima, referente a las imágenes lascivas.² La Inquisición emitió múltiples edictos para asegurarse que todos los habitantes del reino estuvieran enterados de la prohibición de fabricar o de poseer semejantes imágenes. Pero ni el impedimento ni el temor al castigo lograron evitar que tales representaciones fueran atesoradas por ciertos individuos de la sociedad novohispana. La mayoría de las estampas y objetos con imágenes galantes y eróticas que fueron introducidas a la Nueva España, había sido realizada en Oriente y Europa. Como las pinturas debían pasar ante la vigilante mirada de los oficiales en las aduanas novohispanas, los fabricantes tuvieron que

hacer alarde de ingenio para ocultarlas en objetos de pequeño formato (*Ibidem*, p. 355). Existe en el archivo del Archivo General de la Nación un basto expediente referente al ramo Inquisición donde se refieren casos interesantes:

“El Lic. Dn. Ignacio José Pico, prebendado de esta Sta. Iglesia Metropolitana, denuncia: que en el libro 8º, titulado, El pecador arrepentido, y retirado a bien vivir, compuesto por el Br. Dn. Ildefonso Bereterra y Labagro, prior de Santa Leocadia de la Real Colegial, se haya la proposición: “el que se detiene en pensar cosas torpes y lascivas, aunque sea inadvertidamente y sin deseo de ejecutar lo que piensa comete delectación morosa, y peca mortalmente”. México.” (Inquisición. Año 1801. Vol. 1406, exp. 16, fs. 106-107).

Mucha de la mercancía deshonesto o lasciva que era importada fue transportada por embarcaciones, como la del Galeón de Manila la cual días después de su arribo al puerto de Acapulco llegaban a la capital noticias sobre la presencia de mercancías deshonestas en el cargamento, objetos como espejos y abanicos de China adornados con motivos eróticos.

Entre 1750 y 1820, es posible localizar en el ramo Inquisición, del Archivo General de la Nación, alrededor de 45 expedientes que describen una gran cantidad de estampas y objetos adornados con motivos galantes eróticos provenientes de Europa, especialmente de Francia, que llegaron a la Nueva España. A través de la documentación consultada, en el ramo Inquisición del Archivo General de la Nación, es posible observar que hubo un gran

aumento en la censura de imágenes, ejercida por el Tribunal entre los años de 1750 y 1820. Este control fue paralelo a ciertos acontecimientos internacionales, como la independencia de las colonias inglesas y la Revolución francesa. Además, coincidió con la aplicación de las reformas borbónicas dentro del virreinato, las cuales propiciaron, entre otras cosas, una secularización creciente de la sociedad, la libertad de comercio y el surgimiento de la Academia de San Carlos. Las reformas también influyeron en el control de las costumbres y el orden imperante en la Nueva España. En esta época, la censura inquisitorial abarcó diferentes representaciones, entre las que se encontraban imágenes con escenas galantes y eróticas.

“Expediente formado en virtud de denuncia hecha por el Br. Dn. José Máximo Paredes, Presbiterio de este arzobispado, sobre que en una caja de polvos, se haya una Venus medio desnuda, en ademán de estarse mirando en un espejo que le presenta cupido, y que andaba vendiendo, D. José Felipe Rodríguez y la había obtenido de Dn. José Alcalá, oficial de Marina”. México. (Inquisición, año 1802, Vol. 1411, exp. 12, fs. 46).

² “Y para obviar en parte el grave escándalo, y daño, no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos, que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, o otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de placas, calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los Pintores, que no las pinten, y a los demás Artífices, que no las tallen, ni hagan, pena de excomuniación mayor latae sententiae, trina canonica monitione praemissa, y de quinientos ducados por tercias partes, gastos del Santo Oficio, Juezes, y Denunciador, y vn año de destierro a los pintores, y personas particulares que las entraren en estos Reynos, o contravinieren en algo de lo referido”. AGN,

Ramo Inquisición. Vol. 733, fs. 238-239, Prohibición de pinturas lascivas (1708).

La industria de la imagen erótica reafirmaba la existencia del sexo en una sociedad que propiamente vivía una carestía e insuficiencia de sexualidad en su vida. Figurillas de barro con penes gigantescos, cajitas de donde salta un muñeco “excitado”, las artesanías que divulgan los abrazos impíos de un cura y una monja, la variedad de estampas que provienen de Francia, Italia y Estados Unidos fueron fetiches que la gente podía consumir supliendo o completando su deseo sexual en una sociedad reprimida y amenazada. Pero no siempre fue así, si miramos aún más atrás y echamos una hojeada al México prehispánico observamos que en la sociedad mexica la sexualidad fue una obligación imperiosa; como sistema de creencias se impuso como norma de vida, cohesionó y permeó estructuras, instituciones y sujetos sociales determinando las relaciones de poder entre los grupos y los sexos.

Quezada en su libro *Sexualidad, amor y erotismo*, señala que para acercarse a la expresión del amor y el erotismo en la sociedad mexica es necesario señalar que se encuentran estrechamente vinculados a la religión; por lo tanto el manejo de estos conceptos permite plantear como hipótesis la existencia del amor-erótico como un concepto único ubicado en el campo de la religión que trascendía a lo social.

Dentro del panteón mexica, se encontraba la diosa Tlazoltéotl, diosa de la procreación y la fertilidad humana y agraria, llamada “la gran parturienta”, protegía las relaciones reproductivas de amor-erótico en el matrimonio. El matrimonio fue reflejo de la estructura social y tuvo como finalidad la reproducción biológica que garantizaba la social. Esta institución tenía significado social, religioso, económico, jurídico y reglas morales; organizaba las emociones y modelaba las actitudes personales dentro de las normas culturales establecidas. La

pareja legítima y procreadora fue el modelo (Quezada, N.; 1996, p. 87).

El equilibrio permitía el funcionamiento del Cosmos y de la sociedad; por lo tanto, lo prohibido en la sociedad mexica fue todo aquello que rompía ese equilibrio llegando a la trasgresión de la normatividad social, que afectaba no sólo el prestigio del sujeto, sino el de la comunidad entera, el de sus antepasados, el de sus padres y el de sus hijos. De esta manera, el control social ejercido sobre el comportamiento individual era coercitivo. Es el poder que la sociedad ejerce sobre el cuerpo y el sexo, que se plasma en la normatividad social con efectos que se expresan en lo prohibido.

En el ámbito del amor-erótico, la ruptura del equilibrio se presentaba cuando se disociaba el erotismo del amor y se quebrantaba la templanza que era la virtud necesaria en toda relación humana. Caer en la lujuria era una trasgresión que provocaba la pérdida del equilibrio causando enfermedades y muerte (*Ibidem, passim*). La lujuria quebrantaba la ritmicidad del tiempo, pues buscar <sin medida> el placer erótico carente de amor, liberando al cuerpo a las sensaciones sin el objetivo verdadero de la fusión entre el hombre y la mujer, convertía al hombre en un ser vicioso incapaz de auto controlarse.

Al periodo de Conquista en México, tras la llegada de los bárbaros peninsulares (1521), le sucedió paralelamente el de Evangelización. Las edificaciones que los frailes construyeron pudieron servir de iglesia, convento, almacén, escuela, talleres, hospital y cuántas cosas más. Los frailes edificaban junto a los monasterios unas grandes salas para escuela de niños lugareños. Rápidamente se fue multiplicando el número de estos centros educativos, de modo que, en buena parte, la evangelización de México se hizo en las

escuelas, a través de la educación de los *indios*. Los frailes recogían a los niños mexicanos, como internos, en un régimen de vida educativa muy intenso, y «su doctrina era más de obra que por palabra». Allí, con la lectura y escritura y una enseñanza elemental, se enseñaba canto, instrumentos musicales y algunos oficios manuales y también enseñaban a los niños a estar en oración.

En el siglo XIX la Iglesia ejercía gran poder sobre escuelas, autoridades gubernamentales, hospitales, y en algunos medios de comunicación como periódicos; todavía en ese siglo se oficiaba la misa en latín (aún cuando Martín Lutero en el s. XVI había suplantado esta idea a la de oficiarla en el idioma vernáculo; en la Reforma Protestante), así que en México pocos feligreses podían lograr entender el sermón, sino es que sólo los sacerdotes, quienes con su educación religiosa instruían al pueblo con un punto de vista de hombre entregado al celibato, por lo que muchos de sus sermones e instrucción dirigidas al pópulo se traducían en mal interpretaciones evangélicas que mucho tenían que ver con amenazas maniqueístas, machismo imperioso y alusiones a *las llamas del Infierno y el Diablo*.

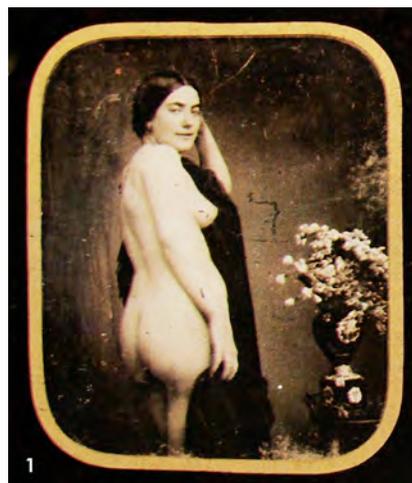
Fue hasta después, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX cuando los medios impresos lograron deslindar sus creencias de sus acciones y se manifestaban publicando imágenes lascivas en periódicos como *Frégoli*, *El Alacrán* (1899) y *Frivolidades* (1910), donde los ilustradores aprovechaban cada página del diario para plasmar dibujos picantes que compraba la gente por diez centavos cada semana.

BREVE ANTECEDENTE INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA ERÓTICA.

Puesto que el tema guía de este trabajo es la fotografía mexicana erótica temprana, es necesario e interesante hablar de sus antecesores internacionales, que probablemente fueron también, influencias para los fotógrafos paisanos, pues tanto como Europa como en Oriente crearon lazos de comercio y de cultura en general para con la sociedad de México en el siglo XIX.

El primer proceso fotográfico adaptado para el uso práctico fue inventado en Francia por Nicéphore Niepce y Luis Jacques Mandé Daguerre. La imagen de la cámara era fijada sobre una placa de cobre, ésta a su vez con una capa sensible de nitrato de plata, a partir de una exposición en la cámara el positivo se plasmaba en el mercurio. Finalmente, la imagen se fijaba tras sumergir la placa en una solución de cloruro sódico o tiosulfato sódico diluido. Así entonces, el daguerrotipo, llamado así por su inventor Daguerre, es un positivo directo con la imagen invertida izquierda-derecha y cada uno por lo tanto, una pieza única de la cual ninguna impresión puede ser sacada; debido a que éstas se oxidaban fácilmente, era necesario sellarlos inmediatamente bajo vidrios libres de aire.

La respuesta a la publicación de este proceso en París en 1839 fue inmensa. La gente estaba particularmente asombrada por la maravillosa heliografía, que brindaba una fidelidad como de espejo, proveía un grado de perfección en el suministro de detalle, lo cual se pensaba inasequible hasta entonces. Además, el método de Daguerre requería pocas habilidades,



pues podía ser dominado por cualquiera que pudiera costear tal equipo relativamente caro (Kohler, M.; 1995, *passim*).

Sólo tomó dos años para encontrar una manera de compensar la ausencia de color, que derivaría en el entintado a mano que se hacía con las placas, pues muchos de estos trabajos poseían una tonalidad muy débil. Y sólo dentro de un año, el tiempo de exposición se reduciría a sólo pocos segundos, lo que hacía factible el tomar fotos de personas en particular, de retratos, así como también los no menos codiciados desnudos.

Aunque los daguerrotipos fueron tomados en casi toda parte del mundo, era una práctica común dejarlos sin firmar, lo cual hace el establecimiento de fechas y lugares, y los orígenes en general, un trabajo que se relaciona mucho con la intuición o adivinación. La mayoría de las placas con sólo un motivo probablemente datan de 1840 a 1850, la época de mayor esplendor del daguerrotipo, mientras que las fotografías estereoscópicas (con dos imágenes en una placa) no estuvieron de moda hasta después de 1851, cuando hubo disponibilidad de artefactos adecuados para ver tales imágenes, después se mantuvieron en uso durante algún tiempo, este sistema ofrecía al observador un aumento del realismo y del placer al observar las imágenes, pues además de que eran daguerrotipos coloreados a mano el efecto que causaban las imágenes dobles era tridimensional.

El proceso de calotipia, así llamado por Talbot, fue favorable para realizar fotografías de desnudo, ya que la falta de precisión de detalles causada por la superficie burda y la textura del papel dejaba partes que la imaginación tenía que completar y que la gente o autoridades podrían tolerar.

La aparición del proceso de colodión en 1851, inventado por Fred Archer, permitió la reproducción

casi infinita de una misma fotografía, además que aumentó la sensibilidad de la película y su calidad, transformándose en un método más ventajoso para los amateurs y profesionales (Kohler, M.; 1995, p. 31)

Ya por 1861, las placas de daguerrotipo habían sido casi enteramente reemplazadas por el papel, que era mucho más barato y pronto se convertiría en el terreno de la fotografía; los daguerrotipos eróticos después comenzaron a volverse tema de coleccionistas, debido a su pequeño formato, pero sobre todo por ser una pieza única.

Según Michael Kohler en su libro *The body exposed*, comenta que presumiblemente la mayoría de las placas que representan desnudos se originaron en París, “la capital del siglo XIX”. Dado su clima de laxa moral no hubo carestía de modelos, incluso antes a 1870 existieron considerablemente menos barreras para negociar lo erótico, que en cualquier parte del mundo. No es de sorprenderse que los primeros fotógrafos que se atribuyen un desnudo sin temer a la censura fueron franceses, Charles Nègre y Gustave Le Gray, tal vez se debió a que ambos eran pintores reconocidos antes de dedicarse a la fotografía.

Cuando la fotografía se encontraba en su fase experimental y captaba a todo tipo de gente con el mismo interés, esto es en la era del daguerrotipo, los géneros de fotografía erótica y pornográfica fueron perseguidos en un nivel muy comparable. Dada su ilegalidad compartida hasta el cambio de siglo, ambos entonces fueron limitados a sí mismos a lo barato, y no fueron más que apresuradas producciones en formatos pequeños; al pasar el tiempo se consideraría elevar su calidad mediante la iluminación glamorosa, sets de lujo y modelos impecables.



Iconográficamente los desnudos de daguerrotipia siguieron las convenciones respectivas de manera similar a la de la era de la pintura de salón y de las artes populares. Esto es que, como estudios para artistas dieron la apariencia de ser académicos y asumían poses clásicas. Para los devotos de imágenes amorosas existieron las escenas “boudoir” [de tocador, gabinete, saloncito], con poses sugestivas. Y para los coleccionistas de pornografía, incluso placas con escenas *indecentes* estaban disponibles (*Ibidem*, p. 21).

Existen probablemente dos razones por las que encontramos pocos o no efectivos intentos hechos para cesar la producción y distribución de desnudos de daguerrotipo. En primer lugar, el negociar con fotografías de desnudo era asunto de gran discreción.

En segundo lugar, dados los altos precios que las placas podían demandar, tendían a pasar a las manos de gente cuyo estrato social era demasiado próspero que los guardianes del orden público podían asumir con seguridad que aquéllas fotografías no dañarían a su moral.

Pintores y escultores de todos los estilos no tardaron en darse cuenta respecto a lo mucho que sus modelos posaban en tiempo para ganar la calidad de representaciones en vivo que las imágenes fotográficas tenían, especialmente para el estudio de anatomía humana, la base tradicional de todo arte figurativo; así que los fotógrafos de desnudo fueron pronto relacionados como sustitutos apropiados de modelos vivos. Además tenían la ventaja de ser considerablemente más baratos e infinitamente más pacientes. El término que viene al uso general para estos estudios de figuras era “académies”, un término previamente aplicado a estudios de desnudo a lápiz y en pintura. Puesto que los daguerrotipos eran difíciles de contemplar, la fotografía académica no era ampliamente usada hasta después de 1859, cuando fotógrafos de igual agudeza se habían vuelto disponibles en papel. Esta mejora en calidad fue alcanzada revistiendo el papel de impresión con albúmina, que no era más que clara de huevo. Para el film brillante se retuvo una finura de detalle, alcanzando la que tenía el daguerrotipo; el tono sepia o a veces azul-grisáceo que poseían las impresiones en albúmina llegó al tono dorado, a través del teñido. El papel de albúmina permaneció como el material preferido para imprimir bien en el siglo XX, pues se le consideraba técnicamente insuperable.

Manteniendo su propósito original, el escenario del academicismo fue simple, sin sets, ni decoración o accesorios. La desnudez se presentaba sin idealización; todo lo que estos artistas requerían era una rendición anatómica del cuerpo. Por razones técnicas, el repertorio de poses se enfocaba al principio en poses simples, en donde la modelo aparecía calmada, sentada o reclinada, pero una vez que los tiempos de exposición más cortos lo permitieron, se añadieron movimientos a las poses. Fue hasta 1860 cuando se hicieron innovaciones en la construcción de la cámara para hacerla capaz de capturar movimientos más rápidos y se hicieron también estudios de fases en el movimiento, para observar cuáles eran los movimientos más rápidos captados por una cámara.

Los fotógrafos inicialmente trabajaron por comisión, hasta donde el comercio con el academicismo les concernía, después, como la demanda se incrementaba, trabajaban por su propio riesgo, surtiendo portafolios a los estudios más populares, en cuanto a lo que poses concernía. Y finalmente comenzaron a concentrarse en producción, dejando la distribución a publicistas especializados, mayoritariamente en París, desde donde a quienes una clientela internacional podía hacer pedidos, incluso por correo, como si hubiesen sido simples tarjetas postales.

La producción avanzada también cambió la manera en la que el academicismo estaba posicionado (fig. 7). Justo como con la pintura de salón, el rigor formal neoclasicista pasó a ser crecientemente un Kitsch pomposo (*Ibidem*, p. 19).

Los fondos pintados y las decoraciones de papel maché fueron populares en los estudios. Junto a los simples estudios de cuerpo, había fotografías de modelos imitando figuras alegóricas o mitológicas. Así también se disponían *tableaux* de desnudos, que

eran escenografías en vivo con el propósito de ilustrar escenas históricas o literarias (fig. 8).



Este desarrollo tuvo su cima alrededor del cambio de siglo, cuando todo tipo de desnudo fotográfico imaginable era conocido como *académies artist studies*, o *études artistiques*, las cuales funcionaban como etiquetas o tapaderas protectoras para embaucar a las leyes que restringían a las fotos de desnudo “al uso exclusivo de artistas, docentes y bibliotecas” (*Ibidem*, p. 19). El siglo XIX sólo reconoció dos clasificaciones de desnudo, el artístico y el pornográfico. Todos los desnudos

fotográficos fueron asignados a los segundos, pues en ese entonces la cámara carecía de una carencia de *idealización*, la cual era esencial en el arte.

Aunque la producción, venta y distribución de fotos indecentes fue sujeto de severas penalizaciones, el comercio de fotos de desnudo floreció hasta el punto que, mientras que la policía se las arreglaba a un esfuerzo considerable para privar esto, eran incapaces de suprimirlo enteramente. Llevado a cabo en su mayoría por debajo del mostrador, en esquinas de calles, en burdeles o por correo, apenas había pocas maneras de controlar esto.

La popularidad de las impresiones de pequeño formato, enfrentó a las autoridades a otro problema, tendrían que lidiar ahora también con las Tarjetas Estereoscópicas (después de 1855), Tarjetas de Visita (1860) y Tarjetas Cabinet (en Ing. *Escaparaté, estuche*), (1870) éstas podían ser producidas muy barato, eran fáciles de ocultarse y si eran confiscadas, fáciles de reemplazar, (*Ibidem*, p. 31).

El volumen de la producción alcanzada incluso en esos tempranos días es indicado por un reportaje del periódico de 1875, donde se reportaba la captura de un solo proveedor por la policía londinense, en la cual cerca de 150 000 impresos indecentes y más de 5000 negativos fueron confiscados. Establecido firmemente a pesar de su ilegalidad, el comercio ilícito en desnudos fotográficos podía abastecer fotografías de cualquier tipo, desde estudios académicos hasta las representaciones más desvergonzadas. Pero aún así, el grueso de esto fue hecho por los tan llamados *piquanteries* (fr. *piquant, picante*), representaciones más o menos encantadoras, de apelación a la feminidad dirigidas expresamente a excitar e incitar a la clientela masculina. A diferencia de los academicistas, las *piquanteries* tempranas fueron posadas en concordancia a la bien sabida regla que versaba: “la desnudez total es menos excitante que el desnudo

parcial". De aquí que estas *piquanteries* fueron casi exclusivamente concernientes con las formas diversas y fases de desnudez, que frecuentemente llamaban la atención pues las escenas representadas mantenían un contenido mucho más provocativo y candoroso que como anteriormente se habían representado.

Una variedad adicional fue provista, como aún lo es ahora, por la variada inventiva de poses, calculada para llamar la atención con las características más atractivas de la anatomía femenina; entonces las leyes que controlaban la producción de tales fotografías "picantes" esperaron a que el modelo se estableciera con contacto visual directamente con el comprador (observador), a manera que las fotografías complacieran a cada gusto. Para asegurarse de que todos los deseos fueran cumplidos, la selección de modelos tomó en cuenta todas las preferencias concebibles en lo que concernía a la figura, a la edad y la raza, incluso se proveyó a la minoría con afición por lo anormal y repulsivo (*Ibidem, passim*).

Con este abanico de posibilidades, las fotografías eróticas tempranas también mostraron diferencias marcadas en la realización de la toma del modelo, y en la calidad de las impresiones. Mientras que el comprador promedio tenía que satisfacerse a sí mismo con productos baratos destinados a la multitud, la gente cultivada era ofertada por estudios fotográficos en los que modelos muy atractivas posaban en lencería coquetamente dispuesta, tales fotografías equiparaban en calidad de técnica y composición con las fotografías académicas, difiriendo únicamente porque las fotografías eróticas usaban poses muy sugestivas.

En su mayoría, el comercio de fotografías de tono lascivo permaneció ilegal incluso después del cambio de siglo, negocio que demandaba suma discreción y formatos pequeños para estos bienes de contrabando. Sea esto lo que sea, el nuevo siglo

atestiguó lo que probablemente fue la revolución más significativa que hubo en la producción de fotografía erótica: la transición de obra limitada a la producción industrial masiva. Fue impulsado por la invención de la tarjeta postal fotográfica. Al contrario de sus predecesores, (fotografía estereoscópica, tarjeta de visita y las tarjetas de cabinet), la tarjeta postal no tuvo que ser conseguida directamente una por una desde el negativo, pero podría ser multiplicada por la imprenta en cualquier cantidad deseada, para después hacer un esfuerzo mínimo en precios, pues bajaban al crecer las ediciones.

Aunque las fotografías "picarescas" de tarjetas postales serán producidas probablemente por siempre, la era de su notable control de mercado duró sólo dos décadas, de 1905 a 1925. Durante este período París estuvo en el centro de los negocios internacionales, su posición fue tan predominante que el adjetivo *francés* como designación de origen significaba "especialmente picante". Pero aún siendo las fotografías parisienses tan aclamadas y distinguidas no se pudo decir de ellas que contaban con mucha calidad en su realización, pues se daba más importancia a la cantidad que a la calidad, además, sus rígidas fórmulas de composición dejaban poca libertad para la innovación individual. Se suponía que las fotografías iban dirigidas a la satisfacción del cliente y no a la del fotógrafo y ese cliente prefería lo que ya conocía desde antes. Las composiciones iban desde "desnudos artísticos", identificados como tales por una anotación que se situaba enfrente o detrás de la fotografía, "esculturas vivientes", tarjetas caracterizaban modelos blancamente empolvadas, imitando motivos populares de la escultura de desnudo (*Ibidem, p. 23*). Finalmente, la proximidad hacia la estética académica es sugerida por aquéllas escenas de naturaleza que fueron tomadas aún en estudios con fondos pintados y que se suponía



aludían asociaciones mitológicas. Aunque las escenas de tocador representan a la mayoría de las tarjetas postales pícaras y fueron comercializadas en miles de variaciones, sus poses y ángulos de cámara difieren muy poco de aquéllos de las tempranas *piquanteries*. Los únicos cambios, los cuales permiten una aproximación para poder fecharlos, fueron los detalles de la disposición de muebles y accesorios, adaptados a las tendencias de moda sucesiva así como también el ideal en uso por la figura femenina,

la que se fue convirtiendo notablemente más delgada mientras el tiempo iba pasando.

Existen tres tipos de tarjetas postales claramente definidas, según Michael Kohler, en su libro *The Body exposed*:

Las fotografías de mármoles vivientes que representaban motivos populares de esculturas occidentales, los modelos estaban cubiertos de pintura o polvo, totalmente blancos (fig. 11).

Las escenas naturales, con motivos mitológicos y con una visión del "pintor clásico" (fig. 4).

Las escenas picarescas, la mayoría de las imágenes son de mujeres y se encuentran una infinidad de variaciones en las composiciones, cambiando los mobiliarios, los accesorios, ropa y el tipo de mujer, sin embargo las poses son rígidas y poco realistas, muy rara vez la modelo mira hacia la cámara, y los conceptos mantuvieron el mismo estilo, pues la creatividad del fotógrafo se desarrolló escasamente (fig. 10).

Las tarjetas postales de harén u pseudo lesbianas tuvieron gran aceptación por la clientela generalmente masculina, pero con el tiempo, los gustos por las imágenes de desnudo se volvieron menos evidentes y más sofisticados, las modelos usaban como elementos de composición botas grandes, sombreros, lencería que llamaba la atención; las imágenes académicas necesitaban el desnudo integral. A pesar de la semi-aceptación y la tolerancia de las tarjetas postales durante el siglo XIX, publicación de desnudos en libros, revistas o calendarios fue menos aceptada y las impresiones de las imágenes que se escogían, curiosamente eran criaturas asexuales, sin vello púbico, órganos sexuales y hasta a veces sin pezones.



La distinción entre fotografías indecentes tanto ilegales como legales que se establecieron alrededor del siglo XX estuvo acompañada por una división más clara del esfuerzo y trabajo que se realizaba para llegar a los resultados deseados. Desde entonces, la fotografía erótica se especializó exclusivamente en motivos picantes, se usaba ropa vaporosa, poses insinuantes, se fotografiaron desde desbordados escotes hasta genitales expuestos, en fin, se captó todo lo demás imaginable dentro de la esfera de la curiosidad sexual y que era capaz de representarse con el cuerpo humano.



Mientras la fotografía erótica cultivaba poses semi cubiertas, lo discreto y lo meramente sugestivo, lo llamado *pornográfico* siempre persistió en lo vulgar, en lo entrometido y lo que era francamente repulsivo. Incluso como en nuestro días podemos notar, existe y se ha desarrollado y aceptado de representar lo pornográfico a manera de erótico, pero esto representa una contradicción puesto que el poder pornográfico de poder provocar lujuria se disminuye en cuanto esta pierde el carácter de prohibido y pretende ser decente, al suceder esto, la pornografía pierde su principal característica, que es lo oculto, lo secreto y digno de ocultarse; sin embargo, la historia de la pornografía es difícil de que se encuentre cerca de su fin pues seguiremos encontrando cambios sorprendentes durante su desarrollo.

Capítulo Segundo

DIRECTORIO DE IMÁGENES

1 Anónimo, 1852. Imagen tomada del libro NAZARIEFF, Serge, *The stereoscopic nude 1850, 1930*, Spain, Koln: Benedikt Taschen, 1993, 160 pp.

2 Anónimo, sin fecha. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

3 Anónimo, 1887. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

4 Auguste Belloc, 1855. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

5 Anónimo, circa 1900-1910. Imagen tomada del libro KOHLER Michael, *The Body exposed : views of the body : 150 years of the nude in photography*, Zurich, Stemmler, 1995, 208pp.

6 Anónimo, circa 1920-1930. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

7 Anónimo, 1900. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

8 F. Jacques Moulin, 1853. Imagen tomada del libro Nazarieff, Serge, *op. cit.*

9 Anónimo, 1900. Imagen tomada del libro Kohler, Michael, *op. cit.*

10 F. Jacques Moulin, 1852. Imagen tomada del libro Nazarieff, Serge, *op. cit.*

11 Anónimo, circa 1900. Imagen tomada del libro Kohler, Michael, *op. cit.*

12 F. Jacques Moulin, atribuido, circa 1852-1853. Imagen tomada del libro Nazarieff, Serge, *op. cit.*

13 F. Jacques Moulin, atribuido, 1860. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

14 Anónimo, circa 1930. Imagen tomada del libro (*Ibidem*).

Capítulo Tercero

Fotografía erótica primitiva en México.

PREÁMBULO HISTÓRICO

Entre las páginas del diario mexicano *El Cosmopolita* del 26 de febrero de 1840 se anunciaba la rifa de un aparato diseñado por el inventor francés Louis Jacques Daguerre: un equipo completo de daguerrotipo y 80 láminas de plaqué. Estos materiales fotográficos fueron, al parecer, los primeros en pisar tierra mexicana a tan sólo seis meses de su descubrimiento, y con la misma rapidez con que llegaron su uso se expandió, y se prepararon nuevos profesionales con la intención de crear y recrear las "imágenes dibujadas con luz".

De este modo, se abrieron diversos estudios fotográficos en las ciudades más importantes del país, a donde sólo iban los personajes más acaudalados para "hacerse retratar", pues su costo era muy elevado. Si bien es cierto que el género del retrato es el que más se desarrolló durante esos primeros años fotográficos, también se hicieron tomas de paisajes, de ruinas precolombinas, vistas de la ciudad e incluso se llegaron a registrar algunos hechos bélicos. Parte de estas imágenes las hicieron, además de nacionales, algunos estudiosos extranjeros como John Lloyd Stephens, Frederick Catherwood y Désiré Charnay en zonas arqueológicas y Théodore Tiffereau en diversas

regiones mineras del país.

El daguerrotipo se utilizó en México principalmente de 1840 a 1847, pero perdió popularidad con la llegada de otras técnicas de realización: el ambrotipo y el ferrotipo, utilizados básicamente entre los años de 1848 y 1860, que gracias a sus bajos costos fue posible que las clases populares tuvieran acceso al retrato fotográfico. Sin embargo, su escasa calidad gráfica contribuyó a que fueran sustituidos por otra técnica que presentaba mejores tiempos de exposición, más brillantes contrastes y múltiples tonos en la representación. Fue el colodión húmedo con el que la foto tuvo su mayor auge comercial, pues además, como innovación, creó la posibilidad de reproducir en serie la misma imagen. Uno de los ejemplos más claros de cómo se aprovechó la oportunidad de multirreproducción se vio durante el imperio de Maximiliano y Carlota entre 1863 y 1866, ya que a través de las fotos éstos difundieron su imagen como recurso publicitario propiciando que la fotografía comenzara a realizarse con diferentes intenciones y usos sociales. Durante el porfiriato la fotografía de registro tuvo un lugar destacado, ya fuera para dar seguimiento a la construcción de puentes, del Ferrocarril Nacional e incluso para reconocimiento de las zonas geográficas y haciendas más distantes del país. Porfirio Díaz contrató a fotógrafos extranjeros para realizar este tipo de trabajos como Abel Briquet, Charles B. Waite, W. Scott y William Henry Jackson. La visión folklorizada que de los indígenas tenía el porfiriato también se extendió con el retrato de los tipos físicos, y fue Ybañez y Sora uno de sus mejores realizadores. Este género costumbrista idealizaba y descontextualizaba a los personajes y tuvo un gran auge en el extranjero. Por otro lado, la fotografía de temas arquitectónicos encontró en Guillermo Kahlo a uno de sus más destacados representantes, y en Hugo Brehme el paisaje cobró un aspecto bucólico de gran calidad. Sin embargo, el retrato comercial

continuó siendo el género por excelencia de ese periodo finisecular; y entre los gabinetes fotográficos más renombrados podemos citar el de los socios Antóco Cruces y Luis Campa, los Hermanos Valletto, Celestino Álvarez, Octaviano de la Mora, en Jalisco, y Pedro González, en San Luis Potosí. De ese tiempo uno de los más conocidos retratistas fue el guanajuatense Romualdo García, (fig. a) por su lente pasaron y posaron una amplia gama de tipos sociales, desde el hacendado y el terrateniente, hasta los mineros, los obreros y campesinos quienes conformaron un maravilloso mosaico tipológico de la época.

El cambio gestado a raíz del movimiento armado de



1910 también quedó registrado en las placas de audaces fotógrafos. Muchos de ellos eran fotógrafos de gabinete, otros provenían del fotoperiodismo y los menos se formaron al fragor de los disparos, pero sin duda todos ellos contribuyeron a la creación de una nueva iconografía. Ante esa nueva realidad, nuevos temas se impusieron con modernos tratamientos y diferentes estilos; ello es posible constatarlo en el material legado por Agustín Víctor Casasola, quien reunió las placas de fotógrafos nacionales y extranjeros: un amplio e invaluable archivo que tuvo como condición original el servir de agencia gráfica informativa a diversos periódicos y revistas desde el año de 1911. Es con esas imágenes de atractivos revolucionarios, envalentonadas "adelitas" y decididos "juanes", con lo que se inicia una transformación fotográfica que rendirá sus frutos en el periodo posrevolucionario.

PARTICULARIDADES

Es un hecho que nuestros abuelos utilizaban también sus ratos de ocio en algo más que pasear por La Alameda, y quienes no refutan las teorías freudianas con respecto a que el sexo es la fuerza e instinto básico que mueve al mundo, se sorprenden de la notoria laguna histórica con respecto a la distribución de fotografía erótica desde finales del siglo XIX, y oficialmente, desde los últimos años del porfiriato, debido a la persecución documentada de que fueron víctimas algunos fotógrafos capitalinos que dedicaban sus ratos libres a lucrar con el negocio de la piel expuesta.

Retratos en lencería provocativa, desnudos parciales y totales de bellas modelos (algunos de ellos bastantes candorosos), así como algunas imágenes de sexo explícito, cuyo origen aún hoy es difícil de rastrear, representaban la mercancía secreta que era revelada y copiada en las trastiendas de los estudios fotográficos de gran tradición y que era vendida con gran éxito entre la población ávida de fantasías.

Al igual que los tenderos que en el siglo XIX lucraban con aguardiente ilegal escondido tras sus mostradores, casi ningún fotógrafo establecido (con excepción de los más mojigatos) se privaba de entrar a un lucrativo negocio donde una sola imagen podía alcanzar la suma de entre cinco y 20 pesos.

Por lo general, cada oficiante de la lente contaba con una clientela de confianza y tenían gran cuidado en mostrar a compradores desconocidos sus catálogos, casi siempre responsables de provocar palpitaciones violentas.

Arcones con gruesos candados, cajas de zapatos ocultas bajo duelas flojas e incluso depósitos de

seguridad con combinación, eran los lugares donde se guardaban esas fotografías que, de acuerdo a grupos radicales, eran "tentaciones del infierno para mentes sátiaras, cochambrosas y perdidas"; al menos así fueron etiquetadas por un activista católico llamado André Morell entrevistado para el diario La Patria (G. Bazán Longi, comunicación personal, 13 de abril, 2008).

Y aunque había un gran cuidado por parte de los interesados de que las fotos de desnudos no cayeran en manos enemigas, eran inevitables las fugas de material, sobre todo por los adolescentes, para quienes un buen día se abrían súbitamente las puertas del cielo al encontrar por accidente una foto subida de tono bajo el colchón de su progenitor.

El escritor Gibrán Bazán Longi recuerda algunas anécdotas que suelen narrarle sus lectores, como el lector Oscar Cordero, quien de adolescente, a principios de los años 20, solía comprar al hijo de un fotógrafo, compañero de su escuela, diversas fotos de guapas muchachas con poca ropa, mismas que escondía en el lugar más insospechado por sus estrictos padres: el marco de la imagen de San Antonio que adornaba la sala de su vivienda.

No obstante, en otros casos, las anécdotas pasaban de ser simples historias pícaras a ser realmente problemas. Si por alguna razón esas imágenes eran descubierta por ojos religiosos ortodoxos, era fácil rastrear al responsable de su impresión, quien era sujeto a todo tipo de extorsiones, multas estratosféricas e incluso enviados a la cárcel, todo ello aparte de ser señalado en el barrio como ayudante del señor de los infiernos (G. Bazán Longi, comunicación personal, 13 de abril, 2008).

Una vertiente poco conocida de este rubro eran los estudios de desnudo realizados por encargo y en

sumo secreto a mujeres que deseaban immortalizar la lozanía, belleza y voluptuosidad de su juventud.

Al igual que hoy, muchas parejas que atravesaban por el aburrimiento marital, fenómeno conocido hoy como "La comezón del séptimo año", veían en los estudios de desnudo una forma de reavivar la llama de su pasión.

Pero igual como actualmente los muchos DVD clandestinos exhiben la fugaz intimidad de muchas parejas en hoteles de paso, la parte oscura de esta actividad ocurría cuando algún fotógrafo sin escrúpulos decidía hacer copias extra de los trabajos privados para incluirlos en el catálogo para su clientela. Catálogos que figuraban en las páginas de algunos periódicos, como el Ovaciones de 1926, en donde un anuncio de apenas 3 x 5 cm aproximadamente ofrecía a sus lectores, entre las noticias de matadores y toros, colecciones exquisitas de las "mujeres más bellas del mundo".

El auge de las fotografías eróticas llegaría a su fin con la llegada de los llamados "periódicos de pelados" como El Fígaro, nombrados así por grupos conservadores, escandalizados por la exhibición de la vedette del momento en las portadas que adornaban los puestos de periódicos. Ello se debió no sólo a las preferencias estéticas de los compositores, sino al hecho de que, en diferentes periodos existió una suerte de represión moral que obligó a los editores a dejar de lado el tema del amor sexual debido a presiones de la editorial, las emisoras de radio o de entidades conservadoras como la Liga de la Decencia, posteriormente Liga Mexicana de la Decencia, patrocinada por grupos de ultraderecha y la Iglesia católica, que operó en México de finales de los años 30 a mediados de los 50 en el siglo XX (A. Bartra, comunicación personal, 26 de junio, 2008).

Contra lo que pudiera creerse a partir de tal omnipresencia en calles y páginas, la pornografía no es privilegio de la sociedad contemporánea. Sus formas actuales fueron desarrolladas en la primera mitad del siglo XIX para la elite de caballeros conservadores. Se concebía como un negocio discreto para estimular la sexualidad masculina. No es extraño entonces que sociedades tan patriarcales como las del México Porfirista, fueran voraces consumidores de pornografía. Aunque en 1866 aparecen por vez primera en la prensa de México las quejas del público ante la circulación y venta de fotografías consideradas obscenas (Casanova, R., *et. al*; 2005, *passim*) no existen trazas que nos puedan guiar a las imágenes en cuestión.

Las cámaras fotográficas

“Las dos guerras mundiales van a permitir el desarrollo de técnicas “ligeras” de fotografía, que van a sustituir aceleradamente las antiguas cámaras de fuelle, sus pesados tripíes, esta inmovilidad que hizo el carácter de la fotografía de estudio” (Debroise, O.; 2005, p. 71). Son, primero, las Kodak manuales y particularmente la Kodak 3A, destinada originalmente a los aficionados, pero de la que se servirán numerosos profesionales o semiprofesionales en los días de la Revolución, aprovechando su pequeño volumen y su fácil manejo (aún cuando la calidad de los lentes dejaba bastante que desear). Aunque pesada, la Graflex alemana de fuelle no necesita, en buenas condiciones de iluminación, un tripié para fijarla: es todavía a finales de los años treinta, el instrumento predilecto del fotógrafo profesional, aun cuando lo obliga a maniobras a veces espectaculares. En 1939 los Hermanos Mayo traen de España las primeras Leica que se han visto en México. “Faustino Mayo Recuerda el escepticismo de sus colegas mexicanos ante esta pequeña máquina, la primera en usar rollos de 35 mm similares a los de la cámara de cine” (*Ibidem.* p. 71). La versatilidad de la Leica, aunada a la calidad profesional de sus precisos lentes hace el resto, en pocos meses la Graflex es relegada, si no a los bazares de antigüedades, a los estudios y a tareas específicas.



PUBLICACIONES

El erotismo no corrió siempre por las mismas vías. Estas picantes imágenes utilizaron varios soportes simultáneos: el dibujo, el grabado, la pintura o cerámica. Pero indudablemente a partir de su aparente mimesis, el más real de los desnudos estaba en lo fotográfico. La fotografía fue protagonista de un fenómeno visual de enorme trascendencia, tan evidente, que las vistas eróticas corrían paralelas al desarrollo de lo fotográfico

Paradójicamente, los pioneros de la fotografía erótica fueron pintores, miniaturistas y litógrafos que vieron naufragar sus oficios ante la avasallante cámara fotográfica.

En las revistas del porfirismo tardío se ofrecieron modelos de aproximación al desnudo y al erotismo. Como se puede ver en revistas como *Frégoli* (1877-1879), *Cómico* (1896-1901), *El Burro* (1901) y en otras publicaciones ilustradas como *El Alacrán* (1899), *Frivolidades* (1910), *Multicolor* (1911). La danza sería otro afluente de pasiones. Las descubiertas piernas de las bailarinas incendiaban la imaginación de las plateas.

En los últimos días de 1894, *El Mundo Ilustrado* publicó seis ilustraciones de una pareja que representaba una lección de baile, algo subida de tono. Estamos frente a las primeras imágenes sensuales aparecidas en la prensa mexicana, por lo que su editorial ofrecía explicaciones preliminares:

No faltará quien extrañe y aún censure la publicación de las ilustraciones anexas, pero sabido es que el periódico tiene que conocer lo bueno y lo malo, si quiere cumplir su misión. *El Mundo* que se ha comprometido con sus

lectores a darles una revista ilustrada de los acontecimientos que ocurren en la República, entre ellos los teatrales, no puede ni debe, por escrúpulos que tal vez no fueran perdonados por nuestros suscriptores, renunciar a hacerles conocer un entretenimiento que como el citado, es poco conocido en el país.

En esta muy poco informativa secuencia, un profesor tocaba las piernas de su compañera de baile.

En el mes de octubre de 1898 apareció publicada en el periódico *Frégoli* una fotografía en la portada, donde aparece un pequeño grupo de mujeres posando con atuendos sensuales (tipo traje de baño) y mostrando principalmente las piernas y donde se apunta al pie de la fotografía:

“Sras. Soler y Obregón y Sritas, Calvó (Carmen y Teresa) y Segarra. (De fotografía mandada a hacer expresamente para *Frégoli*; quien haga uso de ella sin autorización de este periódico es un poca vergüenza. Así, clarito)”.

Sin duda fue una de las primeras publicaciones fotográficas, pues en su artículo *Traficantes de imágenes*, Armando Bartra escribe que las prensas rotativas de alta velocidad abaratan la impresión, y recibe un nuevo impulso, en el arranque del XX, cuando el rotograbado permite utilizar rotativas para imprimir fotografías, técnica que apareció después del rotograbado de medio tono, que permitía la impresión mecánica de fotografías.

La tradición del desnudo en el siglo XX mexicano es un proceso de interrupciones con las más de las

veces imágenes esbozadas, y aquí habría que incluir las fotografías producidas por la Compañía Industrial Fotográfica desde 1915, y la aparición temporal en el primer *Ovaciones* (1927-1928) de un desnudo impensable para la época, pero detenido de todas formas en los viejos cánones de los estudios (aquí téngase en cuenta también los esporádicos desnudos de Romualdo García y Pedro Guerra en donde los fondos, las cortinas y los muebles labrados están presentes como una continuación de sus retratos realizados en sus talleres); y aún más, a continuación se da en Martín Ortiz un enaltecido desnudo pictorialista que publica en revistas como *Vea* (publicación de estrellas del cine nacional y chicas que realizan semidesnudos o sosos desnudos) a partir de 1935.

En la década de los años treinta, durante los periodos presidenciales de Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Lázaro Cárdenas, son pocos conocidos los materiales pornográficos o de sexualidad explícita que circularon en la Ciudad de México. Hay escasas notas hemerográficas al respecto.

Gracias al rescate y restauración de la Filmoteca de la UNAM sobreviven una treintena de cortos XXX, en blanco y negro, filmados durante la década treinta. Muchas de estas cintas, sin duda, fueron proyectadas en el cine clandestino que el hispano Amadeo Pérez Mendoza tenía en el costado izquierdo de su librería La Tarjeta, establecida en Isabel la Católica número 12, entre 5 de Mayo y Madero, a unas cuadras al poniente del Zócalo. Esta librería fue la primera sex shop de la Ciudad de México, donde lo mismo se vendían condones, guías nocturnas, libros eróticos y revistas de desnudos, entre ellas *Forma* (1935), cuyo título utilizaría años después para editar una revista de semidesnudos.

FOTOGRAFÍAS PRIMITIVAS

Son fotografías “primitivas” no porque estén equiparadas en fechas con las europeas, por ejemplo, sino que su adjetivo las define como tales porque fueron pioneras en su estilo en este país, porque fueron incipientes, aún así aunque fueran nacidas ya entrados los primeros años del siglo XX. Las fotografías que se rastrearon, para mostrarlas en esta investigación, son de autores en su mayoría anónimos, y en su minoría de autores manifiestos, o casi en el anonimato, pues se encontraron autores quienes firmaban como “W” o “A” pues “esta investigación sigue a una lógica de anonimato, por los lugares donde se tomaron las fotos y los modelos que se dejaban capturar” (Andrés de Luna, comunicación personal, octubre 2009).

Al llegar a este capítulo, invade la curiosidad o quizá el apetito por analizar la composición de algunas de las fotografías, más, después de haber razonado esta idea, pensé que lo mejor y más prudente sería hacerlo de una manera general. Basándome en la teoría semiótica de Guillermo de la Torre en su libro *El lenguaje de los símbolos gráficos*, y para fines breves de análisis compositivo de las fotografías que se presentarán a continuación, me parece atinado citar a este autor, “Un intérprete es toda persona que obtiene en forma intuitiva una información a través de una figura significativa”. Por su lado los significantes funcionan en el momento en que los intérpretes obtienen de ellos un mensaje”. Bajo esta irrevocable premisa podemos desarrollar nuestro análisis, siendo entonces que todos los significantes que vemos en las fotografías son significantes icónicos, pues son denotados de manera muy simple por sí mismos y tienen un significado directo, como

ejemplo obvio es el cuerpo semidesnudo de nuestros personajes retratados, cuyo significado es simplemente eso, “un cuerpo semidesnudo”; debido a que son fotografías, los significantes son obvios, ya vemos entonces parejas acariciándose, haciendo el amor, penetraciones, poses insinuantes que aluden al cuerpo excitado, por lo que el intérprete (el espectador) al observar estas fotos “actúa relacionando ideas con imágenes en forma intuitiva y deshecha todo razonamiento lógico”.

Muchas de las fotografías que aquí se van a exponer fueron fruto del apetito voyeurista del fotógrafo, me atrevo a apuntar que al fotógrafo muchas veces lo que le importaba era la imagen *per se*, el capturar las figuras, la acción, el mero registro y no precisamente el hacer de esas imágenes una composición armónica.

En este espacio debo de hacer un paréntesis importante. Este breve relato acerca de las imágenes ocultas debajo del colchón del coleccionista de ese entonces funge como un punto importantísimo en nuestra investigación, pues es en esos lugares donde vivían —o viven— esas imágenes prístinas del erotismo fotográfico, y donde nos damos cuenta que paradójicamente ahora sabemos que el erotismo no comenzó en México como tal, sino que todo comenzó por el motivo pornográfico, que entonces nuestra tesis sostendría que los inicios de la fotografía erótica en México comenzaron irónicamente no por otro camino sino por el de la fotografía pornográfica.

En las siguientes páginas abordaré las fotografías de manera colectiva por cada colección, me parece razonable y representativo de cada serie, pues sería exhaustivo e incluso lindaría en lo monótono si se analizara cada impresión.

A lo largo de esta investigación me vi involucrada en una búsqueda exhaustiva de imágenes *eróticas*,

galantes, de *desnudos* o *sicalípticas*, cualquier nombre que me llevara a una pista respecto de los autores primigenios en este tema y de los lugares donde se encontrarán ahora. Esta búsqueda arrojó pocos resultados, enumeraré en seguida los fondos y autores de los que me valgo para presumir los orígenes de la fotografía erótica en México y que fueron partes aunque pequeñas, de suma importancia para la consolidación de este espacio escondido de la historia fotográfica de nuestro país.

. Sistema Nacional de Fototecas

. Archivo General de la Nación (Compañía

Industrial Fotográfica)

. Colección Ava Vargas

. J.B.

.Crisóstomo Méndez

. 8x8=69

.*Otras Fotografías de la colección*

.Antonio Garduño

.Edward Weston

Sistema Nacional de Fototecas

El archivo del SINAFO (Sistema Nacional de Fototecas) alberga una cantidad impresionante de registros fotográficos de la nación. Al comenzar esta investigación se revisaron los archivos de esta base, dentro de la búsqueda por tema y valiéndome de los asesores del archivo encontré dentro de la serie *Bellas Artes* 15 fotografías que a mi parecer manifiestan erotismo. Las imágenes datan desde 1905, la más antigua, hasta 1930, que es la fecha límite que he estipulado para esta investigación, tomando en cuenta que de 1930 a 1935 se comenzaron a imprimir en los medios impresos, de manera masiva, fotografías eróticas o sensuales en México; por lo que no constituirían, por ese hecho, ser fotografías primigenias.

La infanta colección de quince fotografías manifiesta candidez sensual en sus formas, la toma fue hecha con el principio de ocultar y a la vez mostrar el cuerpo y de captar movimientos eróticos, que son un tanto contorsionados. Varias de ellas fueron hechas en estudio y se usaron fondos pintados como escenografía, además de objetos con reminiscencias clásicas como jarrones de mármol, se encontraron otras imágenes que fueron tomadas dentro de habitaciones o dormitorios, en otras se usaron cortinas de fondo para resaltar la piel de las modelos. En apenas dos de estas impresiones se aprecia una iluminación brillante y contrastada, pues las demás impresiones mantienen una iluminación blanda y homogénea. Por el perfil de las modelos, su manera de peinarse, su genotipo y la manera en que ellas posan asemejan a las tomas europeas, con excepción de las que fueron tomadas en una habitación, las que a mi parecer son de tintes caseros. En su totalidad son de autores desconocidos, en el lugar de la toma se apunta a México, D.F.



Archivo General de la Nación *Compañía Industrial Fotográfica*

Con la ayuda del Centro de Referencia y de peritos de esta institución mi búsqueda aterrizó en la serie *Propiedad Artística y Literaria* dentro del fondo *Institución Pública y Bellas Artes*. Esta serie arrojó 47 fotografías de desnudos de diferentes modelos y poses, todas estas imágenes fueron registradas por la Compañía Industrial Fotográfica en el año de 1924, con el tema “Desnudos artísticos”, tomadas en la Ciudad de México, irónicamente, pues hay unas imágenes en donde la playa está de fondo. De esas 47 fotografías ninguna me parecieron imágenes eróticas. Por lo que se aprecia son imágenes muy suaves, y si son sugestivas es porque el espectador claramente se lo propone. Las imágenes son candorosas, son desnudos y distan mucho de ser lascivas, pero quizá pueden entrar dentro de la rama en la que venimos investigando. Las impresiones son de un formato pequeñísimo, aproximadamente 4 X 2.5 cm, difíciles de apreciar. Por otra parte, cabe mencionar que en su mayoría el Archivo General de la Nación posee una colección de postales sensuales antiguas, mismas que no me han servido para los fines de esta investigación pues son colecciones europeas, sobresaliendo las postales francesas, italianas y españolas, las que sin lugar a duda influyeron en los ánimos de nuestros fotógrafos paisanos para alentarlos a hacer sus propias composiciones (para después dejarlas en el eterno anonimato).

Colección Ava Vargas

El fotógrafo, coleccionista y restaurador mazatleco Ava Vargas (1954) posee una recopilación formidable de fotografía erótica mexicana, entre las muestras más antiguas se encuentran las que datan de los inicios del siglo XX. He dividido en tres partes diferentes esta colección, mismas partes que se relacionan con libros que ha publicado y una cuarta que forma parte de su gran colección, éstas son *Fotografías de J.B., Juan Crisóstomo Méndez, 8X8=69 Fotografía Pornográfica Mexicana y Otras fotografías de la colección*.

Fotografías de J.B.

Podría especularse interminablemente sobre la identidad de JB: si tenía algún interés financiero en el burdel, si se trataba de un cliente aficionado a la fotografía, si lo ligaba alguna otra conexión con las muchachas que trabajaban en el lugar; o si era simplemente un caballero artista con una simpatía muy particular hacia su tema. Firmó algunas de las fotografías con las iniciales JB y JBG, pero no hay ningún registro de algún fotógrafo o estudio que trabajara profesionalmente bajo esas iniciales en el México de aquella época. Dice Ava Vargas en su libro que lo que haya sucedido con él, así como con la casa y sus habitantes, todavía aparece en el misterio.

Se ha considerado que las fotografías fueron tomadas en un burdel entre 1900 y 1920, es decir, la última década de la dictadura de Porfirio Díaz y los primeros años de la Revolución. Esta fue una época de gran agitación política y cultural, en la cual se inició la decadencia de la influencia europea y el nacimiento del México nuevo. Más allá de este hecho, todo está por averiguarse: la identidad del fotógrafo se desconoce, así como la localización de

la casa, lo que se sabe con certeza es que las fotografías existen como un testimonio de las vidas y el medio ambiente de estas mujeres y del ojo preciso del fotógrafo. Sin embargo, todavía no se cuenta con un solo dato que me permita localizar esta casa, donde caballeros elegantes se reunían para conversar con otros de su clase y donde se muestran a las mujeres que ahí trabajaban.

Todas las placas de la colección son estereoscópicas, es decir, imágenes dobles impresas en vidrio, que eran colocadas dentro de un visor y observadas a través de dos oculares, de manera que ambas reproducciones crearan una sola fotografía en tercera dimensión. Aunque a principios de siglo se produjeron muchas fotografías estereoscópicas en vidrio, muy pocas han perdurado a causa de su fragilidad (es mucho más común encontrar impresiones estereoscópicas montadas en cartón). El formato usado para la serie entera no era popular entre los fotógrafos comerciales; la placa estereoscópica de 6 x 13 cm estaba más difundida entre los aficionados que tomaban muy en serio su pasatiempo. La máquina utilizada fue un estereóspido Gaumont, cámara manufacturada en París alrededor de 1900, y en el proceso de impresión se aplicó una capa de bromuro de plata sobre la placa; en muchos casos el autor debió manipular delicadamente el proceso fotográfico para producir los vistosos colores que ostentan varias de sus imágenes, lo cual implica seriedad y profesionalismo.

En la fotografía que se muestra aquí, (pag. sig. derecha) el principal motivo es una mujer semidesnuda, con el torso descubierto, medias, con actitud enteramente de pose frente a la cámara. La mujer está sentada sobre el descansa brazos del sofá y se inclina ligeramente hacia delante, tal pareciera que lo hace para poder entrar en el encuadre, sonríe. En la toma se percibe una luz muy natural, suave, proveniente de una ventana, la toma la hicieron de

día. El ángulo de la toma es de frente y dentro del encuadre encontramos una colocación de objetos un tanto profusa, pues ningún área en la imagen se encuentra despejada, además el autor ha usado un espejo dentro de su composición el cual ayuda a crear un efecto de amplitud y abundancia en la escena. La actitud de la modelo dista de ser lasciva, quizá el único motivo erótico sea su media desnudez de la cintura hacia arriba, exhibiendo los senos, parece ser más una pose tímida y amigable al mostrarnos una apenas dibujada sonrisa.





Juan Crisóstomo Méndez

Nació en 1885 en la ciudad de Puebla de Los Ángeles, México. Estudió música, inglés, comercio y mecanografía en el Colegio Católico de San Bernardo. Sus estudios posteriores en el Colegio de Artes y Artesanías en su ciudad nativa no lo condujeron a ningún grado sin embargo hay evidencia de que tuvo una relación cercana con la comunidad artística local. Las imágenes que se presentarán aquí fueron producidas entre 1923 y 1931, tiempo dentro del cual Méndez trabajaba como director de varias propiedades pertenecientes a algún ejidatario, actividad que le permitió una gran movilidad social y tiempo libre para dedicarlo a la práctica de la fotografía.

Produjo una vasta compilación de imágenes de Puebla, se sabe de más de 7500 positivos, 3000 transparencias y más de 500 vistas estereoscópicas, las que incluyen paisajes, iglesias, haciendas, retratos de personalidades locales, eventos tanto sociales como políticos y también vistas del mundo del entretenimiento; el circo, teatro y las pastorelas, tradición navideña en México.

Su trabajo más personal, ahora reunido en la colección de Ava Vargas (seis mil positivos estereoscópicos e imágenes negativas) algunos tienen la numeración original escrita a mano, la única pista para establecer una posible cronología, pero en general son faltas de datos y raramente son fechados. La mayoría de las imágenes de esta colección relatan un primer proyecto en donde se centra al cuerpo femenino en toma intimista. En la compañía de otros fotógrafos él situaba la cámara y la modelo sobre una cama, cerca de un río o entre rocas, quizá en o cerca de la hacienda donde él trabajaba. Esto nos mueve a pensar acerca de la existencia de un club fotográfico (el Club Fotográfico de Puebla, en donde Méndez pertenecía, fundado oficialmente en 1950). Méndez abandonó esta faceta de su trabajo fotográfico alrededor de 1931 y murió

en Puebla en 1962. Sus fotografías muestran un virtuosismo inigualable a la de cualquiera de sus contemporáneos, no cabe duda que Crisóstomo Méndez trabajaba con calidad y tenía una visión compositiva, además de que hacía de sus fotografías una muestra sutil del erotismo sin llegar a ser parco, usaba escenarios caseros y a la vez elegantes, vestía a sus modelos de manera que ocultaba su identidad en una forma refinada.

Esta foto (abajo) de Crisóstomo Méndez muestra una composición muy lineal, el encuadre es horizontal, la imagen es muy limpia y no se perciben formas muy complejas, lo que se percibe

son las líneas horizontales de la mesa, de la mujer desnuda recostada, la de la puerta y de las mismas líneas de la pared. La pierna flexionada de la modelo y su desnudez son los motivos que hacen muy manifiesto el tema de desnudo que el fotógrafo compuso, esto además de las medias oscuras y las zapatillas que matizan la fotografía con un significado muy sensual. La iluminación es contrastada, acentúa la piel de la mujer que contrasta con el fondo oscuro que es una puerta.





8x8=69

8x8=69 es el título del libro publicado por Ava Vargas. Este volumen muestra un tipo de fotografía primitiva pornográfica en México y dado que habíamos confirmado que la fotografía erótica en México no comenzó sino por la fotografía pornográfica, me parece atinado mencionar y mostrar estas fotografías, las fotos datan de 1890 a 1895, (A. Vargas, comunicación personal, 15 de octubre, 2007) aunque parece que son de 1910. En esta colección todas las piezas se encuentran en blanco y negro y se percibe un maltrato, propio del paso del tiempo, otras están bien conservadas, todas son anónimas, las que no, son firmadas con iniciales. En su mayoría las modelos y los modelos son también anónimos, usan antifaces o cualquier pose para cubrir sus rostros, como girar el cuello o cubrirse las caras con sus brazos, además de eso pues tiene las características manifiestas que en las fotografías pornográficas solemos observar: poses toscas y obvias, las imágenes cierran puertas a los ejercicios de imaginación propios de lo erótico, y se procura trasladarnos con cierta torpe urgencia y sin otro mérito al estado de excitación; existe en esta colección acercamientos muy obvios, se fotografía el área genital, las personas se muestran semidesnudas o completamente desnudas, las tomas son hechas en habitaciones y sin algún cuidado para la escenografía con fines de hacer las imágenes más agradables, es por lo que se deduce que son trabajos muy caseros. Son imágenes que fueron hechas a escondidas, furtivas, a sabiendas de que en ese tiempo no se permitía ese tipo de tomas y la gente tampoco estaba acostumbrada a presenciar ese tipo de imágenes, así que si un fotógrafo quería una serie de fotografías de esta índole muchas veces lo hacía en las casas de los interesados en vez de en sus estudios, o muchas veces, también, solía pasar que los mismos aficionados hacían tomas con sus parejas y usaban sus propias cámaras fotográficas.



Otras Fotografías de la colección

Dentro de la extensísima colección de Ava Vargas existen muchas fotografías mexicanas viejas que datan de inicios del siglo XX. Para los fines de esta búsqueda el coleccionista me facilitó un lote de fotografías enmarcadas en marialuisa o paspartú con papel libre de ácido, piezas que me di a la tarea de reproducir fotográficamente para poder mostrarlas en este trabajo. Dentro de este archivo encontré piezas de formato muy pequeño, desde diminutas 3X2 cms, 8X6 cms y 9X6 cms, las impresiones se sitúan entre 1915 a 1920, todas en plata sobre gelatina. Las fotografías hablan por sí solas, incluso en algunas el estilo es muy similar al del libro 8X8=69 y en otras se puede apreciar una línea más suave antes de llegar al adjetivo *pornográfico*, todas las poses que el fotógrafo capturó fueron muy naturales, no parecen haber sido posadas, es como si el autor estuviera espiando a las parejas, los escenarios han sido las habitaciones, la colocación de los pocos objetos del encuadre no nos hablan de mucho excepto por la decoración que la habitación ofrece, la iluminación no parece muy controlada, pareciera que hubo uso de flash puesto que los modelos retratados aparecen iluminados y el fondo permanece en penumbra, hay tomas en las que se nota incluso un toque de humor, por ejemplo en uno donde aparecen dos monjas o donde usan máscaras del santo, creo que el autor se divertía haciendo ese tipo de escenas.





Antonio Garduño

En mi búsqueda de fotografías galantes me topé con un personaje muy particular dentro del arte mexicano de los años veinte, este personaje fue Carmen Mondragón, mejor conocida por el pseudónimo *Nahui Olin*¹, una mujer que sobresalió por su extraordinaria belleza y su capacidad plástica para la pintura, y lírica, para la poesía. Muchos artistas nacionales como extranjeros hicieron retratos de ella, tanto en pintura como en fotografía, y es en los años veinte donde rastree imágenes de ella, muchas de estas imágenes fueron pinturas, pero también encontré unas pocas fotografías de un autor mexicano llamado Antonio Garduño, de quien escasamente existen referencias. Las fotografías que encontré son desnudos y semidesnudos eróticos, en todas las fotografías Nahui posa con mucha naturalidad y absoluta coquetería luciendo su bello cuerpo, en las impresiones que se muestran la pose y la ropa son los principales protagonistas en esta muestra de sensualidad.



b)

¹ Carmen Mondragón (1893-1978), mejor conocida como Nahui Olin, pintora y poetisa mexicana, reconocida también por su extraordinaria belleza y por sus grandes ojos verdes.

Edward Weston

Como una musa, Nahui Olin inspiraba a artistas nacionales como extranjeros, al buscar más fotografías de Nahui me topé con un fotógrafo estadounidense, quien a pesar de su corta estancia en México, dejó huella en nuestros compatriotas.

Nacido en Highland Park, Illinois, EEUU, Edward Weston fue uno de los primeros en considerar la fotografía como una forma de arte. Sus imágenes expresan el mundo de la naturaleza como su principal interés. Realizó importantes series fotográficas de objetos tales como caracoles marinos, tocones de árboles, piedras erosionadas, paisajes y plantas; también realizó desnudos femeninos. En 1923 Weston se traslada a México en compañía de su hijo y la también fotógrafa Tina Modotti, una joven italiana que era al mismo tiempo su modelo, su discípula y su amante.

Allí los tres abren un estudio y Weston entabla amistad con los pintores muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaró Siqueiros. En el año 1927 vuelve a Estados Unidos.

Así pues, la influencia de México en Weston se vio reflejada en el trabajo que desarrolló mientras radicó en el país y la influencia de Weston a México se dio un poco después con los fotógrafos, por citar algunos, Álvarez Bravo, Modotti y Agustín Jiménez.



c)

CONCLUSIÓN

La imagen erótica ha evolucionado en el tiempo y lo ha hecho en concordancia con los cambios del pensamiento y los avances técnicos y tecnológicos. Los cambios en el pensamiento, muchas veces, son influidos por otros es por ello que fue necesaria una remembranza de la fotografía en otros países pues ésta tuvo un fuerte influjo sobre la fotografía mexicana.

A pesar de las adversidades, la moral mexicana tuvo que dejar paso, finalmente, a las imágenes sensuales y o sicalípticas, el instinto sensual del humano su supo imponer sobre las reglas de decoro imperante en nuestro país. Esta fuerte retroalimentación que se dio por todo el movimiento cultural posrevolucionario sentó fuertemente las bases para que el modernismo se incrustara en la vida cultural y artística de México, y para que la propia fotografía buscara su lenguaje, que hasta entonces estaba marcado por la pintura.

Respecto a las imágenes localizadas me parece se manifiestan por sí solas, en ellas se observa cierta urgencia sexual, propia de un pensamiento reprimido por décadas; por lo que a mi atañe, albergo una negación sólida por lo que respecta a las imágenes que he encontrado, son muy pocas. Estoy segura que existen más y que, por supuesto, las hubo y desde tiempo más temprano, me atrevo a decir que se hicieron daguerrotipos aquí en

México de imágenes eróticas y más que atrevidas, sólo que la gente las supo ocultar muy bien y nunca salieron a la luz.

La exigua imaginería que encontré es un obvio reflejo concordante con los elementos que probablemente puedan existir, y esto no está dicho por mera presunción, los hallazgos hablan per se; en las instituciones nacionales, en los archivos públicos fue en donde rastree menos fotografías, fue en la colección privada dónde hallé más obra erótica, por eso mi teoría.

Un tema como este exige más tiempo de búsqueda para cubrir el territorio nacional en términos de investigación, pues es muy probable que existan colecciones privadas desconocidas que demandan espacios más prolongados en tiempo al igual que otros recursos para poder descubrirlas.

Espero que algún día esa laguna imaginaria sea revelada y entonces pudiéramos tener la gratitud de observar ese pedazo de la historia de nuestra fotografía que nos hace falta. Me atrevo a decir que esta investigación es la primera parte de una segunda más ambiciosa en donde la búsqueda se consumaría alrededor del territorio nacional.

México, D.F., Azcapotzalco, 06 de agosto del año 2009.

Capítulo Tercero

DIRECTORIO DE IMÁGENES

- 1 Anónimo, *Nahui Olin*. Imagen tomada del libro MALVIDO, Adriana, *Nahui Olin, la mujer del sol*, Barcelona, Circe ediciones, 2002, 237 pp.

Imágenes en **b)**:

Antonio Garduño, sin fecha. Imágenes tomadas del libro (*Ibidem*).

* La imagen de Nahui Olin en **C)** corresponde a: Edward Weston, *Nahui Olin*, 1923. Imagen tomada del libro Malvido, Adriana, *op. cit.*

Imágenes en **c)**:

Edward Weston, *Tina on the azotea*, 1924; *Tina on the azotea with kimono* 1924, *Naked back*, 1924. Imágenes tomadas del libro LOWE, Sara, *Tina Modotti and Edward Weston, the Mexico years*, New Cork, Merrell Publishers Limited, 2004, 160 pp.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALVAREZ B., Manuel, *Nudes : the blue house : the photographs of Manuel Alvarez Bravo*, New York, Distributed Art Publishers, 2002, [94] pp.
2. ARANA, Miguel, *El fotógrafo ante el desnudo*, Barcelona, Artual, 1999, 62 pp.
3. AURRECOEHEA, J. Manuel, *Iconofagia: imagería fotográfica mexicana del siglo XX. Sala de exposiciones Canal de Isabel II*, Madrid, Turner, 2005, 167 pp.
4. BARROS, Cristina; BUENROSTRO, Marco, *Vida cotidiana: Ciudad de México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 2003, 201pp.
5. BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, 188 pp.
6. BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, México, Paidós, 1990, 352 pp.
7. CALDERÓN de la B., Madame, *La vida en México: Durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1990, 413pp.
8. DEBROISE, O., *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, G. Gili, 2005, 380 pp.
9. DE LUNA, Andrés De, *Erótica, La otra orilla del deseo*, México, Grijalbo, 1990, 284 pp.
10. DUBERNARD L., Everaert, *La bella época en México*, México, Salvat, 1993, 169pp.
11. *Enciclopedia de la imagen, el amor, estampas galantes del siglo XVIII*, México, Leyendas, 1944.
12. ESTRADA H., David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, 773 pp.
13. FIGARELLA, Mariana, *Edward Weston e Tina Modotti in México*, Italia, Cinemazero, 2003, 250 pp.
14. FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica: una selección de textos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 288 pp.
15. GIL T., Francisco, *Del arte llamado erótico*, Barcelona, Plaza y Jones, 1975, 134 pp.
16. GONZÁLEZ N. Moisés, *Sociedad y Cultura en el Porfiriato*, México, CONACULTA, 1994, 326pp.
17. GRUZINSKI , Serge , *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 224pp.
18. HERNÁNDEZ F., Regina, *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, Vol II, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994, 440pp.
19. HERRERA C., Arnulfo, *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Amor y desamor en las artes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, 606 pp.
20. KENNETH, C.; *El desnudo, un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981, 425 pp.
21. KOHLER Michael, *The Body exposed: views of the body : 150 years of the nude in photography*, Zurich, Stemmler, 1995, 208pp.
22. LÁRRAGA, Francisco, *Prontuario de la teología moral*, Madrid, Imp. de J. del Collado, 1805, 616pp.
23. LAWRENCE, David Herbert, *Pornografía y obscenidad*, Barcelona, Argonauta, 1981, 98 pp.
24. LOWE, Sara, *Tina Modotti and Edward Weston, the Mexico years*, New Cork, Merrell Publishers Limited, 2004, 160 pp.
25. MALVIDO, Adriana, *Nahui Olin, la mujer del sol*, Barcelona, Circe ediciones, 2002, 237 pp.
26. MASTERS, W. et al, *La sexualidad humana*, Barcelona, Grijalbo, 1986, 234 pp.
27. *Memoria del tiempo, 150 años de fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional

- de Bellas Artes, Museo de San Carlos, 1989, 91 pp.
28. MENDEZ A., J. Crisóstomo, *Juan Crisóstomo Méndez Avalos, 1885-1962*, México, D.F., Ediciones del Equilibrista, 1996, 14, [27] pp.
 29. MESA G., Luis, *El desnudo en el arte, estudio publicado en el número 145 de la revista positiva y reproducido en el número 13 de la verdad*, México, Tip. Económica, 1912, 16 pp.
 30. NAZARIEFF, Serge, *Early erotic photography*, Koln: Benedikt Taschen, 1993, 200 pp.
 31. NAZARIEFF, Serge, *The stereoscopic nude 1850, 1930, Spain*, Koln: Benedikt Taschen, 1993, 160 pp.
 32. NEAD, Lynda, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, 188 pp.
 33. NÉRET, Gilles, *El erotismo en el arte del siglo XX*, Koln, Benedikt Tashen, 1994, 200 pp.
 34. NUÑEZ B., Fernanda, *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (siglo XIX)*, Barcelona, Gedisa, 2002, 219pp.
 35. QUEZADA, Noemí, *Sexualidad, Amor y erotismo: México prehispánico y México colonial*, México, Plaza y Valdés: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996, 303 pp.
 36. SHATTUCK, Roger, *Conocimiento prohibido; de Prometeo a la pornografía*, Madrid, Santillana, Taurus, 1998, 440 pp.
 37. SMITH, Edward, *The eroticism in western art*, Oxford, Thames and Hudson, 1972, 355 pp.
 38. SOULAGES, Francois, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005 364 pp.
 39. TORRE y RIZO, Guillermo de la, *El lenguaje de los símbolos gráficos, introducción a la comunicación visual*, México, Limusa, 1999, 130 pp.
 40. TREVIÑO, Estela, *160 años de fotografía en México*, México, D.F., CONACULTA, 2004, 703 pp.
 41. VARGAS, Ava, *La casa de citas en el barrio galante*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1991, 86pp.
 42. ZUFFI, Stefano, *Arte y erotismo*, Milano, Electa, 2001, 303 pp.