



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***Erotismo en el cine mexicano (1945-1955):
propuesta para una interpretación multidisciplinaria***

TRABAJO RECEPCIONAL EN LA MODALIDAD DE ENSAYO
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
CON ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA:

ANGÉLICA MARISOL MORA VÁZQUEZ

APOYADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL ACADÉMICO,
UNAM, PROGRAMA DE APOYO A PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN
TECNOLÓGICA (PAPIIT)

ASESORES: DR. FRANCISCO MARTÍN PEREDO CASTRO
MTRO. FEDERICO DÁVALOS OROZCO

México, D.F. Cd. Universitaria

Agosto 2012



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.

AGRADECIMIENTOS

Al *doctor Francisco Peredo* por su orientación y apoyo y al *maestro Federico Dávalos* por haberme inculcado el amor por el cine mexicano, pero sobretodo, por su orientación, disposición y paciencia.

A la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT): "*La historia socio-cultural de la cinematografía mexicana a través de la prensa (1925-1952)*", con clave IN308009. A cargo del Dr. Francisco Peredo Castro, con la colaboración de los maestros Blanca Aguilar Plata y Federico Dávalos Orozco, como corresponsables.

A mi mamá, *Martina Vázquez* porque sin ella no hubiera llegado hasta donde me encuentro, por haber sostenido mi formación profesional. Gracias por tu apoyo infinito. Te amo.

A *mis hermanos* que han estado conmigo en todo momento, apoyando mis sueños. Los quiero!!!

A *mis amigos* porque me han aguantado con todo y todo. Porque siempre están cuando los necesito, y porque siempre van a estar en mi corazón. Los quiero mucho.

Pero sobre todo, a la *Universidad Nacional Autónoma de México* por haberme dado la oportunidad de haber estudiado en esta gran institución.

Gracias a *todos* los que contribuyeron aún en lo mínimo, para la realización de este trabajo de investigación.

Índice

Introducción	3
Capítulo I. ¿Qué es la sexualidad?	9
1.1 Definición	9
1.2 Sexualidad: erotismo y pornografía	13
1.2.1 Erotismo	13
1.2.2 Pornografía	16
1.3 Expresión de la sexualidad (erotismo) en México	19
1.4 Sexualidad en el cine	24
Capítulo II. Erotismo en el cine visto a través de la semiótica y del psicoanálisis	29
2.1 Semiótica en el cine	29
2.2 Psicoanálisis en el cine	39
2.3 Semiótica y psicoanálisis en el cine erótico	46
Capítulo III. Erotismo en el cine mexicano	54
3.1 Cine erótico y erotismo en el cine	54
3.2 Evolución del erotismo en el cine mexicano	56
3.2.1 Erotismo en la década de 1930	57
3.2.2 Erotismo en la década de 1940	59
3.2.3 Erotismo en la década de 1950	66
3.2.4 Erotismo después de 1960	70
3.3 Elementos semióticos y psicoanalíticos de las películas mexicanas con contenido erótico	74

Capítulo IV. Interpretación simbólica de películas con contenido erótico	85
4.1 <i>La diosa arrodillada</i> (1947), de Roberto Gavaldón	85
4.2 <i>Susana, carne y demonio</i> (1950), de Luis Buñuel	97
4.3 <i>Sensualidad</i> (1950), de Alberto Gout	109
4.4 <i>La red</i> (1953), de Emilio Fernández	121
4.5 <i>La fuerza del deseo</i> (1955), de Miguel M. Delgado	131
Consideraciones finales	137
Bibliografía	146
Hemerografía	149
Fichas técnicas	150

Introducción

El término *sexualidad* se puede definir desde diversos ámbitos, el fisiológico, que plantea el funcionamiento de los órganos sexuales como maquinaria de reproducción, o desde el ámbito social y cultural donde frecuentemente se le vincula con el pecado cuando no se cumplen ciertas reglas para su ejercicio. Cabe resaltar que la sexualidad, no es meramente la capacidad reproductora, sino que va más allá de la genitalidad y es parte importante en la construcción de la personalidad del individuo para su desarrollo en la sociedad (según teorías freudianas); de esta manera, se hará referencia al erotismo y a la pornografía como parte de esta construcción.

El erotismo es fundamental en la vida del ser humano, y conlleva los elementos previos al inicio, desarrollo y final del acto sexual. Las caricias, las miradas, los gestos y hasta las palabras intervienen en este proceso de comunicación entre dos individuos. Por su parte, la pornografía es todo aquel material que estimula al espectador a través de sus imágenes de fornicación explícita. Cada una de las anteriores (erotismo y pornografía) tienen ventajas y desventajas que se señalarán en el desarrollo de este trabajo.

Cabe señalar, que la historia de la sexualidad está llena de símbolos, desde la época prehispanica hasta la actualidad, en los que intervienen creencias y costumbres. Inicialmente se manejaba a través de rituales, prejuicios y creencias en relación con la virginidad, la desnudez, el matrimonio, el pecado, la pureza, la belleza, el adulterio, el aborto, la prostitución, el cortejo, etc. Sus manifestaciones han evolucionado con el pasar del tiempo, algunas se han conservado y otras han sufrido modificaciones o se han creado nuevas; por ejemplo, su representación en el cine.

La sexualidad es una expresión tan humana que no sólo nos gusta ser partícipes de ella, sino también verla en todas sus manifestaciones y bajo distintas visiones, por lo cual, es parte medular del drama y la ficción, no solo en la literatura sino también en el cine. Este medio se refiere a la sexualidad

porque es una parte de la existencia y porque se relaciona con nuestras preocupaciones más constantes, nuestros miedos y deseos más profundos. De esta manera, se propone un uso interpretativo del psicoanálisis y de la semiótica, que servirán para desarticular la forma en que el lenguaje cinematográfico reproduce estructuras simbólicas y de comportamiento humano en los principales personajes que avivan el hecho erótico en cada escena. Se habla de un erotismo inconsciente, que resulta más seductor a la vista de quien lo observa, es como regresar al voyerismo inicial donde las personas se asomaban a la rendija de una puerta para ver a otro(s) en situaciones sensuales. Muestra de manera sutil a través de símbolos, tomando como eje fantasías, placeres y deseos del ser humano.

En este contexto, el cine mexicano combina la forma y el contenido para representar erotismo. A nivel de contenido se retrata el carácter de los personajes, que es el elemento más poderoso y que funge como sujeto de deseo en el melodrama clásico. En lo concerniente a la forma, el lenguaje cinematográfico utilizado está apegado a los cánones del melodrama. A pesar de esto existen elementos que si bien no son del todo conscientes del realizador o encargado de área (escenógrafo, vestuarista, etc.), sí influyen de manera significativa en el mensaje o imagen erótica final.

En virtud de lo anterior, para este trabajo se eligieron cinco películas filmadas entre 1945 y 1955: *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón, *Susana, carne y demonio* (1950) de Luis Buñuel, *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout, *La red* (1953) de Emilio Fernández y *La fuerza del deseo* (1955) de Miguel M. Delgado, las cuales establecen en sus situaciones dramáticas una evolución del erotismo, el cual parte de una representación artística, pasa por la seducción del campo, el cabaret en la ciudad, la sensualidad que emite el mar y el desnudo explícito, justificado a través del arte. Dichas cintas corresponden al periodo de la segunda posguerra mundial, época en la que el país atraviesa por transiciones políticas, económicas y sociales, pues terminado el conflicto armado la industria cinematográfica mexicana sufre grandes cambios que perjudican la producción del cine, provocando que su calidad disminuya y los temas se repitan; además, en la década de los años cincuenta, la llegada de la

televisión se ve como una fuerte competencia para el cine, por lo cual, se utilizan temas relacionados con la sexualidad y otros recursos, como desnudos, para hacer más atractivos los temas presentados y atraer al público.

Este periodo fue caracterizado principalmente por el cine de cabaret y arrabal en el segundo lustro de los años cuarenta, así como los desnudos de mediados de los años cincuenta. De esta manera, se consideraba a los bailes provocativos de las cabareteras y a los desnudos estáticos como los elementos más fuertes que connotaban la sexualidad en el cine. El análisis de estas películas es el objeto de estudio de la presente investigación.

Así, el objetivo principal privilegia una lectura de representaciones del erotismo a través de símbolos interpretados por elementos de la semiótica y del psicoanálisis. De aquí se desprenden dos objetivos particulares: a) la detección de las fantasías eróticas individuales convertidas en una fantasía colectiva representada en un filme. b) A través de estas fantasías, detectar los instintos reprimidos del individuo que se expresan por medio del cine y funcionan como un método de sublimación de deseos. Ambos se relacionan con la obtención de una experiencia vicaria, es decir, aquella que se vive a través de la experiencia de otras personas y que se conocen a través de diversos medios, uno de ellos es el cine.

Cabe precisar, que las cintas que se analizarán en este trabajo de investigación no son meramente del subgénero erótico; más bien, los melodramas presentados contienen elementos eróticos y eso es lo que precisamente se va a analizar: la forma en que se presentan y se sugieren en un argumento, que no tiene como objetivo principal la sexualidad; los cuales cubren elementos técnicos, el vestuario, la escenografía, hasta los personajes, diálogos y situaciones específicas.

Ahora bien, este trabajo se llevó a cabo en tres partes, la primera consistió en una investigación bibliográfica y hemerográfica en bibliotecas de diversas instituciones; con el objetivo de contar con la información suficiente para la elaboración de los primeros dos capítulos de este trabajo. El primero

corresponde al *marco conceptual-histórico*, en tanto que se definen los conceptos de sexualidad desde el ámbito fisiológico y social; el de erotismo y el de pornografía. Posteriormente, se revisa la expresión de la sexualidad en México, pasando por la época prehispánica, novohispana y en la tradición judeo-cristiana y se aterriza en su representación en el cine.

El segundo capítulo responde al *marco teórico-metodológico*, en tanto que se plantean las disciplinas utilizadas para el análisis e interpretación de la última parte de esta investigación. Se recurre a elementos de la semiótica, del psicoanálisis y algunos de la intertextualidad, así como su vínculo con el cine erótico, para construir una herramienta de análisis e interpretación que permita hacer una observación más ordenada de los filmes seleccionados.

La segunda parte de la investigación está relacionada con la búsqueda bibliográfica y hemerográfica, pero esta vez con el objetivo de hacer el recuento evolutivo que ha tenido el cine mexicano desde 1931, con la primera película hablada, hasta finales del decenio de 1950. Además de marcar las diferencias entre cine erótico y erotismo en el cine, en el tercer capítulo.

Una vez planteados todos los elementos mencionados, la tercera parte se basa en el trabajo de interpretación de las películas seleccionadas. En cada filme se puntualizó un *análisis de forma* que conlleva los elementos internos, es decir, los recursos técnicos, de edición, el vestuario, entre otros, que serán interpretados a través de la semiótica. Y un *análisis de contenido*, que implica a los elementos externos, que se interpretan con el apoyo del psicoanálisis, y que se relaciona más con la forma narrativa, con los elementos ideológicos, etc. El análisis e interpretación se realizó en tres distintos planos: *mensaje lingüístico*, *mensaje icónico codificado* y *mensaje icónico no codificado*, cada uno con elementos distintos, a partir de lo cual se redactaron las respectivas interpretaciones de cada cinta. De esta manera, con todos estos elementos se integró el cuarto capítulo.

El interés de conocimiento de la presente investigación se ubica en la comprensión de los diversos signos que se presentan a diario en nuestro

entorno social, y la influencia que tienen sobre el comportamiento de los individuos, por la interpretación personal que se les da en su conjunto por la polisemia, es decir, la diversidad de significados. En específico, se trata del conjunto de signos que logran convertirse en símbolos al presentarse en la pantalla, en tanto una cadena de símbolos llegan a simbolizar deseos sexuales inconscientes, y que a través del cine pasan de ser deseos individuales a deseos colectivos, en el momento en que se logra cautivar al espectador.

Revisar el vínculo que existe entre forma y contenido permite ir más allá de lo visible a primera vista y adentrarse en elementos mentales que sirven para una interpretación más profunda y una mejor comprensión de los signos. Esta investigación se centra en el nivel explicativo, en tanto que se describe un encadenamiento de signos expresados a través del lenguaje cinematográfico y se hace una conexión con los elementos psíquicos (carácter de los personajes) para interpretar un hecho (el erotismo).

En el ámbito académico se espera incrementar el interés por el estudio de la sexualidad expresada en el cine a través de diversos signos, así como de elementos inconscientes, y hacer una desarticulación de los componentes cinematográficos que permitan una mejor comprensión de lo que se presenta en la pantalla.

Por otra parte, los resultados son motivadores en tanto que falta mucho por explorar más a fondo la personalidad de cada sujeto que aparece en la pantalla, desde la perspectiva psicoanalítica, para comprender su comportamiento y posteriormente relacionarlo con la manera en que expresa su erotismo como personaje de una historia. También es importante el análisis y la interpretación de las formas tradicionales y las que recientemente se utilizan dentro del lenguaje cinematográfico para connotar el tema de esta investigación, el erotismo. Es preciso desarrollar un discurso que posibilite el entendimiento de representaciones del comportamiento humano en la pantalla, así como del lenguaje cinematográfico que otorgue una mayor significación a la imagen, para de esta manera, conseguir una mejor comprensión de lo expresado en el cine, por parte de los espectadores.

Finalmente, es importante señalar que esta investigación se realizó en el marco del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT): “*La historia socio-cultural de la cinematografía mexicana a través de la prensa (1925-1952)*”, con clave IN308009. A cargo del doctor Francisco Peredo Castro, con la colaboración de los maestros Blanca Aguilar Plata y Federico Dávalos Orozco, como corresponsables.

Capítulo I. ¿Qué es la sexualidad?

“Excitarse sexualmente por algo excéntrico, insignificante o repugnante, es un triunfo de la imaginación.”

(Camille Paglia)

Este capítulo es meramente conceptual y contextual, en tanto que se definirán los términos recurrentes a lo largo de este trabajo de investigación: sexualidad y el vínculo que tiene con ésta el erotismo y la pornografía. Además se presentarán algunas formas de expresión de la sexualidad en México, en la época prehispánica, novohispana y en el cristianismo, así como su manifestación en el cine.

1.1 Definición

El concepto de *sexualidad* es difícil de definir, pues implica condiciones psíquicas, culturales, sociales, anatómicas, fisiológicas, emocionales, afectivas, así como sus diversas formas de manifestación. La sexualidad forma parte intrínseca del ser humano desde que nace hasta que muere; y se trata de una pulsión que se moldea con base en lo que se ve, se entiende, se siente y se vive, es decir, a través de las experiencias cotidianas del individuo, así como resultado de procesos de socialización y aculturación en que se nos enseña cómo se debe vivir la sexualidad.

En la *Enciclopedia del sexo y de la educación sexual*¹ se define a la sexualidad desde la perspectiva biológica como un sistema de comunicación que contiene tres canales: vista, lenguaje verbal y contacto,² los cuales permiten la intimidad sexual para que la “función sexo” llegue a su objetivo. Cabe mencionar que las funciones del cuerpo necesitan órganos efectores que obedezcan a estímulos y descarguen respuestas específicas en un objetivo definido. En este caso, los principales órganos efectores de la función sexual son los genitales que se

¹ Alonso Acuña Cañas, *Enciclopedia del sexo y de la educación sexual*, Bogotá, Zamora, 1996, p. 13.

² Este sistema de comunicación es lo más cercano a la definición del objeto de estudio de esta tesis.

conectan con el resto de los aparatos y sistemas del cuerpo y obedecen a un estímulo al que se le denomina deseo; la respuesta se expresa a través de la excitación de los sujetos (erección/lubricación vaginal) y finaliza con el acto sexual y con un estímulo adecuado, en un orgasmo.

La sexualidad es uno de los componentes fundamentales de la personalidad del ser humano, uno de los temas estudiados y desarrollados, entre otros, por Sigmund Freud. Él plantea que la identidad sexual de cada individuo se constituye en pleno drama edípico, muy al principio de la infancia, y que éste es fundamental en el futuro desarrollo de la sexualidad del adulto, pues es aquí cuando se define el comportamiento sexual del individuo y sus manifestaciones. El pequeño empieza a mostrar cierto afecto hacia el padre del sexo opuesto y una rivalidad hacia el padre del mismo sexo. De este modo, “el complejo de Edipo constituye el núcleo de las relaciones familiares en las que toda hostilidad y todo deseo ilícito son censurados, [de esta manera] este esquema infantil permanece en el inconsciente y se perpetúa en el adulto”.³

Otro concepto importante para hablar de sexualidad es el de *instinto*. Para Freud éste es una tendencia, un nexo de unión entre lo físico y lo psíquico, un estímulo físico que actúa sobre la mente,⁴ es decir, es una necesidad orgánica cuyo efecto provoca una tensión psicológica, impulsando al individuo a actuar para satisfacer esa necesidad con el fin de disolver la tensión. A esta energía psíquica se le llama *libido*, su origen y cualidad es específicamente sexual, preside los procesos y transformaciones de la excitación sexual y puede dirigirse hacia uno mismo o hacia el exterior.

La concepción corriente de la vida sexual, consiste en poner los órganos genitales en contacto con los de otra persona. Éste es acompañado por el beso, la contemplación y la caricia de ese cuerpo ajeno, como una manifestación accesoria o un acto preparatorio.⁵ Cabe mencionar que uno de los sistemas más importantes dentro de la función sexo es el conjunto de los

³ Bosch, Magda, Ramón García, Catalina Lloret, Nuria Pérez de Lara, *Freud y el psicoanálisis*, Barcelona, Biblioteca Salvat, 1979, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ Este sistema sensorial formará parte de la definición de erotismo.

órganos sensoriales y es a partir de aquí cuando la sexualidad se encamina a ser un sistema de comunicación, no sólo entre los órganos del cuerpo humano propio sino con los de la otra persona. Esto se debe a la libido.

Nacemos siendo seres sexuales y morimos de igual manera; el desarrollo de esta situación depende del contexto, la sociedad y sobre todo de la cultura en la que se desarrolla el individuo. En muchas sociedades no está permitido siquiera tocarse los órganos sexuales propios, en otras, se tiene que pedir permiso para poder ejercer una relación sexual, pues el simple acto por placer está visto como algo malo, o en todo caso, como un pecado. Las circunstancias culturales y sociales que rodean a la sexualidad son determinantes en el desarrollo y práctica de la misma. Según Freud, la adaptación a la realidad

supone la aceptación de los valores culturales (sociales) adultos que van creando progresivamente actitudes de pudor, de repugnancia y morales frente a actividades y zonas del cuerpo relacionadas con los impulsos sexuales naturales [...] estos impulsos reprimidos se dirigen hacia un objetivo que actúa como sustituto del objetivo sexual natural.⁶

Cuando esta actividad sustituta tiene una aprobación y utilización social se produce la sublimación, manifestándose a través de la creación artística, como la pintura, la escultura y el cine (principalmente el erótico y el pornográfico).

Por otro lado, la anatomía y la fisiología humana están diseñadas para practicar libremente esta actividad. Son campos de estudio estrechamente relacionados y muy amplios. Dependiendo del género, se cuenta con ciertos órganos sexuales internos y externos, que estimulan y generan una respuesta para llegar al acto sexual a través de la atracción entre los individuos que al finalizar, se traduce en satisfacción o placer, siempre y cuando se haya llevado un proceso adecuado para que ambos individuos lleguen al clímax en la función sexual de manera simultánea.

Cabe mencionar que no sólo el contexto socio-cultural y la fisiología de las personas influyen en las condiciones emocionales y afectivas para que la

⁶ Magda Bosch, *et al.*, *Op. cit.*, p. 96.

función sexual se lleve a cabo correctamente. Estas últimas son muy importantes y regularmente, están involucradas de manera relevante. Las emociones y el afecto en una función sexual, como se denomina aquí (sistema de comunicación sensorial), ocupan un lugar importante para lograr una mayor satisfacción en el clímax. En efecto, el ser humano además de ser un ente sexual también es un sujeto lleno de emociones, de esta manera logra que ambas actividades se involucren y permitan alcanzar un éxtasis total.

Por otra parte, la sexualidad se manifiesta a través de distintas prácticas. Pueden ser comportamientos simples como la inhibición o la pena de tener contacto con otra persona, la homosexualidad y las parafilias,⁷ normalmente estas últimas se traducen en patologías como la pedofilia,⁸ la zoofilia,⁹ la necrofilia,¹⁰ la misofilia,¹¹ el sadismo,¹² el masoquismo,¹³ entre otras. Las últimas regularmente resultan ilegales o dañinas para alguno de los participantes. Así pues, Freud afirma que la libido¹⁴ “adopta distintas formas de manifestación que se ven modificadas de acuerdo con las escalas de valores y permisividades vigentes en la sociedad”.¹⁵ Como se menciona al inicio, las manifestaciones de la vida sexual adulta son un reflejo de la sexualidad infantil, y algunas de estas manifestaciones se presentan en el proceso de *sublimación*, cuando el instinto es sustituido por un objeto.

Finalmente, es importante aclarar, que la sexualidad es mucho más que la capacidad reproductora y abarca más allá de la genitalidad. “La sexualidad es el lugar geométrico donde, en el ser humano, crece y se articula lo fisiológico

⁷ Patrón de comportamiento sexual en el que la fuente predominante de placer no se encuentra en la cópula, sino en alguna otra actividad.

⁸ La excitación o el placer sexual se obtienen, principalmente, a través de actividades o fantasías sexuales con niños, generalmente, entre 8 y 12 años.

⁹ Atracción sexual de un humano hacia un animal.

¹⁰ Atracción sexual hacia los cadáveres.

¹¹ Amor por lo sucio para excitarse sexualmente. Se utilizan elementos poco higiénicos como ropa sucia, olores humanos que intervienen con el sistema sensorio en la relación sexual.

¹² La persona siente placer sexual al infligir dolor a otra. Torturar, humillar o castigar a otro implica excitación.

¹³ Forma de comportamiento sexual compulsivo por el cual una persona siente placer solamente cuando otra persona le causa dolor físico.

¹⁴ Deseo sexual. Freud la define como la energía de las pulsiones sexuales.

¹⁵ María Teresa Döring H., *El mexicano ante la sexualidad*, México, Ediciones y distribuciones hispanas, 1989, p. 14.

(en relación con el otro), lo social, con sus normas y sus papeles sexuales. La sexualidad es una función-testigo por excelencia.”¹⁶

1.2 Sexualidad: erotismo y pornografía

Al inicio de este capítulo se procura definir el concepto de sexualidad, dentro de la cual entran los conceptos de erotismo y pornografía que ahora se pretenden precisar. Antes de llegar a este punto, se dará un preámbulo sobre estos términos.

1.2.1 Erotismo

Un proceso importante dentro de la vida sexual humana son las *fantasías sexuales*, que influyen en el proceso erótico. “En el sexo [...] la imaginación y la fantasía son probablemente tan importantes o más que las realidades concretas que uno vive. La fantasía es un motor que estimula y suscita comportamientos sexuales concretos”.¹⁷ Cabe mencionar que el cuerpo se erotiza de acuerdo con la voluptuosidad de la fantasía. Una ropa puede agregar un elemento sensual, lo mismo que una luz colocada de tal o cual forma para modificar alguna atmósfera y de esta manera resultar sugerente.

Estos vuelos de la imaginación suelen ser adornos o modos de embellecer o compensar la realidad que no resulta del todo satisfactoria. La fantasía se ha convertido en un medio para mantener activa la sexualidad, en ocasiones en que el individuo no tiene relaciones sexuales. Es vista como una sustitución del instinto/objeto sexual por una función que no es totalmente sexual y que ocasionalmente funciona como una forma de llegar a la sublimación. Es aquí donde entra el papel del cine erótico y del pornográfico, pues la persona tiene la decisión de ver estas cintas y de esta manera fantasear con una pareja y poner en juego su sexualidad, aun sin estar en contacto con alguien más.

¹⁶ Gérard Mendel, *El psicoanálisis revisitado*, México, Siglo XXI, 1990, p. 104.

¹⁷ Francisco Labrador, *Enciclopedia de la sexualidad*, Barcelona, Espasa, Tomo I, 2002, p. 135.

Mediante estas fantasías es posible disfrutar *vicariamente*¹⁸ de situaciones y personas deseables, muchas veces inalcanzables y que forman parte de los medios de comunicación.

La mente tiene una gran flexibilidad para adaptar cualquier imagen con contenido sexual que observa a sus propias fantasías, ya sean pornográficas o eróticas, al “realizar lecturas no literales y encontrar significados ocultos en las posiciones, gestos y caricias de los personajes, así como en los escenarios”.¹⁹ De aquí que el espectador reacomoda los elementos en su imaginación para obtener su propia gratificación de carácter pornográfica o erótica.

Además de imaginar la estancia con otras personas, también se puede trabajar en los comportamientos que el individuo no se atreve a expresar o realizar. En la fantasía se pueden saltar ciertas normas morales y de pudor para dar rienda suelta a los deseos más ocultos y que son reprimidos de manera individual y social. Así pues, las personas se imaginan practicando conductas poco habituales o no permitidas, como tener sexo en público o en lugares vedados. En ocasiones la fantasía revela el deseo de ser irresistible para alguien más. Es importante reconocer que todos estos deseos se cumplen con el simple hecho de imaginarlos.

La fantasía es un recurso de estimulación sexual y mental, que se alimenta en el inconsciente y se expresa a través de la actividad erótica con la presencia de imágenes, películas u objetos diversos. También hace uso de ensoñaciones o recuerdos. Sin embargo, la fantasía sexual se aprende y se consolida mediante la práctica y ésta última se ve reforzada por la satisfacción de la descarga orgásmica. Cabe mencionar, que “el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia y representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético, es la imaginación [...] en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo”.²⁰

¹⁸ Una experiencia vicaria se refiere a las sensaciones y emociones que se viven a través de las experiencias de otras personas.

¹⁹ Naief Yehya, *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, México, Plaza y Janés, 2004, p. 251.

²⁰ Octavio Paz, *La doble llama. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 9ª ed., 1996, p. 10.

Como se puede notar, las fantasías sexuales forman parte significativa de la vida sexual, específicamente dentro del erotismo. Es importante decir que “en todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo”.²¹

Ahora que ya sabemos en que consisten las fantasías eróticas, es momento de definir el concepto de erotismo. Éste era utilizado por los griegos para referirse al amor apasionado o al deseo sensual (eros). Actualmente se suele combinar con la libido, ya que se trata de todo aquello que proviene de la zona líbica y es conexo al sexo y al amor.

El *erotismo* está relacionado con el sistema sensorio²² y a partir de aquí puede suscitar manifestaciones o impresiones sexuales. Esto es, causar una reacción o interés sexual sobre lo que se está observando, ya sea material erográfico²³ o a la pareja. En resumen, erotismo se refiere a *las caricias previas, al decir “te quiero”, a las miradas. Es un sistema de comunicación basado en la sensorialidad. El entorno que enriquece la función del sexo, a través de los órganos y sentidos puestos al servicio de la misma.*²⁴

En el caso del cine, se aprecian los mismos términos expresados como signos y símbolos en una secuencia que el espectador decodifica para alcanzar una experiencia vicaria a través del erotismo de los personajes, situaciones, tramas y subtramas de la película. Es decir, el juego de miradas, los diálogos, la vestimenta, los ademanes, la actitud de los personajes, y en el aspecto técnico

²¹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 15.

²² Cabe señalar que la primera vez que este término salió a la luz después de su olvido en la Edad Media y el Renacimiento, fue en Francia en 1825 en un texto gastronómico, donde Anthèlme Brillat-Savarin intentó definir el sabor y olor de las trufas, al atribuirle ciertas condiciones cercanas al erotismo: “*La trufa no es un afrodisíaco precisamente, pero en ciertas circunstancias puede hacer a la mujer más afectuosa y al hombre más amable*”.

²³ Es toda clase de material, especialmente el gráfico, que puede causar excitación sexual, es decir, expresión, reacción o interés sexual (cine, literatura, pintura, arte, etc.), tomado de Francisco, Labrador, *Op. cit.*, p. 135.

²⁴ Esta definición se elaboró con base en las lecturas hechas sobre sexualidad, erografía y pornografía (es por esto que tiene matices de cada uno de los términos mencionados), ya que en su mayoría, las definiciones se reducen al simple acto sexual físico y no a la zona libídica y su relación con el sexo y el amor.

los encuadres y tomas en los personajes y situaciones presentadas que manifiestan erotismo.

1.2.2 Pornografía

Previo al concepto de pornografía hay que considerar el de *erografía*, es decir, todo material gráfico, que aunque no sea su intención primaria, causa un efecto erótico, como el arte. Por ejemplo, el Adán desnudo que Miguel Ángel pintó en los muros de la Capilla Sixtina, fue motivo de repudio. En su momento algunos lo consideraron como pornografía. Actualmente es un material artístico y forma parte de la *erografía*, así como gran parte del arte sacro.

El término *pornografía* tiene distintas concepciones. Etimológicamente significa el escribir sobre prostitutas (*porne* "prostituta" y *grafía* "escritura"), también se define como aquel material que tiene como principal objetivo excitar sexualmente a la gente. El que se utilizará en esta investigación es el siguiente: *“Se trata de un material estático o dinámico, por lo general visual, aunque puede ser literario o musical, de intenso contenido sexual, que contraria las normas éticas del momento, así como las de la estética. El material se refiere al asunto carnal, genital de aspecto fornicatorio, con ausencia de las facetas sentimentales o afectivas”*.²⁵

Pero, ¿por qué surge la pornografía? Algunos estudios han revelado cinco posibilidades. La primera es para llenar un *vacío emocional*: esto es, cuando un individuo tiene compañía sexual de prostitutas o de amantes o porque es demasiado tímido o feo. La segunda es para llenar un *vacío informativo*, en los tiempos de mayor restricción sexual, las personas tenían muy poco acceso a la realidad de conocer su cuerpo. Sucede lo mismo en la pubertad, cuando se tienen pulsiones sexuales pero no se les permite ejercer o conocerlas. Otra es por *sexofilia* o *voyerismo*,²⁶ existen personas que sufren una fascinación

²⁵ Alonso Acuña Cañas, *Op. cit.*, p. 664.

²⁶ Según la Real Academia Española en línea, *voyerista* se usa como alternativa al galicismo *voyeur* ('persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otros'), se recomienda usar en español el término *voyerista* (pron. [boyerísta]) —creado a partir de la voz francesa, pero de forma

intensa cuando ven a otras desnudas o en trance sexual. Una cuarta es por *fantasía sexual* y la quinta puede variar por razones de diversa índole. Cualquiera que sea el motivo, todo ser humano tiene en su perfil sexual alguna cantidad de voyerismo, aunque lo rechace.

Walter Kendrick divide la historia de la pornografía en tres etapas: a) la prepornográfica que va desde los orígenes de la cultura hasta mediados del siglo XVIII con las primeras excavaciones de Pompeya; b) la pornográfica que termina con la publicación del *Reporte de la comisión para la pornografía y la obscenidad* de 1970, y c) la postpornográfica en la cual la pornografía se vuelve algo común y omnipresente. Dentro de ésta última, entra la ciberponografía en donde las imágenes pornográficas se vuelven más accesibles, pues el ingreso al material pornográfico es cuestión de unos clics del mouse.²⁷

Existen algunas ventajas y muchos prejuicios sobre el uso de la pornografía: se considera un material carente de elemento humano, es decir, el afecto, la ternura, los sentimientos y las emociones no aparecen, pues todo es meramente físico. Es irreal, todo es bello, joven, hermoso, no cabe la posibilidad de fallas, todo es perfecto. Los jóvenes pueden caer en una disfunción al sentirse incapaces de complacer a una mujer, bien por sí mismos o por exigencias de ella, lo que les puede ocasionar eyaculación precoz o baja autoestima sexo-genital. En este tipo de material se ignora totalmente la posibilidad de la opción reproductiva. Existe una ausencia de creatividad, pues a pesar de que tiene la opción de distintas posiciones, siempre se verá el mismo video y se caerá en la monotonía. Mantiene una idea de facilismo e inmediatismo, en tanto que en los videos los protagonistas se conocen y en pocos minutos ya están en la cama. La prostitución es un elemento omnipresente. Finalmente, las personas que dependen del material pueden llegar a tener problemas de comunicación.

plenamente española. Con el sentido de 'actitud propia del voyerista' se emplea el término *voyerismo* (pron. [boyerísmo]). Se desaconseja el uso de las grafías híbridas *voyeurismo* y *voyeurista*.

²⁷ Naief Yehya, *Op. cit.*, p. 133.

Aunque no lo parezca, también cuenta con ventajas que pueden parecer irreales. Algunas de ellas son: llegar a experimentar mentalmente lo que se niega físicamente, es decir, lograr una fantasía o experiencia vicaria, principalmente en individuos privados de sexo para que de esta manera logren una sublimación. Excitar a una pareja que se ha enfriado o simplemente no se atreve a experimentar cosas nuevas por miedo o por la educación que ha recibido. Puede romper la rutina, y bien empleado puede funcionar como material terapéutico. Finalmente puede servir como material informativo para adolescentes y personas adultas que no han experimentado o no han tenido adecuadas relaciones sexuales. Puede verse como material de enseñanza de tipo anatómico.

La pornografía puede ser vista como una auténtica arma de opresión capaz de conducir a los hombres a la catástrofe, o bien ser una herramienta liberadora que puede canalizar con seguridad y discreción, fantasías irrealizables y deseos potencialmente peligrosos de hombres y mujeres.²⁸

A pesar de las ventajas y desventajas que se asocian al uso de la pornografía, cabe señalar, que las manifestaciones de su uso parten de la sexualidad infantil, que en el adulto se manifiestan como una forma de sublimación.

Hablar de pornografía es difícil, aún en la actualidad, pues no se ha dado una educación adecuada sobre ésta, lo cual motiva la represión individual y social. De acuerdo con cada época, lugar, circunstancia y persona, es prácticamente imposible trazar una línea que separe lo erótico de lo pornográfico. De tal manera que la estética y la ética del siglo pasado no fueron las mismas que las del principio de este siglo. Por ejemplo, el baile del “*botecito*” fue calificado de expresión pornográfica y por lo tanto, inmoral en los años 50. *El amante de lady Chatterley* no se podía leer hace 60 años, ni determinadas obras de Sade o Bocaccio, cuando hoy se consiguen en cualquier librería sin restricción alguna.

²⁸ *Ibíd.*, p. 10.

Una diferencia que puede marcar la línea entre erotismo y pornografía, consiste en que

el erotismo es una expresión de lo sexual, además de vital. Por otro lado, la pornografía se ubica dentro del contexto, de cosificación, comercio, ventajas económicas o condiciones de explotación. Éstas se traducen en publicaciones, programas de televisión, en cambio el erotismo es una expresión sana y abierta de la sexualidad.²⁹

Los factores que definen y califican un hecho o un material como pornográfico o no pornográfico son, la época, el lugar, la cultura y la individualidad. Actualmente, en nuestra cultura el tema de la sexualidad es más abierto y por lo tanto, la manera de vivirla es más libre.

1.3 Expresión de la sexualidad (erotismo) en México

Este apartado no pretende ser o abarcar la historia de la sexualidad en México y sus alrededores (Mesoamérica). Básicamente se pretende plasmar de manera breve la forma en que ésta se vivía en la época prehispánica, en la época novohispana, y en general en la tradición judeo-cristiana, con el propósito de entender el tratamiento actual de la sexualidad en la sociedad mexicana, así como en sus distintas manifestaciones en el cine, del cual se hablará en el siguiente apartado.

Cada cultura mesoamericana tenía una actitud muy peculiar frente al erotismo. Los huastecos y otomíes justificaban su libertad sexual al decir que estaban creados por dioses patronos lúbricos, y los primeros contaban con una gran apertura ante la desnudez. Los nahuas y los mexicas veían el placer sexual como un don divino, equiparable al alimento, a la alegría, al vigor sexual y al reposo cotidiano. La sexualidad de estas culturas estaba llena de simbolismos, por ejemplo, los otomíes contaban con objetos sexuales de madera, usados como dildos, tenían el mito de la vagina dentada y existía una estrecha relación entre la mujer y la vida y la muerte. De acuerdo con esta ambivalencia, Jacques Galinier (1990) advierte que con los otomíes la castración juega un

²⁹ María Teresa Döring H., *Op. cit.*, p. 80.

papel clave, pues el pene es el doble del hombre, es decir su *alter-ego*, tiene la capacidad de ser desprendido, pues en el acto amoroso es engullido por el universo femenino, de acuerdo a este código la mujer se come el pene, mata al hombre para permitir el nacimiento de la vida.³⁰

Como se puede notar, antes de la llegada de los españoles a la ciudad de México Tenochtitlán, se poseía una concepción de la sexualidad más libre y ligada al ritual y a la religión, pero no a la religión como la percibimos ahora (judeo-cristianismo), llena de restricciones. Desde un principio, los españoles tuvieron una actitud contraria hacia la concepción de la sexualidad de los pueblos (mesoamericanos). En cambio, la época novohispana se regía por los dogmas católicos como único modo de vida para ese momento, donde no podía existir el juego del amor ni del erotismo.

Con el surgimiento de la primera pareja en la cultura azteca, Uxumuco y Cipactonal, se establece el matrimonio, lo que reglamenta la sexualidad entre los mexicas, en la cual era necesaria no sólo la expresión de los sentimientos, sino el amor, el respeto, la fidelidad y, de manera especial, la satisfacción erótica de ambos cónyuges, para quienes era obligación y responsabilidad construir la felicidad.³¹

Las emociones y sentimientos de los indígenas estaban ligados a la vida de los dioses; ellos definían las normas y valores, los roles sociales, implantaban el amor, el erotismo, el deseo y el placer dentro de la relación de pareja. Las parejas mexicas vivían la relación amorosa-erótica como un regalo de los dioses. De esta manera el coito fue el momento de unión perfecto entre el Cosmos y el mundo cotidiano en la creación divina del ser humano. En el mismo sentido, los mayas preferían la imaginería de la suposición y los juegos previos a los detalles específicos de la consumación.

³⁰ Félix Báez Jorge, "Mitología y simbolismos de la vagina dentada", *Arqueología mexicana*, Vol. 18, No. 104, julio-agosto 2010, México, p. 54.

³¹ Tania González Zavala. "Escritos", *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, julio-diciembre 2002, No. 26, México, p. 250. Auspiciada por la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado de la UAP y financiada parcialmente por el CONACYT. En línea: <http://www.escritos.buap.mx/>

Fue a partir de la cosmovisión católica cuando el amor en el campo de lo religioso aparece como un sentimiento institucionalizado, ligado al matrimonio y a la familia. El erotismo se ubica en el terreno de lo prohibido, lo secreto y la transgresión, se concibe como pecado. De este modo la sexualidad y el erotismo se convirtieron en un acto más cercano al civismo que al placer. El liberarse de las pasiones era castigado con encierro y muerte, además de vivir eternamente en el infierno después de la muerte.³² El cristianismo se ve obligado a mesurar y plantear un nuevo destino para las almas: el purgatorio, lugar donde van las almas que no merecen el cielo pero tampoco el infierno, y donde tienen que pasar un periodo de purificación de sus pecados por medio de un fuego distinto al infernal.

Por su parte, la mujer novohispana tenía como principal obligación satisfacer el deseo del varón en el lecho, a la vez que reprimía su propio placer y deseo para no ser señalada como pecadora ante la sociedad. La nueva percepción entre el amor y el erotismo en los pobladores novohispanos hizo irreconciliable la unión física con placer en el matrimonio, pues se liga el placer con la lujuria. Por tal razón, el hombre novohispano buscaba esa satisfacción erótica fuera del matrimonio, en relaciones de amancebamiento, de simple fornicación y de prostitución.³³ El origen de los modelos y valores culturales de la Iglesia, impone la percepción de la mujer como una pecadora, seductora, desobediente, rebelde, y se relaciona con el mal y el demonio que simboliza Eva después del pecado original, en oposición a la imagen de virginidad, castidad y pureza representada por la Virgen María.³⁴

De acuerdo con el catolicismo, existe una estrecha relación entre la sexualidad y el pecado, representado por una fruta prohibida, simbolizada por una manzana. Cabe mencionar, que esta fruta tiene una connotación sexual-erótica, y se utiliza como un elemento de seducción, aunque también recae en ella el mal y la culpabilidad de la caída del paraíso eterno. “El sexo es pecaminoso: pierde el alma y nubla la razón, por ello sólo existía la posibilidad

³² *Ibíd.*, p. 251-252.

³³ *Ibíd.*, p. 252.

³⁴ *Ibíd.*, p. 253.

de negarlo, de abandonar su práctica y partir en busca de la abstinencia, el dolor y el martirio que conducían a Dios.”³⁵

Santo Tomás de Aquino escribe en la *Suma teológica*, que la virtud consiste en actuar de acuerdo con los dictados de la naturaleza. Así, se pensaba que el libre ejercicio de la sexualidad formaba parte de la naturaleza, lo cual resulta falso, pues se suponía que las acciones humanas debían ser idénticas a las que caracterizaron a Adán y Eva antes de cometer el pecado original.³⁶ De ahí que nos encontremos ante una naturaleza asexuada, que sólo ejerce la sexualidad para cumplir con un mandato divino: engendrar nuevos fieles. Así, la procreación es la única que valida la unión carnal a través del sacramento matrimonial. Las expresiones de sensualidad como besos, caricias, abrazos, etc., estaban permitidos en la pareja, pero como un acto privado.

En los elementos que rodeaban al acto sexual, recaían ciertos valores, diferentes para cada cultura, y es así, cómo la virginidad para los antiguos mexicanos tenía un valor que permitía crear y robustecer alianzas. En cambio para los españoles era una garantía de pureza capaz de allanar el camino hacia la felicidad eterna.

La sexualidad y la religión están íntimamente ligadas con el cuerpo humano y lo que se considera puro e impuro, con lo negativo y lo positivo, lo benéfico y lo maléfico. En las religiones represoras como el catolicismo, el cuerpo es negado, arropado, disciplinado y despreciado, mientras que en otras culturas menos represoras, el cuerpo se considera un medio de presencia divina al que se adora, se exhibe y se considera símbolo de fecundidad y de gozo. Es así que, en muchas civilizaciones de la antigüedad, el placer sexual fue una faceta muy valorada, considerando a la unión sexual como la expresión suprema de la creatividad y de la fertilidad. (O con un carácter pragmático como el de la pedagogía en la Antigua Grecia, donde el sexo entre un hombre maduro y uno más joven era una institución. Se dotaba al joven de educación, protección, disciplina militar, etc.) En la mujer recaía todo el peso de la vida sexual, y en

³⁵ José Luis Trueba Lara, *Historia de la sexualidad en México*, México, Grijalbo, 2008, p. 50.

³⁶ *Ibíd.*, p. 60.

una representación mítica hay una ambivalencia entre “la mujer y la tierra como depósitos de energía oscilantes entre la vida y la muerte”.³⁷

Como resultado del choque de culturas y del proceso de aculturación, el catolicismo establece la combinación entre dos culturas distintas, lo que da como resultado el dominio del catolicismo por sobre los valores impuestos en la sociedad del México novohispano, que fue uno de los objetivos principales de la evangelización. Son valores que aún en la actualidad se conservan y que han llevado a que se viva una doble moral, tal y como puede apreciarse en algunas manifestaciones del erotismo en el cine, en especial el realizado hasta la década de los años cincuenta del siglo pasado.

La sociedad mexicana vive a lo largo del siglo XX profundas transformaciones en la vida social. La industrialización, la urbanización, la occidentalización de su perspectiva del mundo y de la vida, son fenómenos que inciden en sus valores y comportamientos sexuales. El ritual del cortejo cambia completamente; ya no se trataba de aquellos juegos de pañuelos, abanicos, miradas o los paseos con la amada. Ahora acontecía algo revolucionario, los amados se encontraban a solas durante mucho tiempo y hasta tenían la oportunidad de estudiarse mutuamente. Vivimos en una época en la que sectores de la sociedad, especialmente grupos urbanos, educados, jóvenes y ligados a las actividades modernas de la vida económica, ven al sexo como una fuente de satisfacción placentera que proporciona una gratificación en sus distintas manifestaciones, ya sea cuerpo a cuerpo o a través de las industrias del sexo.

Finalmente, como nos podemos dar cuenta, la historia de la sexualidad está llena de símbolos, desde la época prehispánica hasta la actualidad, en los que intervienen sus creencias y costumbres. Algunos de éstos aún tienen vigencia y se han estudiado por diversas disciplinas, entre ellas el psicoanálisis, como se plantea en los primeros párrafos. Antes, la sexualidad se manejaba a través de rituales, prejuicios y creencias en relación con la virginidad, la desnudez, el matrimonio, el pecado, la pureza, la belleza, el adulterio, el aborto, la

³⁷ Báez, Jorge Félix, *Op. cit.*, p. 55.

prostitución, el cortejo por medio de pañuelos, paseos, etc. Sus manifestaciones han evolucionado con el pasar del tiempo, algunas se han conservado y otras han sufrido modificaciones o se han creado nuevas; los modernos medios de comunicación de masas, entre ellos el cine, contribuyen a la representación de la sexualidad, como se verá a continuación.

1.4 Sexualidad en el cine

Si bien ya se han definido los conceptos de sexualidad, erotismo y pornografía, ahora toca mostrar la relación que tienen estos términos con el objeto de estudio, es decir, el cine. La creación artística también se ha ocupado de la sexualidad; un ámbito en que la imaginación no ha encontrado límites y se ha expresado de distintas formas: pintura, baile, música, escultura y desde luego la literatura. También “el cine, el teatro y la televisión han sido utilizados como medio de expresión para esto”.³⁸

Dentro de las historias que se cuentan en las grandes obras literarias, artísticas y en el cine, están las que hacen soñar y las que aterrorizan, pero las que fascinan a toda la humanidad son aquellas en las que intervienen los deseos carnales, los crímenes y la sexualidad. “Los herejes, los criminales, los indecentes, las prostitutas y los asesinos son a menudo los protagonistas de las fantasías de ficción”.³⁹

El cine es una mujer y una pistola. No hay duda: el espectador desea ver sexo y muerte en la pantalla, pero también quiere satisfacer sus fantasías sin sentirse culpable. El cine en general nos ofrece una ventana a mundos que podemos espiar sin responsabilidad.⁴⁰

Así pues, las situaciones dramáticas del cine se convierten en experiencias vicarias para el espectador, pues a través de lo que ve en la pantalla, experimenta una parte de su sexualidad, que no se atreve a vivir realmente,

³⁸ María Teresa Döring H., *Op. cit.*, p. 20.

³⁹ Edgar González Ruiz, *La sexualidad prohibida*, México, Plaza y Janés, 2002, p. 15.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 229.

pero que disfruta al observarla. Es así, como el espectador sólo puede acceder a la visión sexual por medio de un actor representado en la pantalla. La experiencia vicaria obtenida a través de la pantalla es como los *sueños*. Freud plantea que los sueños son manifestaciones de deseos reprimidos. Cuando el espectador se siente satisfecho de ver una película con contenido sexual, específicamente erótica, se tiene una auténtica realización del deseo reprimido, aunque disfrazado.

Es así, que la sexualidad al ser una expresión tan humana, nos gusta ser partícipes de ella en todas sus manifestaciones y bajo distintas visiones (una de éstas es el cine). “Todo aquel que le agrada ir al cine tiene algo de voyeur: nos genera placer presenciar escenas de vidas ajenas y si en ellas hay sexo, tanto mejor.”⁴¹

La insinuación sexual, el deseo que genera el cuerpo ajeno y el de uno mismo, han sido vértices fundamentales para conocer la historia de la humanidad; por eso es innegable que un acto humano o con el que nos sentimos tan identificados, como es el cine, haya puesto de manifiesto esta necesidad desde su nacimiento.⁴²

Cabe mencionar que desde el surgimiento del cinematógrafo en 1895, a diferencia de lo que podría pensarse, uno de los subgéneros cinematográficos que comienza a tener un rápido y enorme auge fue el cine pornográfico. De México se conoce desde 1907,⁴³ aunque no se tienen evidencias sino hasta años posteriores. La Filmoteca de la UNAM conserva poco más de 500 minutos con material pornográfico filmado entre 1915 y 1950.⁴⁴ El cine pornográfico no fue en sus orígenes, más que un eslabón perfeccionado de la fotografía licenciosa ya practicada en el siglo XIX, utilizando a prostitutas como modelos.⁴⁵

⁴¹ Alberto Chimal, “El sexo está en todas partes”, *Cinemanía*, Año 10, No. 117, junio 2006, México, p. 41.

⁴² Kenji Ikenaga Melgoza, “Semblanza del cine erótico. Un recorrido por las autopistas del placer”, *Cinemanía*, Año 4, No. 45, junio 2000, México, p. 61.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ Algunos títulos son *El sueño de Fray Vergazo*, *La dama y el perro*, *Las muchachas*, *Cuento de un abrigo de mink*, *El monje loco*, *Los homosexuales* o *Un minuto de amor*, entre otros, ver Goodness, Mike, “La imagen erótica en el cine mexicano”, *Cinemanía*, Año 10, No. 117, junio 2006, México, p. 61.

⁴⁵ Roman Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989, p. 5.

Poco a poco este tipo de cine pasa de pequeñas vistas espiatorias (detrás de una puerta) donde se veía a mujeres desnudarse, a filmes con más consistencia y que contaban una historia, quizá no con un argumento profundo, pero que dejaba en la mente del espectador por lo menos una breve historia con sexo explícito. Sin embargo, en los últimos años se han dejado de crear películas pornográficas con un argumento escrito, pues se ha regresado a aquellas vistas en donde se espiaba a otras personas a través de cualquier ranura en las paredes, por ejemplo, en el mercado informal se venden videos de parejas teniendo relaciones sexuales en un hotel de paso, el cual, es tomado sin permiso, pero que de igual manera se sigue consumiendo por la insistencia del espectador de espiar sin responsabilidad y a su vez tener nuevas experiencias vicarias.

La pornografía es una manifestación de la sexualidad; otra representación es la del erotismo. “La sexualidad es una parte fundamental de la vida y por consiguiente una parte medular del drama y la ficción, y el cine no podía dejar esto de lado, al contrario, debía retomarlo y crear un género particular a partir de ella”.⁴⁶ Así como surge el “género” de la pornografía; el erotismo también tiene un espacio dentro de la cinematografía.

Como ya se mencionó, las cintas que se analizarán en este trabajo no pertenecen en específico al subgénero erótico; sino que son melodramas que contienen elementos eróticos y eso es justo lo que se va a analizar: la forma en que se presentan y se sugieren en un “argumento común”, que no tiene como objetivo principal la sexualidad; los cuales cubren elementos técnicos, el vestuario, la escenografía, hasta los personajes, diálogos y situaciones específicas.

El propósito del erotismo en el cine no es el mismo que el de la pornografía.⁴⁷ Muchas veces esta última se basa en el comercio sexual de personas, además de que se aísla del contexto y transgrede límites, es decir, recae en la

⁴⁶ Kenji Ikenaga Melgoza. *Op. cit.*, p. 61.

⁴⁷ Cabe mencionar, que el cine es un medio en sí mismo que puede recurrir al erotismo, pero no es un medio más de la pornografía.

ilegalidad en el momento en que se cobra una tarifa por el acto sexual, y deja de servir únicamente como una simple expresión de la misma. Por su parte, el erotismo tiene la función de provocar satisfacción en el espectador a través de elementos no explícitos que se incluyen en la retórica del cuerpo, formas narrativas, la estilización, las posturas, los medios, la vestimenta, los encuadres, las miradas, los gestos, los ademanes, los diálogos, así como los efectos de iluminación. La respuesta emocional del espectador hace que se establezca una identificación, un diálogo entre su fantasía y la narrativa sexual que ofrece el cine.

Según Christian Metz,

hay tres tipos de identificación cinematográfica del espectador: la primera es la que asimila el ojo a la lente de la cámara y lo sitúa como un voyeurista o una entidad omnisciente y ubicua. La segunda es la que liga al espectador con los personajes. Ésta es la identificación móvil y plural que permite identificarse no sólo a uno de los personajes del acto sexual sino a ambos [o a cuantos participen]. El tercer tipo de identificación separa al cine porno de los demás géneros y se refiere a que el espectador se identifique con la ficción del filme, esto es, se apropia del relato sexual para adaptarlo a su propia fantasía. La trama, con sus protagonistas, instrumentos y decorados, son transfigurados en la imaginación de quien observa.⁴⁸

A través de las identificaciones descritas, es como el erotismo provoca satisfacción en el espectador, que van desde la mirada del mismo, hasta los elementos presentes en el filme que concluyen con la sublimación o una experiencia vicaria.

El propósito de la pornografía y del erotismo en el cine es distinto en cuanto a la manera de presentarse, pero no tanto en lo que provoca en el espectador: sensaciones y experiencias vicarias así como una ampliación en sus fantasías, pero en lo que más coinciden, es en el tema central del que parten: la sexualidad. Pero, ¿qué motiva el desarrollo de la sexualidad en los guiones de las películas? Alberto Chimal propone dos razones, aunque el tema principal de los filmes no sea el sexo. Se refieren a él porque es una parte de la existencia y porque se relaciona con nuestras preocupaciones más constantes, nuestros

⁴⁸ Edgar González Ruiz, *Op. cit.*, p. 257.

miedos y deseos más profundos, o bien, porque cuando aparece, en insinuaciones, en imágenes o frases equívocas, en doble sentido, alude a lo prohibido, que atrae e impulsa a que más gente lo observe.⁴⁹ Además, como se plantea al inicio de este apartado, forma parte de la realización de deseos reprimidos de la vida sexual del individuo.

Se podría seguir hablando de este tema a lo largo de estas páginas, pero ese no es el objetivo, lo que se pretende es dar un esbozo general y mostrar la importancia viva o participe de las manifestaciones de la sexualidad a través de signos para que los espectadores consigan experiencias vicarias, y como ya se ha mencionado, a lo largo de la historia del cine se ha hecho de esta manera. Sólo que la forma de presentarse ha tenido una evolución.

⁴⁹ Alberto Chimal, *Op. cit.*, p. 43.

Capítulo II. Erotismo en el cine visto a través de la semiótica y el psicoanálisis

“El gran arte, siempre es erotismo disimulado.”

(Jacques de Bourbon Busset)

“El erotismo, es dar al cuerpo los prestigios de la muerte.”

(Georges Perros)

En este capítulo se presentará un preámbulo de la semiótica y la manera en que se utilizará para hacer el análisis y la interpretación de las películas al final de este trabajo de investigación, así como del psicoanálisis y su relación con el cine (erótico). En el caso de cada disciplina se planteará un esquema de análisis y su relación con el objeto de estudio, es decir, el erotismo en el cine. De igual manera, se esbozará un esquema final de análisis e interpretación para las películas de esta investigación.

2.1 Semiótica en el cine

La *semiótica* se define como el estudio de lo signos en el seno de la sociedad, es decir, “es la ciencia que estudia todos los sistemas de signos –gestos, señales, símbolos, etc. Todo signo consta necesariamente de dos términos: un significante (el propio signo) y un significado (a lo que remite)”.⁵⁰ Esta disciplina se usa como una técnica para determinar significados en diversos sectores de la vida social, que van desde la publicidad, campañas políticas, video clips, hasta conceptos más abstractos como la belleza, la libertad, la sexualidad, el poder, y por su puesto, no puede faltar, el cine, así como otras manifestaciones que expresan sus significados a través de la representación de signos.

Para Ferdinand de Saussure, la lingüística forma parte de la semiótica; en cambio para los semiólogos estructuralistas, ésta sólo es un subapartado de la

⁵⁰ Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio*, Madrid, Akal, 1990, p. 15.

lingüística, lo que hizo que el hablar de semiótica implicara la intervención de las estructuras verbales. De esta manera, se formula la idea de poder hacer un análisis lingüístico de la imagen estática y en movimiento. Con esto, se pretende hablar de un “lenguaje cinematográfico” (que más bien son códigos), que no cumple con las reglas gramaticales mismas del lenguaje, por lo cual, es casi imposible realizar un análisis como lo plantearon los estructuralistas. De esta manera se dice que,

no hay más sentido que el nombrado, y el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje [...], no obstante este lenguaje ya no es del todo de los lingüistas: es un lenguaje secundario, cuyas unidades ya no son los monemas o los fonemas, sino fragmentos más extensos del discurso que se refieren a objetos o episodios que significan por debajo del lenguaje, nunca sin él [...]⁵¹

Otros estudiosos han establecido una relación entre la psicología y la semiótica para poder hacer un análisis del cine más completo. “La significación depende de la psicología en que ella asocia a un objeto, a un ser, a una idea o a un signo susceptible de evocarlos”,⁵² lo que hace más fácil la interpretación de lo que el realizador trata de expresar en su filme. Es así, que el análisis final de esta investigación se hará en conjunción con el psicoanálisis.

El análisis semiótico no se puede hacer de la misma manera que uno lingüístico, pues no hay estructuras ni reglas determinadas para realizar un filme, cabe señalar, que la gramática se basa en la unidad y el convencionalismo de los signos, es decir, siempre se utilizan los mismos para expresar tal o cual cosa. De esta manera cada director utiliza diferentes recursos para presentar y representar el erotismo en sus películas. Al no actuar con signos ya hechos, el cine no cumple con ninguna regla de orden gramatical, pues el “lenguaje” que se utiliza siempre está sujeto a cambios.

La lingüística forma parte de la semiótica y viceversa, en el sentido que el signo es una relación entre significado y significante. En el caso del cine, se crea una

⁵¹ Martine Joly, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 263.

⁵² Jean Mitry, *Op. cit.*, p. 15.

analogía con la lingüística al usar signos para conformar elementos significantes. Así pues, se usa como herramienta, pues no se puede hacer un análisis puramente lingüístico en el cine, desde el momento en que las imágenes no son signos convencionalizados como las palabras. Las imágenes son signos sólo en la medida en que tienen poder de significar. Por tal razón, se retomará como sistema de análisis, el planteado por Roland Barthes, quien le dio un enfoque diferente a sus planteamientos, pues deja a la lingüística en las palabras y no en la composición de una imagen estática o la estructura de la imagen en movimiento, y hace un análisis separado entre la imagen y la lingüística.

La base fundamental de la semiótica es el signo, pero, ¿en qué momento éste adquiere un significado o se convierte en símbolo dentro de una imagen? Cabe señalar, que no todas las imágenes de una cinta cuentan con un significado determinado. El filósofo Ernst Cassirer defiende el hecho de que ambas nociones pertenecen a diferentes universos del discurso y considera que un signo es parte del mundo físico en el momento en que cuenta con un significado y un significante establecido o convencionalizado; un *símbolo* parte del mundo humano del significado, es decir, de la interpretación que cada individuo en lo personal da a un conjunto de signos. Por ejemplo, la imagen de una mujer joven, atractiva y vestida con ropa cara frente a la entrada de una hacienda construida con curvaturas, no tan rectas, se convierte en signo en el momento en que se entiende que es una mujer de clase alta que está a punto de entrar a su hacienda, pero se transforma en símbolo cuando se da una interpretación adicional a esos signos, por ejemplo, se puede percibir la feminidad y la sensualidad de aquella mujer acentuada por las formas curvilíneas del lugar frente al que se encuentra, entre otros significados. Es así, como en esta investigación se retomará el segundo concepto, pues lo que se busca es interpretar los símbolos utilizados por los realizadores, por medio de signos para representar el erotismo en la pantalla.

El signo está constituido por dos partes, ya mencionadas, una inteligible (o racional) y una perceptible (o sensible). En cambio, se llama símbolo a un signo sin semejanza ni contigüidad, a un vínculo entre su significante y su denotado.

“Cuando adquiere un sentido que no es el suyo, todo objeto hace el papel de símbolo”,⁵³ por ejemplo, en la conducta animal un burro asustado pone la cola tiesa hacia atrás, mientras que los mandriles la ponen vertical. La imagen significa lo que el signo puede significar, aunque “la significación fílmica es completamente distinta. Nunca depende de una imagen aislada, sino de una relación entre imágenes, es decir, de una implicación en el sentido más general del término”.⁵⁴ Esto se da cuando un conjunto de imágenes forman una secuencia que posteriormente tendrá un significado de acuerdo a lo sucedido en este conjunto de imágenes, cabe señalar, que un objeto dado cambia de significación según el ritmo que se le otorgue. La imagen siempre significa una cosa completamente distinta de lo que muestra, aunque lo hace a través de lo que muestra.

La imagen cumple funciones de signo en el momento que presenta elementos o situaciones, y se convierte en una imagen simbólica cuando estos elementos o situaciones expresan una idea que por sí solos no cumplirían y que forman parte del entendimiento de la idea o situación general que intenta expresar el realizador del filme. Por ejemplo, en el *Acorazado Potemkin*⁵⁵ (1925) de Sergei M. Eisenstein, se lanza por la borda a un oficial que representa a la clase burguesa. Inmediatamente después se muestran unos lentes balanceándose, que lo representan, pues él era el dueño de éstos. Esta situación simboliza su ausencia, además, que toda la clase burguesa fue lanzada por la borda de ese barco. De esta manera la significación pertenece a un conjunto de imágenes que actúan unas sobre otras para brindar un significado, y la reproducción es más rica en sentido que la cosa reproducida.

Pero no sólo las situaciones son símbolos, también las formas pueden provocar reacciones emocionales: “las verticales, la suavidad de las curvas, el rigor de

⁵³ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁴ Jean Mitry, *Estética y psicología*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 133.

⁵⁵ En junio de 1905 Rusia sufre las sacudidas de la fiebre revolucionaria. El acorazado de la flota del Zar “Príncipe Potemkin de Táurida” se encuentra fondeando frente al puerto de Odessa. Dos marineros de la tripulación incitan a sus compañeros a sumarse a la revolución. Después de una difícil lucha consiguen apoderarse del barco. Toda la población de Odessa desfila en el muelle en señal de dolor por los marineros muertos, y dan víveres a los rebeldes. El almirantazgo ordena al ejército cargar contra el pueblo, provocando una matanza a la cual responderá el acorazado Potemkin, gobernado por los marinos rebeldes que luchan contra toda la escuadra del Zar.

las rectas, quebradas, horizontales o diagonales son otras tantas llamadas al inconsciente, al imaginario, a lo indeterminado [...]”.⁵⁶ En el caso de *Ojos bien cerrados*⁵⁷ (*Wide Shut Eyes*, 1999) de Stanley Kubrick, a través de las formas y colores se expresan los sentimientos y deseos de los personajes, que forman parte fundamental dentro del argumento, traducidos como la transición de una sexualidad convencional a una sexualidad más erotizada que juega con el componente del adulterio mental de cada personaje. La cinta comienza con formas rectas y colores amarillos que simbolizan la tranquilidad y confianza en una relación de matrimonio, en el clímax, las curvas y los colores oscuros (rojos y negros principalmente) abundan para representar una desviación en la relación sentimental, así como el predominio de los celos. En este sentido, Omar Torreblanca⁵⁸ afirma que la composición de la imagen que evoca figuras geométricas puede denotar ciertas actitudes o sentimientos, por ejemplo, los cuadrados se asocian a la torpeza, la honestidad, la rectitud y el esmero, los triángulos a la acción, al conflicto y la tensión y los círculos a la infinitud, la calidez y la protección.

Los símbolos dentro de un filme pueden ser interpretados como metáforas en la mente del espectador, debido a que la película no establece sus significaciones con metáforas, las constituye confrontando hechos. Barthes dice que el cine es un arte metonímico⁵⁹ más que metafórico, aunque hecho esencialmente de expresiones metafóricas,⁶⁰ pues las imágenes pueden adquirir significaciones complementarias, muchas veces totalmente

⁵⁶ Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio*, *Op. cit.*, p. 119.

⁵⁷ Es una historia de celos y obsesiones sexuales. El doctor Bill Harford y su esposa Alice lo tienen todo: dinero, juventud, belleza... Pero al mismo tiempo no tienen nada: les falta la confianza entre ellos. Una noche, Alice le dice a Bill que meses atrás tuvo fantasías eróticas con otro hombre, lo cual despierta sus celos y acaba adentrándose en una espiral de erotismo, sexo y perversión... que puede traer graves consecuencias.

⁵⁸ Es licenciado y maestro en psicología por la UNAM. Se desempeña como psicoterapeuta clínico, y en el ámbito académico es docente e investigador. Con el libro *Cine y psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica* (1994), obtuvo el primer lugar en el I Concurso de Tesis Profesional sobre el quehacer cinematográfico, convocado por IMCINE.

⁵⁹ Se define como una parte en lugar de otra parte; consiste en designar una cosa con el nombre de otra, que está con ella en una de las siguientes relaciones: *causa a efecto*: vive de su trabajo; *continente a contenido*: tomaron unas copas; *lugar de procedencia a cosa que de allí procede*: el jerez; *signo a cosa significada*: traicionó su bandera, etcétera.

⁶⁰ Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio*, *Op. cit.*, p. 125.

inesperadas, debido a la luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidad.

Otro concepto importante dentro de la semiótica, y principalmente dentro del tema de esta investigación, es el de fetichismo, el cual se ha utilizado en los campos de la antropología y de la psiquiatría, y de forma más concreta en estudios de conducta erótica y sexual. Éste “consiste en ver el significado de las cosas como parte inherente de su existencia física”,⁶¹ es decir, se le otorga un valor extra a un sujeto u objeto, el cual regularmente, es idealizado por otros sujetos. De esta manera, el espectador brinda una significación extra a aquellas películas con contenido erótico, aparte de la que el director intenta expresar, pues siempre se proporciona un significado adicional a todos los elementos que representan temas sexuales para convertirse en un fetiche. En el caso del cine los directores representan este fetichismo al encuadrar ciertos aspectos de los actores o algunas situaciones. Por ejemplo, Luis Buñuel ocasionalmente se enfoca en los ojos (mirada) y en varias de sus películas dedica fragmentos de la historia a este sentido, entre otras interpretaciones, se le ha relacionado con la virilidad masculina.⁶² Otro de sus grandes fetiches son los pies femeninos, elemento asociado con la sensualidad femenina.

El erotismo y en general, el tema de la sexualidad se prestan para representarse simbólicamente a través de los ademanes y los gestos de los personajes, por su vestuario, por las formas de la escenografía, de la iluminación; en general por todos los elementos puestos en escena, que sirven a los encuadres, a los que el fetichismo otorga un significado adicional.

A través de los elementos vistos se puede realizar un análisis semiótico de una película, aunque existen otros recursos que permiten realizar este análisis. Por

⁶¹ Thomas A. Sebeok, *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 109.

⁶² Freud plantea que diversas partes del cuerpo funcionan como fetiche, uno de ellos es la mirada o los ojos. Dice que el primer amor que se tiene, es la madre, y en la primera etapa infantil (en el caso de los niños) se desea tener una relación íntima con ella, conocido como complejo de Edipo, pero el padre no lo permite. Cuando es superada esta etapa y se llega a la adolescencia o la adultez, inconscientemente se busca a una pareja parecida a la madre. La historia tradicional de Edipo cuenta que este personaje se saca los ojos al darse cuenta del crimen que ha cometido, al matar a su padre, casarse y procrear con su madre, lo que se puede referir a la castración masculina, en Sigmund, Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrorto editores, 1978, Vol. VII, p. 208.

ejemplo, el público entra en el análisis de una manera inconsciente al dar una interpretación a los elementos presentados en la pantalla, pues el espectador recorre las vías de los procedimientos que han hecho posible el entramado de signos audiovisuales. Las interpretaciones resultantes se basan en las convenciones sociales. Un filme se puede consumir como una experiencia real o vicaria en el momento en que se identifica con los hechos y los personajes. Lo filmado es el reflejo de una parte del inconsciente del realizador, que una vez proyectada se introduce en el inconsciente del espectador, transformándose en una experiencia vicaria o en la sublimación de un deseo.

En teoría, una lectura semiótica debería describir completamente el entramado de códigos que posibilitan al filme su funcionamiento como objeto significativo. Esta lectura se puede hacer desde diversos enfoques indagando distintas perspectivas, es decir, hacer del texto otro texto; reescribirlo. Una lectura semiótica es “examinar el origen y la textura del discurso de que forma parte, del discurso en que se inserta y que determina con su presencia”.⁶³

El análisis semiótico de un filme no sólo se basa en la interpretación de los signos de una película, sino en todos y cada uno de los elementos que la conforman finalmente: guión/argumento, emplazamientos de la cámara, planos, encuadres, montaje externo e interno, composición, iluminación, formas, edición, música, voces, silencios, etc. “Un filme es la puesta en relación de señales sonoras y visuales [...] y su traducción favorece la intencionalidad, la creación de un sentido”.⁶⁴ Es aquí en donde entra la *intertextualidad*, definida como un método más para la interpretación de textos,⁶⁵ y que tiene una estrecha relación con la semiótica porque desglosa un tejido de elementos significativos que se relacionan entre sí. “La intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de

⁶³ Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 130

⁶⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1985, p. 62.

⁶⁵ La intertextualidad es ilimitada porque un texto siempre remite a otro o a sus reglas genéricas. Su análisis hace referencia a los contextos de interpretación, como las condiciones de producción, el contexto histórico y el de interpretación, así como a los elementos específicos del texto y su relación con otros textos o códigos y sus sentidos implícitos.

significados”,⁶⁶ y es resultado de la mirada que la construye, pues depende principalmente de quien observa el texto y descubre en él una red de significados. Para hacer el análisis de un filme, se necesita tomar en cuenta todos los elementos puestos en escena. Se han hecho análisis de secuencias de películas o de algún elemento en particular. En este caso se analizará un hecho, el erotismo, partiendo de los elementos técnicos hasta el argumento, como parte del análisis de contenido y de forma (como se explicará más adelante).

La intertextualidad complementa a la semiótica en el análisis cinematográfico porque además de retomar los elementos significantes que integran una película, también enfoca su mirada en la experiencia y expectativas del espectador sistematizando sus ideas. Por lo anterior, toma en cuenta el contexto de interpretación; la función del inicio y su relación con el final; la imagen del encuadre desde una perspectiva técnica (color, iluminación, composición, emplazamiento de la cámara, etc.); los sonidos y el silencio en la banda sonora y su relación con las imágenes; la relación y organización de secuencias entre imágenes en la edición; las imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática (espacio donde ocurre la imagen, elementos que identifican a cada personaje); los elementos estructurales que permiten entender la historia; las convenciones narrativas y formales como el género y el estilo; la perspectiva del relato o visión del mundo; el sentido de la secuencia final y su relación con el resto de la historia, y el compromiso ético y estético de la película.⁶⁷

Desde la perspectiva de la semiótica se pueden hacer diversos análisis, uno de ellos es el formulado con base en la propuesta de Charles Sanders Peirce y las tres modalidades que plantea, pero aplicadas al cine. El *cine de índice* (el cine realista), el *cine de icono* (elementos simbólicos) y el *cine del símbolo* (en el que la acción significante se apodera del espacio abstracto y parcialmente

⁶⁶ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, p. 130.

⁶⁷ Elementos retomados de Lauro Zavala en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, 2003, p. 23-27.

inmotivado que distingue al ámbito de la connotación).⁶⁸ Esta teoría semiótica tiene un fallo, que consiste en la identificación del referente de la significación con una realidad concreta o establecida. Puede diferir en la interpretación individual de cada espectador con lo presentado en el filme.

Un ejemplo representativo de análisis semiótico estructural, es el de la cinta *Blow up*⁶⁹ (1966) de Michelangelo Antonioni. La película trata la historia de un cotizado fotógrafo londinense de moda. Una mañana, realiza unas instantáneas en un parque de las afueras, para ilustrar su libro. Pero cuando las revela se da cuenta que hay un cadáver en una de las fotos y comienza a investigar al respecto.

1.- El *continuum tridimensional* de la escena donde el personaje principal toma fotografías en un parque, es desplazado por el espacio bidimensional de la foto.

2.- La *continuidad de la escena* se divide en unidades discretas: en planos, que serán sometidos a un mayor fraccionamiento al ampliar determinadas partes de la foto.

3.- Las *unidades discretas* obtenidas son consideradas como signos a descifrar. Para ello se disponen sobre dos ejes estructurales:

a) *Eje paradigmático*: un elemento es arrancado del contexto y es ampliado varias veces.

b) *Eje sintagmático*: una combinación de elementos sincronizados y una combinación de elemento sucesivos.

En general, éste es un fragmento del análisis semiótico de la cinta, aunque además de la historia del asesinato, el filme se encuentra lleno de símbolos sexuales (principalmente fálicos) que le dan más fuerza y otro significado a la historia.

Hay diversas perspectivas y formas para realizar un análisis semiótico, pero el que se utilizará en esta investigación es el establecido por Barthes para la

⁶⁸ Análisis tomado de Yuri Lotman en *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 29.

⁶⁹ *Ibíd.* p. 140.

fotografía publicitaria, que también se puede aplicar eficientemente en la imagen en movimiento.

Roland Barthes es una figura importante en la teorización de la imagen. Él plantea que ésta se caracteriza por la polisemia, es decir, tiene muchos significados. Barthes establece que la imagen tiene tres mensajes: un *mensaje lingüístico*, un *mensaje icónico codificado* (connotaciones) y un *mensaje no codificado* (denotaciones). El primer mensaje en el caso de la fotografía hace referencia al pie de foto, que sirve como anclaje⁷⁰ y permite la multiplicidad de significados. En el caso del cine, esta parte lingüística recaerá en el título de la película y en algún texto que aparezca dentro de la imagen y que brinde una mayor significación, por ejemplo, el nombre de algún lugar (restaurante, bar, café), encabezados de periódicos, leyendas o cualquier otro recurso que sirva para dar fuerza y peso a la significación de las secuencias, es decir, todos los iconotextos. La manera en que se puede aplicar al cine es la siguiente:⁷¹

Mensaje lingüístico = Cualquier texto presentado en la película que influya en la interpretación que se le pueda dar a la secuencia y brinde una mayor significación a la imagen. Los textos sirven para identificar los elementos de la escena, se trata de una descripción denotada, no aplicada a la totalidad del mensaje icónico sino sólo para algunos de sus signos. Sirve como anclaje, como un complemento de la imagen. Por ejemplo, el título, alguna leyenda, los diálogos entre los personajes, etcétera.

Mensaje icónico codificado (connotaciones) = Elementos (explícitos) que connoten erotismo como la presentación de alguna parte del cuerpo de los personajes, como las caderas, las piernas, los senos, los pies, etc. Así como los gestos, las miradas, las situaciones de pareja, el vestuario, la seducción, las

⁷⁰ Provocar interés en el público para que continúe viendo la película o el producto que se vende, y posiblemente tenga un consumo más cercano, como comprarlo.

⁷¹ Los tres tipos de mensajes están basados en los planteamientos de Roland Barthes y el análisis que hizo de la fotografía publicitaria, pero se hizo una adaptación a la imagen cinematográfica. Estos conceptos los plantea en su artículo *Retórica de la imagen* (1964), en línea: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>

posiciones corporales, el baile, etc. El espectador no percibirá más que líneas, formas, colores, en general, lo presentado en la pantalla, la imagen pura.

Mensaje icónico no codificado (denotaciones) = Elementos no explícitos que denoten erotismo, como los encuadres, desplazamientos de cámara, diálogos, iluminación, formas, escenografía, metáforas, encuadres, el argumento, fetiches, sonidos, música, etc.; aquellos que hacen referencia al argumento o a los elementos técnicos de realización de la película. Es un vínculo entre los mensajes anteriores que anclan al espectador para adentrarse a la película, por medio del cual, alcanzarán la sublimación de sus deseos y fantasías reprimidas, y que implica una ideología.

La semiótica es una disciplina que estudia los elementos empleados en lo que se quiere expresar en el cine, abarca la forma y el contenido, es decir, los elementos que connotan y los que denotan significados. Todos elementos integrantes de un mensaje visual. Esta disciplina juega un papel preponderante en el estudio del cine, ya que se concentra en los signos y cómo están colocados dentro del montaje. "El cine nos introduce en lo imaginario: suscita el lanzamiento masivo de la percepción".⁷²

2.2 Psicoanálisis en el cine

El *psicoanálisis* es una disciplina fundada por Sigmund Freud cuyo objeto de estudio es el inconsciente en diversas manifestaciones. Como método de investigación consiste en traer a la conciencia el material mental reprimido. Como método de terapia, interpreta la resistencia que obstruye el acceso al inconsciente, la actualización de deseos inconscientes (transferencia) y el deseo inconsciente a través de signos ligados a formas de satisfacción infantil. Como se ha mencionado, la personalidad y la mayoría de los comportamientos adultos se desarrollan con base en lo vivido en la infancia.

⁷² Christian Metz, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 47.

Para Freud, la vida humana está dominada por la represión de tendencias hacia la satisfacción en nombre de la actividad consciente, por lo cual, el ser humano tiene que adaptarse a una realidad social que supone la aceptación de ciertos valores que crean actitudes de pudor y morales frente a actividades y zonas del cuerpo relacionadas con los impulsos sexuales. Estos impulsos reprimidos se dirigen hacia un objetivo que actúa como sustituto del objetivo sexual natural, cuando esta actividad sustituta tiene una aprobación y utilización social se produce la sublimación,⁷³ una manera de manifestarse es a través del cine, principalmente el erótico y el pornográfico.

“Llegamos a ser quien somos de adultos por medio de una masiva e intrincada represión de aquellas expresiones muy tempranas, muy intensas, de energía libidinal (sexual)”.⁷⁴ Lo *inconsciente* es aquel lugar al que son relegados los deseos no realizados en el proceso de represión que lo forma, y se perfila a través del mismo acto. Es aquí donde entra el papel del cine como método de sublimación, esto es, cuando ese deseo es realizado de una u otra forma, pues el individuo vive aquel deseo reprimido a través de una película con un tema prohibido para él, en este caso la sexualidad. La libido ha encontrado su empleo psíquico en el revestimiento de objetos sexuales, a lo que se le puede llamar <libido de objeto> o fetichismo.⁷⁵ De esta manera la libido se concentra en objetos que dirigen la actividad sexual del individuo para conducir a la satisfacción.

Otro concepto importante dentro de esta disciplina es el de *pulsión*, el cual se define como el proceso que dirige a un organismo hacia un objetivo. Tiene como fuente un estímulo corporal que motiva un estado de tensión y cuyo objetivo es eliminar dicha tensión. Los instintos son una tendencia de unión

⁷³ Hay que recordar que se llega a una sublimación cuando el instinto se sustituye por un objeto.

⁷⁴ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, p. 149.

⁷⁵ Si bien ya se había definido el término fetiche bajo la perspectiva de la semiótica, ahora se hará desde la propuesta del psicoanálisis, para una mejor comprensión del valor extra que se le otorga a ciertos objetos. En psicoanálisis la función que cumple el fetiche subsiste como un emblema de triunfo sobre la amenaza de castración, además de que evita al fetichista convertirse en homosexual, pues confiere a la mujer aquel atributo que la torna aceptable como objeto sexual. Es así como el pie o el zapato son conferidos como fetiches porque el niño curioso suele espiar los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas hacia arriba.

entre lo físico y lo psíquico. Un estímulo físico actúa sobre la mente impulsando al individuo para satisfacer esa necesidad con el fin de disolver la tensión.

Para una mejor comprensión, Freud plantea la teoría de los instintos,⁷⁶ expresada en el *ello* que tiene como propósito satisfacer las necesidades innatas, el *yo* está encargado de buscar la forma de satisfacción que sea más favorable y menos peligrosa en el mundo exterior y el *super yo* tiene como función principal la restricción de las satisfacciones. Así, los *instintos* se presentan en las necesidades del *ello*, es decir, el placer. Lo anterior se puede interpretar cuando se incluye el erotismo en las películas para satisfacer ese placer del *ello*, los recursos utilizados a través de la técnica y el argumento son los más favorables para el *yo*, aunque el *super yo* intervenga en la expresión de una doble moral con sentimientos de culpa castigando al personaje que se deja llevar por sus pasiones, estos sentimientos regularmente provienen de las instituciones religiosas y de la opinión pública que influyen en la censura de los filmes.

La teoría freudiana divide a los instintos en dos: los basados en la vida, de carácter erótico y sexual y los basados en la muerte o destrucción. Debido a su naturaleza, los instintos son menos difíciles de contener que las pulsiones. Los primeros dependen de un objeto real que no tolera suplencia alguna, por ejemplo, el hambre o la sed y las pulsiones se pueden satisfacer al margen de su objeto (sublimación), y ante todo, es capaz de prescindir de él sin que el organismo corra un peligro, como ver una película o leer una revista para adultos. Una pulsión de placer puede ocupar el lugar que ha dejado la pulsión sexual, es aquí donde entra el papel del cine, pues no se comete ningún acto sexual pero sí uno de placer, el cual consiste en mirar elementos que representen dicho acto en la pantalla.

Los *deseos* inconscientes y su simplificación alusiva a fantasías están constantemente implicados en la vida material del sujeto, mientras que la relación entre lo consciente y lo inconsciente es una relación de conexiones

⁷⁶ Sigmund Freud, *Esquema del psicoanálisis*, Madrid, Debate, 1998, p. 29.

enmascaradas, como el cine, que muestra aquellos deseos a través de imágenes. Un instinto o deseo reprimido sólo puede ser superado o extasiado a través de una catarsis que surge en el momento de la sublimación, es decir, en el momento en que esos deseos se reflejan en el cine mostrando erotismo.

En los párrafos anteriores se ha hablado sobre la teoría psicoanalítica, ahora es turno de aplicar esta disciplina al cine. “Las imágenes y sonidos del cine no son significativos sin el trabajo (inconsciente) del espectador, y es en este sentido, en que toda película es una construcción de su espectador”.⁷⁷ La teoría psicoanalítica del cine se basa en la descripción del público y lo que sueña (cabe señalar que la experiencia en cada individuo es diferente); tomando esa producción de la fantasía inconsciente y el trabajo del sueño como análogo al cine. Éste es capaz de reproducir real o aproximadamente la estructura de los sueños y de lo inconsciente. En el cine se da una cabida a efectos sentimentales, mitigan y suavizan e introducen elementos complementarios. Es así que, en el sueño se encuentran analogías que explican el proceso creativo. Al final, el sueño siempre es un deseo, un mecanismo onírico de liberación del espectador.

En ocasiones, la fantasía se constituye de ideas reprimidas, que a su vez se expresan mediante la censura y la distorsión. De esta manera, el tema de la sexualidad no se trata de manera explícita en el cine, porque la censura lo impide, pero sí se expresa a través de imágenes eróticas. El papel del realizador también es importante, pues la película se presenta como un método para llevar a la realidad lo reprimido, como resultado de una formación que nace de una tendencia libidinal encausada a una meta desviada de la satisfacción originaria, que regularmente se traduce en fantasías o se desvía hacia actividades o expresiones socialmente útiles, lo que da lugar a la cultura, principalmente se hace referencia al arte: pintura, escultura, cine, etcétera.

Por otra parte, existen distintos elementos que intervienen en la visión de una película en el cine, y que por lo tanto, influyen en la percepción de la misma. La

⁷⁷ Robert Stam, *et al.*, *Op. cit.*, p. 164.

primera es la *base técnica* que incluye el equipo de proyección; *las condiciones de proyección*, como la sala oscura; *la película y la maquinaria mental* del espectador, que incluye procesos perceptuales conscientes e inconscientes. De esta forma, la participación psíquica del espectador es lo que hace existir a la película. El fenómeno fílmico hace posible una experiencia única en la que la cámara hace las veces de microscopio y espejo mágico que cierne la totalidad de la realidad humana.

Se dice que el *significante imaginario* es de tipo edípico,⁷⁸ es decir, cuando el niño observa a sus padres retozar en la cama después del acto sexual es similar a la situación cuando el espectador ve imágenes eróticas (o alguna otra fantasía reprimida del individuo) a través de la pantalla, y no puede hacer nada para interrumpirlas o intervenir en ellas.

Jean Mitry hace ver que el espectador de cine está muy cerca de ser un voyeur, “sin duda el que pasa y mira se acerca, se inquieta, interroga, satisface una curiosidad que a veces está en relación con un deseo rechazado o cualquier otra manifestación subconsciente”,⁷⁹ ocasionalmente no tiene nada que ver con la libido. También hace una comparación con la teoría del espejo de Lacan, pues si el espectador se reconoce en la película, es porque encuentra en ella, en cierta manera, su propia experiencia en las situaciones, y resuelve en la vida de los personajes lo que en su vida real no puede resolver.

Cabe mencionar, que uno de los filmes pioneros que incorpora como tema de la trama al psicoanálisis, es *Secretos de un alma*⁸⁰ (1926) de George Wilhelm Pabst, una película silente inspirada en las tesis de Freud que, con el tiempo, pasa a ser una obra maestra del expresionismo alemán. Es a partir de los años sesenta que el psicoanálisis empieza a tomar mayor fuerza en el cine, aunque antes ya se dejaba ver la influencia de estas teorías en los temas y tratamiento

⁷⁸ Christian Metz, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Op. cit., p. 47.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 123.

⁸⁰ Cuenta la historia de un químico, el Dr. Martin Fellmann, perseguido por traumáticos recuerdos infantiles, y movido por la culpa en un matrimonio que ha permanecido sin hijos durante muchos años, se ha vuelto impotente, y está obsesionado con alucinaciones acerca de matar a su mujer. Una cura freudiana ofrece redención a los sufrimientos del doctor y renueva su vitalidad sexual. El director de esta cinta, es el primero que introduce psicoanálisis en sus filmes.

de las películas, en los personajes, en las situaciones y en los contextos del filme. De este modo, el cine adopta clichés (el uso de sueños, alucinaciones, recuerdos, etc.) para que los tópicos psicoanalíticos queden plenamente integrados en las producciones fílmicas.

Si bien en este trabajo los filmes que se analizarán posteriormente no se basaron en su totalidad en las teorías de Freud, el análisis que se pretende hacer se basa en los elementos inconscientes utilizados por los realizadores para representar el erotismo, elementos que pueden ser detectados a través del psicoanálisis.

Al igual que en el caso de la semiótica, se puede hacer un análisis psicoanalítico desde distintas perspectivas, el cual puede referirse al guión, al realizador, al espectador, etc. En este caso, no se utilizará uno en específico, se retomarán partes de todos a través de los términos descritos al inicio para realizar una descripción más completa del erotismo en las películas mexicanas del periodo de estudio.

A continuación se muestra un ejemplo de análisis psicoanalítico de la cinta mexicana *Como agua para chocolate*⁸¹ (1992) de Alfonso Arau. La película cuenta una historia de amor y buena comida, ubicada en los límites del México de principios del siglo veinte. Tita (Lumi Cavazos) y Pedro (Marco Leonardi) ven obstaculizado su amor cuando mamá Elena (Regina Torné) decide que Tita, su hija menor, debe quedarse soltera para cuidar de ella en su vejez. En medio de los olores y sabores de la cocina tradicional mexicana, Tita sufrirá largos años por un amor que perdurará más allá del tiempo.

Tita transfiere en los alimentos que prepara su propio yo, de tal manera que queda articulada su personalidad transferencial. Así logra sublimar sus deseos. Por ejemplo, en una secuencia, cuando va a partir la rosca de reyes, ve al fantasma de su madre y se desmaya. Este fantasma es el resultado de la

⁸¹ Fragmentos del análisis tomado de José María Bardavío en *Prácticas de cine y psicoanálisis*, Zaragoza, Librería General, 1999, p. 79-80.

creación de un estado de culpa por haber tenido relaciones sexuales con Pedro al estar comprometida con John (Mario Iván Martínez).

Otra secuencia culmina con el plano de un pimiento verde, reclinado en la fuente, cubierto con salsa blanquecina y los frutos diminutos de la granada, lo cual simboliza el falo bajo el semen de la fertilidad; el goce perpetuo de la sexualidad, coronando la fuente de la vida. La cinta empieza con un nacimiento y termina con la muerte de dos seres que se aman, y hace constante referencia a las principales pulsiones del ser humano, el erotismo/sexualidad y la muerte/destrucción. Las anteriores son sólo algunas de las secuencias que se presentan en esta película, la cual está llena de símbolos (sexuales) representados a través de la comida.

El psicoanálisis no se puede esquematizar de la misma forma que la semiótica, pues en los filmes se hace referencia al inconsciente expresado a través de símbolos, los cuales se descifrarán a través de la semiótica, pues el psicoanálisis no es capaz por sí solo de explicar los significados; esta disciplina se encarga de interpretar acciones procedentes de la mente humana.

Christian Metz explica que hay cinco tipos de estudios de psicoanálisis acerca del cine: *vía nosográfica*, donde las películas permiten estudiar la neurosis de quien las haya realizado para determinar sus rasgos predominantes (obsesivos, histéricos, etc.); *vía caracterial*, es similar a la anterior, pero en este caso sólo se determina la caractereología del cineasta; *psicoanálisis del guión*, a partir del argumento se buscan significados poco evidentes en el guión; *psicoanálisis del sistema textual*, la película se toma como un todo, forma y contenido a la vez, de ahí se parte para la interpretación del filme; y el *psicoanálisis del significante cine*, donde se pretende analizar al cine como un fenómeno y no como una unidad.⁸²

Existen diversos elementos simbólicos del inconsciente que expresan erotismo en el cine, como las formas, los colores, las acciones de los personajes, los

⁸² Omar Torreblanca Navarro, *Cine y psicología*, México, IMCINE, CONACULTA, 1994, p. 42.

diálogos, etc. Es aquí cuando la semiótica y el psicoanálisis se unen para interpretar temas sexuales a través de símbolos. Este último término también es contextualizado por el psicoanálisis, y lo define como una auténtica representación de “temas inconscientes reprimidos, tienen una significación fija y juegan dentro de un estrecho margen de variación. No dependen de factores individuales [...] se trata más bien de estereotipos que denuncian el carácter limitado y uniforme de los intereses primordiales de la humanidad”.⁸³ El simbolismo tiene una sola función: encubrir los temas prohibidos, que regularmente tiene una estrecha relación con lo reprimido. Otro concepto que comparten estas disciplinas es el de metáfora y consiste en reemplazar los símbolos auténticos por otros imaginativos más abstractos.

Finalmente, los elementos del psicoanálisis que se tomarán en cuenta para el análisis son los sueños y fantasías, así como el comportamiento y actitud de los personajes, la expresión del cuerpo, los complejos, las pulsiones, los instintos y la manera en que esta conjunción logra motivar una sublimación de los deseos reprimidos del espectador y del realizador.

2.3 Semiótica y psicoanálisis en el cine erótico

Como se menciona al final del capítulo anterior, el cine hace referencia al tema del sexo porque es una parte de la existencia y se relaciona con las preocupaciones más constantes, los miedos y deseos más profundos escondidos en el inconsciente. Además, a través del cine, de la imaginación, se satisfacen los deseos reprimidos de la vida sexual del individuo.

El erotismo en el cine se ha convertido en una forma de expresión, que expresa fantasías, deseos y placeres; a través de la retórica del cuerpo, las formas narrativas, así como los elementos técnicos. Se caracteriza por la manera de exponer la sexualidad mediante imágenes estructuradas para excitar, teniendo como objetivo la obtención de placer a través de la vía imaginaria en una

⁸³ Teresa del Conde. *Freud y la psicología del arte*. México, Random House Mondadori, 2006, p. 286.

experiencia vicaria. Es así, que el espectador adapta esos escenarios a sus propias fantasías, deseos y placeres, para llegar a un estado de sublimación.

La energía recibe investiduras que la desplazan dinámicamente de una meta a otra, con lo que se efectúan formaciones simbólicas, de esto resulta que aquel placer inicial, deparado por la posibilidad de satisfacer una pulsión, no queda cancelado sino transformado en algo que cumple una función social. También en el espectador o en el lector se remueven aspiraciones libidinales, que son las que nos permiten experimentar goce.⁸⁴

En cambio, para hacer una interpretación del cine es necesario conjuntar las disciplinas de la semiótica y el psicoanálisis. De esta manera se mezcla lo perceptible con lo inteligible. “Se deja de hablar de eros para hablar de conciencia erótica en la aproximación a la imagen fílmica; es decir, únicamente se define como liberador y creativo un acercamiento al cine que deje fluir el eros del espectador a la superficie de su comportamiento”,⁸⁵ lo cual se expresa a través del cine erótico o, en otro caso, en el cine pornográfico.

La expresión del erotismo en el cine, plasma los deseos del realizador que al ser exhibidas en una sala cinematográfica, se convierten en deseos del espectador, que llegan a una sublimación con la película. Para el análisis psicoanalítico hay que tomar en cuenta los comportamientos de los personajes que aparecen en la escena y contextualizarlos con lo que sucedía en la sociedad en el periodo de estudios, y de esta manera, comprender la mezcla entre realidad y ficción.

Por otro lado, en la semiótica el erotismo es un elemento importante, no sólo porque forma parte de nuestro imaginario, de nuestras fantasías, sino también de nuestra realidad. El hecho de que se presente en una pantalla de cine es muy significativo, porque es difícil de expresar y se tiene que recurrir a una serie de símbolos para lograrlo, los cuales no siempre se perciben de manera explícita, pero están presentes y se integran a nuestro inconsciente para formar

⁸⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁸⁵ Gianfranco Bettetini, *Op. cit.*, p. 149.

parte de nuestras fantasías.⁸⁶ Por esto, hay que tomar en cuenta los vestuarios, los gestos, los ademanes, las miradas, los diálogos, la escenografía, todos los elementos integrantes de un mensaje visual, para lograr una mejor interpretación.

Es importante mencionar que el erotismo no tiene como objetivo faltar a la moral mostrando sexo explícito, por el contrario, busca estimular las fantasías sexuales con símbolos colocados en una puesta en escena para provocar una experiencia vicaria. Cabe señalar, que todas las cintas filmadas desde el inicio del cinematógrafo han sido pensadas como productos o espectáculos, que tienen como objetivo transmitir un mensaje y establecer una comunicación con el espectador, y este tipo de cintas no son la excepción.

Hay diversas perspectivas a partir de las cuales se puede hacer un análisis semiótico y psicoanalítico, ya sea del guión, de los personajes, entre otros aspectos; desde la visión del espectador y del realizador. Si bien esta tesis no pretende cubrir ambos rubros, lo que se busca analizar en cada película son los símbolos utilizados por varios directores mexicanos para mostrar aquellos que presentan y representan erotismo en estas cintas. Es así que, en el caso del análisis semiótico, se utilizará el esquema planteado por Roland Barthes y en el psicoanálisis, se hará referencia principalmente al cine como una representación del inconsciente, de los sueños, los cuales Freud plantea como manifestaciones de deseos reprimidos que sólo se pueden interpretar iconográficamente, aunque también se tomarán en cuenta todos los elementos que se pueden analizar desde esta disciplina, como los complejos, la represión, las pulsiones, los instintos, etc. Cuando el espectador se siente satisfecho de ver una película erótica, se tiene una auténtica realización del deseo reprimido (sublimación). También se observarán los comportamientos de los personajes y la puesta en escena que puede connotar diversos significados de acuerdo a lo que se interprete con el conjunto de imágenes de una secuencia.

⁸⁶ Según Herbert Marcuse en su libro *Eros y civilización*, la fantasía juega una función decisiva en la estructura mental total: liga los más profundos yacimientos del inconsciente con los más altos productos del consciente.

La teoría psicoanalítica del cine representa un complemento de la semiótica del cine, como lo señala Christian Metz “tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido, es decir, de la significación”. Es así que, la teoría de la producción inconsciente puede arrojar una nueva luz sobre los procesos textuales implicados en la realización y la visión de una película. Pues el inconsciente se origina cuando el individuo penetra en el universo simbólico a través de una naturaleza discursiva y en la vida psíquica individual y colectiva a la vez. De esta manera, las fantasías eróticas del realizador son individuales, pero en el momento en que es plasmado en una cinta se vuelven colectivas al ser las mismas que las del espectador, y para ambos tiene el mismo resultado: la sublimación.

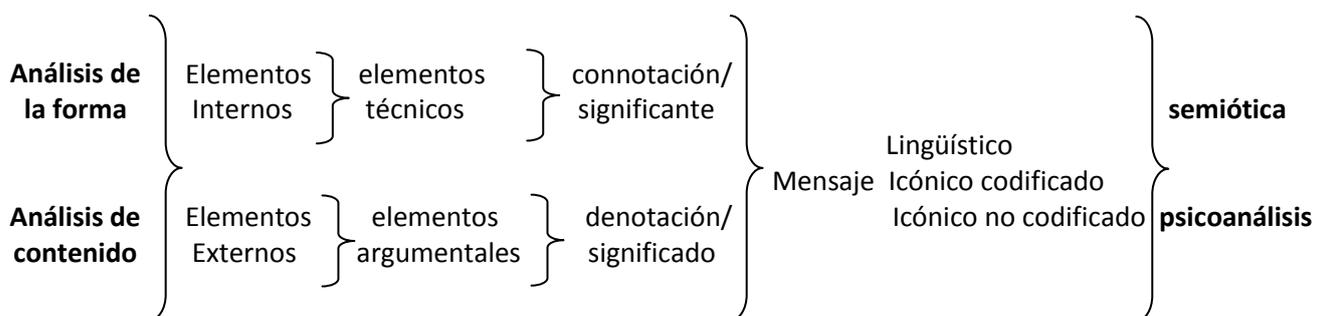
En términos generales, tanto el estudio psicológico como el semiótico del cine, se puede dividir en dos grandes rubros: el *análisis de la forma* y el *análisis del contenido*. El primero comprende el estudio de los aspectos técnicos del fenómeno cinematográfico. Por lo cual, será necesario adentrarse en algunas consideraciones técnicas para facilitar la explicación psicológica posterior. Estos elementos estructurales se componen por la imagen, el sonido, el emplazamiento, el encuadre, el montaje, para conformar el llamado lenguaje cinematográfico.

Algunos aspectos psicológicos que comprende el sonido es que acentúa el tiempo y el espacio, además de considerarse un elemento narrativo, pues puede ayudar a marcar los desplazamientos de la cámara (acercamiento o alejamiento) y permite al espectador moverse. Por su parte, el encuadre tiene analogías con el pensamiento humano, así, se puede comparar al primer plano con los recuerdos (aquel encuadre que por su distribución deja visibles algunos personajes u objetos de interés y un halo borroso que envuelve los recuerdos). En el *análisis de la forma*, el uso del color, el significado del emplazamiento y la composición se vinculan al sistema referencial manejado por el realizador.

Por su parte, el *análisis de contenido* se concentra en la información que proporciona la película sobre un tema determinado, es decir, aquello que se comunica al espectador sin entrar en detalles en cuanto a cómo se hace. La

diferencia entre contenido y mensaje consiste en que el primero es el qué (lo que se informa) y el segundo el qué pero revestido de una forma (cómo se proporciona la información). De esta manera, los elementos internos se incluyen en el análisis de la forma, mientras que los elementos externos integran el análisis de contenido. Así, se comprende que la interpretación está enraizada más allá de lo que percibimos, más allá de lo meramente visible o lo audible, al construir mediante la estrategia discursiva las nociones de rivalidad, obsesión, humor y de apaciguamiento de los personajes y de las situaciones.

El siguiente esquema es un mapa que nos ayudará a llegar a uno de los diversos caminos que encontramos para interpretar el erotismo en las películas a analizar.



Previo al esquema de análisis me gustaría recalcar el siguiente punto. En el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, se afirma que hay dos tipos de interpretación, la objetiva que se refiere a la simple comprensión, y una subjetiva, que es la interpretación, es decir, la traducción del sentido más general y profundo del símbolo. “La interpretación psicológica es el término medio entre la verdad objetiva del símbolo y la exigencia situacional de quien vive ese símbolo.”⁸⁷ Con la realización del siguiente esquema se pretende realizar el segundo tipo de interpretación.

⁸⁷ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ed. Labor, 1994, p. 41.

Esquema de análisis para las películas con contenido erótico*	
Semiótica	Psicoanálisis
Elementos internos (Análisis de la forma)	Elementos externos (Análisis de contenido)
Mensaje lingüístico	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma en que se presentan los textos en la película (desplazamientos de cámara). • Título de la película (su uso como metáfora). • Textos relevantes dentro de la historia y que influyen en la interpretación que se le pueda dar a la secuencia (formas y tipo de letra de los textos), además, que sirva de anclaje para el espectador. • Diálogos en doble sentido, seductores o que insinúen erotismo en la escena (situaciones entre personajes). • Función del inicio (prefacio, epígrafe, metatexto) y relación con el final. 	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretación de la técnica en que se presentan los textos: de manera lenta, rápida, en forma de collage o uno por uno. • Qué sugiere el título, en la sintaxis o como anclaje externo y en relación con el resto de la película. • Sentido psicológico del lenguaje escrito o hablado usado en la película, y el peso que tiene sobre la historia y los personajes.
Mensaje icónico codificado	
<p>Elementos (explícitos) que connotan erotismo y que permiten identificar a cada personaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Retórica del cuerpo (exhibición y posiciones corporales), • Proxémica (espacio íntimo, etc.), • Kinesica (gestos, expresiones faciales, miradas, sonrisas), • Vestuario, • Bailes, • Situaciones en pareja, • Miradas, • Diálogos (insinuaciones), 	<p>Elementos que permiten entender la historia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Condiciones de interpretación de la película (dirección, actores, etc.) • Forma narrativa de la tradición cinematográfica clásica (1915-1945). Género de la película: amor y erotismos (obsesión romántica) • Elementos ideológicos: arquetipos femeninos (<i>femme fatale</i>, viuda negra, etc.) • Interpretación explícita de los aspectos técnicos, que descifran fácilmente el mensaje.

<ul style="list-style-type: none"> • Seducción, • Fetichismo. <p>En general las imágenes presentadas en la pantalla.</p> <p>Cómo se relaciona el sonido con la imagen:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Música, • Voces, • Silencios, • Planos sonoros, • Diálogos. 	<p>Intertextualidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estrategias visuales o verbales: alusión, parodia, pastiche, simulacro, iteración, revival, remake, retake, secuela, precuela. - De segundo grado: personaje como escritor, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor, diseñador, científico, etc. <p>Imágenes que aparecen en el pensamiento colectivo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sueños, • Fantasías, • Comportamiento/actitud de los personajes, • Movimientos y expresiones del cuerpo.
<p><i>Mensaje icónico no codificado</i></p>	
<p>Cómo es la imagen en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Encuadres, • Escenografía, • Formas, • Iluminación, • Color, • Composición. <p>Cámara:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Perspectiva, • Punto de vista narrativo e ideológico, • Emplazamiento, • Distancia, 	<p>Elementos del inconsciente que representan erotismo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Complejos, • Pulsiones, • Inconsciente, • Instintos, • Argumento en general, • Perspectiva del realizador y espectador: deseos que logran una sublimación al realizar o ver una película. <p>Ideología:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Visión del mundo que propone la película como totalidad. • Elementos que afectan a la película (condiciones de producción y distribución).

<ul style="list-style-type: none"> • Participación, • Movimientos. <p>Elementos no explícitos que connoten erotismo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Metáforas (fetichismo), • Argumento en general, • Perspectiva del realizador y del espectador. <p>Edición:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia. • Consistencia de tiempo y espacio (duración y ritmo de las tomas). • Integración o contraste entre secuencias. <p>Cómo es el espacio donde ocurre la historia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio natural: relación simbólica con la historia. • Estilo de la arquitectura, diseño urbano, otras formas de diseño. • Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio. 	<p>Final de la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Qué sentido tiene el final. • Cómo se relaciona con el resto. <p>Conclusión:</p> <ul style="list-style-type: none"> •Cuál es el compromiso ético y estético de la película.
--	--

* Esquema de elaboración propia hecho con base en los conceptos manejados por Roland Barthes y su esquema de análisis de la imagen publicitaria, así como términos retomados de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud y conceptos de intertextualidad de la teoría de Lauro Zavala.

Capítulo III. Erotismo en el cine mexicano

*“El cine tiene esta virtud: la de reflejar los sueños del hombre;
la de creer en su propia locura;
la de expresar el amor a través de la contemplación de una mujer.”*
(Juan Manuel Torres)

En este capítulo se profundizará en el cine mexicano y el erotismo. Primero se distinguirá cine erótico y erotismo en el cine, y posteriormente se presentará una breve historia del cine mexicano, enfatizando su evolución con contenido erótico: desde la primera producción sonora en 1931 hasta finales de la década de los años cincuenta. Periodo en que se establece el primer arquetipo (femenino) de la sexualidad y a mediados de los cincuenta cuando surge una gran apertura para este tema. Este capítulo tiene como objetivo describir el repertorio de recursos simbólicos empleados para representar el erotismo en el cine de aquella época.

3.1 Cine erótico y erotismo en el cine

Popularmente, al cine erótico se le da una connotación estrechamente ligada a la pornografía, que tiene como principal objetivo encender las fantasías sexuales del espectador a través del desarrollo de la película. El *cine erótico* es muy diferente de la manifestación del erotismo en el cine y por su puesto, de la pornografía. El primero gira alrededor de la temática de la sexualidad, es decir, la historia principal parte del erotismo (a nivel internacional, el cine erótico tiene su etapa de oro en la década de 1970, con cintas como *Emmanuelle* y *El último tanto en París*). En cambio en el *erotismo en el cine*, sucede lo contrario, pues en un drama o historia común se introducen escenas eróticas, obviamente siempre justificadas dentro de la historia, que regularmente le da más peso a la misma y, finalmente, la *pornografía* cuenta con un intenso contenido sexual, que refiere al asunto carnal, expresamente de aspecto fornicatorio. En el caso de esta investigación se hablará de erotismo en el cine, pues dentro de un

melodrama, se introducen elementos eróticos a través de diversos simbolismos.

En el *erotismo del cine* se plantean otras cuestiones o se utilizan elementos de otros géneros; se centra en varios o en alguno de los aspectos de la sexualidad, como la práctica del sexo, el hablar de él o incluso pensar en él. No es lo mismo hablar de *El último tango en París* (Last Tango In Paris, 1972) de Bernardo Bertolucci, *El imperio de los sentidos* (Ai no corrida/ In the Realm of the Senses, 1976) de Nagisa Oshima, *Garganta profunda* (Deep Throat 1972) de Gerard Damiano o de *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón, pues cada una cuenta con características distintas. Si bien las dos primeras se clasifican dentro del género de cine erótico, *El último tango en París* lo representa mejor, a través de las situaciones y el conflicto de partida. *El imperio de los sentidos* también es erótica, pues en ningún momento muestra sexo explícito, aunque la historia y las imágenes presentadas son más fuertes para el espectador. Cabe mencionar, que diversos aspectos de la vida diaria son vistos de manera distinta en cada sociedad, y si la primera representa a la sociedad occidental, la segunda remite a la oriental.

Por su parte, *Garganta profunda* se clasifica como pornografía, pues en ésta sí se expresa claramente el acto sexual, y la historia gira alrededor de este tema; el de una mujer que no se siente satisfecha en este ámbito y busca otras alternativas para conseguirlo. Finalmente, *La diosa arrodillada*, es un claro ejemplo de erotismo en el cine, pues su historia no gira alrededor del tema sexual, pero sí cuenta con una carga sexual (no del tipo de *El último tango en París*), que recae completamente en la estatua de una mujer desnuda, los diálogos, las formas, la iluminación y, en general el argumento brindan una connotación ligera de erotismo. En el erotismo, lo importante no es lo que se muestra sino lo que sugieren las imágenes.

Las cintas mencionadas cuentan historias diferentes, una basada en el goce sexual, otra mezcla a la muerte con ese placer, con la búsqueda de la satisfacción y quizá en menor grado, el fetichismo proveniente de una estatua. Cabe mencionar, que en cada época la expresión del erotismo es distinta, así

como la sociedad en que se desarrolla. La imagen evoluciona así como la forma de exponerla, y eso es lo que pretende mostrar este capítulo.

La expresión de la sexualidad en el cine se puede tratar desde diversas perspectivas. “El cine está repleto de escenas de contenido sexual, aunque los cuerpos vayan vestidos y los actores ni se toquen [...] escenas que han hecho arder la imaginación de generaciones de espectadores, concretando lo visto en ensoñaciones, sueños húmedos”.⁸⁸ En el caso del erotismo en el cine mexicano, los directores (en las décadas de 1940 y 1950) procuraron plantear este tema en sus melodramas a través de ciertos simbolismos, pues mostrarlo de manera explícita podía traer consecuencias, que van desde la censura de escenas, el rechazo de la sociedad, hasta el impedimento de seguir rodando la cinta o simplemente prohibir su exhibición.

3.2 Evolución del erotismo en el cine mexicano

La primera exhibición pública en México del cinematógrafo se presenta el 14 de agosto de 1886 en la droguería Plateros, con los enviados de los Lumière, Claudio Fernando Bon Bernard y Gabriel Veyre. Estos personajes fueron bien recibidos por el entonces presidente de la república, Porfirio Díaz, primero por su gran afición hacia lo francés y después porque lo mostraron como el eje de la vida cotidiana de la sociedad. De esta manera se llega a convertir en el primer personaje principal del cine mexicano.

En sus inicios, el cine se concibe como un documento para plasmar la realidad, posteriormente se utiliza como medio de propaganda, finalmente se comienzan a filmar ficciones, aunque en ningún momento deja de ser un espectáculo, un medio de entretenimiento. El primer antecedente en México del cine de ficción es *Duelo con pistolas* filmada por los franceses Bernard y Veyre en 1896, pero la verdadera producción de ficciones de largometraje inicia en 1916 en Yucatán con *1810 ¡o los libertadores!* de Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol

⁸⁸ Ramón Freixas y Joan Bassa. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 22.

Sansores; en la capital inicia en 1917 durante el gobierno de Venustiano Carranza, con *La luz, tríptico de la vida moderna*.⁸⁹

Este nuevo cine estaba influenciado en sus temas y estilo por el cine extranjero; primero el europeo (Francia e Italia) y después el norteamericano; las películas trataban melodramas de problemas afectivos, comedia y cine de aventuras. Se alternó lo rural con lo urbano. El catrín marca su territorio y distancia en el cine con el sombrero y el huarachudo. Predomina el melodrama urbano sobre las cintas rurales, sobre todo cuando en México se comenzó a imitar el cine de divas italianas y luego el hollywoodense de aventuras.

3.2.1 Erotismo en la década de 1930

Se considera a *Santa* como la primera cinta con sonido directo en México, es decir, con una banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide. La versión de 1931 fue dirigida por Antonio Moreno y protagonizada por Lupita Tovar y Donald Reed o Ernesto Guillén, y se caracteriza porque establece a la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama mexicano, a través de la triada: pureza, vicio y martirio, que en años posteriores se convertiría en la mujer (esposa) sumisa o en la cabaretera. *Santa*, instala el primer arquetipo de sensualidad femenina, introduciendo tintes de erotismo en las tramas. Esta película juega con las miradas de deseo de los personajes, principalmente del rol masculino, con lo que consigue conquistar a la pequeña Santa, para que posteriormente al abandonarla se refugie en un burdel donde se prostituirá para sobrevivir. Se empiezan a mostrar mínimas partes del cuerpo, una parte de las piernas, así como ropa interior traslúcida.

Dos años más tarde, Andrea Palma, en *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, llega a consolidar este arquetipo femenino en la mente del espectador y en la posterior realización de los directores, pues se convertirá en el tema

⁸⁹ Cabe mencionar, que previamente hubo esporádicos intentos de cine de ficción, como *El grito de Dolores* (1906) y *Aventuras de Tip-Top*, ambas de Felipe Jesús Haro, *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1912) de los Hermanos Alva, *El san lunes del velador* (o *del valedor*). Estos aún no eran largometrajes.

más recurrente de la filmografía mexicana de las siguientes décadas. Si bien, en ambas películas se muestra poco del cuerpo de las actrices, sobresalen por ser las primeras en estimular el deseo sexual de los espectadores de esta década. En esta cinta abundan más las miradas lascivas entre ambos personajes, en el momento en que los marineros llegan al Salón Nicanor y cuando Rosario seduce a Alberto mientras sube unas escaleras.

Por otro lado, *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, determina lo que posteriormente se filmaría, la “explotación del folclor mexicano, del color local y, sobre todo, de las canciones, lo que daría al cine mexicano su solvencia comercial en todo el continente americano”.⁹⁰ Este año fue fundamental para la industria cinematográfica, principalmente en el aspecto de la producción, pues a partir de éste se incrementa la filmación de películas nacionales. También el cine de comedia toma cierta fuerza, pero principalmente los cómicos. Todo comienza con el éxito de *Ahí está el detalle* (1940), de Juan Bustillos Oro, y es así, que el personaje de Cantinflas se establece como básico y fundamental del cine mexicano. También se hizo cine histórico y adaptaciones de la literatura.

La década de 1930 fue experimental, pues se establecieron arquetipos interesantes como el de la mujer sensual, aunque se filmaron pocos intentos sobre este tema. Fue hasta finales de la misma década que surge el primer gran antecedente de la expresión del erotismo en el cine, *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard. Esta cinta llega a innovar con lo que ya se había filmado. Desde el título se hace una clara alusión a la pérdida de la virginidad, se plantea la liberación de la carne y de la sensualidad con escenas que se consideraron demasiado atrevidas, mismas que tuvieron como consecuencia la censura de la película que retrasó su estreno varios años, y sólo se pudo exhibir hasta 1943.

Este filme plantea la historia de una prostituta que muestra los muslos, y una de las escenas más fuertes insinúa una orgía, donde una mujer baila desnuda

⁹⁰ Emilio García Riera, *Breve Historia documental del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, Mapa, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, México, 1998, p. 81.

ante un grupo de personas, alternando sus movimientos con un velo transparente. Tal baile inspira deseo no sólo a los hombres sino a las mujeres también, pues una de ellas se muerde el labio inferior mientras observa. El manejo de sombras le da un toque de misticismo e intensifica la sensualidad.

Se pueden notar vestidos más escotados, ligeros, movimientos sensuales al bailar, encuadres hacia las piernas y caderas. Además la protagonista anda en ropa interior y recibe a su amado de esta manera en su casa. Este tipo de encuadres comienzan a dar una mayor fuerza en la historia. Las escenas del cabaret resultan fuertes, y cabe mencionar, que hasta ese momento todas las cintas se filmaban con escenarios contruidos en estudios. Esta fue otra manera de innovar, pues fue filmada completamente en locaciones. Con estas películas el papel del cabaret se hizo cada vez más imprescindible en los dramas del cine. Otro título con temática similar es *Irma la mala* (1936) de Raphael J. Sevilla.

3.2.2 Erotismo en la década de 1940

La década de los años treinta es muy importante para el cine mexicano, por la llegada del sonido y porque se establecen los arquetipos de los personajes de los años posteriores, desde el melodrama y comedia ranchera hasta la provincia urbanizada, que termina por conformarse en los cuarenta. En los últimos años de esta década y los primeros de la siguiente, la Segunda Guerra Mundial propicia la “*época de oro del cine mexicano*”. En esta etapa aparecieron nuevos directores como Emilio Fernández y Julio Bracho, se consolida el *star system* con Jorge Negrete, Cantinflas, María Félix, Arturo de Córdova, Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

En cuanto a los géneros, se redujo el número de producción de cintas rancheras o similares, que abundaron en 1937 y 1938. Ahora los recursos de producción se destinaban a los dramas y comedias ciudadanos, así como a las cintas con acción en épocas pasadas o países extranjeros. En el caso del erotismo, esta primera década, no se caracteriza del todo por este tema, pero si establece las bases de los siguientes años, en donde el erotismo y las frases

de doble sentido son los temas que motivan la realización de películas picarescas con alusiones a lo sexual, como *Cinco minutos de amor* (1941) de Alfonso Patiño Gómez, donde se plantea la historia de hombres adúlteros que terminan peleando por una mujer que vende sus caricias al mejor postor, además de *Noche de recién casados* (1941) de Carlos Orellana, entre otras. Este cine parece terminar con *La corte del faraón* (1943) de Julio Bracho, pues provocó un gran escándalo entre la sociedad por el abuso del doble sentido en los diálogos. Por otra parte, filmes como *Crepúsculo* (1944) también de Bracho, sugieren la intensidad erótica de relaciones ilegítimas, de adulterio; eje de esta cinta.

Posteriormente, el tema de la sexualidad aparece en los melodramas, hasta que se transformaron en películas de cabaret, como *Flor de fango* (1941) de Juan J. Ortega, *Murallas de pasión* (1943) de Víctor Urruchúa, *Nosotros* (1943) de Fernando A. Rivero y *Naná* (1943) de Celestino Gorostiza. Estas cintas de pecado eran acompañadas habitualmente por la música de Agustín Lara. Constantemente se decía que sus letras estaban inspiradas en prostitutas, razón por la cual se prohíbe escuchar sus canciones en lugares públicos, en estos años.⁹¹

En el primer lustro de esta década se presentan algunos antecedentes del cine de rumberas en *Konga Roja* (1943) de Alejandro Galindo, en donde la trama, que no está precisamente enfocada al baile, tiene más peso. El escaso coqueteo que se presenta va a la par de la coreografía de los bailes. Además se sigue recurriendo al inicial arquetipo de la prostituta, aunque ya comenzaba su decadencia en *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, pues sobresale la historia de la muerte de un líder sindical y la decisión que toma al final Andrea Palma entre el amor y la responsabilidad. Otra película con temática similar es *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández, donde una mujer se prostituye para pagar la carrera de su hijo, aquel que siempre pensará que su madre está muerta. Este tipo de cintas es representativo dentro del melodrama mexicano, en donde es más importante mostrar el papel de la mujer sufrida, abnegada y

⁹¹ González Ruiz, Edgar, *Op. cit.*, p. 54. Por estas razones, durante el cardenismo se plantea la posibilidad de nacionalizar la industria radiofónica mediante un proyecto de Francisco J. Mujica.

heroína que lucha por mantener a su familia. Si bien se trata el tema de la prostitución, no tienen intenciones de mostrar tintes eróticos, o de provocar alguna fantasía en el espectador, sino provocar un sentimiento (conciencia) o reflexión.

Por otro lado, en *La reina del trópico* (1945) de José Díaz Morales, los escotes son más pronunciados, hay insinuaciones a lo sexual en los diálogos, las canciones y los bailes; los vestuarios son cada vez más sugestivos, surgen algunas miradas seductoras, pero lo que más sobresale es la manera en que se anuncia a la protagonista (María Antonieta Pons): <La interprete de los bailes cadenciosos: la reina del trópico>; en *Humo en los ojos* (1946) de Alberto Gout lo mencionado se hace más presente; además, entre bailes se insinúa la consumación del acto sexual. Se empieza a marcar más una tendencia hacia el cine de rumberas.

El segundo lustro de la misma década da un giro, no sólo en la producción del cine, sino también en la manera de introducir el erotismo, pues se rodaron películas en que este tema se hace más evidente, y que no se desarrollan bajo la sombra de prostitutas o de un cabaret. Se hace presente el arquetipo de la mujer sin alma, la devoradora, mujeres “despiadadas y sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina: esclavistas, bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas: hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco para mejor desvirilizar al macho”,⁹² y precisamente así fue como se tituló a dos cintas de este naciente personaje femenino, y que fue bien caracterizado por María Félix, *La mujer sin alma* (1944) y *La devoradora* (1946) ambas de Fernando de Fuentes. Las historias plasman a una mujer que a través de su belleza engatusaba a los hombres para obtener de ellos lo que desea.

La sensualidad de la mirada, la insinuación provocativa de los gestos y los cuerpos desenfadados eran recursos que ayudan a acentuar la feminidad para aludir la condición de la mujer instintiva, pasional y devoradora. Este personaje

⁹² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993, p. 112-113.

no necesita desnudarse o mostrar el cuerpo a través de diminutos vestuarios o bailes insinuadores, sólo necesita saber seducir para conseguir lo que sea. Esta actitud resulta más erótica, pues los hombres sienten cierta atracción y deseo hacia las mujeres decididas, que saben lo que quieren (por lo menos en esa época). Estas mujeres encarnan todos los sueños, pues ellas fueron hechas para la sangría brutal de los anhelos viriles, capaces de destruir a un hombre con una promesa de amor, con sólo una mirada seductora. Ellas exaltan el loco amor, aunque al final de la película siempre se castigara a los amantes liberados. La relación entre el amor y la muerte, hizo que se creara a las devoradoras, mujeres invencibles ante las cuales sucumbe el hombre y el cine.

La mujer de todos de Julio Bracho y *Vértigo* de Antonio Momplet (ambas de 1946) protagonizadas por María Félix muestran a una mujer seductora por naturaleza que se deja llevar por el amor instintivo pero que al final decide abandonar al hombre amado por las consecuencias que le puede traer. Por otro lado, *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón sugiere un desnudo de la protagonista, el cual se plasma en una estatua y por lo tanto, la carga erótica recae en dicha escultura. Otra cinta con intensa expresión erótica es *Algo flota sobre el agua* (1947) de Alfredo B. Crevenna, donde una mujer llega a trastornar un pueblo de pescadores, y su cuerpo provoca desgracias por donde pasa, como un castigo por provocar deseo en todo el que la mira. Este es un claro ejemplo de la doble moral con la que se jugaba. El deseo carnal traía desgracias para todo aquel que se atreviera a pensar en él, por eso, este deseo debía terminar con su propia desaparición. El maleficio y la catástrofe, eran ideas protagónicas en relación con la belleza femenina y pocas veces con el instinto seductor.

En este lustro además de presentarse un giro en la introducción del erotismo en las películas, el cine mexicano entra en crisis al terminar la Segunda Guerra Mundial en 1945, por el regreso a las pantallas del cine europeo y de habla castellana (español y argentino) y el fin de la alianza fílmica con los Estados Unidos. Como medida de protección al cine nacional, el capital para producir

cine se reduce, por lo cual, se abaratan las producciones. Razón por la que proliferan los “churros” (los rodajes se reducen de cinco semanas a tres o dos).

Las cintas con temática urbana aumentan, así como el cine de cabaret y arrabal y se pasa de la producción de tres películas con esta temática en 1947 a cincuenta en 1950. Muchos de los filmes de este género contaban la misma historia pero con leves variaciones: una mujer debido a una desgracia cae en un cabaret, como artista o prostituta. (Dicha caída significa un final que castiga o redime.) *Cortesana* de Alberto Gout, *Pecadora* y *Señora tentación* de José Díaz Morales (todas de 1947) son algunos ejemplos. Cuentan con algunas escenas eróticas entre parejas y bailes de las rumberas, así como sus vestuarios y los encuadres que se cierran hacia algunas partes del cuerpo femenino para enfatizar erotismo y deslumbrar al espectador con su belleza, para conquistar y seducir. El cine cómico también introdujo este tema, y uno de los personajes más picarescos es Tin Tán en cintas como *Calabacitas tiernas* (1948) de Gilberto Martínez Solares, donde lo rodean mujeres exuberantes y muy sensuales. Además está llena de dobles sentidos y besos entre el cómico y las bailarinas que contrata para su espectáculo de revista musical.

Una de las representantes de los primeros años de esta década fue Mapy Cortés por su picardía, rasgo erótico en dicha actriz, así como María Félix por el resto de la misma, encarnando a la devoradora, la vampiresa materialista, la mujer fatal. Un título importante es *Doña Diabla* (1948) de Tito Davison. Una mujer noble se entera que ha sido parte de varios tratos entre hombres cercanos a ella en donde ha habido dinero de por medio, y decide utilizar su belleza pero bajo su propia conveniencia. Esta belleza le sirve para conservar una vida de riquezas y mantener a su hija.

En los últimos años de la década de los 40, mismos que abarcan el periodo de gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) la gente emigraba a la ciudad en busca de un futuro más próspero; los lugares de diversión cambiaron, así como el arquetipo de la mujer. Se filma *Revancha* (1948) de Alberto Gout, *Hipócrita* de Miguel Morayta, *En cada puerto un amor* y *Callejera* de Ernesto Cortázar, *Cabaret Shangai* de Juan Orol, *Coqueta* y *Perdida* de Fernando A. Rivero y

Ladronzuela de Agustín P. Delgado, todas de 1949, donde los bailes empiezan a tomar más importancia e insinúan posiciones sexuales. Los vestuarios, los diálogos y la quinésica forman parte principal de la seducción que provocan, no sólo en el personaje masculino de la cinta, sino en el espectador también.

Poco a poco se deja de hablar de la mujer engañada que no posee otra opción que entregarse a las garras de la prostitución o de la devoradora, y esta vez surgen mujeres que bailan en centros nocturnos con poca ropa: las rumberas. Estas cintas resultaron de la fusión de la prostituta y la devoradora. La rumbera “ya no es un dechado de virtudes: es ruin, vengativa y goza infligiendo daño a sus semejantes”,⁹³ un claro ejemplo es el papel que juega Ninón Sevilla, en *Aventurera* (1949) y en *Sensualidad* (1950) ambas de Alberto Gout, como el concepto de la sensualidad del cine mexicano logrado entre baile y baile. Ninón logra hipnotizar, seducir y fascinar a todo aquel que la observa en sus números musicales. En ambas cintas (y en otras más) se rinde culto al proxenitismo, a la venganza, al sadismo, a la escatología, al fetichismo, a la sexualidad animal y al crimen sin castigo. Una mujer utiliza sus atributos para conseguir lo deseado aunque al final forme parte de una venganza. Este tipo de cine domina durante varios años, y se sabe de la existencia de más de 150 filmes con esta temática.

Los rostros de las rumberas estaban integrados a un maravilloso cuerpo y los camarógrafos elegían partes muy concretas de esos cuerpos: el trasero de Lilia Prado, las piernas de Ninón Sevilla, las caderas de María Antonieta Pons. El cine de este periodo pretende ser un cine erótico, lleno de figuras femeninas y de vestuarios pequeños y sensuales que cautivan al público, principalmente masculino, a través de sus movimientos candentes. Estos cuerpos regularmente se exhiben dentro de una coreografía de bailes populares, de revista o cabaret. Cabe mencionar, que un elemento importante dentro de las cabareteras es el cigarro en mano, que muchas veces era utilizado para interesar al hombre deseado y así lograr conquistarlo.

⁹³ *Ibíd.*, p. 122.

En ese cine de rumberas, “las caderas, los muslos y las piernas de las rumberas fueron sus principales atributos a resaltar, sea a través de bailes o con formas sugestivas al caminar”.⁹⁴ Es común reconocer a María Antonieta Pons como la primera rumbera del cine a raíz de su debut en la cinta *Siboney* (1938) de Juan Orol. De todas las grandes bailarinas que causaron sensación en el cine mexicano, sólo cinco de ellas han logrado pasar a la historia como las máximas exponentes: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina. Unas más por su rostro y otras por la manera de moverse en el escenario.

María Antonieta Pons se caracteriza por su particular manera de mover las caderas, y el corte picaresco de sus cintas. Meche Barba, llamada "La Venus Azteca" (nació en Nueva York pero vivió casi toda su vida en México, es por esto que se le considera la única mexicana entre las cinco grandes). El gran éxito de Amalia Aguilar se debe a su forma de bailar, ella se inclina hacia las comedias ligeras. Ninón Sevilla deslumbra por su belleza salvaje y su espectacular físico, considerada una *vedette* completa, pues no sólo bailaba y actuaba, también cantaba y montaba sus propios números musicales. En varias de sus películas, se ve a Sevilla como un ardiente objeto sexual y según David Ramón⁹⁵ en *Coqueta*, porta uno de los vestuarios más eróticos y audaces en toda la historia del cine mexicano: pues su cuerpo está cubierto por una red, que subraya provocativamente su busto, con una máscara de demonio sobre su sexo. Rosa Carmina llamada "La mujer de fuego", exponente del cine de gánsters. Las rumberas son “una fuerza telúrica, un fruto más de este imperio de los instintos capaz de enloquecer hasta al más decente de los hombres civilizados. La fuerte carga sexual de estas películas presagia el arribo de un nuevo tipo de cine erótico”.⁹⁶

Durante estas dos décadas, ocasionalmente el cine intenta ocultar el lado erótico de sus personajes o, por el contrario, juega con este tema en un tono moralizante que tenía como consecuencia la dualidad basada en los instintos

⁹⁴ Mike Goodness, *Op. cit.*, p. 62.

⁹⁵ En *Sensualidad, Las películas de Ninón Sevilla*, México, UNAM, 1989, p. 53.

⁹⁶ *Rumberas* (Documental), México, 1996, TV UNAM, Dirección: Jaime García, Producción ejecutiva: Iván Trujillo, Guión: Flavio González, Edición: Enrique Ojeda y Fernando Saravia, Duración: 30 min.

amor/muerte como castigo, resultando en la miseria o la muerte de la protagonista o del personaje más cercano causante de su situación final de la mujer. Tal situación se puede notar tanto en el personaje de la prostituta, en el de la mujer fatal y en la rumbera. Las cintas que se producen en el primer lustro de los años cincuenta, a pesar que los argumentos siguen siendo similares, los finales ya no son tan trágicos. Quizá en un momento de la historia las mujeres que representan el deseo reciben su castigo, pero éste ya no es la muerte o el abandono, sino un sufrimiento más soportable, regularmente elegido por ellas, por ejemplo, la elección entre el amor o el deber.

3.2.3 Erotismo en la década de 1950

Los años cincuenta fueron una década de constante evolución en el cine, principalmente en el tema de la sexualidad, pues a la par que se filmaba a las rumberas, también se hacía un cine dotado de fetiches y quizá con más carga de sensualidad en la trama, mostrando un erotismo más sutil que el de aquellas bailarinas con poca ropa y movimientos sensuales. Se habla del cine de Luis Buñuel. Si bien las nuevas producciones estaban superando las tramas campiranas, Buñuel hizo un buen uso entre la combinación del campo y el erotismo en *Susana, carne y demonio* (1950) donde la protagonista personifica el deseo carnal y el apetito sexual liberado que hace enloquecer a todos los hombres de la hacienda donde se refugia. Ella sabe que es bella y sensual, así, baja la blusa de sus hombros y se sube la falda cada vez que puede. Otras cintas del mismo realizador donde muestra erotismo son *Los olvidados* (1950), que plantea el complejo de Edipo y utiliza como símbolo erótico la leche; en *Subida al cielo* (1951) juega con los deseos carnales de un hombre recién casado que no ha logrado consumar su matrimonio y que sólo logra esta consumación sexual con una mujer que se complace en sentirse deseada. *Abismos de pasión* presenta las pulsiones básicas sobre las que gira la vida del ser humano, la muerte y el amor; *La ilusión viaja en tranvía* y *Él* (las tres de 1953) giran alrededor del fetiche de las piernas de las actrices, que no requieren estar muy destapadas, sino únicamente mostrarse en el momento indicado y así cautivar al personaje protagónico, y a través de él, a la audiencia.

Cabe señalar, que desde sus inicios, Buñuel deja muy clara su posición de hacer un cine diferente (surrealista), y a su llegada a México su cine se rige por elementos de onirismo y sensualidad. Es así que, muchas de sus películas contienen sin duda algunas de las secuencias más eróticas y excitantes del cine mexicano. En sus filmes, el sueño tiene un sentido extra, que es imaginar un deseo exasperado lleno de figuras retóricas que exaltan una realidad que nunca sucederá. En esta etapa del cine nacional se puede hablar de cine erótico mexicano puro, y no de melodramas que sólo intentan introducir erotismo en algunas escenas del mismo. También es a partir de aquí que el tema de la sexualidad empieza a tener más libertad en su expresión en el cine.

Destacan títulos como *Vagabunda* y *Amor perdido* de Miguel Morayta, *Al son del mambo* de Chano Urueta, *El ciclón del Caribe* de Ramón Pereda, *Traicionera* de Ernesto Cortázar, *Arrabalera* de Joaquín Pardavé, *Victimas del pecado* de Emilio Fernández, todas de 1950, *Trotacalles* de Matilde Landeta, *El puerto de los siete vicios* de Eduardo Ugarte, ambas de 1951; *La isla de las mujeres* de Rafael Baledón, *Yo fui una callejera* de Joselito Rodríguez, *Aventura en Río* de Alberto Gout, todas de 1952. La última cinta cuenta con momentos de intenso erotismo, además de contar con planos de gran impacto visual en todo el filme. Si bien no son historias con sexo explícito, sí cuentan con mínimas expresiones de erotismo, desde el mostrar las piernas, los movimientos al caminar, los bailes, los vestidos, los diálogos, las miradas de seducción, el coqueteo, hasta el voyerismo.

Sin duda, en su mayoría el erotismo era representado a través de un baile sensual y en *Victimas del pecado*, Ninón Sevilla alcanza una madurez sensacional en sus coreografías; o a través de canciones “picantes” como la que en este filme interpreta Rita Montaner: <Ay José así no es, ay José eso qué es, ay José vuélvalo a hacer, ay José hazlo al revés. No se ponga tan blandito, ponte un poco más durito y baila con sabrosura, moviendo bien la cintura para poderte gozar, así José [...] Cuando des la media vuelta no dejes la mano suelta, don José tenga cuidado, porque un paso mal marcado hacen

perder el compás. Ay José así no es, ay José así sí es, ay José eso qué es, ay José que bueno es, ay José que rico es, ay José vuélvalo a hacer...>

Otro de los grandes mitos eróticos del cine, es *La red* (1953) de Emilio Fernández, cabe mencionar que esta cinta es una de las pocas que no deja de lado el erotismo masculino. En lo que se refiere a éste, se muestra el torso desnudo del hombre como muestra de virilidad y gallardía. Además de jugar con símbolos para intensificar las situaciones en la historia, recurre al mito bíblico de Adán y Eva y al de Caín y Abel, pues ambos personajes masculinos (protagónicos) desean el amor de la misma mujer. Otra cinta desarrollada en el mismo lugar, la playa, es *La gaviota* (1954) de Raúl de Anda, en la que se muestra una búsqueda de la libertad sexual expresada a través de la pintura. El lugar donde se desarrollan ambas historias simboliza la libertad sexual, con la playa vacía y los chorros de espuma. Dichas películas, así como *Sombra verde* (1954) de Roberto Gavaldón, se dejan llevar por una libertad sexual sin ataduras por parte de la protagonista. Resulta interesante el caso de *Mulata* (1953) de Gilberto Martínez Solares, en donde aparecen senos desnudos de mujeres que entran en trance en un ritual dedicado a Yemaya y tal es su efecto que se desgarran las ropas y se revuelcan en el piso. Tal escena cuenta con un toque erótico (sin caer en lo vulgar debido a la forma en que las mujeres se desnudan de la cintura para arriba pues se sabe que se trata de un ritual).

Por otro lado, la aparición de la televisión en 1950 ayuda a que los contenidos del cine se endurezcan y se exige mayor realismo en las cintas por el miedo de una posible desaparición. La apertura ante la sexualidad se hace más grande, lo que provoca que 1955 se conozca como “el año del destape”, el año en que el desnudo se hace presente en el cine mexicano en películas “sólo para adultos”. Se permite la filmación de *La virtud desnuda* de José Díaz Morales, que gira alrededor del voyerismo, *La fuerza del deseo* de Miguel M. Delgado que inaugura la temporada de “desnudos artísticos”, *El seductor* y *La ilegítima*, ambas de Chano Urueta, con más desnudos “artísticos”, *Esposas infieles* y *Juventud desenfrenada*, ambas filmadas en 1956 de José Díaz Morales, *La diana cazadora* (1957), de Tito Davison donde se cuenta una historia ficticia sobre la escultura de dicho monumento y por su puesto, se desnuda a una

mujer para conseguir la historia, y *Zonga, el ángel diabólico* (1958) de Juan Orol.

En estas cintas la principal figura es Ana Luisa Peluffo, junto con Columba Domínguez, Amanda del Llano y Kitty de Hoyos, entre otras. Trataban desnudos “estéticos”, pero sobre todo, estáticos, pues ésta era la manera de justificarlos para no caer en lo vulgar o pornográfico, que a su vez cae en una contradicción con la característica fundamental de las rumberas: el movimiento, el baile, la sensualidad. De esta manera, los artistas pintan o crean esculturas en donde descubren partes del cuerpo femenino para enfatizar el erotismo y deslumbrar al espectador con su belleza, y así despertar la libidinosidad. Las miradas se dirigen hacia los senos y el trasero, pero siempre cubriendo los genitales.

Por su parte, el desenlace de estas películas reafirma que en el pecado se lleva la penitencia, pues en algunas ocasiones se mata a la protagonista desnuda por el simple hecho de exhibirse de esta manera ante un hombre que no es con el que compartirá su vida y tendrá hijos, pero que seguramente le servirá para mejorar su economía; además los títulos se convierten en algo totalmente explícito y no en simples sugerencias. Cabe mencionar, que el desnudo no siempre es sinónimo de erotismo, pues este último se establece en el conjunto de elementos basados en la sensorialidad y en el entorno que enriquece la función sexo, previos al desnudo, que casi siempre está seguido del acto sexual.

La primera vez que el cine mexicano plantea un hecho derivado de la sensualidad fuera del ámbito del burdel, el buen sentido, las costumbres y la gazmoñería dieron al traste con todo. [Este intento se dio con los primeros desnudos de Peluffo]. No se puede por tanto, hablar de erotismo en el cine mexicano. Se puede hablar, sin embargo, de algunos de sus conatos, siempre fallidos, de incorporar a las fórmulas tradicionales de sus asuntos instancias aisladas que propendían a dejar ver una imagen fugaz de este mundo erótico al que nadie es ajeno.⁹⁷

⁹⁷ Salvador Elizondo, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, Año 1, No. 1, abril 1961, México, p. 7.

Se creía que la incorporación de desnudos atraería a los espectadores a las salas de cine, y efectivamente así fue. Lamentablemente, el objetivo erótico inicial del cine nacional se pierde casi por completo, pues el desnudo no siempre es erótico, y en estas nuevas cintas se muestran desnudos superfluos y vacíos. A pesar de esta nueva tendencia, se filmaron títulos como *Amor y pecado* y *La ambiciosa* (ambas de 1955) de Alfredo B. Crevanna y *La Odalisca no. 13* (1957) de Fernando Cortés, con sugerencias eróticas en el comportamiento de las actrices principales, como sucedía en las décadas anteriores, cuando se pretendía cautivar al espectador a través de analogías entre los objetos y personajes de la historia.

Poco a poco, esta situación cambia hasta llegar a los “desnudos artísticos”. Además se inaugura el cine de luchadores con *La bestia magnífica* (1952) de Chano Urueta. Este tipo de cine mezclaba la acción con una gran carga erótica (femenina como masculina), de tal manera que la mayoría de estas películas contaban con dos versiones, la nacional, con escenas de erotismo no censurable, y la internacional, con semidesnudos.

3.2.4 Erotismo después de 1960

La evolución que se consigue en el segundo lustro de los años cincuenta sobre el tema de la sexualidad toma cierta rapidez. En la década de los años 60 surge el grupo y los primeros antecedentes del “nuevo cine mexicano”, en donde los personajes que alcanzaron gran fama y fuerza taquillera, comparable a la de la época del cine de oro, son Mauricio Garcés, Antonio Aguilar, Piporro y el luchador Santo.

Esta década se caracteriza por las “comedias sexuales” de Mauricio Garcés, que inaugurara al primer Playboy mexicano. Se trata de un personaje millonario, estafador de alta escuela, modisto de señoras, fotógrafo de modelos, etc. Este nuevo don Juan muestra la desaparición del macho mexicano, ahora se encuentra rodeado de gringas en vacaciones de verano, luciendo pequeños bikinis y lencería; algunos títulos son *Don Juan 67* (1966) de Carlos Velo, *Departamento de soltero*, *Fray Don Juan* y *Modisto de señoras*,

todas de 1969, dirigidas por René Cardona Jr., y *Cómo atrapar a un don Juan* (1970) de Pedro Lazaga, entre otras.

El tema del erotismo en esta década ya no tenía el mismo peso, pues ahora, el objetivo principal era mostrar lo que más se pudiera del cuerpo femenino (y también masculino) para provocar reacciones más fuertes en el espectador. Se trata de un erotismo libre de mojigaterías, un erotismo renovado.

En 1964 se convoca al Primer Concurso de Cine Experimental, entendido así por los realizadores como una forma de innovar en las técnicas y en la forma de hacer cine, más que en proponer nuevos contenidos, es así que se siguen tratando convencionalismos de la época clásica (o de oro) del cine nacional, y las prostitutas regresan pero con mayor peso a la pantalla, así se filmó *Las pecadoras* (1967) y *Mujeres de media noche* (1968), ambas de Alfonso Corona; *La casa de las muchachas* de Fernando Cortés, *Las impuras* de Alfredo B. Crevenna, ambas de 1968; *Las chicas malas del padre Méndez* de José María Fernández, *La casa del farol rojo* de Agustín, P. Delgado, *Las golfas* de Fernando Cortés, las tres de 1969, y *Para servir a usted* (1970) de José Estrada. Cabe mencionar, que los productores Guillermo y Pedro Calderón filmaron con el realizador José Díaz Morales varias comedias y melodramas eróticos.

Las películas filmadas en ésta y posteriores décadas no dudan en mostrar desnudos masculinos y femeninos, aunque muchas veces sean innecesarios o no estén bien justificados para el desarrollo de la trama. A pesar de este nuevo replanteamiento del tema del erotismo, se conservan tópicos del cine clásico, de esta manera nace el cine de ficheras o las sexicomedias, la versión vulgarizada de las rumberas, en donde predomina el albur en los diálogos así como escenas de sexo simulado. Este género perdura durante los años setenta y ochenta, algunos ejemplos son *Bellas de noche* (1974) de Miguel M. Delgado y *Naná* (1985) de Rafael Baledón, en donde las protagonistas aparecen en la mayoría de las películas semidesnudas o con telas transparentes que no dejan sus cuerpos voluptuosos a la imaginación del espectador.

Cabe mencionar que los “desnudos artísticos” de mediados de los años cincuenta, fueron el parte aguas de las décadas posteriores, en donde el tema de la sexualidad tiene una mayor apertura, y las representaciones del viejo erotismo se convierten en mujeres en lencería, ficheras y desnudos femeninos y masculinos. La figura femenina también sufre cambios, pues los cuerpos se hacen más voluptuosos, con senos grandes y pequeñas cinturas, así como los diálogos poéticos de María Félix dan un vuelco al vulgar doble sentido, usado no sólo por los personajes masculinos sino también por los femeninos.

En general, el personaje femenino siempre resultaba coqueto, sufrido, placentero, vengativo, pero sobre todo pecador, porque nada fascina tanto como el pecado. Ya no se utilizan tantos simbolismos como en las décadas anteriores, en el caso masculino, como los sombreros de charro, los sacos interminables de gigoló, las espuelas, el bigote y las voces graves de los galanes que no sólo connotan masculinidad sino también virilidad. El sexo se vuelve libre, y un tanto vulgar al exhibirse en la pantalla. Así, los desnudos y las películas de ficheras dejan de lado al erotismo nacido en *Santa* en 1931 y culmina con las primeras exhibiciones de Peluffo.

En el último año de la década de 1960 se funda el grupo de cine independiente, de los cuales Arturo Ripstein y Felipe Cazals son las principales figuras y en las siguientes décadas se convertirían en los más importantes. En esta nueva etapa del cine nacional, se aprecia un esfuerzo por superar la vulgaridad en todos los aspectos, que hasta el momento caracterizaba a la cinematografía mexicana. Algunos ejemplos son *Los meses y los días* y *La primavera de los escorpiones*, ambas de Francisco el Villar filmadas en 1971, *La inocente* (1972) de Rogelio A. González, *La otra virginidad* (1975) de Juan Manuel Torres, *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein y *Lo mejor de Teresa* de Alberto Bojórquez, las tres de 1977.

Durante la década de 1970 y 1980 se filmaron asuntos comerciales, las películas picarescas de ficheras con vedettes como Rossy Mendoza, Lyn May, Sasha Montenegro, actores maestros del doble sentido como Luis de Alba, Rafael Inclán. Alberto Rojas, Alfonso Zayas, César Bono, René Ruiz, entre

otros. Pero este género cayó en la monotonía y poco a poco dejó de gustar al público. Por otra parte, se rodaron cintas de la corriente de cine independiente como *Doña Herlinda y su hijo* (1984), *La pasión según Berenice* (1975), *Las apariencias engañan* (1978), todas de Jaime Humberto Hermosillo, director que ya contaba con cierta importancia.

En los primeros años de la década de los ochenta los productores privados realizaron varias películas con la propuesta de los años anteriores: prostitutas, desnudos, palabras altisonantes, cabarets, albures, homosexualidad, travestismo. Destacan algunos títulos como *Las del talón* de Alejandro Galindo, *Noches de cabaret* de Rafael Portillo, *Picardía mexicana* de Abel Salazar, todas de 1977; *Las cariñosas*, *Muñecas de media noche*, ambas de 1978 de Rafael Portillo, *El rey del talón* de Javier Durán, *Las golfas del talón* de Jaime Fernández, *Las cabareteras* de Ícaro Cisneros, *Cuentos colorados* de Rubén Galindo, *La pulquería* de Víctor Manuel Castro, *El sexo sentido* de Rogelio A. González, todas de 1980; *Burdel* de Ismael Rodríguez, *La golfa del barrio* de Rubén Galindo, *Las fabulosas del reventón* de Fernando Durán, *El sexo de los pobres* de Alejandro Galindo, *Los mexicanos calientes* de Gilberto Martínez Solares, *Escuela de placer* de René Cardona, de 1981, *Más vale pájaro en mano* (1985) de Jesús Fragoso, *Tres mexicanos ardientes* (1986) de Gilberto Martínez Solares, *Los plomeros y las ficheras* de Víctor Manuel Castro, *Duro y parejo en la casita del pecado* de Jesús Fragoso, ambas de 1987, *Las aventuras de Juan Camaney* (1988) de Alejandro Todd, *El semental de Palo Alto* (1988) de Rafael Villaseñor Kuri, entre otras.

En la última década del siglo XX, una de las máximas representaciones del erotismo logradas, es *La tarea* (1990), del ya mencionado Jaime Humberto Hermosillo, filme que causa polémica, pero a la vez dignifica al olvidado erotismo presentado en las primeras cintas sonoras, que mantuvo una evolución constante durante tres décadas y después sufrió una radical evolución hasta la desaparición de la industria en los años noventa.

Otras cintas eróticas de estos años son *En el aire* (1994) de Juan Carlos de Llaca, *Un hilito de sangre* (1995) de Erwin Neumaier, *Cilantro y perejil* (1997)

de Rafael Montero, y *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) de Antonio Serrano. “A partir de la última década del siglo XX y lo que va del XXI el cine mexicano se ha sacudido cualquier pudor que limite su forma de expresión, y hace cada vez más comunes los desnudos integrales”⁹⁸ en el cine, tal es el caso de *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, entre otras. En años más recientes, los desnudos no sólo permanecen durante más tiempo en la pantalla, sino que también se presentan de manera explícita la consumación de la relación sexual, dando casi por pérdida la sensualidad y el proceso de seducción que cautivaba no sólo a los personajes, sino también al espectador.⁹⁹

El tema de la sexualidad, pero principalmente del erotismo, tiene una gran evolución desde el establecimiento de los primeros arquetipos en el cine. Se instauran tramas y personajes para introducir erotismo en los filmes; evolución que se perfecciona en cine erótico (hay que recordar las diferencias establecidas al inicio de este capítulo entre cine erótico y erotismo en el cine), el cual se puede observar en las más recientes producciones fílmicas nacionales. Ya se puede hablar de producciones mexicanas puramente eróticas y no de películas con simples y sencillos rasgos eróticos. Dentro de los arquetipos eróticos establecidos, el personaje de la bailarina continúa danzando en el inconsciente de los espectadores que a través de sus películas descubrieron los insospechados alcances de la sensualidad.

3.3 Elementos semióticos y psicoanalíticos de las películas mexicanas con contenido erótico

Los elementos que representan erotismo en el cine se basan en la retórica del cuerpo de los actores, el vestuario, los bailes, los diálogos, los encuadres, las formas, la iluminación, la composición, el color, la perspectiva, los emplazamientos, así como cada uno de los elementos que integran el argumento, como las metáforas, los arquetipos, etc., que sirven para

⁹⁸ Mike Goodness, *Op. cit.*, p. 64.

⁹⁹ Cabe mencionar que a partir de 1960 se requiere de un estudio más profundo de las representaciones de erotismo en el cine nacional. En este ensayo sólo se brinda un breve repaso de los títulos representativos de esta temática.

embellecer la representación del erotismo en los filmes. Estos varían dependiendo de la década y hasta del director de cada cinta. Es así que, la expresión de la sexualidad cambia de acuerdo al contexto del que se hable, en el cual regularmente influye la doble moral, proveniente de las instituciones religiosas y del poder público, traducido en censura para muchas de las cintas citadas en este texto.

En las películas de la década de los años treinta abundan elementos en la trama, que principalmente hacen referencia a la mujer engañada por un mal hombre, y que después de tal situación sólo tiene la opción de dedicarse a la prostitución. En cuanto a la representación del erotismo, se muestran mínimas partes del cuerpo femenino, principalmente las piernas y las caderas de las mujeres mientras bailan replegadas a los hombres. La manera de vestir es bastante similar entre ellas, aunque al inicio los escotes no se muestran mucho, pues los vestidos las cubren casi por completo, pero siempre se deja ver la silueta femenina. Al final de la década, la espalda y los hombros descubiertos abundan en las mujeres que aparecen en la pantalla, así como el mismo tipo de tela para los vestidos: satín. De esta manera cada parte del cuerpo femenino comienza a tener un valor extra hasta convertirse en un fetiche, así como las telas de sus vestidos, que predominan hasta el primer lustro de los años cincuenta.

Los movimientos en el baile se tornan más sensuales y seductores, no sólo para los personajes de la película sino también para el espectador, pues se encuadran las miradas coquetas de las mujeres, así como las piernas y las caderas al momento de bailar o caminar. Otro elemento que les otorga cierto interés o sensualidad, es el cigarro y la manera de pararse en la barra para conquistar a los hombres.

La quinésica en estas películas es muy importante, pues se basa en miradas seductoras, movimientos corporales y posturas al estar de pie, muy sensuales, así como la exhibición cada vez más constante y abierta del cuerpo femenino. Otro aspecto importante en todas las cintas es el título, que sirve de anclaje para la historia y que tiene mucha fuerza sobre ella, por ejemplo, es irónico

encontrar a una santa en un cabaret vendiéndose al mejor postor, o la mancha de sangre que “debe” dejar toda mujer al perder la virginidad, y que se convierte en una marca de pureza o todo lo contrario. Los títulos fungen como metáforas de las historias. Las cintas de esta década intentan plasmar a una diva que conquista a todos a su alrededor por su enorme belleza, pero que al final de la historia, tiene que terminar sola e infeliz o muerta por una grave enfermedad o por suicidio, todo para redimir sus pecados y por su actitud ante la vida, aunque muchas veces haya sido un hombre el causante de su manera de vivir.

En cuanto a los elementos técnicos, no se hace mucho uso de ellos para incrementar el erotismo, pues los encuadres, las formas, la composición, los emplazamientos aún son muy sencillos y únicamente se interesan en mostrar la historia, por lo anterior, no se brinda una significación extra al erotismo mostrado en cada cinta, tampoco se hace mucho uso de metáforas, pues el arquetipo planteado de la prostituta no las necesita. Será hasta la siguiente década en que estos elementos tomen fuerza y se involucre más en el erotismo de cada historia. Algunos de los filmes de esta década son *remakes* o adaptaciones de obras literarias. En cuanto al psicoanálisis no se muestran muchos elementos del inconsciente que representen erotismo, solo la pulsión de amor (deseo)/muerte se hace presente, pues aquella mujer que provoca deseo en otro, no importa si se trata de una prostituta o no, está destinada a la muerte, así, se nota que las pulsiones básicas están reprimidas que no se hace mención de ellas sin un castigo al final.

Los elementos recurrentes en la década de los años 40 son el doble sentido y el tratamiento de temas como el adulterio con mujeres accesibles sólo para hombres con mucho dinero (por ejemplo, *La corte del faraón*, *Cinco minuto de amor*, entre otros títulos), y sigue prevaleciendo el de la prostituta. Se establece el tema cabaretero a la par que nace un nuevo arquetipo, el de la mujer fatal, aquella que sólo utiliza a los hombres a su conveniencia. La mujer cien por ciento seductora, deseada por todos los hombres que la voltean a ver. También se filman cintas que introducen el tema de cabaret, aunque las historias no se desarrollen totalmente en este lugar.

La mujer fatal, no necesita andar con poca ropa o con escotes muy pronunciados, lo único que necesita es mantenerse bella y seducir a los hombres con su mirada, con sus labios, con la manera de mover las caderas al caminar. La seguridad que demuestra es lo que los conquista, tal y como lo hace María Félix en las películas de esta década. Se trata de un erotismo en cierto grado, inocente, que no cae en lo vulgar. No sólo seduce a los hombres que la rodean sino también al espectador, cuando se encuadra su rostro, sus ojos, sus labios. Esta ambientación va de la mano con la fantasía, la seducción y el placer, que de cierto modo forman una sublimación en el espectador al imaginar que pueden tener a una de estas mujeres en sus brazos. Cabe señalar, que la construcción de este personaje está más desarrollada, pues en ellas predomina una personalidad de perversidad: ellas no aman solo desean.

En las cintas de cabaret se muestran escotes e insinuaciones verbales muy atrevidas por parte de las mujeres hacia los hombres, aunque no se puede esperar menos pues ese es su trabajo: buscar clientes para ganar algunos pesos y sobrevivir a su vida de desgracias. En cuanto a los encuadres y desplazamientos, generalmente se utilizan planos abiertos en los bailes y en ocasiones alejados, no ayudan a aumentar la sensualidad de los mismos al acercarse o enfocar partes del cuerpo femenino. Se le da más importancia al baile que en algunas ocasiones sirve como metáfora para insinuar una consumación del acto sexual, pues los movimientos y coreografías se vuelven mas candentes.

Otro tema recurrente en las películas es la dualidad de las pulsiones amor/muerte, en la mayoría de los filmes se plantea como un castigo, cabe mencionar, que también son los principales instintos del ser humano, por ejemplo, en *Humo en los ojos*, los hombres que se acercan a la bailarina mueren de forma extraña, por el sólo hecho de desear a una mujer que pertenece a nadie y a la vez a todos. En *La diosa arrodillada*, María Félix dice <<o te entregas a mí o me destruyes, no hay términos medios [...] nuestro amor dice vida o muerte [...] debes entender este idioma con tu propia vida [...] si nos amamos no habrá antes ni después>>. La muerte no es siempre un

castigo para los personajes, también forma parte de los instintos naturales, que se llegan a convertir en instintos arrebatadores.

En los años finales de esta década, las rumberas cada vez son más sensuales, su ropa es más pequeña y deja notar la figura de las bailarinas así como sus movimientos. Este personaje “es alegre, desenfadado, gozosamente consciente de su sensualidad [...] trayendo consigo danzas que despiertan los anhelos de los hombres [...] Con sus penachos y sus coronas de fruta, ellas son las reinas de suntuosos palacios orientales e idolatradas al ritmo de la música”.¹⁰⁰ En cada parte del baile se dramatizan las etapas del goce sexual y entre la música se logra un coito unipersonal; la bailarina entrega rostro, piernas y vientre al deseo individual, que al estar frente a la pantalla, se convierte en colectivo.

Los encuadres comienzan a dar más importancia a partes del cuerpo como los hombros, las caderas, las piernas, pues la voluptuosidad es contagiosa, los directores se atreven con recursos técnicos más audaces que de costumbre. La música en el cine de rumberas es fundamental, las letras de ésta suelen tener un lenguaje picaresco o hasta en doble sentido, así como la escenografía y vestuario de los bailes son muy sugestivos al portar frutas artificiales en sus vestidos o por los velos que usan. En conjunto, logran cautivar no sólo a los personajes del filme sino también al espectador con elementos a los cuales cada vez se les otorga un significado extra. Los personajes, principalmente femeninos, se convierten en un fetiche y logran introducirse en el inconsciente del público; a esto se debe el éxito de este género cinematográfico, pues los bailes de las actrices, su ropa, las miradas viven en la mente, en los sueños y en las fantasías de los asistentes a las salas de cine.

La mayoría de las cintas se desarrollan en la ciudad, aunque también hay algunas contextualizadas en el campo o en algún puerto. En cada lugar la representación del erotismo es distinta. En los cabarets de la ciudad se

¹⁰⁰ *Rumberas* (Documental), México, 1996, TV UNAM, Dirección: Jaime García, Producción ejecutiva: Iván Trujillo, Guión: Flavio González, Edición: Enrique Ojeda y Fernando Saravia, Duración: 30 min. *Op. cit.*

representa a través del cuerpo femenino, de sus movimientos al bailar y de los diálogos un tanto vulgares, así como del vestuario; en cambio en el campo, la seducción es más sutil y se da a través de las expresiones faciales, además la inocencia tiene un peso especial, pues es la que conquista a los hombres. Se trata de una inocencia perversa, tal es el caso de *Susana, carne y demonio*.

Por su parte, las actrices siempre son las mismas, la prostituta es representada por Andrea Palma; la mujer fatal es María Félix; las rumberas son María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Rosa Carmina, pero, principalmente, Ninón Sevilla. Y los directores más relevantes de esta década son Emilio Fernández, Julio Bracho, Fernando de Fuentes, José Díaz Morales, Alberto Gout, Juan Orol, aunque cada uno tuvo variaciones en las historias filmadas; los actores y el contexto para desarrollar el argumento se mantenía a lo largo de esta y la siguiente década. Muchas de estas actrices y directores prevalecen todavía en los años posteriores.

En general, en estas dos décadas los encuadres utilizados en las películas varían dependiendo el momento dramático de la misma. Al inicio suelen ser muy abiertos o encuadran los rostros, en cuanto la inocencia se pierde (cuando las muchachas son engañadas), se empiezan a cerrar los encuadres, buscan las miradas seductoras, los movimientos cadenciosos, las caderas, los escotes, los hombros descubiertos, así como cualquier zona del cuerpo femenino en donde puede haber por lo menos una mínima connotación erótica. De esta manera, cuando la mujer es inocente, es imposible encuadrar zonas de su cuerpo que provoquen deseo, después que el pecado ha caído sobre ella y pasa por el camino de la lujuria, del deseo, ya provoca a los hombres y por lo tanto, ya se pueden observar ciertas partes de su cuerpo. El fotógrafo encuadra estas zonas para que el espectador también pueda disfrutar de este nuevo objeto del deseo.

Los elementos utilizados en la década de los años 50 forman una mezcla entre los dos anteriores arquetipos establecidos, el de la prostituta y el de la mujer fatal, encarnada por Ninón Sevilla. La mujer que baila en un cabaret, y seguramente se prostituye y que a la vez es deseada por los hombres y los

utiliza a su conveniencia. Aunque también surge otro tipo de erotismo, y es el establecido por Luis Buñuel. Él utiliza elementos más visuales y psicológicos en sus argumentos; la personalidad de las féminas se profundiza más, ya son cien por ciento mujeres perversas. La seducción no se queda en los personajes pues las actrices seducen al espectador a través de la cámara, con sus miradas y movimientos al caminar, pero principalmente por el manejo de fetiches enfocados a las piernas de las protagonistas y su respectivo juego onírico; así como la composición de la imagen que evoca figuras geométricas y fortalece las relaciones entre los personajes, con la cámara y con el espectador.

Esta fue una década netamente erótica, no sólo por los recursos utilizados por Buñuel, sino por las nuevas cintas que ofrecían directores que estaban acostumbrados a filmar otro tipo de tramas, tal es el caso de Emilio Fernández. Además del surgimiento de los primeros desnudos justificados por su naturaleza artística. Desnudos que consiguieron una apertura sobre el tema sexual, y que desafortunadamente también le dieron al traste al erotismo que hasta el momento se estaba desarrollando. Un erotismo sensible y fuera de lo vulgar, que en las siguientes décadas se desarrollaría degradando la calidad de la producción mexicana (en general), que en años anteriores la caracterizaba.

Durante el primer lustro de esta década muchas de las películas tenían breves momentos eróticos, que principalmente consistían en bailes candentes de las rumberas o algún coqueteo entre los personajes, que cada vez eran más atrevidos, pero principalmente giraban sobre el drama de la historia planteada, por ejemplo, *Traicionera* (1950) de Ernesto Cortázar, cuenta con situaciones muy eróticas en los bailes de la protagonista y cuando ésta seduce a un mecánico, o *Trotacalles* (1951) de Matilde Landeta, que cautiva al espectador mientras los protagonistas se enamoran. Estas mínimas expresiones de erotismo se expresaban a través de la técnica utilizada por el realizador y la actuación. Otro tema al que se recurre es el voyerismo, al ver a través de un hoyo en *Yo fui una callejera* (de Joselito Rodríguez) y *Cuarto de hotel* (ambas de 1952) de Fernández Bustamante. En la primera se admira la belleza de una bailarina y en la segunda la inocencia pero a la vez la sensualidad que

desprende una campesina. En ambas, el deseo por tener o llegar a ser, es el que predomina.

El tema de la sexualidad no sólo cambia porque las faldas se acortaran, los escotes se amplían, o se pasa de una visión de los tobillos a la contemplación de las piernas. Los espectadores empiezan a exigir más cercanía con la vida real, es así que, las actrices se comienzan a destapar más, ya se insinúa la conclusión del acto sexual poniendo a los actores en la cama o vistiéndose. Se crea un cine para hombres solos o para parejas con un amplio criterio, un cine con *sexo light* (aquel donde existen desnudos, regularmente no integrales, caricias, etc., sin sexo explícito). Algunos años anteriores esto no era posible de ninguna manera, lo más atrevido que se mostraba eran besos no muy apasionados, además el sexo fuera del matrimonio era inconcebible, pues sólo era para prostitutas. Las parejas de novios ya podían salir a pasear solos y besarse en la calle sin que nadie los observara mal. Además la visión del baile, principalmente del mambo ya no se centraba en las rumberas, ya lo podían bailar los jóvenes en cualquier salón de baile al que asistían con grupos de amigos, sin la necesaria supervisión de algún adulto mayor.

Estas transformaciones fueron posibles por los constantes cambios políticos, económicos y sociales de la etapa de posguerra mundial y por la llegada de la televisión a los hogares mexicanos, medio que a largo plazo resultaba más cómodo y barato. Por otro lado, los argumentos sufrieron variaciones, tanto en el lugar en que se desarrolla la historia como en la manera de llevar y terminar la vida de los personajes, es así, como los directores que permanecieron produciendo durante los años cuarenta y gran parte de los cincuenta fueron José Díaz Morales y Alberto Gout, además sobresale el trabajo de Alfredo B. Crevanna y Gilberto Martínez Solares en este rubro, el del erotismo, así como la imprescindible labor de Luis Buñuel que muestra un cine nacional diferente, con propuestas fuera de lo que se producía constantemente en México.

En cuanto a las actrices, permanecieron en la pantalla las cinco principales rumberas, quizá con más presencia Ninón Sevilla, pero también surgen nuevos iconos de sensualidad encarnados en Lilia Prado, principal actriz con la que

trabaja Buñuel, así como Marga López, Sara Montiel, Miroslava y Ana Luisa Peluffo, entre las más destacadas. El erotismo masculino lo encarnaron Crox Alvarado, Armando Silvestre y Joaquín Cordero, en cintas como *La red* y *La gaviota*. Esta fue una década que determina la producción de los siguientes años, y que penosamente cae en la degradación del cine mexicano que con tanto esfuerzo se logró establecerse entre el mejor de habla hispana.

En estos años la mirada de la cámara se vuelve más atrevida, pues enfoca de forma más cercana los cuerpos, de esta manera, las situaciones de pareja se hacen más comprometedoras, la música, los diálogos, la iluminación, las formas y la composición se comprometen más en el proceso erótico de la historia. Estos elementos se conjuntan para formar parte del deseo y los sueños del que observa el filme y vive vicariamente la situación presentada en la pantalla.

Finalmente, en las décadas posteriores el tema de la sexualidad tiene una mayor apertura, con mujeres en lencería, ficheras y los desnudos del nuevo cine. La figura femenina también sufre cambios, pues los cuerpos se hacen más voluptuosos, con senos grandes y pequeñas cinturas, así como los diálogos poéticos de María Félix dan un vuelco al vulgar doble sentido, usado no sólo por los personajes masculinos sino también por los femeninos. En general, el personaje femenino siempre resultaba coqueto, sufrido, placentero, vengativo, pero sobre todo pecador, porque nada fascina tanto como el pecado. Ya no se utilizan tantos símbolos como en las décadas anteriores, en el caso masculino, los sombreros de charro, los sacos interminables de gigoló, las espuelas, el bigote y las voces graves de los galanes que no sólo connotan masculinidad sino también virilidad. El sexo toma una apertura en el cine, que lo vuelve ocasionalmente vulgar al exhibirse en la pantalla.

Las prostitutas, los desnudos, los cabarets y los albuers abundan durante las décadas de los años sesenta y setenta; estos personajes y situaciones ya tan comunes en el cine nacional comenzaron un nuevo cambio con la presencia de Jaime Humberto Hermosillo y sus películas, en los años ochenta y noventa, que pretendían redimir el erotismo de los primeros años del cine sonoro. De

esta manera, después de varias décadas en búsqueda de un nuevo establecimiento del cine nacional, se logra hablar de un “nuevo cine”, en el cual se intenta reivindicar las películas producidas hasta el momento, con una mejor construcción de argumentos y personajes, así como de situaciones eróticas, logrando obtener cintas como *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) de Antonio Serrano y *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, además de las producciones de Juan Carlos de Llaca, Erwin Neumaier, Rafael Montero, Antonio Serrano y Alfonso Cuarón.

En estos años surge una mayor apertura en el tema de la sexualidad, por lo tanto, su presentación en la pantalla se vuelve menos compleja. Los elementos técnicos ayudan en el proceso de la erotización de la imagen y de los personajes, pues la composición se vuelve más atrevida. Dejan en el imaginario colectivo deseos y fantasías clavadas en la mente del espectador: las imágenes metafóricas se vuelven más seductoras.

El cine mexicano desde sus inicios sonoros se caracteriza porque sus argumentos incluyen mínimas expresiones eróticas. Un tímido erotismo que funciona a medias y que poco a poco se vuelve más inquietante con los desnudos. Como se puede notar a lo largo de este capítulo, esta expresión ha mantenido una constante evolución que pasa de miradas seductoras, bailes sensuales, diálogos picarescos, desnudos, hasta la consumación del acto sexual ante la pantalla, y por lo tanto, ante el espectador, quien con el solo hecho de observarlo se convierte en partícipe, pues se infunde en él deseos que surgen de los instintos básicos del ser humano, mostrando a la muerte como un complemento del deseo, del amor carnal y viceversa, pues en muchas películas las mujeres que provocan deseo, mueren.

Cabe mencionar, que el erotismo pertenece a los actos previos a la consumación del acto sexual; al sistema de comunicación basado en la sensorialidad, y como se ha podido notar, en cada década esta situación se presenta de manera distinta. En los años treinta y cuarenta, el erotismo se muestra en la seducción, a través de miradas, diálogos, es decir, en lo previo a la total conquista de la pareja, sin que necesariamente se insinúe la

consumación de un acto sexual, o que concluya con un apasionado beso. Es así que, no es necesaria poca ropa o bailes muy exuberantes, sino sólo saber ser sensual. A partir de los años cincuenta este erotismo incluye desnudos que no siempre cumplen con el objetivo principal.

De este modo, las películas mencionadas logran seducir al espectador a través de los elementos que se plantean en las historias, que van desde establecer al cuerpo femenino como un fetiche (y en menores ocasiones también al cuerpo masculino), además de las estatuas o pinturas de desnudos que se incluyen para intensificar ese deseo. También juegan con las fantasías del espectador que sólo pueden sublimar a través del sueño que es reflejado en la pantalla con una película de rumberas o de una devoradora. Así, cumplen un sueño que exclusivamente se puede ver realizado a través de un personaje.

En cada una de estas situaciones se busca seducir a los personajes de la película, pero es más importante aún, seducir al espectador, cuando esto se logra, el objetivo del erotismo en el cine se puede dar por cumplido.

Capítulo IV. Interpretación simbólica de películas con contenido erótico

*“El poema no es lo que está escrito,
sino lo que sucede entre lo que está escrito y el lector.”*

(Tomás Segovia)

Finalmente, después de haber observado al erotismo desde distintas perspectivas, es momento de realizar el análisis e interpretación de películas mexicanas con contenido erótico. Los títulos elegidos establecen en sus situaciones dramáticas una evolución del erotismo, el cual parte de una representación artística (escultura), pasa por la seducción del campo, la sensualidad del baile en un cabaret, la pasión que emite el mar y el desnudo explícito, justificado a través del arte (pintura). Si bien algunos de estos títulos no son representativos en el tema tratado en esta investigación, sí son importantes por la forma en que representan el erotismo.

4.1 *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón

Reparto: María Félix (Raquel Serrano), Arturo de Córdova (Antonio Ituarte), Rosario Granados (Elena), Fortunio Bonanova (Nacho Gutiérrez), Carlos Martínez Baena (Esteban), Rafael Alcayde (Demetrio), Eduardo Casado (licenciado Jiménez), Luis Mussot (doctor Vidaurri).

Terminada la Segunda Guerra Mundial el cine mexicano disminuye el número de sus producciones, aunque después la cantidad de películas aumenta considerablemente, debido al creciente número de cintas de cabaret y arrabal. A pesar de esta situación, algunas películas escapan a esta temática, pues se consigue filmar cintas con el arquetipo establecido en la primera parte de la década de los años 40, es decir, la vampiresa. Es así que, *La diosa arrodillada* cuenta la historia del millonario Antonio, que obsequia a su esposa la estatua de una mujer desnuda como regalo de aniversario nupcial. La modelo que posa para la escultura es Raquel, amante de Antonio. Raquel exige a Antonio que se divorcie de su esposa y poco después ésta muere bajo circunstancias misteriosas. Antonio debe aceptar casarse con Raquel para que no se descubra que su esposa no falleció por causas naturales.

Es importante definir los conceptos involucrados en las palabras del título, pues resultan fundamentales en la historia. *Diosa* hace referencia a una deidad femenina con un poder importante, concebida como divina o sagrada. En ocasiones se asume que tiene algún tipo de relación con los humanos. Etimológicamente proviene del latín y significa "naturaleza divina". Se relaciona con palabras para el cielo, del sanscrito día y brillar. Por otro lado, el estar *de rodillas* es una flexión del cuerpo humano. El título de esta película cae en una contradicción, pues una diosa está para ser admirada, adorada, y algunas personas suelen colocarse de rodillas para adorar a sus dioses, y aquí la diosa está arrodillada. Aunque el título hace referencia, como se dice en un diálogo, <<De rodillas, como les gusta a los hombres ver a las mujeres>>. Es una diosa arrodillada que más que provocar divinidad celestial, provoca deseo en los seres humanos, un deseo que otorga la vida o que destruye a quien lo siente.

La película comienza con una escena donde dos amantes se prometen amor, un amor que sólo en sueños se puede ver realizado, y para lo cual deben mantener los ojos cerrados, como lo promete Raquel: <<Los conservaré cerrados para que mi alma no se escape de este sueño>>, y cuando llega el final de éste es como la muerte para ambas personas, pues este sentimiento está dominado por el deseo. En esta cinta predomina el instinto de vida, de carácter erótico y sexual y el de muerte y destrucción, de esta manera, durante toda la historia se juega con estos términos: deseo/vida, muerte/destrucción, pasado/futuro y algunas actitudes de los personajes relacionadas con los mismos.

El concepto *deseo* está presente en toda la película, en los diálogos, en las imágenes, en las miradas y actitudes de los personajes, así como de manera textual cuando Antonio mira por la ventana a unos hombres colocando un espectáculo con el siguiente texto: "Deseo, el perfume de los amantes". En ese momento recuerda que en Guadalajara lo espera una mujer que encarna el deseo, Raquel, su amante. Al mismo tiempo uno de los personajes define este término como <<lo que uno anhela, lo que se quiere, lo que se desea>>, Antonio da una concepción más profunda, <<una fuerza que te obliga, que te

impulsa a tener lo que quieres y a conservarlo si ya lo has obtenido [...] Pero puede tomar cuerpo y destruir>>. Con estas palabras, cree dar por finalizada esa relación, ese deseo que destierra de su vida, pues destruye el amor puro que Elena, su esposa le brinda. Tan puro que en ningún momento se presenta algún beso o caricia cuando están juntos, debido a la represión hacia los deseos de Elena. En cambio, cuando Antonio está con Raquel, el erotismo se vive a flor de piel, provocando besos apasionados. De la misma forma, las miradas de Raquel denotan deseo, pasión, amor desenfrenado, en cambio las de Elena son limpias, compasivas, de un amor puro, como el que cualquier mujer siente hacia su esposo (y que resultan poco eróticas).

Por otro lado, la segunda secuencia significativamente erótica se presenta cuando aparece la escultura de *La diosa arrodillada*, las tomas se alternan con Raquel, al insinuarse que está desnuda, pues se muestran sus hombros descubiertos detrás de un biombo. Al mismo tiempo que el escultor describe su obra de arte y hace notar sus curvas y líneas pertenecientes a la inmortalidad, se ve a Raquel oculta por una tela traslúcida mientras se pone las medias. <<Es una escultura hecha para inspirar amor, para provocar deseo [...] la forma en su conjunto es la consumación del más perfecto equilibrio>>, <<como si una extraña evocación se hubiera convertido en mármol>>.

Los movimientos de Raquel siempre están llenos de sensualidad, sin caer en una exageración. Encarna el deseo perfectamente, a pesar de que los vestidos que usa no muestran más de lo permitido, sólo en ocasiones en que se encuentra a solas con Antonio, en situaciones eróticas. En los diálogos se recalca el erotismo, <<lo que hacemos está determinado por los impulsos más secretos y desconocidos>>, esos impulsos arraigados en el inconsciente. La principal función de estos parlamentos es sublimar y enaltecer la relación erótica y la sexualidad.

Otro juego de palabras en esta relación de deseo se determina por el antes y el después, pues a ninguno de los amantes le importa lo que el otro haya hecho en su pasado, sólo importa el porvenir, un porvenir que garantiza realidad al amor que sólo se puede vivir en sueños, un amor apasionado, lleno de

erotismo, o por el contrario, una total destrucción, <<te entregas a mí o me destruyes, no hay términos medios>>. Raquel confirma que el deseo siempre es arrebatador, pues no se puede desear a medias.

Por otra parte, la estatua de *La diosa arrodillada* llega a la casa de Antonio por petición de su esposa Elena, quien le pide una Venus de Milo para completar la fuente, y eso es precisamente lo que representa dicha escultura, una Afrodita de Milos, una diosa del amor, de la lujuria y de la belleza, la cual siempre está perfectamente encuadrada, ubicada en el centro de la toma, así como se ubica en medio de la fuente. El deseo se encuentra en medio de Elena y Antonio, forman un triángulo. Esta figura no sólo se insinúa con las relaciones de los personajes, se puede observar a través del encuadre cuando Antonio la ve en el patio de su casa, con el mismo deseo como si fuera la mujer real en quien se basó para su realización, y en quien por más que lo intenta, no puede dejar de pensar. Elena observa tras una ventana trazada por cuadros, como si estuviera tras una barrera que le impide intervenir entre la estatua y Antonio, quien está ubicado más cerca y frente a la escultura.

Elena nota el deseo con que su esposo mira la estatua y se entristece porque sabe que a ella la quiere, pero no siente el mismo deseo que por la mujer de la escultura. En esta escena hay un plano general que indica el triángulo descrito, seguido de planos más cerrados que muestran las expresiones de los rostros. Se alternan Elena, la estatua y Antonio, este juego de tomas denota los sentimientos y deseos de cada personaje. Posterior a esto, cae una tormenta con truenos muy intensos que representan los sentimientos de Elena, pues ella sabe que esa estatua no es una simple figura de mármol, sabe que se ha metido en la mente de su esposo con forma humana. El agua de la fuente se mueve tempestuosamente denotando furia, enojo, pero Antonio parece ignorarlo o importarle muy poco, pues permanece un momento más bajo la lluvia observando la escultura.

En una escena más se ve la sombra de Antonio caminando, mientras las hojas secas de los árboles son arrastradas por el viento, se revuelven en el suelo como los sentimientos de este hombre que intenta no dejarse llevar por el

deseo y la pasión, pero no lo consigue y termina en el departamento de Raquel diciéndole que su imagen y sombra lo persiguen hasta la desesperación, pues la desea con esa misma desesperación, a lo cual ella responde pidiendo una entrega total, sin obstáculos que impidan la realización de ese deseo. Posteriormente, en la fiesta de aniversario de Antonio y Elena, se encuadra el pastel del festejo pero de fondo se ve la escultura. El deseo siempre está presente, y mientras Elena toca el piano, el primero toma forma, pues llega Raquel acompañada del escultor. El vestido que porta es muy elegante, pero sobre todo sensual, con los hombros y la espalda descubiertos, marca su figura, sus curvas.

Inicia la segunda parte de esta película cuando la historia toma otro rumbo y Raquel se encuentra en Panamá haciendo presentaciones de un número donde canta y baila. Se trata de una parodia del matrimonio, se aconseja no contraerlo y disfrutar de la vida (de los placeres que siempre están vigentes). El vestuario que lleva Raquel resulta ser muy sensual a pesar de ser discreto. Al término de este número continúa uno de cabaret, una mujer con menos ropa que se contonea de manera más provocativa.

Una de las escenas significativamente erótica de la película, y donde se muestran ambos instintos sobre los que gira la historia: el deseo y la destrucción, se presenta cuando Antonio está tirado sobre un *chaise longue* en el camerino de Raquel, debido a que ha bebido demasiado. Ella se acerca a él para preguntarle lo que le sucede, Antonio la mira a la cara, después baja la vista hacia sus senos que se pueden notar por el escote de la bata que viste, los toca con ternura, con deseo, pero inevitablemente lleva sus manos a su cuello e intenta estrangularla porque la ve como la provocadora de la muerte de su esposa, a pesar del gran deseo que siente hacia ella. En esta escena se puede notar la referencia al complejo de Edipo, pues Antonio se talla los ojos y dirige una tierna mirada a Raquel, como un pequeño que ve a su madre, ella también lo mira de la misma forma, como a un hijo. (Se trata de un amor del tipo maternal, aquel amor de la infancia y que se sigue buscando a la largo de la vida adulta en las parejas sentimentales, y en este caso Raquel funge como madre de Antonio, pues lo cuida y está al pendiente de él en su borrachera.)

Antonio la mira a la cara, posteriormente baja la mirada a sus senos como si deseara ser amamantado como un pequeño; aunque después intenta matarla por sentirla culpable por lo sucedido a su esposa.

Otra escena erótica, quizá con menos peso, se muestra cuando Raquel llega a su camerino después de visitar a Antonio en su cuarto de hotel y se quita el saco y las medias para vestirse para su número de despedida, y la observa su amigo y compañero de trabajo, Ignacio, que también la ama y desea, por lo cual le responde con ciertos celos al enterarse del posible crimen que cometió Antonio por ella: <<Has forjado en tu imaginación un mundo triunfal y extraordinario donde tú eres la diosa a cuyos pies se consuman todos los sacrificios>>. Una vez más se reitera su imagen como una diosa del amor y del deseo.

El último día del año, Raquel luce un hermoso vestido, largo pero sensual que deja ver su figura, con los hombros y espalda descubiertos. Aquí entra de nuevo el juego de palabras con la muerte. Muere Elena, muere el impedimento para estar juntos, muere el año, y a la par nace una oportunidad para el amor, nace el deseo, nace un nuevo año. Raquel se recuesta en el sillón y cierra los ojos, después Antonio la besa. Es un amor de ensueño, como el del inicio de la película, un amor pasional, lleno de placer y deseo, un amor que al parecer, dejará de ser un sueño para convertirse en realidad.

Cuando Raquel consigue casarse con Antonio ve el retrato de Elena como una sombra que impide consumir el amor de la nueva pareja, como cuando Elena veía la escultura con desprecio y celos. En el momento en que Raquel ordena quitar el cuadro, viste un traje de dos colores, blanco y negro,¹⁰¹ que simboliza el amor y el deseo encarnado por ella (además de estilizar su figura). Ese amor que siente por Antonio y que ahora él le niega y ella le tiene que implorar, al mismo tiempo que emite ese gran deseo en que la observa. Se presenta como una mujer enamorada, deseada y la vez sufrida. En ese momento se coloca en

¹⁰¹ La escenografía, el vestuario, la iluminación y cada uno de los elementos que conforman el filme suelen formar parte del inconsciente. Se tratan de símbolos, que si bien, no están premeditados por el productor o realizador, contienen una significación dentro de la historia y del proceso erótico presentado. Lo mismo aplica en cada película analizada.

el descanso que une a dos escaleras, y uno de los personajes le dice: <<eres más que una diosa, ahora sí puede decirse que estás en el pináculo>>, como Afrodita.

Raquel y Antonio se confiesan nuevamente su amor y deciden entregarse a él, a la pasión y al deseo que sienten el uno por el otro, <<no podemos retroceder, iremos juntos al amor o hacia la muerte [...] Por terrible que sea nuestro pecado tenemos derecho a nuestra parte de cielo>>. Cuando parece que la felicidad llegará a la pareja, llega la muerte para Antonio, la muerte que redime el pecado, la culpa, el deseo que sintió por una mujer que no era su esposa.

Por otro lado, es importante destacar la psicología de los personajes principales. Raquel no se muestra por completo como una vampiresa sino como una mujer enamorada, una mujer que sueña con el gran amor que le tiene a Antonio (capaz de dejar sus aspiraciones por conseguir el amor del ser amado). Es por esto que no viste de manera provocativa, con trajes pequeños o grandes escotes, pues sólo busca seducir a su hombre, a Antonio, y de paso al espectador. Cabe mencionar, que la mayoría de los vestidos de Raquel son de seda y encajes, telas estrechamente relacionadas con la seducción, con el erotismo. (Material utilizado en los vestuarios de toda la historia del cine por las vampiresas, desde las divas del cine italiano hasta la actualidad.) A pesar de ser una película en blanco y negro, la tela brilla en los momentos de intenso erotismo, de esa manera se vuelve a relacionar la definición de diosa (planteada al inicio) con Raquel.

Antonio es un hombre débil que se deja llevar por sus instintos más que por sus sentimientos, pues a pesar de que pretende abandonar definitivamente a Raquel vuelve a sus brazos para amarla y tenerla, no importando el dolor que pueda causarle a su esposa. Cabe mencionar, que Antonio deambula por su gran mansión, presidida por una doble escalera que se bifurca tanto en la realidad o el amor (compasivo) como en el deseo (la misma que funge como pináculo de Afrodita, de Raquel), que posteriormente se alejan para no encontrarse, pero cuando ambos caminos se encuentran llega la muerte de Antonio, una situación irremediable para seguir viviendo esa pasión. De esta

manera, la escalera simboliza la conexión entre la conciencia y el inconsciente, entre lo terrenal y lo sublime, aquello que se llega a obtener al sublimar los deseos mundanos.

Las situaciones eróticas entre los amantes están perfectamente encuadradas, pero enfocan principalmente el rostro de Raquel, lleno de placer, de deseo y también de amor. Siempre resaltan sus ojos y labios, con los que seduce. Por otro lado, las miradas de los amantes constantemente están dirigidas hacia el cielo, como si buscasen a un dios o a una diosa para idolatrar, unos dioses que ellos mismos encarnan: Afrodita y Eros. Cabe mencionar que la música (a cargo de Rodolfo Halffter, con canciones de Agustín Lara y el Dr. Egor Newmann) sirve para intensificar estos momentos pasionales, pues se puede escuchar de fondo una melodía suave pero que incita a vivir una pasión desenfrenada. Además, acentúa los sentimientos o estados de ánimo vividos por los personajes. En cuanto a los tonos de voz, el de Raquel siempre es suave al hablar, también en el momento de cantar; su voz es muy sensual, por su parte, Antonio juega con el tono de su voz sólo para demostrar autoridad.

La historia gira alrededor del deseo plasmado en la escultura de una mujer desnuda, sobre la que no sólo recae el erotismo de los amantes, sino también la culpa y el castigo de una diosa que inspira lujuria. De esta manera, se puede notar la diferencia de formas que abundan en el filme. En la presencia de Elena, a través del encuadre, las formas son lineales o cuadradas denotando la rectitud y el esmero que ella pone en su matrimonio para no perder a su esposo; por otra parte, cuando aparece en pantalla Raquel, las formas son curvilíneas (circulares), lo que simboliza calidez, tranquilidad¹⁰² porque ella sabe que al final conseguirá lo que quiere, aunque no predice las consecuencias.

Finalmente los elementos más constantes que se utilizan en la película para connotar erotismo son los encuadres que se acercan tanto a los rostros, principalmente el de Raquel, quien seduce al espectador con sus ojos, sus

¹⁰² Ver significado de formas en Omar Torreblanca Navarro, *Op. cit.*, p. 36.

labios, su mirada. La cámara se involucra en las situaciones eróticas con lo que logra intensificarlas e integrar al espectador en ellas. Los diálogos suelen ser poéticos pero llenos de erotismo al expresar el deseo que sienten los amantes el uno por el otro. Se hace presente el fetichismo hacia la escultura de *La diosa arrodillada*, todo aquel que mira a la diosa le otorga un significado. Para Antonio, es la mujer que más desea, el escultor ve en ella a su mayor obra de arte, Elena percibe un peligro, y Raquel se ve reflejada en ella, es su sinónimo de sensualidad. Se trata de una estatua inanimada que logra seducir a los personajes y a quien la ve.

La manera en que se resalta la figura de Raquel con los vestidos que usa y delinear su figura, forman parte de las fantasías de todo aquel que la tiene cerca o que sólo se conforma con verla. Además los instintos de amor y destrucción siempre están presentes, así como la concepción del sueño, pues sólo a través de él se cumplen los deseos de los personajes y de quien observa la historia. (En el sueño no hay límites para nuestras aspiraciones.) Se consuman situaciones establecidas en el inconsciente logrando una doble sublimación, primero con los personajes, pues a través de una estatua se ve reflejado un deseo reprimido, y segundo en el espectador y realizador, pues la totalidad de la historia es un reflejo de muchos deseos inconscientes; de esta manera se logra una sublimación total, de ambas partes: la parte que integra la historia y la parte que la observa y la siente a través de la pantalla.

La diosa arrodillada es una cinta llena de metalenguajes,¹⁰³ ya que a través del deseo (encarnado en una estatua) se plantea una historia de deseo entre amantes y cada uno de los elementos presentados logra tejer una red de significados para llegar al mismo punto, la expresión del erotismo. Además tiene relación con otras películas que utilizan el arte (escultura y pintura) para expresar erotismo en las situaciones dramáticas (en este mismo trabajo se presenta más adelante el análisis de *La fuerza del deseo*). Esta cinta cuenta

¹⁰³ El metalenguaje es el lenguaje que se usa para hablar acerca de otro lenguaje. Por ejemplo, a través del lenguaje hacer estudios sobre la utilización del lenguaje.

con una intertextualidad de segundo grado,¹⁰⁴ en donde uno de los personajes funge como artista, como creador de un producto con relevancia en la historia, en este caso se trata de un escultor que se encarga de moldear el principal objeto de deseo sobre el que gira el filme. Cabe mencionar que el guión fue escrito por José Revueltas y Roberto Gavaldón, basando en un cuento de Ladislao Fodor.

Esta cinta destaca porque Roberto Gavaldón pudo haber dirigido un notorio *filme noir* del cine mexicano, en donde experimentó con las posibilidades expresivas de la fotografía en blanco y negro, destacando el estereotipo de la *femme fatale* que cuenta la historia de una obsesión romántica dividida entre el amor y el erotismo. En cuanto a una parte del compromiso estético de la película, la fotografía de Alex Phillips cuenta con varias gamas de grises que inciden en la pesadilla de una historia que se centra en la visión totalitaria entre el deseo atormentador y en el sentido de culpa. Quizá éste fue uno de los filmes más representativos del director.

Finalmente, en el cartel utilizado como publicidad para la película,¹⁰⁵ se muestra la ilustración de una de las secuencias más eróticas de la misma, en donde se encuentra la pareja de amantes amándose, invadidos por el deseo, y de fondo se percibe la estatua de *La diosa arrodillada*, vista de frente. Se aprecia uno de sus senos y su torneado abdomen. Además de los nombres de los actores principales, el título de la película, el director, la productora y la distribuidora.

El título de la película, *La diosa arrodillada* está en primer plano, la pareja de amantes en segundo plano, pero ambos elementos emergen de un color

¹⁰⁴ Dentro de las estrategias visuales o verbales de la intertextualidad, que sirven para interpretar relaciones intertextuales implícitas, se presenta la intertextualidad de segundo grado, que hace referencia a la relación con otras manifestaciones culturales, en donde uno o varios de los personajes pueden ser escritores de literatura, artistas, compositores fotográficos, arquitectos, actores de teatro, diseñadores gráficos, directores de orquesta, científicos, etc. En Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁵ Ver imagen 1. Agrasánchez, Rogelio, *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, México, Archivo fílmico Agrasánchez, Universidad de Guadalajara, IMCINE, 1997, p. 160.

rojo,¹⁰⁶ que expresa un sentimiento erótico y de pasión (un afecto apasionado). El rostro de la mujer denota amor, en cambio las facciones del hombre son duras y denotan pasión y posesión hacia su mujer (amante). En el fondo se aprecia la estatua iluminada de azul, que provoca un efecto de excitación y serenidad atemporal de lo eterno, que se enraiza en el pasado para perpetuar en el futuro, así como es expresado en el desarrollo de la historia y con la personalidad de cada sujeto. En el mismo plano de la escultura se incluyen los nombres de los actores principales: María Félix y Arturo de Córdova, colocados a la inversa de como aparecen los rostros de los mismos. Ambas imágenes son imponentes y tienen un estrecho contacto, que brinda una fuerza pasional a todo el cartel. Los contornos de las figuras son curvos y recaen principalmente en el rostro de María Félix, en el contacto físico que tiene con el rostro de Arturo de Córdova y se concentra en la estatua de la mujer desnuda (la lectura también se puede hacer al revés). Con lo anterior se entiende que se trata de una historia de pasión más que de amor. Se trata de un cartel elaborado de manera sencilla pero que deja en el inconsciente del espectador una imagen de pasión y deseo. El cartel y la película se meten en la mente del público invitado, así hacen vivir fantasías y consiguen sublimar los deseos más profundos.

Por otro lado, la publicidad que aparece en la revista de cine mexicano, *Cinema Reporter*¹⁰⁷ sobre la película, es parecida a la del cartel final, aparecen las mismas imágenes e información pero distribuidos de distinta manera e incluye una leyenda que incitan a ver la película: *“Enloquecidos por la sensualidad y martirizados por un dramático destino, unieron sus vidas ofrendándolas al dios más implacable: El Deseo”*. Cabe mencionar que se estrena el 13 de agosto de 1947 en tres salones de primera categoría: el cine Palacio, el cine Chapultepec y el cine Savoy. En esta publicidad se utiliza una leyenda con palabras sugestivas como *enloquecidos, sensualidad, martirizados, ofrendándolas, dios*

¹⁰⁶ Código de colores consultado en Georgina Ortiz, *El significado de los colores*, México, Ed. Trillas, 1992.

¹⁰⁷ Ver figura 2. Publicidad que aparece en la revista *Cinema Reporter*, Año XV, No. 473, 9 de abril de 1947, México. *Cinema Reporter* era una revista que contaba con las noticias más recientes de la industria cinematográfica nacional e internacional. La colección más completa de este semanario se encuentra en Cineteca Nacional.

y deseo; que perfectamente describen la historia del filme y logran cautivar al espectador para que acuda a verla al cine.



Figura 1
(Cartel del libro de Rogelio Agrasánchez)



Figura 2
(Publicidad que aparece en *Cinema Reporter*)

4.2 ***Susana, carne y demonio*** (1950) de Luis Buñuel

Reparto: Fernando Soler (don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto), Rafael Icardo (Severiano, veterinario), Enrique del Castillo (oficial del reformatorio).

En el decenio de 1950 se inicia el *Milagro mexicano*, que se caracteriza por el apogeo económico, la época de urbanización, el aumento de la población y en el ámbito cinematográfico, se producen al por mayor cintas de cabaret y arrabal. A pesar de esto, Luis Buñuel se arriesga a filmar un melodrama desarrollado en el campo, en una hacienda. Esta cinta lleva por nombre *Susana, carne y demonio*. Cuenta la historia de una muchacha que escapa del reformatorio donde ha estado encerrada por dos años y llega a la hacienda de don Lupe. Allí, la joven seduce a todos los hombres del rumbo, incluyendo al joven Alberto, al caporal Jesús y al propio hacendado.

En un contexto judeo-cristiano, el nombre *Susana* significa aquella que es casta y conserva la gracia, contrario al sentido teológico de la palabra *carne*, pues hace referencia al pecado y a la impureza. Por su parte, *demonio* es un espíritu sobrenatural, generalmente malévolo. Aunque los últimos dos términos parezcan contrarios al primero, se relacionan estrechamente en el desarrollo de la película, pues trata la historia de una muchacha que finge ser buena y condescendiente pero en realidad es mala y busca quedarse con lo que le rodea, consiguiéndolo por medio de su belleza.

La película inicia con una tormenta aterradora, una lluvia que predice desgracias. Esa noche encierran a Susana en una celda de castigo por mal comportamiento en el reformatorio en que se encuentra. Ella llora y sufre porque no quiere estar ahí. En el piso observa la sombra de la ventana, que con sus rejas forma una cruz, a la que Susana pide perdón, pues Dios la creó de esa manera, como los alacranes, como las ratas, como un animal rastroso, animales a los que detesta por sentirse identificada con ellos (se identifica con la concepción que tiene la gente sobre estos animales: sucios, malvados, feos, etc.). Cuando logra salir, lo hace de la misma manera en que estos animales se mueven (arrastrándose).

Felicia es la sirvienta de confianza de la señora de la casa, doña Carmen, (funge como inconsciente de la misma, pues siempre dice lo que piensa. En cambio la señora no, pues una "señora" no se puede expresar de tal forma. Felicia es la única en percibir la doble personalidad de Susana). Avista una presencia maligna en el ambiente y expresa <<No es tiempo de lluvia, y ésta traerá desgracias [...] Que se me hace que anda suelto el diablo>>, desgracias que inician al encontrarse pariendo la yegua de don Lupe y que se fijan con la aparición de Susana. El veterinario que atiende al animal expresa al hacendado <<Ese amor que siente usted por los caballos se parece mucho al de los hombres por las mujeres>>. Es así que, a lo largo de la historia, don Lupe deposita el amor y la pasión por las mujeres hacia otro sujeto-objeto, en este caso, su yegua.

Cuando Susana llega a la hacienda lo hace con la ropa sucia y desgarrada. Don Lupe, el dueño del lugar, la observa más que con lastima con deseo, pues le recorre el cuerpo con la mirada; a pesar del estado en que se encuentra se nota su escultural figura a través de su vestido mojado que ciñe su cuerpo. Se le ven las piernas descubiertas, un fetiche al que recurre constantemente el realizador en esta cinta. Los dueños de la hacienda son los principales representantes de la sociedad en la película, por lo tanto, se la pasan reprimiendo sus deseos o sustituyéndolos por otros sujetos-objetos.

Susana desde el inicio se hace la sufrida, la que la vida la ha tratado mal. Buñuel a través de esta historia revela la hipocresía de la sociedad, introduciendo situaciones eróticas que no se pueden vivir libremente y por lo tanto tienen que ser reprimidas. Susana es hipócrita y convenenciera, se hace pasar por inocente y hasta ingenua. Desde el momento en que llega a la hacienda lo hace derrochando sensualidad, que principalmente se deposita en los hombros y piernas de la joven. Estas actitudes logran seducir a los tres principales hombres de la hacienda, don Lupe (el dueño), Alberto (el hijo) y Jesús (el caporal).

Cuando don Lupe pregunta qué harán con Susana, su esposa, doña Carmen intercede por ella y logra que se quede con ellos pues es una "buena

muchacha", pero don Lupe la comienza a ver con deseo, el cual sustituye al besar apasionadamente a su esposa, acción que le extraña a esta última. Don Lupe se pasa sustituyendo sus deseos por otros sujetos u objetos, primero el amor por las mujeres hacia su yegua, y después el deseo que le provoca la muchacha por un beso apasionado hacia su esposa. Por otro lado, doña Carmen encarna la represión de la sexualidad y por lo tanto, del erotismo, y se muestra como una mujer des-erotizada ante los demás, incapaz de vivir una vida íntima plena (reflejo de la sociedad de aquellos tiempos). Por su parte, Susana encarna el deseo animal, aquel que no se puede ocultar y se tiene que saciar lo antes posible, un deseo arrebatador; de esta manera, en toda la historia, hace subir la temperatura de los hombres que la rodean.

Susana, carne y demonio es un melodrama mexicano tradicional, pues el hijo no se puede sentar a la mesa antes que su padre, no hay besos apasionados entre los esposos, además las mujeres deben usar ropa recatada. (Prevalece la estructura inicio/desarrollo/clímax/desenlace, la familia perfecta y feliz, la madre protectora, etc.) Susana es una mujer joven, bonita y seductora, motivo por el cual todos los hombres la desean y ella lo sabe. Una escena significativamente erótica se presenta cuando entra al establo a recoger huevos, Jesús la sigue para intentar seducirla, pero ella se hace del rogar, pues en él no ve nada económico que le interese, más que una fuerte virilidad reflejada en su fuerza brutal. Toma unos huevos en su mandil pero Jesús la estrecha fuertemente entre sus brazos y se rompen sobre su falda, la yema recorre los muslos bien torneados de Susana, como símbolo de la consumación del deseo que Jesús siente por la muchacha, una consumación del acto sexual. Ella sabe que es bonita y prefiere escoger a un hombre que le convenga más y de esta manera lo hace saber a Jesús. Así al ver al joven Alberto en la ventana, Susana se quita el mandil manchado con la virilidad del otro y comienza un nuevo trabajo de seducción con alguien que le puede ofrecer algo más conveniente, aunque le falte madurez.

A cada oportunidad que Susana tiene, se descubre los hombros, pues sabe que es una manera de seducir y provocar deseo en los hombres que la observan. Ellos saben que es una mujer hermosa, que describen con un

escultural cuerpo, así como lo hacen los policías del reformatorio al preguntarle por ella a Jesús. En el sentido técnico, se hacen *dollys* para seguir los movimientos seductores de la protagonista. También se levanta la falda cuando limpia los vidrios de la vitrina donde don Lupe guarda sus armas de caza. Ella está dentro de la vitrina como una virgen, llega don Lupe por una de sus armas y mientras limpia su rifle, ve el movimiento de los senos de Susana al limpiar los vidrios. Le gusta lo que ve pero reprime ese deseo e intenta quitarse la tentación y reemplazar su culpabilidad por lo que le provoca la muchacha (en un melodrama tradicional no es posible cometer infidelidad en un matrimonio “feliz”, ni siquiera está permitido pensarlo). Además no puede permitir que otros hombres de la hacienda la vean de la misma forma que él, que la deseen de la misma manera, por lo cual, le pide que use blusas más recatadas. Esta situación más que molestarle a la joven, le causa complacencia pues se da cuenta del grado de interés que su sensualidad comienza a despertar sobre los hombres. El rifle que limpia don Lupe es un símbolo fálico, representa un fuerte deseo, arrebatador, como el disparo que un arma como ésta emite.

Cabe señalar que Susana tiene el propósito de seducir. Seduce a don Lupe haciéndose la inocente, seduce a Alberto haciéndose la ingenua y seduce a Jesús con su sola presencia, no necesita nada más, ni siquiera hacerse la débil ante la fuerza brutal de este hombre, pues Jesús cae rendido a sus pies con solo verla.

Ella a cada momento demuestra rebeldía, pues cuando le hacen un vestido más recatado, en la primera oportunidad que tiene se descubre los hombros y va a seducir a Alberto a su recámara, hasta conseguir que la bese, que se haga hombre y que la desee. Le dice que nadie le ha hablado bonito, así como lo hace él, y a partir de este momento se mete en sus pensamientos, pues lo hechiza con un beso. Se muestra ingenua e inocente al ver en un libro la ilustración de Apolo, perteneciente a la mitología griega y representante de la belleza masculina, belleza que en cierto grado es personificado por Alberto y por Jesús cuando la cámara toma sus figuras delgadas y un tanto musculosas.

Un beso de ella es un hechizo. Los tres la quieren proteger, pues da a entender que es débil, pero ella seduce y usa a los hombres como mejor le convenga. A Jesús lo seduce para que no la denuncie con la policía y así regrese al reformatorio, aunque éste consigue lo que quiere por medio del chantaje, al cual ella accede porque le conviene. A don Lupe lo seduce para que la proteja de su esposa y de las sirvientas, y posteriormente se pueda quedar con lo que le pertenece a ellas, y a Alberto por diversión, le gusta jugar con él, además de que le puede servir como otra oportunidad para alcanzar su objetivo.

Por otro lado, cada uno de los hombres de esta película representa algo. Don Lupe simboliza madurez, poder y siempre tiene cerca objetos fálicos como sus armas. Alberto representa juventud (y en cierto grado, infancia), le gusta jugar, por eso Susana lo ve como tal y juega con él (así como lo hace con los otros dos personajes masculinos). Jesús simboliza la fuerza y se rodea de objetos que sirven para domar a los caballos, y ve a Susana como una yegua difícil de domar.

Susana siempre busca situaciones para seducir a quien se le atraviese, tal es el caso cuando finge caerse a un pozo para atraer al joven Alberto. Posteriormente don Lupe se encuentra cazando patos, ella se avienta al suelo y grita fingiendo una fuerte caída, don Lupe acude rápidamente a donde ella se encuentra y toca poco a poco una de sus piernas para descubrir en dónde se lastimó. Ella permite que suba su mano hasta ponerlo nervioso y hacerlo sentir culpable por lo sucedido, que en realidad no sucedió. Él toma su pañuelo con el que se quedará sin querer y la abraza para llevarla a la hacienda y protegerla de otros peligros del campo.

El clímax de la película llega en una noche de lluvia, como aquella en la que llegó Susana a la hacienda. Aquí los tres hombres se dan cuenta del verdadero y ardiente deseo que sienten hacia Susana. Don Lupe huele su pañuelo mientras la mira por la ventana a través de sombras, cuando se cepilla el cabello. Al mismo tiempo, desde otro punto la mira Alberto y Jesús la va a buscar a su cuarto. Se completa un triángulo que entrelaza las tres miradas en una sola, en un solo deseo que concluye en la mirada y el deseo del

espectador, como lo expresa José de la Colina en el libro *Prohibido asomarse al interior*. Esa noche se les mete el *demonio* (deseo) a los tres. Alberto responde y grita a su madre, don Lupe le grita a su esposa porque cree que siempre le pide explicaciones de todo y Jesús la desea cada vez más, hasta el grado de querer meterse a su recámara.

Al día siguiente, Susana se enfrenta con doña Carmen, la mujer que le ha brindado un techo donde vivir. Don Lupe la defiende y le evita trabajos pesados. En esta segunda parte de la película los hombres la miran con un deseo más intenso. La quinésica¹⁰⁸ en este filme es muy importante, pues la joven utiliza su expresión facial, sus miradas, su postura corporal y sus sonrisas para seducir. Esta seducción connota inocencia aparente que cautiva a todo aquel que la rodea. Susana provoca múltiples enfrentamientos entre los hombres que ha seducido; Alberto enfrenta a Jesús por celos, don Lupe y Jesús discuten hasta lograr que el último se vaya de la hacienda, don Lupe y su esposa pelean por esta situación y finalmente padre e hijo riñen porque desean a la misma mujer; y como don Lupe tiene poder sobre Alberto, decide alejarlo de ella por quien cada vez crece más su deseo. Por su parte, la madre siempre protectora defiende a su hijo, y de esta manera es feliz; no se percibe en ella ningún tipo de frustración, quizá porque mediante su primogénito Alberto, obtiene poder o aquel falo que perdió en la infancia.¹⁰⁹ Susana hace sufrir a los hombres y a todos los que viven en esa casa.

Jesús llama víbora a Susana después de haberlo despreciado, pues se arrastra para obtener lo que quiere. Ella se hace la sufrida ante don Lupe hasta que consigue que la bese, y así lo conquista (engancha) definitivamente, con lo cual obtiene de él lo que desea. Con un beso de Susana los hombres se vuelven

¹⁰⁸ Se encarga del estudio del significado expresivo apelativo o comunicativo de los movimientos corporales y de los gestos.

¹⁰⁹ Según los planteamientos de Freud, cuando la mujer en su infancia se da cuenta de que no tiene pene, sufre esta pérdida y durante toda su vida busca obtener uno. De esta manera, en lo psíquico la mujer sigue teniendo un pene, pero este pene ya no es el mismo; en cada etapa de su desarrollo se designa un sustituto, éste puede ser un fetiche, que ocupa el lugar del pene faltante de la mujer. El fetiche puede ser un objeto o un sujeto, por ejemplo, la pareja o los hijos, en Sigmund, Freud, *Op. cit.*, Vol. XXI, p. 148-149.

locos, unos potrillos que la desean cada vez con más fuerza. La defienden, la idolatran, hacen todo por ella.

El látigo de Jesús es el mismo con el que le pega doña Carmen a Susana, el cual es ofrecido por Felicia (planteado como el inconsciente de doña Carmen) para alejar al demonio de aquel lugar sagrado que inicialmente era esa hacienda antes de la llegada de Susana. Después que esta última grita a la señora que es vieja y ella joven y bonita y le provoca atracción a su esposo, queda claro que busca arruinar a su familia, su felicidad. De esta manera todo el deseo provocado por la “inocente” muchacha se revierte en contra de ella. En el momento en que está a punto de conseguir su objetivo y quedarse con todo, llega la policía por ella, traída por Jesús, despechado por el desprecio de la joven. Se la llevan de la misma manera en que se escapó, a rastras, como un animal rastrero. Finalmente, después de que Susana se va de la hacienda, todo regresa a la normalidad, todo es feliz de nuevo, sale el sol y la yegua se cura. Como si nada hubiera pasado. Se regresa al lugar en donde reina la felicidad de una familia tradicional, de la familia del inicio del filme.

En la psicología de los personajes, Susana se presenta como una mujer perversa, empujada por la fuerza elemental de la pulsión depredadora que le hace explorar todos los medios y arrancar lo que cada uno de ellos representa según su conveniencia. Esta pulsión, en vez de provocarle una satisfacción por haberla saciado, le provoca gozo al recobrar su potencia de elección y hacer de nuevo lo que ella quiere. Es una mujer desalmada, frívola y malévola, actitudes que se despiertan sobre todo con el trato hacia los hombres que la rodean. Por su parte, Alberto representa inocencia que pretende perder al poseer a Susana, pero a pesar de esto, sigue viviendo tras las faldas de su madre. Don Lupe simboliza la madurez y protección, así como los prejuicios y la represión de los deseos de la sociedad, y Jesús el salvajismo/fuerza de un hombre de campo, es un ser territorial y posesivo, así lo demuestra cuando lleva a la policía para que se lleven a Susana, pues si no es para él, no será para nadie, es mejor que esté encerrada.

Las situaciones más eróticas de la película se hacen presentes cada vez que Susana aparece en la pantalla, pues hasta frente a las otras sirvientas se muestra altiva y orgullosa, poderosa de lograr siempre lo que desea. Sus movimientos son seguidos por *dollys* y encuadres hacia sus discretos pero sensuales movimientos. El director del filme muestra su fetichismo hacia los pies y las piernas de la actriz, y los combina para formar un fetiche también para el espectador, pues se muestran constantemente en la pantalla y la cámara tiene un acercamiento tal, que logra la participación del público hasta convertir ese fetiche en una fantasía.

Cabe mencionar que la cinta no cuenta con demasiada música, lo que le brinda más realismo a las secuencias. Los sonidos son ambientales. Y las formas no están bien definidas pues la historia se desarrolla en el campo, en una hacienda. En cuanto a los diálogos, estos no son insinuantes ni en doble sentido, lo que se mete en la mente de los personajes masculinos es el tono de voz que, Susana, utiliza al dirigirse a ellos, al mismo tiempo que se les aproxima demasiado, para completar la seducción con sus expresiones faciales.

La historia gira alrededor de un deseo arrebatador e impulsivo por parte de los hombres hacia una mujer que es deseada por todos, pero sólo se quedará con el que más le convenga, pues la protagonista es una mujer fría, sin sentimientos, con ganas de devorar todo lo que encuentra a su paso. Es una mujer perversa, para la cual no existe el amor sino sólo el deseo, el deseo que ella provoca para conseguir sus objetivos. La película muestra las pulsiones e instintos de la sociedad, reflejados por el deseo arrebatador hacia una mujer, pero que están en lo más profundo del inconsciente de cada uno de los integrantes que la sociedad reprime. De esta manera, la principal visión que propone la película, se basa en los deseos e instintos reprimidos que se tienen que sustituir por otros objetos de deseo, de esta manera, se subliman dichos instintos.

Como se ha mencionado, los elementos que constantemente denotan erotismo en el filme son los fetiches presentados a cuadro, basados en las piernas de la

protagonista, así como sus hombros y sus senos que resaltan cuando ella se baja la blusa. También los encuadres generales que dejan ver sus contoneos al caminar o al verla recostada en su cama mientras fuma un cigarrillo o se arregla el cabello. Eventualmente se usan *dollys* que recorren su cuerpo para observarlo por partes (cabe señalar que todo esto fue con el propósito del lucimiento de Rosita Quintana, pues su esposo fue el productor de la película). El argumento se desarrolla en el campo, en una hacienda, un espacio natural, lo que se relaciona simbólicamente con la historia, pues cada uno de los personajes, principalmente Susana, son muy naturales en su actuación y hasta en la manera de seducir al otro. Por esta razón, no se distinguen formas específicas en la escenografía que influyan en el desarrollo de la historia.

Esta es una de las películas con mayores elementos eróticos (sin recurrir al onirismo) que filmó Luis Buñuel, donde emplea elementos de sensualidad, aunque no una de sus clásicas cintas en donde abunda el surrealismo y por lo tanto, el onirismo, pero sí sobresalen los fetiches, vistos principalmente a través del cuerpo de la actriz. Cabe mencionar, que Buñuel siempre cumplió con un compromiso estético expresado en el cine, por lo cual se caracteriza por llevar a la pantalla mexicana las secuencias más eróticas y excitantes del cine mexicano con bellas actrices.

Finalmente, en el cartel utilizado como publicidad para la película¹¹⁰ se muestra a la protagonista, Rosita Quintana, sentada sobre paja en una pose muy sensual mostrando las piernas, los hombros y los senos a través de una blusa muy delgada; los grandes fetiches a los que se recurre constantemente en el filme. Esta imagen predomina en el cartel, otra parte está ocupada por el nombre de la película así como la productora, los otros actores principales y el nombre del director.

Todos los elementos descritos se encuentran en el mismo plano pues cada uno ocupa un espacio diferente y en ningún momento se sobreponen. El título está iluminado de rojo, lo que expresa deseo y a su vez peligro representado por

¹¹⁰ Ver figura 3. Agrasánchez, Rogelio, *Op. cit.*, p. 181.

Susana, que incluye un fuerte erotismo. Cabe mencionar que el fondo del cartel es de color naranja, color que sugiere choque y disturbio, y su vez también evoca pasión incontrolable que origina emociones negativas, ambición y agresión deliberada, conceptos que abundan en el desarrollo de la historia contada.

El color de su falda es azul, que significa inteligencia por parte de la muchacha al seducir y lograr la conquista de los hombres que la rodean. El rostro de Susana denota seguridad y a su vez frialdad, su mirada se dirige hacia arriba, pues lo que aspira recibir de la vida está ubicado en ese lugar y no en el suelo, lugar de donde proviene por tener cierto parecido con los animales rastreros. Los principales puntos de la mirada en el cartel se enfocan en los hombros y las piernas desnudas de dicha mujer (sus principales atractivos al ver correr un material viscoso por sus piernas, como aparece en el filme), como cuando se descubre los hombros para seducir; posteriormente, la mirada se dirige hacia el título de la película, hacia el rostro y otra vez hacia los hombros y las piernas, formando un círculo que gira alrededor de esta mujer, como sucede en la historia. Logra seducir con su rostro y cuerpo la mirada del espectador hasta penetrar en la mente del mismo y no poder olvidar su nombre y su imagen.

Con este análisis se entiende que se trata de una historia, más que de pasión, de dominio, conseguido a través de la pasión sexual provocada por una mujer. Es un cartel sencillo, pues no está saturado de imágenes y letras, pero es bastante sugerente con lo que se plantea en el mismo para cautivar y provocar fantasías en el público.

Por su parte, la publicidad que se hace presente en la revista *Cinema Reporter*¹¹¹ es de uno de los encuadres significativamente más erótico y simbólico del filme. Susana se encuentra dentro de una vitrina limpiando los vidrios, con la pureza y gracia de una virgen, mostrando sus hombros descubiertos y parte de su pierna, con una sonrisa inocente y perversa a la vez.

¹¹¹ Ver figura 4. *Cinema Reporter*, Año XIX, No. 662, 24 de marzo de 1951, México. Cabe mencionar que en el mes en que se estrenó la película (marzo de 1951) ni en los anteriores no se hizo más publicidad que esta portada, el menos en *Cinema Reporter*.

Se trata de la portada de la revista, por lo tanto, no aparece el nombre de la película ni otro dato adicional, más que el nombre de la actriz. La imagen describe a la perfección la historia de la película, una historia llena de sensualidad y malicia encarnado por una hermosa mujer.

Ambas imágenes son bastante sugerentes para el inconsciente del público, ya que a través de ellas se pueden crear fantasías que harán realidad o sublimarán una vez que vean la película en la sala de cine.



Figura 3
(Cartel del libro de Rogelio Agrasánchez)

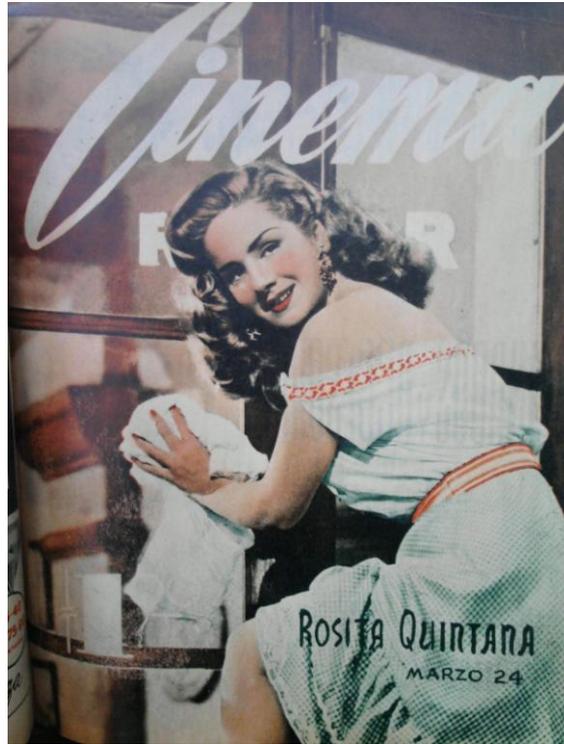


Figura 4
(Portada de *Cinema Reporter*)

4.3 **Sensualidad** (1950) de Alberto Gout

Reparto: Fernando Soler (juez Alejandro Luque), Ninón Sevilla (Aurora Ruiz), Domingo Soler (comandante Santos), Rodolfo Acosta (El Rizos), Andrea Palma (Eulalia), Rubén Rojo (Raúl Luque), Andrés Soler (Martínez), Bobby Capó (Bobby Capó).

En los últimos años de la década de los 40, mismos que abarcan el periodo de gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) la gente emigraba a la ciudad en busca de un futuro más próspero; los lugares de diversión cambian, así como el arquetipo de la mujer. La rumbera deja de ser “buena”, se convierte en un ser ruin y vengativo, un claro ejemplo es el papel que juega Ninón Sevilla, en *Revancha* (1948), *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), trilogía con la que se consagra Ninón. En este periodo el cine mexicano entra en crisis, el capital para producir cine se reduce, por lo cual, se abaratan las producciones y proliferan los “churros”. Las cintas con temática urbana aumentan, así como el cine de cabaret y arrabal. Ocasionalmente estas cintas contenían “breves toques eróticos”, un ejemplo es *Sensualidad*, realizada por Alberto Gout, uno de los realizadores emblemáticos, que más dirige películas de este tipo con su inseparable actriz protagónica, Ninón Sevilla.

Cabe mencionar que esta cinta tiene mucho de pastiche,¹¹² como lo menciona Jorge Ayala Blanco en su libro *La aventura del cine mexicano*. Se pueden ver escenas de *La perra* de Renoir, *El ángel azul* de Von Sternberg, *Suplicio* de Alf Sjöberg, *Scarlet Street* de Fritz Lang y *Servidumbre humana* de John Cromwell. La versión mexicana cuenta la historia del severo juez Alejandro Luque que se ve tentado por la sensualidad encarnada en Aurora Ruiz, una bailarina que él condena a prisión y que ha logrado obsesionarlo. Cegado por la pasión, el juez Luque cometerá una serie de delitos con tal de conquistar a la cruel cortesana, sin importarle sacrificar toda una vida de rectitud.

El título de la película es muy sugerente respecto de la historia que se cuenta. La palabra *sensualidad* hace referencia a la capacidad para provocar o satisfacer los placeres de los sentidos y tiene relación con las sensaciones, en especial con las que producen excitación sexual. Hace referencia a los placeres percibidos por los sentidos, en el caso del filme, al sentido de la vista,

¹¹² Se refiere a fragmentos de otros textos que se hacen presentes en la actual obra.

pues a través de él la protagonista conquista a sus víctimas. De esta manera tiene una estrecha relación con el concepto de erotismo planteado al inicio de este trabajo.

La película inicia con el final. Comienza cuando Aurora intenta esconderse después de haber presenciado un asesinato en su camerino. Inmediatamente sigue un largo *flash back* en donde se describe la situación que termina en el crimen. Todo comienza cuando Aurora es acusada de golpear y robar a un hombre con el que sale de un cabaret. Mientras se leen sus delitos ella se muestra divertida y despreocupada, pues confía en que saldrá libre; hasta se atreve a coquetearle al juez Alejandro Luque, el más recto de la ciudad, que finalmente la declara culpable con el siguiente diálogo: <<Este caso tan repetido y vulgar es uno de los casos más graves de desmoralización de nuestro tiempo; la justicia no debe permanecer indiferente>>. A pesar de que le sonrío, le guiña el ojo, le muestra las piernas y hasta cambia su tono de voz para dirigirse a él, no logra salvarse, al menos no por el momento.

Aurora es una mujer muy sensual y coqueta, que se lleva todas las miradas con el contoneo de sus caderas al caminar y que pone en movimiento a todo aquel que la mira bailar con frutas en la cabeza y pequeños vestuarios. Es la máxima representación de una vida llena de libertinaje en una naciente sociedad urbanizada, del México de la década de 1950. Es así, que Aurora al salir de la cárcel regresa a ser bailarina en un cabaret. Lleva un vestido de satín con una abertura en la pierna, la escenografía del teatro consiste en un biombo detrás del que se cambia de ropa en varias ocasiones. En cada uno de estos cambios, su vestuario es más pequeño y sus movimientos de caderas más candentes, camina entre el público coqueteándoles a todos y mostrando lo bien que mueve las piernas en el escenario. Los hombres le gritan, la admiran, la desean y se abalanzan sobre ella. Se encuadran sus piernas, sus hombros, su cadera y hay planos generales para ver sus movimientos, todo para cautivar al espectador del *show*, no sólo aquel que se encuentra dentro de la pantalla sino fuera de ella también.

Aurora participa en tres números musicales, en los que baila y canta. Conforme va avanzando la película, los bailes se hacen más sensuales. En dos de ellos se cambia de ropa, regularmente de un vestido por un traje más pequeño. Esto denota las múltiples actitudes que tiene hacia cada uno de los hombres que seduce para conseguir lo que desea. Primero finge vulnerabilidad, sumisión y los va envolviendo poco a poco hasta obtener lo que desea, cuando lo consigue se deshace de ellos. Exprime a los hombres en el aspecto económico y emocional, pues es el tipo de mujer que permanece en la mente noche y día pero que no se pueden poseer físicamente: <<Me tendrás en la mente toda tu vida y no seré tuya nunca más>>.

En cada secuencia, Aurora provoca sensualidad, por ejemplo, cuando termina el primer baile y entra a su camerino a cambiarse, insinúa al espectador que se desnudará aunque siempre ocurre algo que lo impide. Su vestuario influye mucho en su sensualidad, pues usa ropa ajustada y vestidos con escotes que dejan ver su escultural figura, la cual es fundamental para ella, pues es su principal recurso de trabajo.

Otro de los momentos significativamente más eróticos de la película, ocurre cuando Rizos (su proxeneta) golpea a Aurora por no haber aceptado salir con un hombre; el juez Luque la defiende y la acompaña a su casa, pues ella se muestra vulnerable después del enfrentamiento. Finge haberse lastimado un tobillo y logra que el juez le frote con alcohol el tobillo para recuperarse. Aquí comienza su proceso de seducir al juez más recto de la ciudad, ese que se propone acabar con el vicio y la delincuencia. Aurora aprovecha el momento para acercarse y frotar su cuerpo con el del juez, además de cambiarse frente a él, pues la observa a través del reflejo de un espejo, al grado de quedar en ropa interior y mostrarse sin ningún pudor. Al juez le gusta lo que ve pero se reprime y continúa con su expresión de seriedad. Ella lo besa y le ofrece su casa para cuando quiera volver, en pocas palabras, se le ofrece como amante. Cabe mencionar, que ella mantiene una estrecha proximidad con los hombres a los que seduce, creando un espacio íntimo que los vuelve locos: al juez y a Rizos, que son capaces de delinquir para permanecer a su lado. Así, cuando

cada uno está con ella, la toman entre sus brazos con un deseo apasionado y desesperado.

Con los elementos descritos, no sólo logra seducir y hace crujir las aparentes firmes convicciones del juez Luque, al regresar a aquel cuarto de vecindad. Cabe mencionar que los elementos eróticos que cada mujer utiliza son distintos; algunas se muestran inocentes, otras serias, pero al fin sensuales, en cambio Aurora, es una mujer picara y con poca vergüenza, en ocasiones se finge sentimental pero sin caer en la ingenuidad. Domina en ella la perversidad, es una mujer que no se permite enamorar, sólo satisface sus deseos más fuertes, en este caso el dinero y la venganza; como ella misma lo dice <<¿Querer? a mi lo único que me importa es el dinero, y como tú eres un pelado, ya no me sirves>>. Cuenta con una característica muy poderosa, con la que logra seducir a los hombres, y esta es su forma de moverse en el baile y la seguridad que ostenta ante todos al saberse bella y atractiva, <<qué buenas piernas>>, aunque esté triste o nerviosa.

Una escena determinante en la historia sucede cuando el secretario del juzgado es presentado por el comandante de policía después de haber desaparecido por cinco días en la borrachera. Él expresa la inconformidad que siente por la monotonía de su vida después de treinta años, y que esos días que había estado solo los ha disfrutado como nunca.¹¹³ Después de escuchar a este empleado, el juez Alejandro Luque decide continuar con su vida como lo había hecho hasta el momento; hasta que recibe la llamada de Aurora. Cuando cuelga el teléfono baja pensativo las escaleras de su casa, unas escaleras que forman una curva y que emiten una sombra que simulan barrotes de una celda

¹¹³ Monologo completo del secretario del juzgado (Andrés Soler): <<[...] No quiero que mi esposa me vea así, no quiero que me vuelva a ver nunca [...] El sábado cuando cobrara volvería a perderme y esta vez no me encontrarían nunca. Me he pasado treinta años de mi vida detrás de la mesa de una oficina sellando miles de papeles, siempre lo mismo. Treinta viéndole la cara a mi mujer, ¡qué horror Dios mío! Aguantándole sus necesidades y sacándola a pasear todos los domingos. Treinta años viéndole la cara a usted, treinta años de rectitud en el trabajo. Siempre lo mismo. Para qué, para ganar 700 pesos al mes, 700 desgraciados pesos, y para eso me he privado de todo lo que me gustaba en la vida. Treinta son demasiados años. No cambio estos cinco días que he vivido sin importarme nada de lo que pasaba a mí alrededor por esos treinta años de honradez y de cumplir con mis deberes conyugales. Qué viva la libertad, que se muera mi vieja, el comandante y usted. Pa' que lo sepa [...] Ya sé que no está bien, pero lo que me he divertido. Que me quiten lo bailado>>.

de cárcel. Se trata de aquella conexión entre lo que la sociedad le dicta y lo que desea hacer, esto es, una conexión entre lo consciente y lo inconsciente.

Se le viene a la mente una serie de recuerdos (que siempre se presentan con voz en *off*): la voz de su esposa quejándose porque nunca le había gritado en 30 años de matrimonio, la queja de su secretario por la inconformidad de su vida de los últimos 30 años y la voz de Aurora al ofrecerle su casa. El juez se siente encarcelado por la monotonía de su vida. Estas son voces del inconsciente que se meten en su cabeza y que le hacen rechazar su situación actual (aunque sepa que le puede acarrear graves consecuencias), por lo que decide dejarse llevar por el deseo y dejar a un lado esa vida aburrida de las últimas tres décadas. Un deseo que quizá había sentido por otras mujeres, incluso por su esposa, pero que no se atrevía a vivir pues su moral no se lo tenía permitido. Su inconsciente no le hace ver lo qué es bueno y lo qué no, solo saca a flote situaciones de su vida con las que no está conforme.

En su casa, Aurora seduce al juez con su mirada, con sus movimientos, con su cuerpo al mostrarle una pierna mientras se recarga en un mueble. (Las partes del cuerpo de Aurora, que se convierten en fetiches para los personajes masculinos y para el público espectador son sus hombros, que besan constantemente los coprotagonistas, así como sus piernas, que usa para seducir y que exhibe en los bailes.) Posteriormente, ella se acerca a él y el juez no se puede contener más y la besa apasionadamente, como quizá no había besado en mucho tiempo. Él cae rendido a sus pies, enloquece por ella y hace todo por complacerla. Se muestra una serie de imágenes en donde Aurora y el juez Luque están juntos en varias situaciones, viviendo un romance de adolescencia, mientras de fondo se escucha la canción "Sensualidad", que describe las situaciones presentadas. La canción termina cuando la pareja se encuentra en un centro nocturno bailando dicha melodía. Aurora coquetea y le guiña el ojo a "otros", esos "otros" no tienen rostro, por lo cual se puede deducir que intenta seducir al espectador, y efectivamente lo logra. Consigue una complicidad con el público.

Las miradas, sus vestidos, los movimientos, los bailes, son todos elementos que convierten a Aurora en una mujer en extremo sensual a la vista de todo aquel que la mira, y a través de ellos cumple sus deseos materiales. Otro elemento importante y muy marcado dentro del proceso de seducción en la actriz, es la quinésica; puede tener gestos de compasión, de amor, de tristeza, aunque en su mayoría sean fingidos. Cada vez que Aurora aparece en la pantalla, la imagen se convierte en una armonía llena de sensualidad; son los momentos significativamente más eróticos. Sólo es necesaria su presencia que irradia sensualidad pura. Cabe mencionar, que resultan más eróticas las escenas donde ella aparece con vestidos entallados, por ejemplo, cuando busca a Rizos para pedirle que lleve el dinero robado para escapar juntos, lo seduce de tal manera que él no duda un momento en buscarla y huir con ella, sin sospechar que se trata de un engaño. Ella sabe cuánto, cómo y cuándo hacer uso de sus encantos.

Aurora por primera vez se muestra sincera cuando le declara su amor al hijo del juez, y lleva una mano cubierta con un guante blanco y la otra desnuda, pues una mujer perversa no se puede permitir desprotegerse por completo, siempre debe ocultar su verdadero yo para que no sea descubierto por sus víctimas, y la puedan dañar. Es así, que el guante y la mano desnuda simbolizan, por una parte la protección y precaución que una mujer de este tipo siempre debe tener y, por la otra, la honestidad hacia una persona por la que no siente un deseo material sino emocional. Así pues, Aurora siempre les dice a los hombres lo que quieren escuchar, a Rizos le llama “macho” término que lo enorgullece, al juez le muestra admiración y al hijo del juez le hace ver lo importante que es para ella. Esta es una de sus artimañas para seducir a los hombres y conseguir de ellos lo que desea (aunque con el hijo del juez no lo consigue).

Como se sabe, las pulsiones de amor y muerte tienen una estrecha relación, y más en las películas filmadas en este periodo (melodramas ideológicos), pues el principal icono de sensualidad que provocaba locura en los hombres, termina muerto. Una mujer bella y sensual no puede vivir largo tiempo sin ser castigada. Un castigo que se traduce en una desgracia como la muerte. Aurora

se convierte en una obsesión para el juez Alejandro Luque, la desea tanto al grado de matarla, pues sino es para él no será para nadie. Con ese asesinato, el juez se mata así mismo y se condena a prisión, el mismo destino que en su momento le dio a Aurora. De esta manera termina el filme. Es una narración circular, pues inicia con el final y termina con el principio.

El juez Luque, es aquel hombre maduro, recto e “intachable” que se envilece con una mujer más joven que él y que resulta ser frívola. Su vida de conducta intachable termina al verse enloquecido por la belleza y la sensualidad de una bailarina. Cabe señalar, que en esta historia sobresalen las actuaciones de Ninón Sevilla y Fernando Soler, pues en las anteriores películas en las que cada uno participó, se destacaron como melodramas cabareteros con un buen trabajo de seducción por parte de Sevilla, y como melodramas de películas familiares que crearan una imagen de hombre severo y justo por parte de Soler; de esta manera, *Sensualidad*, es el choque de dos melodramas representados por sus dos principales interpretes.¹¹⁴

La psicología de Aurora gira alrededor de la imagen de una mujer seductora, pues coquetea con todos: con el juez, con su abogado, con Rizos, con el hijo del juez, y claro, con los espectadores que observan frente a la pantalla. Sus vestidos son muy sensuales, con escotes no muy pronunciados pero seductores. Es una mujer perversa y astuta, que a través de su belleza consigue lo que ella desea, sin importarle el daño que provoca en terceras personas; sólo le importa ella y nadie más.

Por su parte, el juez Alejandro Luque es un hombre formado en una moral estricta que rechaza la sexualidad, y por ende, reprime sus deseos y pulsiones básicas. Es una persona con un bajo autocontrol en el momento en que se desatan sus deseos, pues no los puede controlar fácilmente y se deja llevar por ellos; es impulsivo, arrebatado. Constantemente lo invaden pensamientos (voz en *off*) que lo motivan a cometer delitos como robar o matar, con tal de obtener su objeto de deseo, es decir, por poseer a Aurora, de esta manera, cada vez

¹¹⁴ De la Vega Alfaro, Eduardo, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988, p. 84.

que la ve corre a acariciarla con tal deseo, que el espectador también forma parte de esos momentos. Estos pensamientos que invaden al juez surgen de su inconsciente, de los instintos que desea cumplir (los impulsos sexuales siempre salen de alguna forma).

En este personaje se nota claramente la transición del dominio del *súper yo* al *ello*,¹¹⁵ pues Alejandro Luque es el juez más recto de la ciudad, el que consigue disminuir la delincuencia y el vicio en el DF, el castigador; pero debido a la represión de la sexualidad que se vive en la sociedad, cae en un momento de bajo autocontrol, en donde rápidamente es dominado por el *ello* cuando consigue un objeto de deseo que lo motiva a transgredir las reglas sociales: comete infidelidad, roba y mata por ese deseo; hasta golpea a su propio hijo porque lo ve como un obstáculo entre él y la mujer a quien desea.

El caso de la esposa del juez, Eulalia, encarna a la mujer abnegada que perdona todos los errores de su pareja, a pesar de que estos la dañen física o emocionalmente. Es así, que perdona la infidelidad de su esposo y se humilla ante la amante para no perderlo a él ni a su familia. Cuando va a buscar a Aurora lleva puesto un sombrero con un velo transparente que deja ver perfectamente su rostro, con el cual pretende cubrir la vergüenza que siente al ir a buscar a la amante de su esposo. Se muestra como una mujer deserotizada ante los demás, al grado de no dormir en la misma cama que su marido, ni siquiera en el mismo cuarto. Es una mujer que está para servir a su pareja y a su hijo. Por su parte, Rizos es un macho que no puede pensar siquiera en compartir a su mujer, a menos que haya dinero de por medio, pues es su única manera de vivir.

Por otra parte, en esta cinta la cámara sólo muestra planos generales. Se cierran un poco en las situaciones eróticas y al presentar algunas partes del cuerpo de Aurora, como su cadera, sus piernas y sus hombros, principalmente cuando el juez Luque los acaricia y los besa lleno de pasión, y en algunas

¹¹⁵ El *ello* tiene como propósito satisfacer las necesidades innatas, el *yo* está encargado de buscar la forma de satisfacción que sea más favorable y menos peligrosa en el mundo exterior, y el *super yo* tiene como función principal, la restricción de las satisfacciones. Así, los instintos se presentan en las necesidades del *ello*, es decir, el placer. *Vid supra*, p. 39-40.

partes de los bailes de la protagonista. También se hace *close up* a su rostro, pues con sus miradas y coqueteos consigue fascinar. Sus movimientos candentes logran prender una chispa en aquel que observa sus bailes, ayudado de sus sugestivos trajes. Cabe mencionar que las situaciones eróticas prevalecen cuando Aurora sale a cuadro, sus gestos, su sonrisa, su cuerpo, logran seducir a cualquiera.

Uno de los encuadres que aporta un fuerte valor significativo al filme es el holandés o aberrante en combinación con una ligera picada, pues el giro que tiene al presentar las situaciones o rostros de los actores denota una clara inestabilidad, tensión y miedo, principalmente emocional sobre lo que está viviendo el personaje mostrado en la pantalla. Algunas veces hace crecer a los actores y se imponen, por ejemplo, la parte final de la película está filmada de esta manera, desde que el juez Alejandro Luque entra al camerino de Aurora y la encuentra con Rizos, hasta el momento en que la mata en el patio de su casa. Los planos se van intercalando o se mezclan, lo que provoca que la situación se torne más tensa y le da más valor visual a esta escena: una mezcla de sentimientos y emociones con los encuadres usados es la mejor forma de terminar el filme.

Como ya se sabe, la historia gira alrededor de la sensualidad de una bella mujer, que trasciende entre baile y baile para hipnotizar y fascinar con sus movimientos. De esta manera, logra convertirse en una constante fantasía. Es una historia llena de fogosidad a la cual no logra sobrevivir la protagonista. Brinda una visión del mundo donde se rinde culto en cada acción de los personajes al proxenitismo, a la venganza, al sadismo y a la sexualidad animal. También se puede ver como una crítica a la sociedad tan moralizante de esta década; aquella que se cubre entre velos o actitudes de exagerada rectitud para después corromper todas estas reglas sociales y dejarse llevar por los impulsos y así cometer actos “inmorales”. La acción se desarrolla en la ciudad, en los diseños geométricos predominan las formas cuadradas, que denotan rectitud, aunque cuando aparece Aurora bailando o seduciendo a los hombres, las figuras de la escenografía se tornan curvas, demostrando una actitud más liviana ante la vida. Lo que se nota con cada uno de los personajes.

Esta película entra dentro de la clasificación de un melodrama tradicional, donde encontramos a la familia recta (ejemplo de una sociedad soñada), con un esposo trabajador y fiel, una mujer abnegada, un hijo que estudia una carrera universitaria, y su contraparte, una mujer y un hombre hundidos hasta el cuello por el vicio; pero que al final dominará a esa sociedad pulcra. El personaje principal es una mezcla entre *femme fatale* y viuda negra¹¹⁶, pues a través de sus atributos saca provecho de cada hombre que se le acerca y cuando ya no le sirven los tira a la basura como si fueran un juguete. Por su actitud y los recursos que utiliza para auto complacerse, Aurora forma parte del imaginario colectivo de los sueños y fantasías del público espectador.

Por otro lado, la música es un elemento básico en la cinta, no sólo por los bailes, sino porque en la letra de una canción se describen las situaciones de la misma entre los personajes protagónicos. Además de que sirve para enfatizar los sucesos del filme, tanto las acciones como los sentimientos de los mismos. Los principales elementos eróticos se basan en la actitud de Aurora, sus bailes, su vestuario, sus miradas, sus gestos, y la manera en que el juez Alejandro Luque la mira, la acaricia, la desea.

Cabe mencionar que el realizador de este filme, Alberto Gout fue el creador de la mítica figura de la bailarina y estrella Ninón Sevilla, con quien filma la mayoría de sus películas de rumberas. Formaron una espectacular pareja en el cine mexicano y logran éxitos con películas de este tipo. Los títulos de *Revancha* (1948), *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), consagran a Ninón Sevilla, con su trabajo actoral, el de dirección de Gout y el de argumentista de Álvaro Custodio.

¹¹⁶ La diferencia entre *femme fatale* y viuda negra, consiste en que la primera se define como una villana que usa la sexualidad para atrapar a un desventurado hombre. Ocasionalmente se le representa como sexualmente insaciable, actúa sin escrúpulos con tal de lograr su voluntad. Por su parte, la viuda negra es aquella mujer que se casa con hombres ricos y poderosos, y que posteriormente mata (o se deshace) de ellos para poder obtener sus bienes. En este caso, Aurora es una mezcla entre ambas, pues después de seducir y obtener de sus víctimas su principal propósito, se deshace de ellos.

Finalmente, en el cartel utilizado como publicidad para la película,¹¹⁷ se muestra en primer plano la ilustración de la sensual Ninón Sevilla cubierto por un vestido entallado que dibuja perfectamente cada curva de su cuerpo iluminado de color amarillo y una sombra roja, en el mismo plano también se ubica el título de la película y el nombre de los actores en la parte inferior derecha, arriba de estos textos se coloca el rostro desesperado de Fernando Soler iluminado de rojo. Estos colores son muy contrastantes y similares a la vez, pues el amarillo (verdoso) denota egoísmo, celos, mentira y representa a las personas malignas; es un color que representa arrogancia y poder, simboliza la dominación; por su parte, el rojo, como ya se ha dicho, significa pasión, cólera, añoranza, sensualidad, en general provoca sentimientos eróticos. La razón por la que cada color ilumina a los personajes es porque Ninón Sevilla en este filme es una mujer fría, seductora, sensual que busca venganza, y Fernando Soler al involucrarse con ella siente una pasión desenfrenada y añoranza cuando la pierde.

El título de la cinta es amarillo pues es el concepto que describe a la perfección tanto la historia como a la protagonista. Estos tres elementos forman un triángulo que inicia al recorrer la figura de Ninón, pasando por el título de la película y terminando con el rostro del protagonista masculino. Como se ha mencionado, la expresión de Soler es de preocupación, de ansiedad, lo que siente por las implicaciones que le acarrea la mujer deseada. Por su parte, el rostro de Sevilla es seductor y picaresco a la vez. El significado general del cartel refiere la sensualidad encarnada en un bello cuerpo y la desesperación que puede provocar en un hombre.

La publicidad que se hace presente en la revista *Cinema Reporter*¹¹⁸ es la portada de la misma, en donde aparece la imagen de Ninón Sevilla con un traje que utiliza en la cinta, en una pose en que muestra las piernas. Los únicos datos que aparecen es el nombre del filme, de la actriz principal y del productor. Se muestra a Sevilla sensual aunque no del todo despampanante

¹¹⁷ Ver figura 5. Agrasánchez, Rogelio, *Op. cit.*, p. 88.

¹¹⁸ Ver figura 6. *Cinema Reporter*, Año XIX, No. 680, 28 de julio de 1951, México. Cabe mencionar que en el número anterior se escribió un artículo sobre la película y se publicaron algunas fotos de la misma, pero fue hasta este número donde se publica esta portada.

como en realidad luce en la cinta. Además de esta publicidad, también aparece una reseña sobre la misma con una serie de fotografías que cuentan la historia en unas cuantas imágenes: el amor, el deseo y los bailes de Sevilla. Cabe mencionar, que ambas imágenes sugieren la sensualidad de la que se habla en el título.

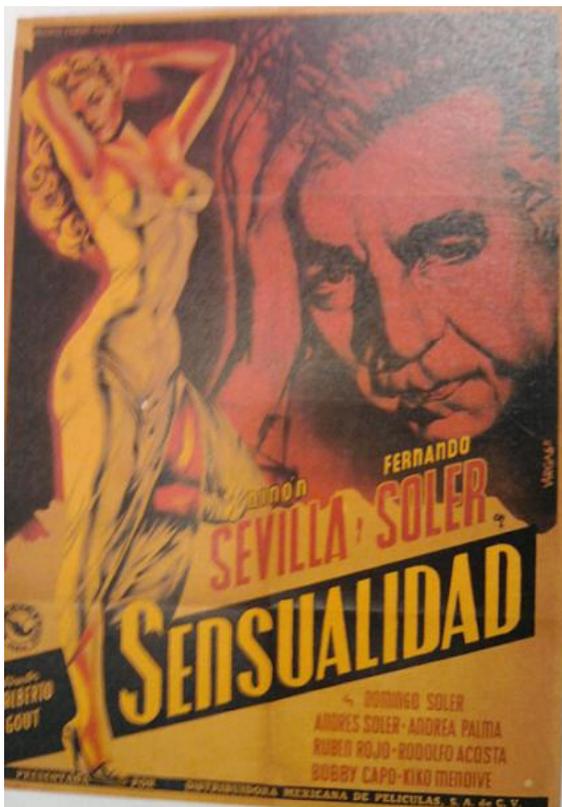


Figura 5
(Cartel del libro de Rogelio Agrasánchez)



Figura 6
(Portada de *Cinema Reporter*)

4.4 *La red* (1953) de Emilio Fernández

Reparto: Rossana Podestá (Rossana), Crox Alvarado (Antonio), Armando Silvestre (José Luis), Guillermo Cramer (Rivera), Carlos Riquelme (comerciante de esponjas), Margarito Luna (pescador), Antonio Bribiesca (guitarrista), Emilio Garibay (policía).

La década que comienza en 1950 trae consigo un gran apogeo económico, urbanización, el aumento de la población y en el cine se producían al por mayor cintas de cabaret y arrabal con breves toques eróticos; *La red* es una producción que se desarrolla en el mar, y cuenta la historia de un bandido que vive en la orilla de una playa, con una mujer cuya belleza justifica la búsqueda de una vida en pareja alejados de todos para que no intervenga nada ni nadie en su amor. Llega un segundo bandido, antiguo compañero del primero y que acoge por camaradería, a pesar de los riesgos que crea su presencia. Pues dos hombres fuertes y bien parecidos y una mujer deseable no podrán vivir largo tiempo en armonía en una playa desértica.

El título de la película describe a la perfección el clímax de la misma; *red* significa un tejido de malla hecho con hilos, cuerdas o alambres unidos y cruzados entre sí, destinado a diferentes usos, como la pesca, la caza o para cercar. También se refiere a un entramado de mentiras del que una persona se vale para atrapar y perjudicar a otra. Significado más cercano a la historia de la cinta; en la que constituyen una red como principal recurso para vivir, pues a través de ella capturan su alimento y paradójicamente, en la historia los tres principales personajes se ven envueltos en una red tejida por los celos y la pasión.

La historia comienza con el robo a un banco, en donde sale herido uno de los ladrones y el otro huye. El primero, llamado José Luis es encarcelado, y cuando escapa, va en busca de su amigo y compañero Antonio, quien le brinda refugio. Antonio vive con Rosanna, una mujer hermosa con un cuerpo de diosa. Se quieren en silencio (literal), pues pocas veces se dirigen la palabra. Cabe mencionar, que esto se debe a los prejuicios religiosos tanto de la sociedad como del director, plasmados en el filme, como lo afirma Emilio García Riera “de ahí ese miedo a la palabra, a la comunicación vista como una

contaminación pecadora”,¹¹⁹ de esta manera, el primer dialogo se presenta hasta el minutos 12 después de iniciada la película.

La primera escena con un toque erótico aparece cuando Rossana sube unas rocas para buscar a su hombre, como lo nombra más adelante, al verlo se dirige hacia él, corren por la playa hasta que ella cae y él se abalanza sobre ella para besarla apasionadamente. Posteriormente se ve un par de caracoles enterrados en la arena que simulan un par de senos femeninos, los senos que durante toda la cinta muestra Rossana al espectador.

Son una pareja que viven alejados del resto de la gente, pues ese deseo, más que amor, no puede ser visto por los demás, sólo por el espectador. Las únicas veces que se acercan al pueblo es para vender las esponjas que recogen del mar y para comprar víveres. Rossana es la que va por ellos, cada vez que entra al pueblo es como si éste se detuviera, los hombres dejan de hacer sus actividades para recorrerla de pies a cabeza y seguirla con la mirada; la desnudan con los ojos, aunque no les cuesta mucho trabajo, pues su delgada y desgarrada ropa permite eso y más, aunque no se atrevan a dirigirla la palabra. El cura del pueblo la describe como una mujer misteriosa, pues nadie sabe quién es ni de dónde viene.

Ella siempre se muestra segura de sí misma, pero sobre todo libre. Cada vez que mira hacia la inmensidad del mar y del cielo, sonríe porque añora su grandeza, pero sobre todo su libertad. De esta manera cada vez que puede se sumerge en él para disfrutar de los elementos mencionados. Disfruta la tranquilidad en la que viven, hasta que llega José Luis, el tercero en discordia. <<Dos hombres y una mujer, eso no es bueno>>, dice un personaje, y precisamente esta situación trae problemas y comienza a tejerse la red de celos, pero sobre todo de pasión entre los tres, pues los dos hombres la desean. Cuando José Luis llega a la casa de Rossana y se sientan a cenar, lo hacen el silencio, pues saben que esa situación les traerá problemas.

¹¹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Era, México, 1973, Tomo V: 1952-1954, p. 136.

Se nota el deseo que los tres sienten entre sí, ellos por ella y ella por ellos. Un deseo insatisfecho por parte de los hombres y de la mujer; cada uno desea a la otra y ella goza viéndolos desearle y, a falta de algo mejor, se presenta una serie de símbolos interpuestos que denotan masturbación.¹²⁰ Cuando los tres van a recolectar esponjas, los dos hombres se sumergen en el agua y buscan pacientemente las esponjas que luego Rossana exprimirá con las manos e introducirá en los canastos. Cada vez que ellos salen le observan las piernas y se vuelven a meter al agua con tanta satisfacción como si se estuvieran introduciendo en ella. Rossana también lo goza y se ve simbolizado con el movimiento tan agitado de las olas del mar, y las miradas que les lanza mientras nadan en traje de baño.

Al regresar de esta actividad, los dos hombres caminan detrás de la mujer y, en el fondo, se ve una red de pescar sostenida sobre un palo que forma un triángulo. En primer momento se traduce como un símbolo fálico y después como la situación de deseo que forman los tres personajes. Las miradas no son muy significativas ni seductoras, por el contrario, son duras y hasta frías; por lo cual, los símbolos eróticos recaen en el mar, la composición de la imagen y las figuras que se forman con los elementos de la escenografía. De esta manera, constantemente la imagen se compone de figuras triangulares: las redes colgadas sobre un enorme palo, el velo que cubre la cama de Rossana y Antonio; lo que denota conflicto y tensión en la relación entre los personajes, principalmente cuando comen.

El personaje de Rossana no está definido como el de una devoradora; al contrario, representa a una ama de casa, que se encarga de atender a su compañero como una esposa y hacer lo que él le pide, hasta recibir golpes por su inconformidad y que demuestran su machismo. Pero con la diferencia de que esta mujer/esposa no está deserotizada, como el resto que se presenta en los melodramas tradicionales mexicanos. Rossana en ocasiones se muestra como una mujer fría, pues cuando Antonio se acerca a ella para estar juntos, accede sin mostrar interés; y se nota que ya no siente ningún deseo por ese

¹²⁰ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 327.

hombre sino por el que acaba de llegar, y al que después seduce. Antonio percibe esta situación, se emborracha y la vuelve a golpear frente a José Luis. En este momento llega al clímax la película, pues la mujer no está conforme con lo que vive. Después de que José Luis la defiende cuando un hombre del pueblo intenta propasarse con ella, su actitud cambia y comienza a seducirlo.

Una escena significativamente erótica se presenta cuando Antonio está pescando y José Luis lavando su camisa. Rossana también va hacia el río para lavar la ropa de Antonio. Al ver a José Luis, se pasea frente a él para seducirlo y le quita su ropa para lavarla, para insinuarle que él también le pertenece a ella, que también es su hombre. Intercambian miradas y sonrisas. Rossana se siente más satisfecha sirviendo a José Luis que a Antonio, se nota más el deseo por el primero.

Ambos hombres aparecen sin playera, mostrando el torso desnudo, que simboliza su virilidad. A partir de aquí se notan más símbolos eróticos en la película. Por ejemplo, cuando José Luis muele el maíz en un gran mortero de madera en forma de falo, simbolizando la relación sexual que le gustaría consumir con Rossana, la mujer de su amigo. Por su parte, Antonio arregla la red para pescar, aquella en la que los tres están entrelazados por el deseo. Mientras ellos trabajan, Rossana los observa y bebe agua de un coco, el cual le ofrece a José Luis con el pretexto de sublimar ese deseo que sienten el uno por el otro. Antonio se da cuenta de la situación y se molesta; simbolizado en el furioso movimiento de las olas.

Posteriormente, cuando Rossana ve borracho a Antonio, sale y seduce a José Luis para que la siga al mar, él lo hace porque en el fondo la desea con gran fuerza. Cuando ambos están a punto de meterse al mar, de consumir su deseo, llega Antonio y golpea a Rossana, así como al otro hombre, pero el segundo decide irse y dejarlos solos hasta que ella le grita que no se vaya, aquí inicia la lucha de los dos hombres por el amor pasional de una mujer. Una lucha entre amigos que son casi hermanos, y que llegan a representar el mito

bíblico de Caín y Abel;¹²¹ uno enfermo de celos mata al otro. Mientras pelean, caen sobre una red que estaba colgada en la playa, simbolizando la destrucción de ese triángulo en el que estaban envueltos, pues ahora esa mujer sólo pertenecerá a uno de ellos y tendrán que pelear para conseguirla.

Aparentemente Antonio pierde y huye, pero en realidad va en busca de un arma al pueblo, donde permite que los policías lo sigan para capturarlo a él y a su amigo. Antonio mata a Rossana para vengarse de José Luis, pues sabe que esto lo lastimará más que morir él mismo; uno de los policías mata a Antonio y José Luis toma el cuerpo de Rossana y se mete al mar, la única manera de salir de ese paraíso que al final se convierte en un infierno, la única manera de redimir su pecado por haber deseado a la mujer de su prójimo. Cada uno paga su penitencia, Rossana por encarnar el deseo, José Luis por desear a una mujer que no le puede pertenecer y Antonio por ofrecer inconscientemente a su mujer a otro hombre.

Como se ha mencionado, esta cinta está repleta de símbolos sexuales, que principalmente se basan en los genitales masculinos y femeninos. En relación con el falo, representa fertilidad y fuerza productiva o creadora de la naturaleza, y se simboliza con objetos que se le asemejan por la forma y que tienen la facultad de penetrar en otro cuerpo, es así, que la historia se desarrolla en la naturaleza, en el mar. En cuanto a los genitales femeninos, Freud refiere que se simbolizan con todos los objetos que circunscriben una cavidad, en la que se puede alojar algo, como cavernas, barcos, en animales como caracoles y conchas, como aparecen en el filme. Los senos, al considerarse parte del aparato reproductor femenino, son representados con frutas, como el coco del que bebe Rossana y después ofrece a su objeto de deseo. “La complicada topografía del aparato genital femenino hace que se le represente frecuentemente con paisajes con rocas, bosques y aguas”,¹²² elementos a los que se recurre en la cinta.

¹²¹ Aviña, Rafael, “Cine mexicano al desnudo”, *Reforma*, 29 de julio de 2001, p. 6.

¹²² Cirlot, Juan Eduardo. *Op. Cit.* p. 188.

En cuanto a la psicología de los personajes, ninguno muestra una personalidad definida, por ejemplo, el papel de la mujer siempre es excluyente (tiene algo de mujer negociable, pues es esposa, pero también funge como mujer consumible, es decir, como una prostituta con un valor de uso pero no de cambio), como un simple objeto de deseo, pero a pesar de esto se les dificulta a los hombres poseerla aunque ella siempre esté disponible. Rossana es una mujer que se guía por sus instintos y se deja llevar por sus deseos (carnales). Antonio es un macho que golpea como único recurso para demostrar que él manda (parte de su virilidad), y José Luis es callado y oculta sus sentimientos y deseos.

Los tres personajes se muestran casi como seres inanimados, fríos, sin sentimientos. Se puede llegar a pensar que solo sobreviven a través de las principales pulsiones e instintos del ser humano: comen, beben, visten, tienen un lugar donde protegerse, existe el deseo entre los tres, y al final mueren para redimir ese deseo carnal. Así como Adán y Eva, vivían felices en un paraíso, hasta que intervino un tercer personaje que encarnaba el pecado y el deseo, para posteriormente ser desterrados de esa maravillosa tierra, en donde sufrirían la desobediencia y a la vez redimirían sus pecados.

Gran parte de las situaciones eróticas de la película se presentan especialmente bajo símbolos fálicos o masturbatorios, por ejemplo, cuando Rossana lava la camisa de José Luis, la talla de una manera como si se estuviera masturbando con un objeto del ser deseado,¹²³ así como cuando José Luis muele el maíz y luego bebe agua del coco (símbolo femenino) que le ofrece la mujer. En estas escenas se encuadra el rostro de Rossana, sus miradas y gestos, así como sus hombros desnudos que insinúan una desnudez total hasta que se abre el encuadre para mostrar su cuerpo, sus piernas, su cintura y sus senos, las partes más seductoras de esta mujer. *La red* es una de las pocas películas que no deja de lado el erotismo masculino. En lo que se refiere a éste, se muestra el torso desnudo del hombre como muestra de virilidad y gallardía. Además de jugar con símbolos para intensificar las

¹²³ André Bazin y García Riera coinciden con el tema de la masturbación.

situaciones en la historia, y recurrir al mito bíblico de Adán y Eva¹²⁴ y posteriormente al de Caín y Abel.

Los elementos más constantes que se utilizan en la película para connotar erotismo son los símbolos representados a través del movimiento de las olas, las figuras que se forman en la arena, la representación de la inmensidad del mar y el cielo, así como las formas fálicas y las que crean las sombras, son otros símbolos que cuentan con gran peso y que dicen lo que los personajes no pueden expresar a través de palabras. A falta de diálogos, la música es fundamental pues es la que le da ritmo a la película, intensifica o suaviza las situaciones entre los personajes y se hace presente en casi todo el filme. En cuanto a la escenografía, por su composición, abundan los símbolos fálicos y femeninos (con lo que intenta ser un filme metafórico). Esto, en conjunto con la figura de Rossana, las imágenes se introducen en la mente del espectador para formar parte de sus sueños y fantasías.

Los encuadres utilizados en la cinta y movimientos de cámara no son muy significativos, más bien lo que tiene más significado es la composición de la imagen para denotar a cada momento la tensión que existe entre los personajes. La comunicación se da entre miradas y no por diálogos, pues como se mencionó, hablar rompe con la belleza de la imagen y hace que los personajes pequen. Pero la mirada más importante y la que domina por sobre todo, es la del espectador. Los actores que aparecen semidesnudos están puestos en la pantalla únicamente para una apreciación estética, porque en realidad no existe una historia profunda que se cuente en el filme, quizá por el extremo moralismo del director, del que estaba acostumbrado a filmar en cintas más tradicionales, y que a pesar de poner una bella mujer con vestidos casi transparentes sigue cubriendo el estereotipo de una mujer sumisa que sólo se debe a su hombre y si se atreve a pensar en otro, debe necesariamente ser castigada, en este caso con la muerte.

¹²⁴ Se hace referencia al mito bíblico de Adán y Eva según García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, Op. cit*, p. 135.

La red muestra el desequilibrio entre ese estatismo tan frecuentado por Emilio Fernández y el dinamismo interno que requería un tema como éste; se trata de un bello filme poco logrado, aunque con extraordinarias imágenes, las cuales se pueden apreciar en tomas muy largas. El director fue probablemente influenciado por Buñuel, por los símbolos que abundan, aunque su significación no es la misma que le puede dar un surrealista. Emilio García Riera dice que Emilio Fernández logra, aun sin proponérselo, “expresar su concepción del mundo a través de la paradoja gigantesca en que su película se convertía: la libertad aparente del paraíso, su apertura al infinito, no descubre sino la esclavitud de sus pobladores”.¹²⁵

Finalmente, en el cartel publicitario de la película,¹²⁶ se muestra la imagen hasta la cintura de la protagonista, vestida con una blusa casi transparente que deja ver sus senos y sus hombros descubiertos, en segundo plano está el nombre de la actriz, Rossana Podestá y el título de la película, ubicados en la parte superior derecha, el fondo está constituido por el mar y una red, y el resto de los datos de la cinta se ubican en la parte inferior del cartel. Los colores predominantes son el amarillo, el violeta y el rojo para los labios de la actriz y el nombre de la película. Como se ha mencionado el amarillo denota celos y placer, el violeta sugiere unión íntima y erótica, amor, pasión, así como cierta relación con la muerte, sentimientos sobre los que gira la historia y que llega a encarnar la protagonista. Los elementos de este cartel no forman ninguna figura geométrica, pues predomina la imagen de la mujer y no refiere a ningún otro elemento del mismo. En el fondo se aprecia una red que impide ver más allá del mar, como sucede con la limitada historia que se cuenta.

Por otro lado, la publicidad utilizada en la revista *Cinema Reporter*¹²⁷ es muy similar al cartel, pues presenta la misma imagen de la mujer y casi la misma distribución de los datos de la cinta. En este caso destaca la leyenda <<Te di lo mejor de mi vida pero hiciste que amara a otro hombre>>, recurso retórico que

¹²⁵ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano, Op. cit.*, p. 136.

¹²⁶ Ver figura 7. Rogelio Agrasánchez. *Op. cit.*, p. 170.

¹²⁷ Ver figura 8. *Cinema Reporter*, Año XXI, No. 775, 23 de mayo de 1953, México, contraportada. Cabe mencionar que en el número anterior se escribió un artículo sobre la película y se publicaron algunas fotos de la misma, pero fue hasta este número donde se publica esta portada.

atrae al público a las salas de cine y que altera el sentido profundo de la cinta pero que influye en el espectador desprevenido que no será capaz de leer la cinta mas allá de lo aparente. Además, se menciona el premio que obtuvo en Cannes (a pesar de ser un fracaso en taquilla recibe el premio como mejor historia narrada en imágenes¹²⁸). Un texto más pequeño dice <<A. 17364 C. Adultos>>, que hace referencia a su exhibición exclusiva para mayores de edad por las escenas que contiene el filme.

Además de esta publicidad, también aparecen algunas notas que refieren a *La red* como una gran película y mencionan el *sex appeal* de la actriz. La publicidad utilizada es atractiva a la vista del público por la bella mujer que se presenta, pero su composición no funciona para que la gente asista a las salas de cine, razón por la cual, en la revista se recurre a la leyenda citada y la mención del premio obtenido. Probablemente lo más atractivo de la misma sea el nombre del director, aunque no haya resultado ser una de sus mejores películas en toda su filmografía.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 135.

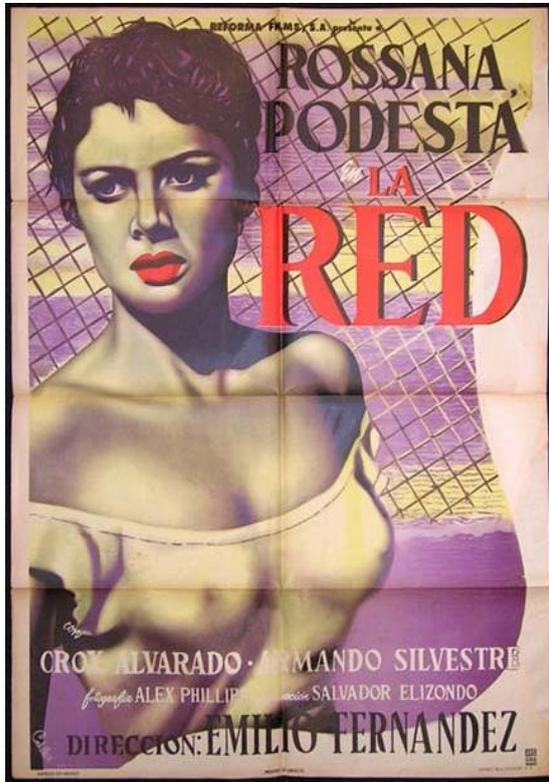


Figura 7
(Cartel del libro de Rogelio Agrasánchez)



Figura 8
(Publicidad que aparece en *Cinema Reporter*)

4.5 *La fuerza del deseo* (1955) de Miguel M. Delgado

Reparto: Armando Calvo (maestro Arturo), Ana Luisa Peluffo (Silvia), Rosario Granados (Laura), Abel Salazar (Ricardo), Prudencia Grifell (Juana).

La aparición de la televisión en 1950 ayuda a que los contenidos del cine se endurezcan y se exige mayor realismo en las cintas. De esta manera, el cine comienza a ensayar temas de adultos, de contenido sexual, que le permiten competir con la televisión. Así, la apertura ante la sexualidad se intensifica, lo que provoca que 1955 se conozca como “el año del destape”, el año en que el desnudo se hace presente en el cine mexicano en películas “sólo para adultos”. Se permite la filmación de *La fuerza del deseo*, de Miguel M. Delgado, que inaugura la temporada de “desnudos artísticos”. En donde la belleza de las modelos sirve como redención del deseo místico del artista; sinónimo de fama y riqueza para ambas partes, pero principalmente para las mujeres que tienen como principal objetivos estos dos elementos.

Esta cinta cuenta la historia de una modelo de desnudos que trabaja en una academia de pintura, lleva relaciones con el estudiante Ricardo mientras trata de obsesionar con su belleza al maestro Arturo, a fin de sacarle dinero y una vida lujosa; cuando lo consigue la abandona Ricardo. Al poco tiempo de vivir con el maestro se aburre de él y decide volver con su antiguo novio, pero éste la desprecia. Víctima de sus ambiciones, la muchacha da a luz a un hijo y queda gravemente enferma del corazón.

El concepto de *fuerza* se define como algo capaz de realizar grandes cambios en una persona o en una cosa. Es la capacidad para mover, deformar o empujar algo o a alguien, con peso o que haga resistencia. Por otra parte, *deseo* se explica como el anhelo de saciar un gusto. La película muestra los cambios provocados a través de un anhelo, es decir, aquellos cambios que un fuerte deseo puede incitar en una persona sin importar lo que le rodea y las consecuencias que pueda provocar.

Al tratarse de un filme donde se resalta el papel del arte, los créditos se presentan sobre un paisaje de árboles, pintura que posteriormente se volverá

realidad para mostrar el lugar donde habita el protagonista. La historia inicia con una mujer moribunda que pide buscar al padre de su hijo, para que le ofrezca un mejor futuro, pues ella por haber sido una mala mujer, una “loca”, está a punto de morir y no le puede brindar lo que merece. Continúa un *flash back* donde se cuenta el resto de su historia. Ella es Silvia, una bella mujer que trabaja como modelo de desnudos en la Academia de Artes Plásticas. Posa desnuda en la clase de pintura del maestro Arturo, quien se enamora de ella desde el primer instante en que la ve. Mientras posa, tanto el maestro como los alumnos la ven con un deseo reprimido desde el inicio, pues el maestro dice a uno de los estudiantes <<La pinta con demasiada sensualidad>>, a lo que él contesta <<Yo así la veo maestro>> y éste responde <<Pues la ve mal>>. Se reprime uno de los recursos en los que (en teoría) no puede suceder eso, pues el arte es subjetivo y lo que se expresa a través de él es lo que el artista percibe.

Las pinturas o esculturas de desnudos deben ser estéticos, sin llegar a la sensualidad, ni mucho menos a provocar deseo en el espectador de la obra de arte. Situación irónica pues en la película se presenta un “desnudo artístico”. Cabe mencionar, que a lo largo de la misma nunca se ve directamente a la actriz desnuda; sólo a través de la pintura se puede apreciar su figura al natural, a excepción de la región púbica. En las situaciones eróticas o cuando la actriz se desnuda, sólo se encuadra su rostro y sus hombros descubiertos, se alcanza a ver una parte de sus senos, como sucede cuando están operando al maestro Arturo y sueña a Silvia desnuda entre humo. Estos momentos se intensifican con la música de un saxofón.

Al inicio, Silvia finge ser una devoradora, pues sabe que con su físico y su belleza puede conseguir casi cualquier cosa. Por eso al enterarse que el maestro Arturo es rico, decide seducirlo a pesar de que siente cierta repulsión por él. Ante él siempre se muestra ingenua y débil y como eso es lo que busca el maestro de una mujer para sentirse querido, Silvia logra enredarlo y conseguir de él lo que más desea: una vida lujosa. Esta actitud termina cuando comienza a sentir arrepentimiento por su conducta, por haber perdido el amor y no tener la capacidad de recuperarlo, así como la riqueza que había obtenido a

través de su belleza y su sensualidad. De esta manera, al final, ese estereotipo de devoradora se disipa y termina siendo un melodrama clásico donde la mala mujer se arrepiente y muere.

Un momento erótico ocurre cuando Silvia deja de asistir por tres días tanto a la Academia como al estudio del maestro Arturo, que lo impacienta por el deseo que siente hacia ella, y cambia totalmente su estado de ánimo cuando ve llegar a la modelo a su centro de trabajo. Es así que, cuando la ve regresar y comienza a desnudarse no puede contener su deseo y la toma entre sus brazos para besarla apasionadamente. Cabe mencionar, que lo que seduce y crea fantasías en los hombres y en el espectador es el cuerpo desnudo de la actriz y no sus movimientos, como en las historias anteriores. Así, el fetiche del filme radica en el cuerpo desnudo y no en la pintura que se hace de ella, pues ésta sólo aparece en dos o tres ocasiones frente a la pantalla.

Con su cuerpo seductor consigue que los hombres pierdan la razón: el maestro pierde su trabajo por defenderla. Los momentos más intensos de la película se presentan cuando el maestro toma entre sus brazos a Silvia, de tal forma, como el espectador mismo desearía tenerla. Esta es la única manera en que se sublima este deseo, tanto de los personajes como de aquél que observa la película. De esta forma se quisiera estrechar a la mujer deseada, se sustituye un sujeto deseado por un objeto, en este caso, la imagen de una mujer desnuda en la pantalla y la satisfacción de pintarla. Así se sublima un deseo entrañable del espectador. Es como una posesión por la carne, como le dice su nana al maestro Arturo, <<Estas poseído por el demonio de la carne >> y cuando él intenta correrla, responde <<Para que ni siquiera el verme te remuerda la conciencia>>.

Llega el momento en que Silvia se aburre de la opulencia que la rodea y decide ir en busca de Ricardo, aquel hombre al que ama y desea. Ella ama a un hombre con el que no podrá estar pues está a punto de morir, morir sola por haber sido una loca, como lo repite durante toda la película. Pero una mujer indecente como ella debe pagar sus pecados, según las convenciones melodramáticas del momento. De esta manera termina la película. Es una

narración circular que termina con el inicio y principia con el final. Cuando todos eran felices, y con la muerte simbólica del deseo encarnado, todo vuelve a esa felicidad perturbada por la pulsión sexual.

En la psicología de los personajes, destacan sus complejos: el maestro se siente feo por ser cojo y Silvia está a disgusto con su situación económica. La personalidad de Silvia sobresale por ser una mujer convenenciera y libertina, pero que al reconocer sus culpas/pecados, cree merecer el castigo final que recibe, el que recalca al inicio y final de la película <<Soy una loca>>. Le gusta disfrutar de la buena vida, de los hombres aunque sabe que su final no será el mejor. En cuanto al maestro Arturo, éste es un hombre con baja autoestima, conformista con el cariño que pocos le ofrecen, pues se cree inferior a los demás por su defecto físico. Cuando una bella chica se le acerca se siente realizado y le da todo lo que tiene, aunque en el fondo sabe que esa relación es efímera.

Por su parte, Ricardo es un joven deseoso de alcanzar su sueño, el cual conseguirá después de varios sacrificios, como dejar de ver a la mujer que quiere, aquella que más tarde lo buscará en su lecho de muerte. Y Laura es la típica mujer deserotizada que se despoja de sus principales convicciones por el hombre que ama, en este caso, el maestro Arturo; así, él cambia su forma de verla, a ella no la mira con deseo como a Silvia, pues es la representación de una buena mujer, hasta la nana la quiere, sentimiento que no mostró por Silvia.

Las situaciones eróticas se presentan cuando el maestro Arturo y Silvia están juntos, cuando él la toma entre sus brazos con un deseo que busca hacer vibrar hasta al público. Éstas son eróticamente más intensas que cuando se muestra a Silvia desnuda ante la cámara. Se encuadran sus hombros descubiertos así como su espalda y las manos del maestro, cada vez que éste la estrecha con tanto deseo.

La historia gira alrededor del deseo que despierta una mujer entre los hombres; pero no se trata de cualquier mujer, sino de una que se desnuda frente a ellos para que con su imagen hagan arte expresado en la pintura. Así se muestra un

segundo grado de intertextualidad (dentro de las estrategias visuales o verbales), pues la historia gira alrededor del arte plasmado en la pintura. Un arte que cautivará a todo aquel que lo observe. Pero que desafortunadamente estará marcado por la penitencia de tener que pagar con creces el deseo provocado. Cabe mencionar, que este filme será el inicio de varias películas donde se trate el mismo tema y hasta con los mismos actores: desnudos “artísticos” de Ana Luisa Peluffo, Amanda del Llano, Aida Araceli y Columba Domínguez, como *La diana cazadora* (1956) de Tito Davison, *El seductor* (1955), *La ilegítima* (1956) ambas de Chano Urueta y *Juventud desenfrenada* (1956) y *La virtud desnuda* (1955), ambas de de José Díaz Morales, entre otras.

Los elementos más constantes que se utilizan en la película para connotar erotismo son los encuadres al rostro de la protagonista así como sus hombros descubiertos que insinúan un cuerpo desnudo. El director no utiliza mayores elementos para denotar erotismo. A pesar de tratar un desnudo, este filme no contiene muchos elementos eróticos, y cabe señalar que un desnudo no es sinónimo de erotismo si no se sabe rodear de la atmosfera correcta. Este filme al igual que *La diosa arrodillada* es un metalenguaje en el momento en que se relaciona con otras películas que utilizan al arte como pretexto para desnudar a las mujeres y expresar erotismo en las situaciones dramáticas, además de atraer al público a las salas de cine.

En cuanto al director, Miguel M. Delgado, después de haber dirigido a Cantinflas se aventuró a filmar el primer desnudo (explícito) del cine mexicano con la actriz Ana Luisa Peluffo. Una cinta que innova por el simple hecho de insinuar un desnudo, pues nunca se ve directamente a la actriz sin ropa, solo a través de una pintura. Es en los posteriores filmes donde ya se puede apreciar su cuerpo desnudo directamente a través de la pantalla. La pintura mostrada en esta historia enseña a una mujer con los senos descubiertos y el resto del cuerpo cubierto por una red. Red que no sólo cubre la región púbica de la actriz sino también los deseos reprimidos de la sociedad, principal visión del mundo que se presenta en la película: represión extrema de la sexualidad, que si se ejerce libremente tiene que ser castigada con el rechazo o con la muerte.

Finalmente, la publicidad que se presenta en la revista *Cinema Reporter*¹²⁹ es muy sencilla, constituida por el dibujo de unas piernas y la sombra de una mujer aparentemente desnuda que cruza la página. En la parte superior derecha se encuentra el título de la película y las leyendas <<¡Más atrevida que las películas francesas..! Más realista que las películas italianas..!>> y <<La película que el cine mexicano no se había atrevido a hacer>>. Cabe señalar que una última leyenda dice <<Autorizada únicamente para adultos>>. Las palabras *fuerza* y *deseo* del título destacan por estar en mayúsculas, es así que, se da a entender que se trata de un filme con contenido erótico, a pesar que la imagen presentada no es muy sugerente a la vista del público. Esta es quizá la publicidad más fallida para una película con contenido erótico, pues no sugiere nada y no se queda en el inconsciente del espectador. No se encontró ningún cartel (oficial) referente a esta película. Es probable que la idea de haber plasmado un desnudo en la pantalla haya influenciado en no hacer una publicidad más sugerente y en haber publicado un anuncio sin color, formas, y por lo tanto, sin un significado extra.

¹²⁹ Ver figura 9. *Cinema Reporter*, Año XXII, No. 888, 27 de julio de 1955, México, p. 20. Cabe mencionar es la única publicidad que hace referencia a esta película. No se encontró ningún cartel (oficial) referente a la misma.



Figura 9
(Publicidad que aparece en *Cinema Reporter*)

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo se ha tratado el tema del erotismo y su manifestación en el cine mexicano, así como su evolución desde el comienzo del cine sonoro hasta los años cincuenta. Principalmente, destaca la interpretación que brindan la semiótica y el psicoanálisis sobre este tema y la forma en cómo se presenta a través de signos en la pantalla. Dichos signos se unen en una cadena para conformar símbolos que se traducen en imágenes que representan fantasías individuales, que el realizador con ayuda de diversos elementos narrativos y visuales logra que se conviertan en fantasías colectivas. De esta manera, el presente trabajo surge de un interés por interpretar dichos signos y observarlos como una sublimación de los deseos despertados en la imaginación del espectador.

Desde sus inicios, el cine se ha considerado un medio difusor de ideas, se ha utilizado como medio de propaganda, y en este caso, se usa como un medio de expresión de la sexualidad. Así, el erotismo llega al cine para dar una nueva dimensión a la imagen a través de dichos símbolos.

Este trabajo refiere autores como Roland Barthes y Sigmund Freud para las principales disciplinas de estudio que se utilizan en el análisis e interpretación de los filmes; así como Christian Metz y Lauro Zavala, entre otros, quienes plantean una interpretación de los signos a través de aspectos psicológicos. Con base en el trabajo de dichos autores se planteó el esquema de análisis e interpretación de los signos en función del objetivo general, que privilegia la *lectura de las representaciones del erotismo a través de signos, interpretados con elementos de la semiótica y del psicoanálisis.*

El primer objetivo particular se basa en la *detección de fantasías eróticas individuales convertidas en fantasías colectivas, presentadas en un filme.* Se basa principalmente en interpretar aquellos símbolos que el realizador integra en el filme y que consciente o inconscientemente cautivan al espectador y salen satisfechos de la sala de cine al final de la película. De esta manera, una

fantasía individual (la del director) se convierte en una fantasía colectiva que es sublimada a través de la composición de la imagen presentada en la pantalla, por lo tanto, este objetivo se puede dar por cumplido. Cabe señalar, que la manifestación del erotismo en el cine no pretende faltar a la moral sino sólo estimular las fantasías del individuo a través de simbolismos que motiven una experiencia vicaria o sublimación de los deseos que se esconden en el inconsciente de cada persona.

Se ha utilizado la semiótica y el psicoanálisis para interpretar símbolos (in)conscientes del realizador y que a su vez también se despiertan en el espectador. Existe una relación entre la película proyectada en la pantalla y lo que percibe el espectador. El público acude al cine para obtener experiencias vicarias a través de las situaciones eróticas de los personajes (que vive con poca frecuencia por las restricciones sociales). Vive, se enamora, goza y hasta muere en un instante, por algunos minutos de placer (visual). En un par de horas subliman aquellos deseos que se formulan desde el momento en que ve los carteles con bellas actrices o escuchan comentarios de las películas. Es por esto, que varias cintas se anuncian como “Sólo para adultos” por su “fuerte” contenido erótico y las imágenes de los carteles suelen resultar muy cautivadoras para obtener un mejor resultado en taquilla.

El segundo objetivo particular plantea que *a través de las fantasías se detectan los instintos reprimidos del individuo que se expresan por medio del cine y funcionan como método de sublimación de deseos*; al detectar los instintos reprimidos expresados en la personalidad de cada uno de los caracteres en las historias, y que por la época y la cultura coinciden con los mismos instintos reprimidos de la sociedad que eran censurados en el cine, y sólo se podían representar a través de símbolos. Tal es el caso de *Susana, carne y demonio* y *La red* donde abundan símbolos fálicos, y en el resto de las películas se detectan otras expresiones fílmicas de similar naturaleza. A continuación se describen los aspectos más relevantes a los que se llegaron en la exposición de los cuatro capítulos de este trabajo de investigación y que afirman el cumplimiento de los objetivos planteados al inicio.

La pulsión amor/muerte destaca en el psicoanálisis y tiene una estrecha relación en las películas filmadas en el periodo de estudio, pues debido a su influencia moral y religiosa en donde resulta inconcebible la idea de una mujer seductora que pueda vivir feliz, éstas deben terminar solas o muertas como medio de redención de todos sus pecados, principalmente el de la carne. En ese momento, al erotismo se le ubicaba como un hecho pecaminoso que se tiene que pagar o que trae consigo situaciones malignas, hasta en manifestaciones como el cine, es así que las historias cuentan con inicios, desarrollos, clímax y finales muy similares. Con esta finalidad se puede hablar de dos tipos de mujeres: las negociables, representadas por la abnegación, como las esposas; y las mujeres consumibles, que son prostitutas o vampiresas, aquellas que sólo tienen valor de uso pero no de cambio. Es decir, se usan hasta que llega el momento de desecharlas y no pueden cambiar su papel por el contrario, ya que sus esfuerzos serán fallidos. En las cintas analizadas siempre hay una de cada tipo. En *La diosa arrodillada*, son Elena y Raquel; en *Susana, carne y demonio*, son doña Carmen y Susana; en *Sensualidad*, son Eulalia y Aurora; en *La fuerza del deseo*, son Laura y Silvia; cada una en el tipo de mujer correspondiente (negociable y consumible), en el caso de *La red*, Rossana puede jugar cualquiera de los dos roles.

A fin de cuentas, el cine con contenido erótico no es más que una serie de secuencias terriblemente irónicas filmadas con base en la doble moral que se vivía en ese entonces. Vemos un matrimonio feliz, destrozado por un deseo que dice vida o muerte; a la familia perfecta destruida por la sensualidad que provoca una mujer; a un juez recto dedicado a sanar la moral de la sociedad, cayendo ante las tentaciones de una mujer con múltiples recursos eróticos; un amor fracturado por la amabilidad de un amigo, y el deseo que se puede plasmar en la pintura a través del arte. En todas las historias el detonante es la sensualidad de una bella mujer, el fuerte deseo provocado por un cuerpo lleno de curvas, vestidos escotados o entallados y miradas seductoras.

Toda película erótica se basa en la fragmentación del cuerpo femenino que a la vez se fragmenta en tomas breves, fijas y cercanas, que enumeran las partes del cuerpo para convertir la imagen en una poesía erótica. En las películas

analizadas, uno de los elementos principales es la mirada, que se traduce en un sistema de miradas que corresponde a la perspectiva masculina de los productores, actores y del espectador. Estas cintas cuentan historias de miradas ordinarias, que a la vez forman parte de un ritual de complicidad, lujuria, celos, coqueteo, temor, inocencia, pero sobre todo, seducción. Así, se puede hablar de una metaficción de los filmes al basarse en una relación entre ver y ser visto, como lo plantea Lauro Zavala en su libro *Elementos del discurso cinematográfico*: cuando la cámara observa lo que está siendo observado, y además también observa las miradas que observan lo que nosotros vemos sobre la pantalla. Es el reino, el privilegio de la mirada masculina y su perspectiva sobre un erotismo encontrado en la mirada de o sobre lo femenino.

Esta lógica de miradas y el deseo que provocan, se ligan al posicionamiento de la cámara al encuadrar y seguir a los actores. En este sentido, la cámara juega un papel importante, pues se involucra en el proceso erótico, intensificando el momento. Los espectadores masculinos se identifican con los personajes masculinos y con la cámara que observa a menor distancia, y las mujeres con los personajes femeninos que son aquel objeto de la mirada de deseo. La mirada es una representación del erotismo, que a su vez establece una relación de deseo entre el sujeto y el objeto del deseo. También interviene la proximidad entre los personajes, que crea una distancia íntima y da como resultado una estimulación imaginativa entre el público y los actores.

Por otro lado, los besos de las mujeres son determinantes para conquistar al hombre, se puede comparar metafóricamente cuando una araña caza a su presa, primero deja que camine por la telaraña y cuando llega al centro la captura y la devora. La seducción (por lo tanto, el proceso erótico) en cada mujer es distinto, unas parecen ser serias pero seductoras, otras frágiles, inocentes y sumisas, y otras atrevidas, libres y seguras de sí mismas. Cada una de estas características obtiene resultados distintos, el amor de un hombre (Molly Haskell en su libro *De la reverencia a la violación: el tratamiento de las mujeres en el cine*, afirma que las mujeres constantemente protagonizan personajes dispuestos a abandonar sus propios anhelos por el amor de un hombre), alcanzar una posición en la sociedad, dinero, joyas, trajes o libertad.

Otro elemento común en cuatro de las películas, es el cigarro, si bien no está presente en el proceso de seducción, sí fuman las cuatro mujeres. Éste se convierte en un símbolo de liberación sexual aunado por la pose en que permanecen de pie, un símbolo de seducción y hasta de poder hacia el espectador.

Como se sabe, el proceso erótico pertenece a la pareja. El hombre contribuye en demasía, por ejemplo, cuando Fernando Soler acaricia y besa los hombros de Ninón Sevilla, lo hace de tal manera, que también cautiva al espectador y lo integra en dicho proceso. También está la forma en que el mismo actor mira a Rosita Quintana, con un deseo que nuevamente vuelve a provocar sensaciones intensas en el espectador; el deseo que siente Arturo de Córdova por la estatua de una mujer desnuda, es el mismo deseo de Armando Calvo por un bello cuerpo, pero sobre todo desnudo, que pinta en su mente, o un cuerpo explícito cubierto por telas muy delgadas y desgarradas que mojan las olas del mar.

En *La red*, la mujer es un símbolo de deseo, pero no es ella quien seduce a los hombres sino las situaciones, pues es la única mujer entre dos hombres lo que provoca enfrentamientos entre ellos. Daría lo mismo si fueran esos u otros hombres o esa u otra mujer, lo que prevalece aquí es el deseo carnal dado en un paraíso; no es como en las otras películas donde la mujer es bella, lo sabe y utiliza sus encantos para seducir a quien desea. *La red* es una película que destaca por sus bellas imágenes pero no por su historia. Plantea mitos bíblicos y una infinidad de símbolos sexuales que representan los genitales masculinos y femeninos, todos llenos de restricciones morales. Tanto, que sólo se presentan tres personajes con escasos diálogos, que son arrastrados por el deseo carnal.

En las historias analizadas existen mínimos sentimientos, que principalmente se basan en el deseo carnal, y que si bien, no cuentan con intensas imágenes sexuales explícitas, el espectador las intuye fácilmente. En estas mínimas expresiones de sentimientos destacan personalidades como María Félix, quien tiene un objeto de deseo (Arturo de Córdova) y a su vez ella es un objeto de

deseo para el público y para el personaje principal masculino. El resto de los personajes femeninos también cuentan con un objeto de deseo, pero que se dirige más hacia objetos materiales. Esta es una de las características en los personajes de Rosita Quintana y Ninón Sevilla, unas mujeres con actitud perversa, pues a través de su belleza pretenden conseguir lo que más anhelan: dinero, trajes, una posición social, etc. No les importa sobre qué o quién tengan que pasar para obtenerlo, nunca se arrepienten de sus acciones. En cambio, Rossana Podesta y Ana Luisa Peluffo encarnan a la prostituta de la década de los años treinta que reconoce su belleza pero constantemente viven culpándose por ella y, por lo tanto, nunca consiguen la felicidad al tener un final trágico.

Por otro lado, en los filmes analizados, se muestra una evolución del erotismo, que se representa con el arte, en el baile o como el erotismo nato femenino, mostrando cuerpos estéticos y con poco ropa, como es el caso de *La red*, pero siempre encuadrando los mismos elementos. Cabe mencionar, que en las dos primeras películas filmadas con el estereotipo de la prostituta (*Santa* y *La mujer del puerto*) se muestran los cuerpos de las actrices cubiertas casi por completo, a pesar de esto, sobresalen por ser las primeras en estimular el deseo sexual (o imaginación) de los espectadores. En *Santa* hay un desnudo de la protagonista, mujer que baila y se muestra a través de telas transparentes.

En el aspecto psicoanalítico, destaca la sustitución de los sujetos de deseo por objetos de deseo, así como los instintos muerte/vida en *La diosa arrodillada* y *Sensualidad*, los objetos fálicos en *Susana* y *La red*; las pulsiones en esta última, así como la represión de la sociedad al dejar o evitar los diálogos; y en *La fuerza del deseo*, el pago de los pecados con un trágico final. Pero en todas, sobresale la represión de la sexualidad plasmada en las historias y vidas de los personajes, que se hace presente en el imaginario colectivo de la sociedad. En estos títulos se consigue la sublimación del deseo por parte del espectador, en el momento en que las actrices convierten la situación en un momento mágico con su sola presencia, hasta el momento en que los personajes masculinos las toman con tanta fuerza y pasión entre sus brazos. Es una sublimación que se queda a nivel mental, como las fantasías originadas por dichas historias.

Hay que recordar que el erotismo es el entorno que enriquece la función del sexo a través de los órganos y sentidos puestos al servicio del mismo. Se refiere a las caricias previas, al decir “te quiero”, a las miradas. Es un sistema de comunicación basado en lo sensorial. Esta es la definición utilizada a lo largo de esta investigación, pero habría que redefinirla con los elementos analizados e interpretados, detectados en los filmes mencionados a lo largo de este último texto. Así, quedaría como: *la propuesta fílmica de un proceso ficticio de seducción, que apela a la vista y al oído; puestos al servicio del contacto entre los personajes de la historia. Alude a los bailes, los movimientos sensuales, las miradas, la música o tono de voz del ser deseado, las caricias, los besos, el olor del sujeto de deseo, el vestuario, los diálogos, las formas de la escenografía y todos los elementos que contribuyen al proceso de seducción. Es un sistema de códigos simbólicos basado en la creatividad del realizador para llevarlos a la pantalla, y del espectador para percibirlos e integrarlos a su inconsciente.*

El erotismo provoca placer entre los personajes que lo viven y aquellos que lo observan, pues todo espectador de cine se convierte en un voyerista y hedonista al involucrarse en estas historias. Además, como se menciona en los primeros capítulos, dicho proceso formaba parte importante dentro de la cultura prehispánica que se vino a deformar un tanto con la religión, y toma otro rumbo desde la etapa novohispana. Rumbo que se nota en las películas filmadas en las décadas tratadas en esta investigación. De esta manera, se cae en lugares comunes al expresarlo en los filmes, con miradas coquetas de las mujeres y un tanto lascivas por parte de los hombres; los mismos encuadres del cuerpo femenino hacia el rostro, los hombros desnudos, los senos, las caderas, los glúteos, las piernas y en general, los movimientos de las actrices y, por supuesto, similares desarrollos y finales en las historias.

Pocas veces se retrata un erotismo alterno, como lo hace Buñuel al derramar yemas de huevo sobre las piernas de la actriz en *Susana, carne y demonio*. Casi siempre se plasman los mismos fetiches o se hace un cambio del objeto del deseo visto a través del arte como la escultura de *La diosa arrodillada* o la

pintura de *La fuerza del deseo* (como única forma para mostrar desnudos), lugares comunes que al paso del tiempo han disminuido su eficacia. Quizá es mejor destacar los argumentos, la actuación y los diálogos de las historias, más que los encuadres de la cámara, que siempre retratan las mismas partes del cuerpo.

Así, el análisis e interpretación de las cinco películas de esta investigación forman un círculo, iniciado por la adoración de un fetiche (escultura), seguido por la seducción de una bella joven, los bailes de una mujer más madura, el cuerpo enloquecedor de otra, hasta llegar a la idolatría de otro fetiche (pintura). Y si se revisan las películas mexicanas con contenido erótico a lo largo de la historia del cine, se puede notar que los temas y las actrices (y hasta los realizadores) suelen ser los mismos.

Es preciso resumir los símbolos eróticos utilizados en los filmes mencionados. Se dividen en dos partes, la primera conjunta todos los elementos técnicos desde la composición de la imagen, la iluminación, el vestuario, la escenografía, etc.; la segunda se basa principalmente en la actuación de la pareja o personajes principales, en quienes recae todo el peso del proceso erótico. En este sentido es importante conocer y comprender la personalidad de los caracteres dramáticos, pues ellos se convierten en un símbolo fuerte de representación del erotismo observado en la pantalla. Cuando cada uno de estos componentes en suma, logran penetrar en la mente del espectador para sacar a flote sus deseos más profundos y a la vez sublimarlos satisfactoriamente, al obtener una experiencia vicaria a través de la historia que se está contando y observando en la pantalla. Así, el objetivo de la utilización de símbolos para expresar erotismo en el cine, se puede dar por cumplido en la medida del efecto provocado en el espectador.

Tomando en cuenta lo anterior, en esta propuesta de análisis se estableció la relación entre los símbolos expresados por medio del lenguaje cinematográfico que cumplen con su objetivo al cautivar al espectador, y la interpretación que se les puede dar a estos a través del psicoanálisis. Además de detectar los

instintos reprimidos de los personajes, que son un reflejo de la sociedad y que a través de la pantalla logran sublimarse.

De esta manera, el principal aporte de este trabajo es el desarrollo y aplicación de una propuesta analítico-interpretativa-explicativa que permite abordar los símbolos expresados por medio del lenguaje cinematográfico para connotar una idea de erotismo, reforzando el carácter de los individuos presentes en pantalla y en situaciones eróticas que a su vez sirven como método de sublimación o como una experiencia vicaria para el espectador.

Bibliografía

- A. Sebeok, Thomas, *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1994, 168 p.
- Acuña Cañas, Alonso, *Enciclopedia del sexo y de la educación sexual*, Bogotá, Zamora, 1996, V Tomos.
- Agrasánchez, Rogelio, *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, México, Archivo fílmico Agrasánchez, Universidad de Guadalajara, IMCINE, 1997, 198 p.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993, 297 p.
- Baena Paz, Guillermina, *Instrumentos de investigación. Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*, México, 9ª ed., Editores Mexicanos Unidos, 1982, 134 p.
- Bardavío, José María, *Prácticas de cine y psicoanálisis*, Zaragoza, Librería General, 1999, 217 p.
- Barthes, Roland, *Retórica de la imagen*, 1964, en línea: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 1966, 599 p.
- Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 156 p.
- Bosch, Magda, Ramón García, Catalina Lloret, Nuria Pérez de Lara, *Freud y el psicoanálisis*, Barcelona, Salvat, 1979, 142 p.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, 473 p.
- De la Colina, José, *Prohibido asomarse al interior*, México, CONACULTA/IMCINE, 1996, 332 p.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988, 112 p.
- De Luna, Andrés, *Erótica: la otra orilla del deseo*, México, Grijalbo, 1990, 284 p.
- Del Conde, Teresa, *Freud y la psicología del arte*, México, Random House Mondadori, 2006, 332 p.
- Dieterich, Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, México, Planeta, 1997, 229 p.
- Döring H., María Teresa, *El mexicano ante la sexualidad*, México, Ediciones y Distribuciones Hispanas, 1989, 250 p.
- España, Pablo y Mario Alquicira, *Psicoanálisis y cine. Antología del cine comentado y debatido*, México, Círculo Analítico Mexicano, 2002, Tomo I, 278 p.
- Freixas, Ramón y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Barcelona, Paidós, 2000, 385 p.

- Freud, Sigmund, *Esquema del psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1998, 356 p.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, México, Mapa, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998, 466 p.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1ª ed., Era, 1973, Tomo V: 1952-1954, 377 p.
- González Ruiz, Edgar, *La sexualidad prohibida. Intolerancia, sexismo y represión*, México, Plaza y Janés, 2002, 299 p.
- Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989, 131 p.
- Haskell, Molly, *De la reverencia a la violación: el tratamiento de las mujeres en el cine*, Harmondsworth, Penguin, 1974, 388 p.
- Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós, 2002, 288 p.
- Koffer, David, *Fantasías sexuales en Intima*, Madrid, Alay, Tomo III, 174 p.
- Labrador, Francisco, *Enciclopedia de la sexualidad*, Barcelona, Espasa, 2002, III Tomos.
- Leal, Juan Felipe, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1901 cine y pornografía*, México, Juan Pablo y Voyeur, 2005, 256 p.
- Lotman, Juri, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 153 p.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2002, 253 p.
- Mendel, Gérard, *El psicoanálisis revisitado*, México, Siglo XXI, 1990, 199 p.
- Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 256 p.
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1986, 2 volúmenes.
- Mitry, Jean, *La semiología en tela de juicio*, Madrid, Akal, 1990, 166 p.
- Ortiz, Georgina, *El significado de los colores*, México, Trillas, 1992, 279 p.
- Paz, Octavio, *La doble llama. Amor y erotismo*, México, 9ª ed., Seix Barral, 1996, 223 p.
- Ramón, David, *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*, México, UNAM, 1989, p. 139
- Rojas Guzmán, Álvaro, *Guía para la elaboración de trabajos de investigación (tesis y monografías)*, Cali, Corporación Universitaria Autónoma de Occidente, 1994, 81 p.
- Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México, Plaza y Valdés, 2007, 437 p.
- Sigmund, Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrorto editores, 1978, Vol. VII y XXI.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1985, 264 p.

- Stam Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999, 271 p.
- Torreblanca Navarro, Omar, *Cine y psicología*, México, IMCINE, CONACULTA, 1994, 146 p.
- Trueba Lara, José Luis, *Historia de la sexualidad en México*, México, Grijalbo, 2008, 255 p.
- Yehya, Naief, *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, México, Plaza y Janés, 2004, 287 p.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, 2003, 159 p.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, 160 p.

Tesis

- Díaz Ramírez, Ileana, *Importancia del arte erótico como lenguaje a partir del análisis de la película El imperio de los sentidos (Nagisa Oshima)*, México, 2004, 118 p. Tesis (Licenciada en Ciencias de la Comunicación) – FCPyS, UNAM.
- González Baeza, Aline, *La imagen del erotismo en el cine como cultura visual*, México, 2003, 143 p. Tesis (Licenciada en Ciencias de la Comunicación) – FCPyS, UNAM.
- Quiñones Moreno, Lizbeth, *Buñuel de Susana (carne y demonio): una mirada erótica femenina de los cincuenta*, México, 2006, 67 p. Tesina (Licenciado en Ciencias de la Comunicación) – FCPyS, UNAM.

Hemerografía

- Aviña, Rafael, "Cine mexicano al desnudo", *Reforma*, México, 29 de julio de 2001, p. 6.
- Báez, Jorge Félix, "Mitología y simbolismos de la vagina dentada", *Arqueología mexicana*, vol. 18, no. 104, julio-agosto 2010, México, p. 55.
- Chimal, Alberto, "El sexo está en todas partes", *Cinemanía*, año 10, no. 117, junio 2006, México, pp. 40-44.
- *Cinema Reporter*, año XV, no. 473, 9 de abril de 1947, México.
- *Cinema Reporter*, año XIX, no. 662, 24 de marzo 1951, México.
- *Cinema Reporter*, año XIX, no. 680, 28 de julio 1951, México.
- *Cinema Reporter*, año XXI, no. 775, 23 de mayo 1953, México.
- *Cinema Reporter*, año XXII, no. 888, 27 de julio 1955, México.
- Elizondo, Salvador, "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", *Nuevo Cine*, año 1, no. 1, abril 1961, México, pp. 4-8, 10-11.
- González Zavala, Tania, "Escritos", *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, julio-diciembre 2002, no. 26, México, p. 250. Auspiciada por la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado de la UAP y financiada parcialmente por el CONACYT. En línea: <http://www.escritos.buap.mx/>
- Goodness, Mike, "La imagen erótica en el cine mexicano", *Cinemanía*, año 10, no. 117, junio 2006, México, pp. 60-64.
- Ikenaga Melgoza, Kenji, "Semblanza del cine erótico. Un recorrido por las autopistas del placer", *Cinemanía*, año 4, no. 45, junio 2000, México, pp. 60-63.

Fichas técnicas

- *Rumberas* (documental); México; 1996; TV UNAM, Dirección: Jaime García; Producción ejecutiva: Iván Trujillo; Guión: Flavio González; Edición: Enrique Ojeda y Fernando Saravia; Duración: 30 min.
- *La diosa arrodillada*; México; 1947; Una producción de Panamerican Films, S.A.; Dirección: Roberto Gavaldón; Producción: Rodolfo Lowenthal; Guión: José Revueltas y Roberto Gavaldón, sobre un cuento de Ladislao Fodor, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez; Fotografía: Alex Phillips; Escenografía: Manuel Fontanals; Edición: Charles L. Kimball; Música: Rodolfo Halffter; Vestuario: Lilian Oppenheim; Música: Rodolfo Halffter; Canciones: Agustín Lara (Revancha) y Dr. Egor Newmann; Bailes: Mari Jinishian; Reparto: María Félix (Raquel Serrano), Arturo de Córdova (Antonio Ituarte), Rosario Granados (Elena), Fortunio Bonanova (Nacho Gutiérrez), Carlos Martínez Baena (Esteban), Rafael Alcayde (Demetrio), Eduardo Casado (licenciado Jiménez), Luis Mussot (doctor Vidaurri); Duración: 91 min.
- *Susana, carne y demonio*; México; 1950; Una producción de Internacional Cinematográfica, S.A.; Dirección: Luis Buñuel; Producción: Sergio Kogan; Productor asociado: Manuel Reachí; Guión: Manuel Reachí; Adaptación y diálogos: Jaime Salvador y Luis Buñuel; Diálogos adicionales: Rodolfo Usigli; Fotografía: José Ortiz Ramos; Escenografía: Gunther Gerszo; Maquillaje: Ana Guerrero; Edición: Jorge Bustos y Luis Buñuel; Sonido: Nicolás de la Rosa, James L. Fields y Galdino Samperio; Música: Raúl Lavista; Reparto: Fernando Soler (don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto), Rafael Icardo (Severiano, veterinario), Enrique del Castillo (oficial del reformatorio); Duración: 86 min.
- *Sensualidad*; México; 1950; Una producción de Producciones Calderón, S.A.; Dirección: Alberto Gout; Producción: Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; Argumento y adaptación: Álvaro Custodio; Diálogos: Enrique Rodríguez; Fotografía: Alex Phillips; Escenografía: Manuel Fontanals; Vestuario: Aveleiro y José Díaz "Pepito"; Maquillaje: Ana Guerrero; Edición: Alfredo Rosas Priego; Sonido: Enrique Rodríguez; Partitura y dirección musical: Antonio Díaz Conde; Canciones: "Dixie Mambo", "Sensualidad", "La media naranja", "Qué vergüenza me da" y "Si voce"; Arreglos musicales: Yoyo Casteleiro; Bailables: Ninón Sevilla y Jorge Harrison; Reparto: Fernando Soler (juez Alejandro Luque), Ninón Sevilla (Aurora Ruiz), Domingo Soler (comandante Santos), Rodolfo Acosta (El Rizos), Andrea Palma (Eulalia), Rubén Rojo (Raúl Luque), Andrés Soler (Martínez), Bobby Capó (Bobby Capó); Duración: 95 min.

- *La red*; México; 1953; Una producción de Reforma Films S.A.; Dirección: Emilio Fernández; Producción: Salvador Elizondo; Productor ejecutivo: Felipe Subervielle; Argumento original y adaptación cinematográfica: Emilio Fernández y Neftali Beltrán; Fotografía: Alex Philips; Escenografía: Jesús Bracho; Maquillaje: Elda Loza; Edición: Jorge Bustos; Sonido: Luis Fernández y Rafael Ruiz Esparza; Música de fondo original: Antonio Díaz Conde; Reparto: Rossana Podestá (Rossana), Crox Alvarado (Antonio), Armando Silvestre (José Luis), Guillermo Cramer (Rivera), Carlos Riquelme (comerciante de esponjas), Margarito Luna (pescador), Antonio Bribiesca (guitarrista), Emilio Garibay (policía); Duración: 78 min.
- *La Fuerza del Deseo*; México; 1955; Una producción de Producciones Calderón; Director: Miguel M. Delgado; Productor: Guillermo Calderón; Productor ejecutivo: Luis García de León; Argumento original y adaptación cinematográfica: Miguel M. Delgado, Rafael García Travesí; Música: Antonio Díaz Conde; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Escenografía: Manuel Fontanals; Edición: Jorge Bustos; Montaje: Jorge Bustos; Maquillaje: María del Castillo; Reparto: Armando Calvo (maestro Arturo), Ana Luisa Peluffo (Silvia), Rosario Granados (Laura), Abel Salazar (Ricardo), Prudencia Grifell (Juana), Fanny Schiller, María Herrero, Jorge Mondragón, Miguel Córcega, Óscar Ortiz de Pinedo, José Chávez, Lidia Franco, Miguel Ángel López, Velia Pintor; Duración: 87 min.