



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**EL MARCO DE LA INTERACCIÓN HOMOERÓTICA EN EL CINE  
“NACIONAL” DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
**MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES**

PRESENTA:  
**ANDRÉS ALVAREZ ELIZALDE**

TUTORA PRINCIPAL:  
**DRA. MARTA LAMAS ENCABO**  
**PUEG, UNAM**

**MÉXICO, D.F., FEBRERO 2014**



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.

*In memoriam de Erving Goffman*

*para MCM*

No sé por qué  
No sé por qué venero la pornografía  
esta mansa costumbre del salvajismo ajeno  
cuando contemplo el placer en los otros  
mi parte fugitiva se complace  
espiando al que no soy  
fornicando sin mí  
veo reflejos  
perversiones caseras  
feliz de estar aquí con nadie.

ANDRÉS NEUMAN

## Agradecimientos

Institucionalmente, agradezco a la UNAM como a la FCPyS por permitirme los espacios tanto para la formación profesional como para la investigación de maestría, igualmente a CONACYT por la beca y el complemento durante mi estancia en el extranjero, cabe mencionar al Gobierno Francés por la cobertura social en Francia.

Agradecimientos enormes a Marta Lamas por estar siempre atenta a cualquier inquietud teórica durante la tesis y por cada una de sus recomendaciones: los debates, las observaciones estructurales, y por guiarme en el camino de la investigación. De la misma manera, agradezco a David Le Breton que me recibió en Strasbourg, y por toda su generosidad.

A Mónica Guitián, Carlos Ímaz, Alfredo Andrade y Luis Alberto de la Garza por su lectura. A mis amigos que revisaron el trabajo o con quienes tuve conversaciones sobre el objeto de estudio: Cynthia, Paco, Stephany, Edgar, Priscila, Felipe, Alex, Cesar, Jorge, Guillermo, Paola, Rodrigo y Lizeth. A Patrice Hazemann por sus enseñanzas, y a Alexandre Câmara por compartirme su investigación. Finalmente, a mis padres y a mis hermanos por todo su apoyo.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
I. EL MARCO DE LA INTERACCIÓN .....	11
II. ELEMENTOS PERCEPTIVOS EN EL ESPACIO .....	36
III. COMPORTAMIENTOS SEXUALES .....	64
CONCLUSIONES .....	80
BIBLIOGRAFÍA .....	88

## INTRODUCCIÓN

Dos hombres se encuentran dentro de una sala de cine: dos cuerpos se cruzan, dos identidades, dos rostros. En ese momento se cristaliza una relación social cara a cara que es construida en la reciprocidad táctil, sexual y la evasión. Un mismo deseo que se desdobla y se dobla en la oscuridad de un rincón del cine. Cuerpos que se descubren en la superficie y se esconden al tocarse. Otros más que se desplazan en el espacio. Al fondo, en la pantalla grande, se proyecta una película porno: las parejas se enlazan, se penetran. Los jadeos son constantes. En las paredes del cine están inscritos los siguientes mensajes: *El sexo y la búsqueda del placer son parte de mi vida. Sexo mi placer, principio de tu muerte.*

La presente investigación busca dar cuenta de la construcción del marco de la interacción cuando analizamos un espacio cerrado con alta movilidad: el cine “Nacional”. Un espacio de encuentro social, o más precisamente, homoerótico. Goffman toma el concepto de marco o cuadro (según sea la traducción) de Gregory Bateson, para hablar de cómo una situación se construye con principios de organización los cuales gobiernan los eventos sociales, e incluso la subjetividad (Goffman, 1986: 10). El concepto marco es pertinente en esta investigación pues ayuda a explicar el posicionamiento del actor social<sup>1</sup> dentro del cine y cómo lleva a cabo una representación, sin que para ello sea la única realidad, o el mundo se reduzca a una escena. De ahí que es importante tomar en cuenta la organización de la experiencia, y llevar la interpretación a niveles sensitivos. Veremos que se pueden definir ciertos marcos sociales que ayudan a entender la mecánica de los intercambios y las rutinas, al diferenciar espacios y situaciones donde se involucran los espectadores del cine. Definirlos tampoco es una tarea fácil, pues hay un intercambio acelerado y un movimiento de posicionamientos dentro de las salas, por lo que la interacción es de corta eventualidad. Aun así, parto de una definición inicial: un marco “es un dispositivo y práctica de organización de la experiencia social que permite comprender lo que nos ocurre y tomar parte en ello. Un marco estructura tanto la manera como definimos e interpretamos una situación como la

<sup>1</sup> Si seguimos la conceptualización de Goffman, bien podemos decir que el marco de la interacción también corresponde a un *cuadro teatral*: “el individuo utiliza su representación para ser actor” (1986: 124).

El cine es una representación en escena por la interacción para quien se presenta y busca interactuar en las salas. Realizan una actuación frente a un público que los observa y esperan su turno para participar en el encuentro: “...componemos y representamos el personaje que hemos elegido, calzamos el coturno de la deliberación, defendemos e idealizamos nuestras pasiones, nos estimulamos elocuentemente a ser lo que somos, devotos o desdeñosos o descuidados o austeros; hablamos a solas (ante una audiencia imaginaria) y nos envolvemos graciosamente en el mando de nuestra parte inalienable. Así vestidos, solicitamos el aplauso y esperamos morir en medio de un silencio universal” (Goffman, 2006: 67).

forma en que nos comprometemos en un curso de acción” (Joseph, 1999: 119). Para conocer cómo funcionan estos marcos, fue indispensable observar la interacción, registrar comentarios de las entrevistas e intuir comportamientos. La percepción de los hombres dentro del cine ayudó a comprender las posibilidades que hay para la interacción con el otro; fue necesario definir las rutinas de quienes van seguido al cine así como distinguir a los grupos. Esto sirvió para una mejor comprensión de los marcos sociales de la interacción en el cine Nacional.

En los dos pisos de la sala hay encuentros sexuales durante las 10 horas de servicio al día. Por momentos podemos reconocer dentro del cine actores y espectadores, es decir, quienes participan en el encuentro sexual y quienes sólo lo ven. Pero según las circunstancias, pueden cambiar de papeles y de posiciones. Se forman grupos y se deshacen: es un “proceso constante de reajuste en el que cada llegada y cada salida produce alteraciones en toda la reunión” como dice Goffman (1979: 49). Tocan, y permiten ser tocados. Cada movimiento de los participantes constituye el marco de la interacción: ¿qué lugares ocupan los espectadores? ¿cómo participan en el encuentro del otro? ¿qué detiene o posibilita la acción? ¿qué elementos constituyen y rodean la interacción? Son preguntas iniciales, y que trataré de responder con el análisis del objeto de estudio. Pero dichas preguntas esconden una de mayor peso: ¿cómo es posible la socialización y la relación sexual entre desconocidos? Para ello, es necesario deconstruir y ordenar la interacción de ciertas situaciones y diferenciar los comportamientos del individuo en su relación con el otro dentro del cine, pues como dice Simmel, “la socialización entre los seres humanos se desconecta y se vuelve a conectar siempre de nuevo como un constante fluir y pulsar que concatena a los individuos incluso allí donde no emerge una organización propiamente dicha” (2002: 32).

Iniciada la maestría, comencé con un proyecto distinto: *Segundo Callejón Manzanares*, un espacio de sexoservicio de mujeres en la ciudad de México. Era una calle angosta donde más de cincuenta mujeres giraban para ofrecer servicio sexual. Los hombres se posicionaban en las orillas. Había cantinas y bares para tomar cerveza y además, dentro del callejón, cuartos para tener el encuentro sexual. Entraban y salían del círculo del deseo. El lugar era idóneo para analizarlo sociológicamente y hacer observación pues existía un marco de interacción relativo al comercio sexual, pero la autoridad capitalina lo clausuró pues se denunció que había trata de personas. El lugar no volvió a abrirse o en todo caso, a reconfigurarse de la misma manera.

Al modificarse la situación, el proyecto cambió en su objeto de estudio. Haciendo una revisión de intereses teóricos, temas tratados y búsquedas sociológicas, decidí acercarme a los cines porno de la ciudad de México. La observación y el trabajo de campo se realizó durante el segundo semestre de la maestría: tres veces por semana visité el cine Nacional para observar rutinas,



interacción y comenzar a hacer entrevistas. Para conseguir algunos informantes, busqué a quienes intercambiaban encuentros sexuales en las salas, quienes se sentaban o estaban de pie en las orillas, quienes solo iban a ver la película, quienes giraban alrededor de los asientos, quienes tenían relaciones sexuales en los sanitarios, quienes esperaban y solo miraban. Abordar a los informantes no fue fácil, por lo que, para el grupo de contacto me acerqué a ellos después de los encuentros sexuales que tenían, pues de esa manera ya no querían interactuar. Les revelé el objetivo de la entrevista y accedieron a dar información sobre lo preguntado. Realicé veinte entrevistas que fueron llevadas a cabo en el cine. Algunas veces fueron detenidas repentinamente porque los entrevistados observaban a alguien que les interesaba e iban en su búsqueda. Los breves relatos tratan de dar cuenta cómo registran su percepción y la experiencia del encuentro dentro del cine, su comportamiento sexual, y además, cómo se insertan en el marco de intercambios. Ubiqué tres grupos: 1) el de contacto, es decir, quienes interactúan entre ellos, 2) quienes solo miran la proyección de la película, pero no tienen encuentros sexuales y 3) el de los trabajadores del cine, que también forman parte del marco de interacción.

La formación académica durante la maestría (2011-2013), cimentó y fortaleció de manera metodológica y teórica la construcción del proyecto con debates, lecturas, cursos, seminarios, talleres, coloquios y laboratorios de investigación. Igualmente, la estancia realizada (agosto-diciembre, 2012) en la *Université de Strasbourg*, Francia, me permitió recibir asesoría pertinente para la investigación por parte del profesor David Le Breton. Su curso fue clave tanto para la estructura del proyecto como para el diálogo con disciplinas como la antropología, la psicología y la sociología. El trabajo se enriqueció con lecturas y debates recomendados. Otro curso tomado en la misma universidad fue con el sociólogo Patrick Watier; sus clases me ayudaron para una mejor comprensión de la obra de George Simmel, quien es retomado en este trabajo.

Según la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma CANACINE, en México hay 2400 salas de cines y en 20 de ellas se transmiten películas porno.<sup>2</sup> En el centro la ciudad de México hay varios espacios: Cine Ciudadela, Cine Savoy, Cine Venus, Cinema Río y Cine Nacional. Salas que existen desde mediados del siglo XX y que en un inicio realizaban proyecciones para público en general, pero en las últimas décadas han cambiado su cartelera después de que grandes empresas acapararon el cine comercial. Así, tuvieron que dar un giro para seguir abriendo sus puertas: presentar cine para adultos, cine porno. Varios de ellos han desaparecido, como el Cine Teresa, que pasó a ser un centro comercial en 2011 con todo y su

<sup>2</sup> Cadín, Iván, *Cines porno, la función está en las butacas*, Video-reportero, El Universal TV, 2010.

arquitectura *art déco*. Los cines aún existentes enfrentan otro desafío del mercado: la pornografía que se vende en las calles y la difundida en internet. Algunos comienzan a ofrecer más variedad: sex shops, cabinas, salas para parejas, conciertos de rock, lectura de poesía, performances eróticos, etc. Su público también ha cambiado: quienes entran son, en la mayoría de los cines, hombres. La elección del cine “Nacional” no fue meramente arbitraria: es el cine con las dimensiones más grandes de los existentes -con más de 1800 asientos-, alberga tres salas (una en mantenimiento), lo que lo hace ser el más extenso de México, de América Latina<sup>3</sup> y quizá unos de los más grandes del mundo, como cine porno. El espacio permite una mayor asistencia: en una tarde puede haber más de 300 hombres adentro. ¿Qué se muestra ahí? ¿qué se representa? ¿por qué solo hombres?

La investigación se divide en tres capítulos: para el primero, se analiza el marco de la interacción: los actores que participan, sus posicionamientos, la representación puesta en escena, los movimientos dentro de cada grupo y la situación en general: elementos que construyen la posibilidad de la interacción y el orden social dentro del cine. Los intercambios dentro de las salas ocurren a niveles simbólicos y corporales. Para ello, retomo el análisis de la interacción del sociólogo Erving Goffman. La interacción es “la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata” (2006: 27). La obra de Goffman tiene una importancia crucial en este proyecto: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, *Estigma*, *Relaciones en público*, *Ritual de la interacción* y *Frame Analysis*. Libros que diseccionan el encuentro y las formas de socialización entre individuos o diferentes situaciones sociales, y que también buscan dar una respuesta a cómo es posible el orden social, a cómo está estructurado lo social desde lo cotidiano. La lectura que realicé de Goffman, no es con la intención de imponer su visión sobre la interacción y cómo se manifiesta en el cine Nacional, sino más bien, tender un diálogo entre su teoría sociológica y ver cómo ésta ayuda en mucho para explicar el encuentro que se está dando en el cine.<sup>4</sup>

En el segundo capítulo, hay un acercamiento a los elementos perceptivos dentro del cine. Una vez en las salas, los sentidos toman importancia para la proximidad y el contacto con el otro.

<sup>3</sup> En la estancia de Strasbourg conocí al brasileño Alexandre quien realizó una investigación sobre el cine porno “Jangada” en Brasil; me compartió el libro y el filme de su trabajo. Analiza la interacción social, los participantes y el espacio en el que se encuentra el cine. Vale, Fleming Câmara Alexandre, *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2012, pp. 272.

<sup>4</sup> Si bien, la obra de Goffman hace referencia a otros contextos, encuentro similitud y pertinencia para retomar citas, conceptos y debates contemporáneos para hacer una descripción de lo que pasa en el cine Nacional. Se puede objetar que, sus análisis son para situaciones sociales del dominio de lo “público”, pero considero que no se reducen a ello, pues demuestra en varias de sus investigaciones, cómo hay una estructuración en el encuentro cara a cara que define un sistema social, como también lo expresa Giddens: “la evanescencia de los encuentros expresa la temporalidad de la duración de una vida diaria y el carácter contingente de toda estructuración” (2011: 103).

Su papel no es meramente pasivo: “*les perceptions sensorielles forment un prisme de significations sur le monde, elles sont modelées par l’éducation et mises en jeu selon l’histoire personnelle*”<sup>5</sup> (Le Breton, 2006: 16). Rodean al marco de la interacción y dan sentido a los comportamientos sexuales ahí realizados. La percepción no solo es cognitiva, al buscar, identificar y abordar al otro, sino también a nivel sensorial. Ello da sentido a la interacción e incluso al observador del cine. Como dice Merleau-Ponty: “el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce” (1985: 11). Los hombres que entran al Nacional se mueven y desplazan para la búsqueda de sensaciones dentro del mismo. En este capítulo analizamos cinco sentidos: olfato, oído, tacto, vista y gusto. Mientras que algunos toman importancia en la oscuridad del cine y producen reciprocidad, otros son directos y se quedan en el espectador. Las salas donde hay interacción, están medianamente oscuras y la permisibilidad de abordar al otro no se autoriza con los ojos. Los hombres que rodean y caminan para ver, lo hacen para participar y entrar en el encuentro, así, tener un posicionamiento, es entrar a un marco perceptivo: “la experiencia perceptiva de un grupo se modula a través de la sucesión de intercambios con los otros” (Le Breton, 2011b: 42).

Para el tercer capítulo, hay una revisión de los comportamientos sexuales en las salas del cine y sus implicaciones no solo sanitarias, sino sociales. Entre ellas destaco la identificación del grupo en la sexualidad; la forma de abordar al otro; la relación con el sexo en la oscuridad; el deseo y el goce implicado. El cine es un lugar para el encuentro, un espacio donde hay experiencias sexuales que significan para los hombres que tienen intercambios homoeróticos con desconocidos: ¿hasta dónde llega el otro en el encuentro? ¿qué posibilita el relación sexual? ¿qué implicaciones sociales hay en estos fugaces intercambios sexuales? Finalmente, en las conclusiones hay un acercamiento al riesgo, y su configuración dentro del encuentro y la interacción. Un riesgo para la salud y la búsqueda del riesgo a través de la intimidad. Alcanzo a observar momentos y hombres, pero también percibo riesgos sociales.

Antes de pasar a las salas del cine está *Ohualquiz (viene del Mictlán)*. Es el alebrije que te recibe cuando llegas al cine Nacional de la ciudad de México. Tiene un tamaño de al menos dos metros de altura, cuatro patas, dos alas, dos cuernos y tres calaveras que simulan sus ojos. De color azul, amarillo y verde. Ya en la taquilla -sin saberlo-, eres observado desde el primer piso. El marco de la interacción comienza a construirse. Después de entregar el boleto, un empleado rocía alcohol entre tus manos, para que no contamines lo que hay adentro.

<sup>5</sup> “Las percepciones sensoriales forman un prisma de significaciones sobre el mundo, ellas son modificadas por la educación y puestas en juego según la historia personal.” La traducción es mía.

---

## I. EL MARCO DE LA INTERACCIÓN

Y el mundo está lleno de esos seres incompletos  
que andan en dos pies y degradan  
el único misterio que les queda: el sexo.  
D. H. LAWRENCE

De las distintas formas en que se constituye la relación social, el encuentro cara-a-cara con el desconocido pone en juego distintos dispositivos de interacción, al que se conoce por medio de las apariencias, de lo visto, de la percepción. Así, una mirada o un acercamiento entre dos personas en la vida cotidiana, tiene un código<sup>6</sup> que pone en comunicación un sistema de signos y significaciones, y que será interpretado por los actores sociales. Esta interacción significa, en un primer plano, una reciprocidad: para que exista ésta, tiene que haber elementos a intercambiar: ellos van desde los movimientos corporales hasta el lenguaje (Le Breton, 2008: 49), y son resultado de un contexto social, una relación social, pero además, de una forma propia construida en el individuo.

El lenguaje entre varones en el cine Nacional es silencioso, pero tiene permanente movilidad e intercambio de códigos corporales. Este trabajo pretende describir los elementos que componen el marco de la interacción y cómo ésta se construye desde dentro, pero también diferenciándose con la participación de los grupos que encuentro en el cine y como un marco general. La interacción es eventual y no da tiempo para la espera, pero sí para la acción: su continuación puede ser dirigida o detenerse, pero también ello es signo de comportamiento y de comunicación para los otros.

Hay una asimetría de comunicación inicial en la interacción que puede seguir durante su curso o equilibrarse, según el juego de información que se maneje y se exprese en un “ciclo potencialmente infinito secreto, descubrimiento, falsa revelación y redescubrimiento” (Goffman, 2006: 20). ¿Qué condiciona este proceso asimétrico? ¿qué lo determina? El encuentro con el otro enfrenta: los hombres tienen que poner a prueba los elementos que perciben e interpretarlos para la interacción, pero también pueden no controlar su conducta, entonces se habla de una asimetría en la

<sup>6</sup> Para la definición de código, retomo la descripción de Eco: “como un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación”. Estos códigos establecen un sistema de comunicación como dice Eco, donde existe una fuente, transmisor y un destinatario. Es un acto perceptivo e interpretativo, pero no se reduce a ello, pues tiene que haber una correspondencia entre la representación y lo representado, y que puede ser válida para cualquier otro destinatario. Véase, Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 2000, pp. 17-30.

comunicación. De ahí, que me centraré en los momentos de los hombres. La expresividad del individuo que *da* o lo que *emana* en la interacción es importante, como dice Goffman, pero no podemos tomarlos de manera aislada sin analizar el espacio, la temporalidad y el trasfondo social que hay en la interacción cuando se encuentran dos hombres o dos grupos, en una misma situación social.

Hay un pensamiento inmediato de lo que pasa a nuestro alrededor, que es continuo y no forzado por el análisis conceptual, pero sí está presente en el lenguaje. Las primeras impresiones cuentan mucho. En los pasillos del cine, no hay barreras para invadir la intimidad: unos abordan a otros y parece no haber problema. Como escribe Goffman: “es posible una interacción muy agradable entre dos desconocidos que se cruzan, y las relaciones de intimidad pueden caracterizarse por una acrimonia de lo más feroz” (1979: 196). En el cine sucede algo similar: se aborda al otro para tener una relación sexual. Están ahí para el encuentro. Algunas personas dentro del cine son directas para decir lo que quieren. Si son rechazados, se van en busca del alguien más que los acepte. La definición general de la situación se compone de interacciones en el espacio: se pueden formar en segundos: desintegrándose unas y reconstituyéndose otras.

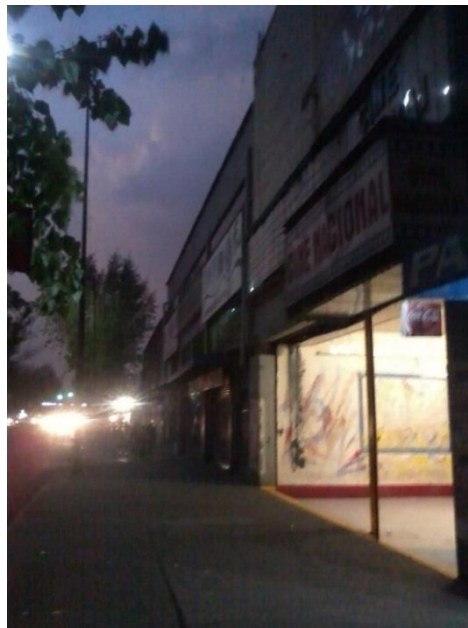
Hay un *modus vivendi interaccional*,<sup>7</sup> pues se opera con códigos, signos, pero también hay reserva y evasión. La situación es definida por los participantes, pero también por el espacio y su construcción: un cine con tres salas para ver películas porno (sala 1 Principal, sala 2 “Medea” -cerrada-, y sala 3 “Pigal”). Antes de entrar al cine, algunos asistentes saben qué tipo de conductas se pueden encontrar, qué tipo de películas, qué tipo de hombres y si es un cliente constante, qué personas y en qué horarios, dónde está el mayor intercambio, qué estrategias utilizar, a quiénes abordar y a quiénes no. Quienes entran conocen el espacio y su interacción. Tienen información que seguramente es la misma o en mayor escala, de la información que tienen los trabajadores del cine: saben que solo entran hombres, que hay relaciones sexuales en las dos plantas, también se programan encuentros: hay horarios y espacios para charlas y pláticas dentro del mismo. Esta información inicial, ayuda al cliente frecuente a definir su rutina: se dirigen a ciertos lugares, se acomodan de tal manera, se preparan, comienzan a desplazarse y van en busca del otro.

<sup>7</sup> Este concepto de Goffman, bien puede compararse con otro teórico de la Escuela de Chicago: John Dewey, quien analiza el “modo de operar” (Castañeda, 2002: 25). Para nuestro objeto de estudio, ubicamos un modo de operar pero en relación al grupo de contacto. De Certeau igualmente, tiene una obra interesante con sus investigaciones sobre los “modos de hacer”, de las prácticas en lo cotidiano. Véase, De Certeau, Michel, *La invención de lo Cotidiano I*, México, Uni. Iberoamericana, 2000, pp. 35-48.



1.

[Ohualquiz, (viene del mictlán)]



2.

[Entrada al cine]

El hecho de pasar y desplazarse dentro del cine, implica comenzar a entrar en un marco de interacciones (Foto 2). Inmediatamente se toma lugar en un espacio donde la comunicación corporal y la espacialidad determinan el acercamiento con los otros. Hay varios posicionamientos: 1) quienes entran por primera vez y niegan el encuentro, 2) quienes interactúan y buscan encuentros, 3) quienes miran, pero rechazan el encuentro, este rechazo es interpretado no como una contradicción o desacreditación, 4) quienes solo van a ver la película y no miran ni aceptan la interacción, y 5) quienes vigilan y separan la interacción (trabajadores del cine). Cada posicionamiento tiene una representación en escena y participan en la situación general: la interacción no se detiene. Se abandonan posiciones y se ocupan por otros hombres. Esto pasa tanto en el exterior como en el interior del cine: "...no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros" (Berger y Luckmann, 2004: 38). Es el "aquí y ahora" como dicen Berger y Luckmann, pues en el salas actúan y es determinante si buscan encuentros. Es el aquí y ahora, de lo que hay adentro, lo que pueden hacer, lo que pueden mostrar, lo que pueden tomar... para ello crean rutinas<sup>8</sup> quienes van con frecuencia al cine y, modos de interacción que son propios del lugar, pero que además se imponen si los pensamos como grupos.

<sup>8</sup> "Toda la vida social está sustancialmente rutinizada: tenemos modos regulares de actividad que repetimos día a día y que dan forma a nuestras vidas y reproducen instituciones mayores, a las que contribuyen nuestras conductas. Pero estas rutinas no son todas de una pieza." Giddens, Antony, *La transformación de la intimidad*, España, Cátedra, 1998, p. 72.

Estas rutinas pueden ser problemáticas para el hombre que va al cine y es abordado por otros para un encuentro sexual. Dejarán de ser problemáticas, cuando entra al grupo de interacción, o crea rutinas para esquivar o evadir. El *modus vivendi* de la interacción como la proyección del individuo, también definen un carácter moral particular de que los otros valoren y traten del modo apropiado, como dice Goffman (2006: 24). Para nuestro objeto de estudio el *deber ser* no está en cuestión, sino un proceso más complejo que tiene que ver con el deseo que toma forma en la actuación y la construcción social de la interacción. Dentro del cine, la moral existe sólo en términos de reconocimiento de pares, es decir, reconocimiento de quienes realizan mismas prácticas sexuales al aceptarlas. Esperan lo mismo del otro, tratan igual a quienes están dentro de las salas. Así, para quienes están dentro del cine, haber comprado un boleto de entrada es la definición de una preferencia sexual y la disposición para aceptar o continuar con el encuentro dentro del mismo. Veremos más adelante que esta definición se construye en términos de historia de vida como de circunstancias espacio-temporales dentro del cine y del contexto social en que se vive.

El marco de la interacción no es estático: se construye socialmente con el otro. Aunque podemos encontrar cierta regularidad en los elementos del marco interactivo que quizá se comparten en otros espacios sociales. Los elementos del marco se constituyen no solo por la interacción sino por su temporalidad y su espacio. El marco general es la situación de interacción dentro del cine que está compuesto por otros marcos interactivos cuando analizamos a una pareja o a un grupo de hombres reunidos en las salas. Cada marco entonces, se construye por la eventualidad del encuentro y con la interacción de elementos propios del espacio. Tiene sus propios códigos, signos y emotividades. Luego entonces, los marcos naturales son aquellos que no están ordenados u orientados como dice Goffman, mientras que los cuadros sociales, “*on the other hand, provide background understanding for events that incorporate the will, aim, and controlling effort of an intelligence, a live agency, the chief one being the human being*”<sup>9</sup> (1986: 22). Un individuo que va al cine, entra con formas de tocar, de caminar: hábitos y formas de comportamiento estructurados y condicionados por la clase social, como por el medio en el que se desenvuelve. Así pues, quien llega, puede llevar elementos distintivos de ciertos marcos de interacción antes de entrar al cine.

Un marco enmarca cosas primarias como todos los marcos, nos dice Goffman. Los marcos primarios responden a la pregunta: ¿qué pasa aquí? En cualquier situación o hecho social.

<sup>9</sup> “Por otro lado, permiten comprender en el fondo eventos que incorporan la voluntad, objetivos y el esfuerzo de control, de una inteligencia, una agencia humana, la principal siendo la del ser humano.” La traducción de las citas de esta obra es mía.

Explicarlo es la tarea de la sociología y más precisamente, de la microsociología. Seguimos con la metodología de Goffman: a identificar los elementos constitutivos del marco que depende de la forma en que el investigador se hace el cuestionamiento para ir más allá de las cosas primarias de los marcos sociales y encontrar así puntos de unión o separación como de identificación o diferencia entre los marcos sociales. Son varios los riesgos: se pueden encontrar muchos marcos dentro de una misma situación o ninguno. Para esta investigación nos ocuparemos del marco de interacciones donde hay percepción y riesgo.

Hay elementos físicos: los límites espaciales del cine, los asientos, los sanitarios, las paredes, pero también hay elementos no tangibles: emociones y percepciones sensoriales que constituyen el marco. Y participantes en las salas: hombres solos, en pareja y en grupos. Hay intercambio, comunicación y también historia. Hay transferencia no solo de lo que se ve, sino del contexto social en el que se vive: de la forma en que se observa a sí mismo el grupo y cómo lo observa el sistema social. Observarlo y diferenciarlo, es parte del marco: *“One general point should be stressed here. The primary perspectives, natural and social, available to members of a society such as ours, affect more than merely the participants in an activity; bystanders who merely look are deeply involved, too”*<sup>10</sup> (Goffman, 1986: 38).

Se observa un marco, pero no se puede observar el marco general de la situación. Mientras que se observa algo, no se observa el resto. A pesar de haber mucha movilidad en el cine, también hay organización, si no, los cuerpos chocarían, y no se daría la interacción. El hecho de decir que hay un marco de la interacción no significa que haya elementos centrales y periféricos: la posición que se les dé, depende de la posición del observador. Mientras que se puede ubicar a una pareja que interactúa, y todo el resto es periférico o está fuera del marco, ésta interacción también puede ser parte periférica o del entorno de otras interacciones. Cada marco se puede desintegrar o acoplarse cuando otro usuario del cine quiere entrar en él. Querer interactuar, es tomar una posición que es asignada por los participantes del primer cuadro. También es llevar un marco interiorizado: *“In sum, observers actively project their frames of reference into the world immediately around them, and one fails to see their so doing only because events ordinarily confirm their projections, causing the assumptions to disappear into the smooth flow the activity”*<sup>11</sup> (Goffman, 1986: 39).

<sup>10</sup> “Un punto general será aquí destacado. Los cuadros primarios, naturales o sociales, permiten a los miembros de una sociedad como la nuestra, afectar no solo a los participantes en una actividad, sino también profundamente, a los espectadores quienes simplemente miran.”

<sup>11</sup> “En suma, los observadores proyectan activamente sus cuadros de referencia en el mundo inmediato que los rodea, y que no logran verlo porque los eventos normalmente confirman sus proyecciones, causando que los supuestos desaparezcan en la fluidez de la actividad.”



Por lo que pude observar, los hombres que están dentro del cine -que van desde los 18 a los 60 años-, tienen distintas interacciones: el joven tratará de buscar ansiosamente el encuentro y caminar por los pasillos como en las dos plantas del cine; mientras que la persona mayor -aquella que entra y camina con un bastón como una vez observé- se instala en un lugar definido del cine y se mueve lentamente para buscar un encuentro. Hay una distancia al rol que juegan en el exterior: de su apariencia, de su edad, de su deseo sexual, de su historia, pero justo para lo contrario, es decir, para una nueva representación, una nueva actuación para ser aceptados en el encuentro. Un hombre de aspecto masculino que porte sombrero y tenga bigote, puede ser seducido a realizar comportamientos homoeróticos; un hombre serio que porte traje, a participar en un trío. La expectativa es doble: por parte de quienes están dentro del cine y que esperan del cinéfilo un encuentro; y la exigencia de sí: para hacer, actuar, o comportarse como lo que quieren, desean o de lo que tienen ganas (ellos y los otros). Y otra más, como escribe Goffman (2006: 25): renuncia al tratamiento que sería apropiado... En el cine, si espera más tiempo y comienza a moverse solo para ver la construcción del interior o los anuncios, es un hombre que posibilita estar dispuesto para la interacción en algún momento: quizá *no* quieren interactuar visualmente, pero sí en las salas.

Con los clientes comunes, podemos identificar lo que Goffman llama “prácticas defensivas y correctivas”: en las primeras se trata de salvaguardar la situación: defienden el espacio en el que interactúan y con quien se relacionan. Cubren la imagen. Varias veces observé que protegen a quien tocan, estén al lado o en el siguiente asiento. No se permite la entrada de alguien más. Sólo dos en el encuentro. Para ello cambian de lugares, de asientos, y se posicionan en una esquina, en el centro de la sala, en una orilla o se retiran a los sanitarios. Prácticas defensivas para no permitir un intruso en la interacción. Las prácticas correctivas, si bien tienen casi el mismo objetivo, tratan de salvaguardar la situación en general; podemos ubicar aquí a quienes cubren a hombres que están realizando actividades sexuales o que tienen tacto para proteger la situación por medio de un reacomodo en los sillones, retoman su postura o detienen el acto sexual cuando algún trabajador viene con una lámpara. Protegen la situación de quien realiza prácticas sexuales. Si no alcanzan a defender ni a cubrir, pueden ser separados. Se deshace el marco de interacción pero comienzan a definirse otros marcos.

En esta interacción hay pocas palabras, pero cuando hablan, los cinéfilos expresan sin aspavientos sus deseos: lo que quieren hacer con el sexo, cómo lo desean, dónde lo desean, con quién lo desean. Igualmente hacen declaraciones -cuando son rechazados- y comienzan a convencer por medio de recursos de excitación como describir lo que puede sentir quien se deje tocar, hacer una felación, o tener un encuentro sexual... El poco intercambio verbal que se llega a establecer es para cambiar de

lugar o dejar el cine. Algunos encuentros son fortuitos, otros son medidos y controlados. “*A serial management of consequentiality is sustained, that is, continuous corrective control, becoming most apparent when action is unexpectedly blocked or deflected and special compensatory effort is required*”<sup>12</sup> (Goffman, 1986: 22). Un hombre sigue a otro. Hay motivaciones y direccionalidad cuando se mueven dentro del cine.

Algunos asistentes pueden tener una rutina o práctica sexual ya definida, es decir, ocupan otros espacios de encuentro gay como baños públicos de plazas comerciales, encuentros en cuartos oscuros,<sup>13</sup> saunas,<sup>14</sup> antros, interacciones en el último vagón del Metro,<sup>15</sup> apropiaciones de la calle<sup>16</sup> o encuentros en Zona Rosa de la Ciudad de México. Hay otros, sin embargo, que visitan estos espacios, como los hombres casados con familia o quienes tienen una relación de pareja y entran al Nacional. Pasan en distintos espacios y papeles. Se esconden y se muestran. Quizá usan varias máscaras para mostrarse o ninguna en el cine.

El cinéfilo es un poco *cínico*, en términos de Goffman (2006: 29): no le interesa lo que piensen de él dentro de los pasillos, ni le preocupa su actuación frente a más hombres, o que esté con un hombre mayor o mucho menor que él. O que sean dos adultos. O que participen en un trío. O que se dejen encolar. Para ello pueden mentirse a sí mismos (y al otro) sobre su vida, sobre su historia, sobre su pasado. De los entrevistados, solo cuatro quisieron hablar sobre el lugar donde viven, su trabajo o las actividades a que se dedican. Esa es una narrativa tanto de la realidad como de su comportamiento sexual y de lo que llegan a percibir del otro. El anonimato sirve de mucho, pues es un espacio con sujetos que quizá no se verán jamás, sin embargo, tiene que haber un conocimiento del escenario y de los otros. Saben de su potencialidad dentro del cine para tener un encuentro sexual, saben lo que tienen que aparentar, y lo que tienen que mostrar para atraer a más hombres. Crean estrategias de encuentro (con palabras, gestos, movimientos corporales y exhibiciones) e insisten para tener encuentros sexuales. No se preguntan por el exterior: solo lo que existe en las

<sup>12</sup> “Una gestión de la consecuencia es mantenida, es decir, hay un control correctivo continuo, que llega a ser más evidente cuando la acción es inesperadamente bloqueada o desviada y es requerido un esfuerzo especial compensatorio.”

<sup>13</sup> Feliciano Mendoza, Omar, *El deseo en las sombras: un estudio sobre los cuartos oscuros y el proceso de salud-enfermedad del SIDA en la comunidad Gay*, Tesis de Licenciatura en Psicología, México, UAM-X, 1998, pp. 120.

<sup>14</sup> Liguori, A.L. and Aggleton, P. “Aspects of Male Sex Work in Mexico City” in *Men who sell sex*, Peter Aggleton editor, UCL Press, London, 1998, pp. 103-127.

<sup>15</sup> Alvarez, Andrés, *El metro, un espacio de interacciones. El caso de los homosexuales*, Tesis de licenciatura en Sociología, México, FCPyS/UNAM, 2010, pp. 146.

<sup>16</sup> Laguarda, Rodrigo, *La calle de amberes: Gay street de la ciudad de México*, México, CEIICH-UNAM, 2011, pp. 103.

salas. Se muestran desnudos ante la mirada de los otros. Los desvisten y los envisten. Esta capacidad es propia del marco de la interacción: lo que hacen o no, tiene significación dentro del cine. Mejor dicho: dentro del marco de interacción del cine. Cada espacio, enmarca cuadros de referencia, como las vestimentas que utilizan y que son parte de la fachada personal. Pude observar que la gran mayoría utiliza jeans y playera. Pocos son los que van en pants o ropa deportiva. Y pocos más que portan traje y corbata. Algunos caminan en los pasillos con la camisa semiabierta, mostrando su pecho, hay quienes desabrochan su pantalón, caminan por los pasillos y van enseñando una parte de sus glúteos. Otros más quienes se sientan en la parte céntrica de los asientos, bajan su pantalón con todo y trusa, y comienzan a acariciarse o masturbarse con las imágenes de la pantalla. Otros que, aunque usan jeans y chamarra, traen ropa femenina: sostén y pantaletas. También llegan a asistir de vez en cuando, travestis, que usan ropa femenina y tienen el cabello largo: caminan cruzando los pies. Las tipificaciones de la imagen de los otros se construyen: se tienen antes de entrar al cine o se eliminan, de acuerdo a lo visto, lo hecho, lo pensado. Pero estas tipificaciones se vuelven más progresivamente anónimas a medida que se alejan de la situación cara a cara como dice Berger y Luckmann (2004: 47). La alteridad y su radicalidad se manifiesta con quien se interactúa en la vida cotidiana. No es una cuestión de distancia o visibilidad, sino de subjetividad (y objetividad) de la existencia del otro. El anonimato puede estar al mismo nivel, así esté en evidencia directa la relación cara-a-cara o se haga referencia al otro de manera no presencial.

No hay mujeres en las salas del cine Nacional: las únicas que hay, son las que se muestran en la pantalla. La película que se proyecta en la sala principal es la siguiente: una mujer pelirroja de tez blanca es penetrada por tres hombres: uno por el ano, otro por la vagina y uno más por la boca. Parece que se ahoga. Al terminar, cada uno eyacula sobre el rostro de ella. La siguiente escena: una mujer está doblada en la esquina de un cuarto donde hay una piscina. Usa tacones y tiene un *piercing* en el clítoris. Dos mujeres la masturban, le hacen sexo oral y le introducen una botella de vidrio en la vagina. Las películas porno siguen. En todo el cine, la única mujer, es la que cobra en la taquilla: mira rápidamente a los clientes que entran y se ocupa del dinero y los boletos. A las mujeres se les prohíbe la entrada. Es sólo para hombres. No se permite, pues quizá se puede generar otro tipo de comercio dentro de las salas, como el cobro sexual de mujeres. Traería problemas legales y también significaría, menos entrada en términos económicos y de clientes, si se destina el espacio para mujeres a comparación de la cantidad (de personas y económica) de hombres que entran a diario en la semana. A diferencia del cine Nacional, en el cine La Ciudadela, se practica el *sexoservicio* de mujeres: dentro de la sala, donde no llega la luz de la pantalla, se



3.

[Ruta de cines porno]



4.

[Escaleras del cine Nacional]

realizan encuentros sexuales; servicios que se cobran. ¿Por qué el comercio sexual con mujeres se cobra y el de hombres no? ¿qué ofrecen? ¿será porque ellas pueden tener otro encuentro inmediato? ¿por su disponibilidad vaginal, mientras que el hombre, una vez que eyacula, espera tiempo para otra relación? No podemos dudar, que puede haber sexoservicio de hombres en otras partes de la ciudad. En La Ciudadela hay encuentros homoeróticos y heterosexuales. También está controlado para no permitir el acceso al fondo de más allá de cierto límite (8 metros aproximadamente) a quienes no han pagado por el encuentro sexual con una mujer. Sin embargo, los hombres esperan ahí, mirando la pantalla y a los demás observadores: voltean al rincón para ver alguna silueta y escuchar los jadeos o ruidos en vivo cuando dos cuerpos se juntan y tienen fricción rápida. Para el encuentro de hombres, hay posicionamiento en las orillas o en cualquier parte de la sala de La Ciudadela, donde no puedan ser distraídos u observados de cerca.

En el cine Venus, igualmente hay transmisión de películas porno y la asistencia de hombres es menor por las dimensiones (en espacio, es una tercera parte del Nacional). En el Venus, la gran mayoría de los hombres son adultos: la edad promedio es de 40-50, hasta más de 60 años. Hay pocos jóvenes y los que entran difícilmente son tomados en cuenta, pues el objeto de deseo cambia (por la edad). Aquí sí se permite la entrada de parejas, es decir, hombres con mujeres para que vean la proyección de la película porno. Es mínima la entrada de mujeres y son contadas las parejas que

entran en la semana: si hay mucha asistencia de hombres en la planta principal, los trabajadores le dicen a las parejas -antes de entrar a las salas-, que pueden pasar a la parte superior (primer piso) donde pueden ver la misma película que quienes están en la planta baja. En la parte de abajo, un trabajador del cine pasa con una lámpara por los pasillos, y por momentos, detiene y separa a quienes tienen una relación sexual. En el cine Venus, La Ciudadela y Cinema Río (Foto 3), hay espacios destinados a parejas, donde puede haber encuentros sexuales entre el hombre y la mujer que hayan entrado. En el cine Nacional hay un intercambio sexual exclusivamente homoerótico.<sup>17</sup>

Por su apariencia y vestimenta, podemos ubicar a los hombres que entran al cine Nacional de clase media y baja.<sup>18</sup> Sus modales son igual de significativos: no hay golpes, ni peleas dentro del espacio. En su caso, hay manoteos para no dejar que uno más entre en la interacción, el otro entiende rápidamente y se retira. Puede haber gestos que parecen agresivos en el encuentro: un hombre que encula a otro y le pega con la palma de las manos en los glúteos. Los sonidos no se distinguen en la sala por los ruidos de la película, sino a condición de estar cerca. Sin embargo, en el inicio de la interacción, los gestos iniciales son suaves y con tacto, elementos necesarios para el primer encuentro con un desconocido. “Modales humildes, gentiles, pueden dar la impresión de que el actuante espera seguir la dirección de otros o, por lo menos, de que puede ser inducido a hacerlo” (Goffman, 2006: 36), para ser llevado a los sanitarios o a una esquina del cine a tener sexo. No vamos a poner en cuestión si existe una contradicción en su apariencia con sus gestos y modales, puesto que no sabemos cuáles son sus comportamientos fuera del cine, como tampoco los roles que juegan. Pero sí podemos analizar lo que implica socialmente una fachada. Para ello, Goffman nos da elementos: si bien representan al individuo, las apariencias y modales, también dan cuenta de una institución (2006: 39). Detrás de cada hombre hay instituciones como la familia, la escuela, el estado, o podemos decir, las lleva consigo: están interiorizadas normas, valores y emociones que determinan al actuar del hombre. También son marcos de referencia. Se manifiestan en la fachada como una abstracción y son una “representación colectiva” en cuanto resultan de la interacción social y del interés social y colectivo. Quizá los hombres que entran al cine desempeñan distintos

<sup>17</sup> Para esta definición, retomo a Núñez: <<“homoerótico”, quiere decir, el erotismo entre hombres del “mismo sexo biológico.”>> Véase, Núñez Noriega, Guillermo, “Reconocimiento los placeres, desconstruyendo las identidades: antropología, patriarcado y homoerotismos en México”, en *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, México, UNAM/PUEG, 2004, p. 317.

<sup>18</sup> De los veinte entrevistados: 10 tenían estudios básicos, 5 no tenían estudios, 3 estudios a nivel medio superior y 2 a nivel superior. De su estado civil, 18 eran solteros y 2 eran casados. De los solteros, dos tuvieron relaciones de pareja con mujeres, pero estaban separados y asisten al cine Nacional. También hay empleados de instituciones públicas o privadas que entran en las tardes después de jornadas de trabajo. El cine atrae sin importar la edad: así como se puede ver a un joven de 18 años también a un hombre de más de 65 años que busca el encuentro.

roles, y utilizan otras fachadas, pero el hecho de llegar y entrar a las salas, significa igualmente, asumir otros papeles y modificar su fachada, sus apariencias y sus modales. Asimismo, pueden darse cuenta de la dificultad (o la facilidad) que tienen para cambiar de fachada en un espacio donde los participantes son anónimos.

Entrar al cine Nacional es entrar a una dimensión sexual. Es un espacio que quienes lo concurren frecuentemente saben manejar y mapear: dentro del cine, cuando tienen llamadas telefónicas salen de las salas para contestar. Después guardan sus celulares: regresan a los asientos para continuar con lo inacabado, para seguir en el romance... así pues, el actor mantiene una actitud, y una aptitud que es diferenciada de otros comportamientos. Pasa lo que dice Goffman: "*a specialized function which the person may perform during a given series of occasions*"<sup>19</sup> (1986: 128). Al cine van. Un testimonio:

Ernesto, 53 años:

*"Vengo al cine porque me gusta coger, aquí al menos no pagas más que tu entrada. Me gusta chuparla, y que me la chupen. Si somos varios es más excitante. En todos lados del cine coges."*<sup>20</sup>

Este cliente del cine, es casado y padre de familia. Lleva con su esposa 20 años. Asiste al cine desde hace 3 años. Entra al cine unas 5 o 6 veces al año. Su familia no sabe de su deseo sexual homoerótico. Mantiene el secreto. Solo entra a tener sexo en el cine y se retira. No más de una hora. Asiste después de trabajar. Cuando sale del cine, compra bebidas o chicles para quitarse el olor. Este consumo secreto nos habla igualmente de su identidad secreta, que deja de serlo cuando está dentro del cine, identidad en cuanto se identifica, en cuanto se relaciona con otros.

Juegan entonces varios niveles dependiendo de dónde se observe: si se ven desde afuera del cine, las conductas dentro del mismo, son secretas, pero si se observa desde dentro del cine, podemos decir que su vida fuera del mismo, es secreta. Las separa un abismo. Pasar ese límite o vivir en el mismo: ese es un problema subjetivo al que no incursionaré. "Se pueden ocultar tanto los vicios como las virtudes" dice Goffman (2006: 54). Según (el espacio y según el otro) la reputación o el compromiso que se quiera salvar. Realizar esto último, es decir, cuidar malas impresiones o no ser descubierto, también posibilita crear una gama de tácticas para justificar sus conductas. Piensan su actuación y las posibles respuestas ante los mismos cuestionamientos. Corrigen y borran evidencias. Tapan su fuego.

<sup>19</sup> "Una función particular que la persona puede representar durante diferentes circunstancias."

<sup>20</sup> Entrevista en cine Nacional, 17:30 hrs., 8 febrero 2012.

La imagen de la interacción es un producto final, nos dice Goffman. Y los otros lo juzgarán como algo terminado, pulido y empaquetado (2006: 55). Pero no del todo como dije antes, si el espectador es negado en el encuentro, puede cambiar sus estrategias de ligue: los hombres que quieren interactuar y no encuentran pareja se sientan a masturbarse; se van al sanitario o buscan en otra sala, si no encuentran otros hombres pueden salir a fumar un cigarro en la terraza, o si no se da un encuentro, pueden esperar a que entren más hombres o regresar otro día. Necesidad que engloba el sentido de apropiación del espacio, les da legitimidad a su conducta ante otros con quienes se reconocen. Son mecanismos de conocimiento y de aceptación. Los signos de la alteridad se marcan y se definen para diluirse y entregarse en la interacción, a la aventura. Y organizar su vida, sus hábitos sexuales. Una aventura constituida por el encuentro erótico. Una aventura para el goce. Una aventura fugaz para la conquista de un otro.

La búsqueda de interacción se puede definir como un “consumo secreto” si retomo a Goffman (2006: 54). Una satisfacción secreta de un deseo secreto. Pero es secreto en varios sentidos: es secreto por el lugar, es secreto por las prácticas sexuales realizadas, es secreto por la ausencia de información en el encuentro, es secreto porque se ha determinado históricamente ante la violencia y la represión social con la que se califica la sexualidad homoerótica y a las minorías sexuales. El secreto impuesto por el grupo, nos dice Goffman, no es por el temor de conocer elementos desagradables, sino por mantener oculto el “cuadro interno” (2006: 57). La estructura de esta interacción es informal pero con mucha comunicación, tacto e interpretación. Cualquier movimiento puede ser una puesta en falso o una aceptación inmediata para el encuentro, así se construye, pero también así lo permiten los dueños o propietarios del cine; a éstos, parece tener sin cuidado una demanda o un proceso legal por las condiciones de salud que representa. Ellos ganan por la cantidad de hombres que entran al cine. Ni los clientes denuncian las prácticas sexuales inseguras que llegan a ver ni tampoco lo hacen los trabajadores.

El actor se presenta de una manera idealizada: espera que los otros así lo interpreten, así acepten su papel. Algunas rutinas están definidas dentro del cine. Se confunden los que van a mirar la película, los que van a ligar, a excepción de quien lleva una lámpara; señal de no abordar, señal de disimular, de no mover o manifestar el deseo. La lámpara es un signo de *no búsqueda* de interacción. Sin embargo quien lleva la lámpara no grita para detener el encuentro sexual, no saca del cine, no detiene: sólo alumbra y separa; este trabajador “produce a menudo en los miembros de su auditorio la creencia de que está relacionado *con ellos* de un modo más ideal de lo que en realidad lo está” (Goffman, 2006: 59). Parece dar seguridad al cine: camina por los pasillos, sanitarios, escaleras, salas, y alumbra de lejos o camina con la luz apagada, cuando está cerca de una pareja, enciende la

lámpara: los otros miran expectantes, se separan y toman sus posturas. Hay una “segregación de auditorios”: quienes han sido alumbrados toman distancia, pero sus observadores también lo hacen de la manera más rápida, para que no les dirijan la palabra, o no sean iluminados por el trabajador. Es la luz la que dispersa a los cuerpos deseantes.

Siguen buscando el encuentro o mirando otras parejas. Quienes miraban un encuentro, buscan a quien antes realizaba la práctica sexual. Pueden ser rechazados, aun así, apuestan por lo que llegaron a ver: se movía bien, tenía el falo grande, es joven, mayor, etc., o simplemente les gustó. El que miraba también puede buscar a otro observador: alguien que estaba cerca viendo el encuentro. Cuando están en grupo, miran las prácticas sexuales, pero también a quien tienen de frente, al lado o atrás, para tener un acercamiento y comenzar a definir otra interacción. Intercambios. Una pareja puede reunir a más hombres y estimular a que hagan lo mismo. Pero quienes miran, también pueden alejarse: sea del participante o de quienes también observaban. Solo se acercaron a mirar. Mientras que unos son actantes, y otros espectadores, es decir, participan u observan cómo se da el encuentro, también puede haber perturbación en la imagen: en el cine Venus, por ejemplo, cuando entra una pareja (hombre y mujer) a ver la película, los demás observadores que buscan una relación sexual homoerótica, miran de recelo a la mujer y se alejan de su espacio. También el cuadro de la interacción puede perturbar a la mujer por las actividades sexuales que se desarrollan en las salas.

Juan Carlos: “No sé por qué entran viejas aquí, si es obvio que es para maricas. Y que hay sexo.”<sup>21</sup>

El silencio también es una forma de interacción: “la vida urbana se volvería insoportablemente pesada para algunos si todo contacto entre dos individuos entrañara el compartir desgracias, preocupaciones y secretos personales” (Goffman, 2006: 60). El hombre en el cine no habla: no dice que pudo estar casado varias veces, que está en la ruina, que tiene hijos a quien mantener, que tiene una enfermedad terminal, que está en divorcio, que lo quieren asesinar, que está desempleado, que ha intentado suicidarse, que ha sido huérfano, o que tiene dolores insoportables: solo tiene sexo. Hay en términos de Goffman, una *reserva de información y de comunicación* (1979: 56-57). En la primera, no informa datos biográficos y en la segunda, no permite la entrada de un tercero.

Los gestos en la interacción no tienen carácter de incorrectos o falta de respeto: no hay problema si no se pueden controlar en la interacción, pues mientras más rápido se acerquen, es mejor para quien los aceptó. Pueden desnudarse y masturbarse. Acariciar al desconocido. Morder su cuerpo. Eructar

<sup>21</sup> Entrevista en cine Venus, 16:00 hrs., 10 febrero 2012.



si tomaron una bebida en la sala. Escupir si probaron semen. Encimarse en otro u otros. Dejarse tocar por dos hombres: uno por delante y otro por atrás. Pueden chocar con otros y ser aceptados. Los gestos como dice Goffman, pueden ser transmitidos de manera accidental (2006: 63), como pasa en el cine Nacional, pero pueden ser direccionados inmediatamente por quien busca el encuentro. Tienen capacidad para dirigir la interacción y llevarla a su interés. Sin embargo, hay una paradoja: el actor puede estar “ansioso por la interacción y desinteresado por ella” (Goffman, 2006: 63). Los hombres del cine no quieren saber sobre el otro. No les importa de dónde vienen o cuáles son sus historias personales. Se borra al otro en su cuerpo y en su sentido: debilidad ante el sexo. Los más tímidos, se ponen nerviosos si es su primer encuentro o su primer acercamiento colectivo, no saben cómo puede reaccionar el otro, no saben si quizá alguien los observa y los sigue. Están en la oscuridad pero buscan un espacio más oscuro para no ser vistos, para hacer lo que quieren. Cuando están en pareja, ríen, conversan y miran quién pasa. Quizá es una inadecuada dirección dramática, pero en el cine no hay espacio para ello: lo “inadecuado”, lo “incorrecto” está permitido. Aunque el cine está construido para otros fines, es decir, para ver películas porno, la interacción social ahí se construye por los clientes y por lo cerrado y oscuro de las salas. El cuadro se hace más complejo cuando analizamos el primer piso: hay conciertos en vivo de una banda de rock: ¿qué hace ahí la banda? ¿por qué enfrente de la pantalla donde se transmiten películas porno? Hay pocos asistentes que disfrutan de la música, pues cuando acaban las canciones, aplauden; otros más, no toman en cuenta la música, sin embargo, es parte del medio auditivo de la interacción.

Por lo que pude observar, la relación es efímera y está expuesta a momentos disruptivos según vaya desarrollándose: alguien más puede entrar al encuentro y comenzar a interactuar con uno de ellos si es atraído; dejan la interacción que habían comenzado. Pueden salir de la sala y a su regreso, con quien comenzaban a interactuar, está con otro hombre o lo esperan. Se detiene la interacción si llegan más observadores al encuentro: se alejan a otro espacio donde tengan más “privacidad” y puedan seguir.

Los hombres se presentan dentro del cine silenciosos e indiferentes. “Si bien esta tendencia del auditorio a aceptar signos coloca al actuante en la situación de ser interpretado equivocadamente y lo obliga a hacer uso de un cuidado expresivo en relación con todo lo que hace cuando se encuentra ante su auditorio, así también esta tendencia a la aceptación de signos coloca al auditorio en la situación de ser engañado y conducido a conclusiones erróneas” (Goffman, 2006: 69). Cuando realicé mis observaciones, algunos hablaban solos en los asientos o en los pasillos, y no estaban en comunicación con otros. Solo ellos saben sus emociones y el desdoblamiento del deseo. Lo manifiestan corporalmente. Queda la imagen de la acción, pues la acción misma se consume. Pero

están marcados por su clase social y la realidad en que viven: un ejecutivo no tiene los mismos modales y gestos que un albañil; un joven de preparatoria no tiene los mismos modales que un anciano jubilado que busca sexo. Sin embargo, están dentro del marco de la interacción. Salen del cine y el cuidado expresivo se hace más marcado ante una sociedad que discrimina y excluye a hombres que manifiestan su deseo homoerótico en la calle. El estigma es triturador, como dice Monsiváis (2007: 25). De ahí que una vez en la calle, sobre la avenida, tengan un control de sus movimientos corporales. Como los hombres mayores, es decir, de más de 40 o 50 años. Por lo que pude observar, las parejas de jóvenes que salen del cine -y que pueden recibir los mismos insultos-, muchos de ellos se abrazan, besan o tocan a sus parejas a pesar de la burla que pueden generar. Enfrentan la relación que genera el estigma. Para los hombres de mayor edad, la distancia era marcada, y con los hombres casados que fueron al cine y llegan a casa, tienen que eliminar las evidencias: “muchos actuantes tienen una gran capacidad y motivo para tergiversar los hechos; solo la vergüenza, la culpa o el temor les impiden hacerlo” (Goffman, 2006: 69). Duermen, comen y regresan al cine a tocar a un hombre.

Cuando llegan a abordar dentro del cine o quieren acercarse a alguien más, utilizan gestos y movimientos corporales. Las primeras imágenes y proyecciones del otro, pueden atraer o desilusionar a cualquiera; lejos o cerca; con luz o en la oscuridad. “Es natural que sintamos que la impresión que el actuante trata de dar puede ser verdadera o falsa, genuina o espuria, válida o <<falsificada>>” (Goffman, 2006: 69). Pueden creerles o no, pueden quedarse con ellos o no, pueden seguir la interacción o crear también anécdotas, encuentros, logros, éxitos, aventuras... el encuentro sexual está en juego. Personifican. Si utilizan la palabra para comunicarse, quizá apenas están aprendiendo códigos del encuentro o son nuevos en el cine.

Por el contrario, algunos de los entrevistados, como veremos más adelante, me dieron información sobre momentos íntimos (dentro del cine). Platican de lo que hacen o pueden hacer dentro de las salas: a cuántos se han follado, a cuántos se la han chupado, por cuántos se han dejado coger, qué es lo que buscan cuando entran, a qué hora se van, qué hacen de sus vidas. Sin reservas. Pero también como recurso: platican en la oscuridad para excitar al otro. En el cine pueden ocultar o decir lo que piensan o sienten. Nos encontramos con un actor que tiene “puntos de reticencia estratégicamente situados, es posible mantener un deseable *statu quo* en la relación sin necesidad de aplicar rígidamente las implicaciones de este acuerdo a todos los ámbitos de la vida” (Goffman, 2006: 75). Pero ello va más allá del cine, no es propio del lugar: la comunicación entre los observadores nunca es total (Luhmann, 2008: 42). No se dice todo lo que pensamos en una conversación. Esta reticencia le pone límites a la interacción como dice Goffman. A condición claro, de su manejo de signos y su

expresividad. Las disrupciones de la interacción pueden aparecer si lo que hablan es inapropiado para el encuentro o si el otro solo quiere hablar y no interactuar sexualmente.

Un hombre expresa emociones, oculta deseos: va y viene por los pasillos. “Si consideramos la percepción como una forma de contacto y comunión, el control sobre lo que se percibe es control sobre el contacto que se hace, y la limitación y regulación de lo que se muestra es una limitación y regulación del contacto” (Goffman, 2006: 78). Quieren percibir donde hay encuentro, donde hay acción; ésta atrae a los hombres del cine. Es el *modus vivendi de interacción*: operan con la información que llega a percibir. Con la frecuencia y el movimiento de los otros. El espacio también los limita: no caben dos en un asiento, no más de tres en un sanitario. La percepción se compone de elementos olfativos, auditivos, táctiles, visuales y gustativos: pueden ser tocados, mientras ven la película porno y huelen sexo. Realizan ello y no ven a su pareja. No quieren ver al otro: “es la prohibición de mirar al actuante” (Goffman, 2006: 79). Así quizá no hay compromiso si se encuentran después dentro del cine, o en la calle. Pueden o no abordar, pueden o no ser aceptados. Por lo regular, se rechazan entre ellos después del encuentro para buscar a más hombres ante la diversidad del cine. Si están interesados, pueden intercambiar información personal, números telefónicos o verse en otros espacios. En relación a mis informantes, después de realizar las entrevistas, me evitaban, tomaban distancia, o me saludaban de lejos cada vez que los encontraba.

No hay temor para acercarse, no hay temor para pasar la distancia personal, no hay temor por infringir su espacio: se arrima y el otro acepta o se aleja. Si existe el temor por el otro, es como bien dice Goffman, por su estatus: ser igual, inferior o superior. Aunque en un espacio donde hay poca luz, es poco visible quién tiene el estatus: la apariencia nos da pistas: portar traje en el cine es distinto a ir de tenis. Aun así, puede ser un trabajador burócrata de una Secretaría, o un pudiente que usa short para entrar al cine. De ahí la importancia de las impresiones que pueden ser utilizadas como “protección o amenaza susceptible de ser destruida por una inspección minuciosa” (Goffman, 2006: 80). Quizá por ello no hablan. Puede no importarles cómo van vestidos los otros, cómo van vestido ellos. Pues, como escribe Goffman, para ser parte de un grupo no es necesario poseer los atributos requeridos, sino también mantener las normas de conducta y apariencia que atribuye el grupo social al que se pertenece (2006: 86). Son un producto social.

Si pensamos en grupos o en equipos<sup>22</sup> dentro del cine, podemos distinguir algunos: el grupo que

<sup>22</sup>El equipo puede ser definido como “un conjunto de individuos cuya cooperación íntima es indispensable si se quiere mantener una definición proyectada de la situación. El equipo es un grupo, pero un grupo no en relación con una estructura social o una organización social, sino más bien en relación con una interacción o una serie de interacciones en las cuales se mantiene la definición pertinente de la situación” (Goffman, 2006: 116).

mantiene un comportamiento y formas de interacción con el grupo mismo; otros más, quienes sólo van al cine a ver la película y no interactúan con el grupo (sólo miran); y el tercero, los trabajadores del cine, quienes vigilan a los primeros. Cada grupo tiene una rutina propia: los primeros pueden dirigirse al lugar de interacción, es decir, pagan su boleto y ya tienen ubicados los lugares de encuentro y de aceptación: puede ser por preferencia, por gusto del lugar, o por intercambio. Este primer grupo mantiene un cuadro de referencia y de secreto. Encubren sus prácticas sexuales. Las ocultan para los otros y para los vigilantes. Cierran el círculo ante la contingencia o la aparición del otro. El grupo puede estar formado por una o varias personas, es decir, si es uno, los otros son su audiencia o quizá, él mismo es su audiencia: “llega a ser protagonista y observador del mismo espectáculo” (Goffman, 2006: 91-92). Pueden pasar de una a otra categoría, o estar en las dos al mismo tiempo: miran cómo actúan dos hombres y tratan de hacer lo que ven en la película. No traicionan al grupo, no lo desacreditan. Confían en el grupo y éste en ellos.

El segundo grupo que observé, son aquellos que solo van a ver la pantalla. Podemos decir que pertenecen a la audiencia: no entran al grupo de contacto, no interactúan. Van a mirar porno: entran, escogen su lugar, se separan de los grupos, o de cualquier otro hombre y salen después de varias horas o minutos. No realizan prácticas sexuales, son espectadores, pero también se puede decir que tienen dentro de sí un auditorio. “El actuante guía su actividad privada de acuerdo con normas éticas incorporadas, puede asociar estas normas con algún tipo de grupo de referencia” (Goffman, 2006: 92). No tocar a un hombre. Es un auditorio interiorizado: hay normas, ética y moral que atraviesan la acción social. Es el universo simbólico del que habla Luckmann (2006: 125). Imagina a Otro que lo observa. El Otro puede ser la familia, la sociedad o Dios. La significación es importante. La interacción social lo observa. Hay un diálogo autorreferencial del observador: se observa y se comporta de acuerdo a su entorno social. Es la norma exterior que se impone por coacción como dice Durkheim.

A los hombres de este grupo no los abordaban pues no buscan el encuentro: no dirigían miradas ni tocaban ni seguían a otros. Cambiaban de lugar cuando otro invadía su *espacio personal*.<sup>23</sup> También definen su lugar y su trayecto. Salían y cambiaban de sala o volvían a entrar y buscaban un asiento. Pero éstos observadores, que saben de los encuentros que hay en el cine, tampoco dan una “nota falsa” (Goffman, 2006: 98), es decir, no rompen con la proyección de la situación o la interacción de otros. No acusan. Ocupan un lugar dentro del marco de interacción.

<sup>23</sup> “Un espacio en torno a un individuo, en cualquier punto dentro del cual la entrada de otro hace que el individuo se sienta víctima de una intrusión, lo que le lleve a manifestar desagrado y, a veces, a retirarse.” Goffman, *Relaciones en Público*, España, Alianza, 1979, p. 45.



5.



6.

[Asientos y figuras de cartón en las salas]

En el grupo, hay lazos de identidad, de intimidad, de comportamientos sexuales compartidos, y de códigos de interacción. Para ello, basta entrar a las salas: pasar la puerta es entrar a un espacio de interacción, estar dispuesto a la acción y a la contemplación. La asignación es imperiosa: se es audiencia u observador, o participante. Eso enmarca en el cine y en la interacción. Cualquiera de las dos categorías. Quienes no quieren estar con el grupo, quienes lo rechazan, están en los límites del marco de interacción: el grupo está definido no solo por quienes interactúan sino por quienes están fuera de ellos; sino, no podríamos explicar el marco de la interacción ni diferenciarlo. Este mismo marco, diferencia a quienes no pertenecen al grupo. Se hará lo posible para que la normalidad continúe. El grupo de contacto sigue: suben, bajan y encuentran. Se fuerzan y esfuerzan por tocar. Definen el marco de la interacción. Es un grupo informal: en cualquier momento pueden detener el encuentro y penetrar otros marcos de interacción. Entran y caminan en la oscuridad (Foto 5 y 6).

Hay quienes van en pareja: andan en todo el cine para formar un trío. Son más selectivos, pueden llegar a tener sexo entre ellos, se comunican pero buscan a alguien más. Quienes van en pareja son jóvenes que buscan a otro joven. Ellos forman un grupo. “Una persona sola es un grupo de uno, una persona que viene sola como persona, <<por sí misma>>, aunque haya otros individuos a su lado y tenga motivos para hablar con ellos. Uno solo, pues, es un individuo, pero no todos los individuos

están solos, y los que lo están desarrollan su actividad en una capacidad especial” (Goffman, 1979: 38). Los hombres mayores difícilmente van en pareja: si lo hacen, se separan dentro del cine ante la diversidad del encuentro. Pero no todo es permisible: cuando son dos los jóvenes, no dejan entrar al cuadro de la interacción a hombres mayores; y éstos no dejan entrar a jóvenes cuando sólo quieren sexo con sus contemporáneos. Algunos que van solos, seleccionan: un joven puede buscar a un hombre adulto; un anciano, a un joven. Antes de entrar al cine, ya saben e idealizan con *quién* y con *quién no* interactuarán. Los entrevistados lo manifestaron inmediatamente, al decir, a quiénes prefieren y a quiénes no, como se verá en los relatos.

Algunos son muy insistentes y no esperan: *¿te la puedo chupar? ¿quieres coger? ¿quieres cotorrear? ¿jugamos un rato?*, si no utilizan el recurso verbal, mandan el mensaje con señales o insinuaciones corporales: se tocan la bragueta, se excitan, se bajan el pantalón, sacan sus penes, se comienzan a masturbar o se acarician a sí mismos. Cuando el otro no ha dado una respuesta negativa, vuelven a insistir: miran de lejos o siguen por todo el cine. Rechazar o ser rechazado: entran en esa dinámica. Es la posibilidad de la interacción social. Cuando los analizamos en parejas o en uno solo, la línea divisoria de interacción es muy *tenue* como dice Goffman (2006: 96). Pero cambia cuando los analizamos como grupo, es decir, como un grupo de contacto que interactúa. La situación se complejiza ante la posibilidad o la no posibilidad de la reciprocidad dentro del cine.

Hay líneas de conducta como dice Goffman. En el cine Nacional podemos identificar a quienes solo caminan alrededor de los asientos. No toman lugar. Caminan y acarician los cuerpos que están en las orillas de las filas; caminan y se detienen para ver quién está sentado. Buscan un espacio para meterse entre las piernas de otros hombres. Caminan y continúan su curso. Esta línea de conducta se muestra en un inicio con quienes tienen más confianza: los que entran en parejas o aquellos con quien entablaron una conversación, aparte del acto sexual. Ya saben cómo tratar a sus pares. Aquí no hay muchos elementos fuera del control de la interacción. Se elimina la incertidumbre del otro. Saben qué buscan cada uno, con quién sí o no se meterán, saben qué rutinas pueden tener. También es una línea de conducta del grupo, frente al grupo que no se deja tocar. La interacción es dramática: un espacio donde solo hay hombres por lo que la relación podría devenir violenta en instantes, pero se evitará de inmediato.

Hay unanimidad, en términos de la representación del grupo de contacto. Esta se logra no por consenso, sino por señales y territorialidad: estar en una esquina del cine, desabrocharse la camisa, es una postura para querer comenzar el encuentro. Este actor no mira la imagen de la pantalla: ve a quienes pasan y a quienes se acercan. Los que están en esta posición, pueden igualmente ser tocados de manera imprevista: dentro del cine, hay hombres que pasan cerca de los que están recargados en

las orillas y los tocan repentinamente. El movimiento es rápido. No necesitaron pedir permiso. Quien hizo el acto parece ansioso: camina a prisa y va tocando braguetas. Los otros, con esta posición, aceptan su contingencia y toman lugar. El *acuerdo* del acercamiento también es dirigido: quien se muestre, dirige la acción y el intercambio. Quienes se acercan, son direccionados -a excepción del hombre que pasa rápidamente a tocar-. Los que quieren ver, solo gravitan alrededor del encuentro.

Cada grupo sabe de sus limitaciones dentro del cine. Para ello, los empleados del establecimiento detendrán, calmarán o equilibrarán la interacción. Ellos son el tercer grupo: también hay interacción entre los trabajadores por su empleo, por las funciones que cumplen para el servicio del cine. Aunque el grupo de contacto es mayor (en número de participantes como de interacción), así lo sea, no controla la situación: un solo empleado con lámpara puede controlar tanto la interacción de los grupos (cuando llega a existir), como la interacción sexual de dos o más hombres.

Tampoco los espectadores pueden controlar en su totalidad la interacción ni como grupo ni de manera individual. Les está permitido escribir, rayar, marcar números telefónicos, correos o más mensajes para contactar a más hombres sobre los pizarrones que están colocados en las paredes de los pasillos pero no pueden detener la interacción de su grupo ni la del grupo de no-contacto ni la de trabajadores. El cine escapa como lugar de control. Aun así, el marco define sus límites: por el actuante mismo, los otros grupos y el espacio. No podemos asignarle el control del medio al grupo que interactúa más, como lo hace Goffman en sus estudios, pues aunque sean más participativos e interactúen, no pueden decidir el ritmo y la dirección de los otros equipos, así hagan el papel dramático más prominente (2006: 104). Tampoco por ser el dominante, tiene mayor *sensación de seguridad*, ante los otros que se acercan, pues primero tienen que enviar o recibir códigos de interacción e intimidad. Hay más bien, una turbación al inicio de la interacción: "...la turbación se mantiene en el mismo plano durante todo el encuentro; empieza cuando comienza la interacción y dura hasta que se termina el encuentro" (Goffman, 1970: 92). Abordan y se apartan en cualquier momento. Ni el grupo de empleados tiene el control total: no puede detener (a no ser, claro, que evacuen o cierren el cine) toda la interacción del grupo de contacto: si una pareja tiene una relación sexual en el sanitario, otras quince parejas tienen sexo en alguna parte del cine y varios hombres más, buscan un encuentro.

Mientras que el grupo de contacto no tiene director que dirija su acción completa, tampoco quienes van a ver la película solos. Quien sí tiene dirección, es el grupo formado por trabajadores: hay quienes se encargan de la limpieza, del equipo de video-audio, de la entrada, de vigilar los encuentros, de servicio de la cafetería, y además de los eventos culturales. El director de este grupo

está integrado por varios encargados, “no tendrá que dedicarse con tanto ahínco a ocultar una actitud impropia, sino más bien a estimular una participación afectiva adecuada; <<animar la función>>...” (Goffman, 2006: 110). El(los) dueño(s) del cine, quizá puede pertenecer a un grupo. Aunque por su *status* no puede pertenecer a un grupo, pues no participa ni es miembro, sino que coopera a distancia para el mantenimiento de la situación...

Quienes participan en eventos culturales forman un grupo más. La percepción de la banda de rock “Infernal Bloodlust” después de su presentación en el cine Nacional:

-¿Qué piensas de la tocada de hoy en un cine porno wey?  
-Excelente, esas tetas rifaron hoy. -Literalmente fue chichis para la banda. -No vi nada. Las dos veces que volteé estaban dos viejas y un wey platicando: “oye coño...”. -Ese wey se hacía bien pendejo (señala a su compañero y haciendo que miraba la pantalla) -Yo pienso que este porno estuvo muy cagado realmente, sobre todo, lo de la leche. -Estaría más cábula si hubiera más chicas, porque es puro tornillo la neta, sería más como no sé, entretenido, ajá, inclusive pues para seguir el desmadre y de más, sería más chido con rucas. -Ese chichis pa’ la banda estuvo muy alternativo. -Estuvo diferente, ya tenemos algo que contar. -Tenía miedo que se me pegaran los zapatos. -Que te levantarás acá medio, con algo embarrado. -Todo glaseado. -Que te sientas y está todo mojado. -Un pinche moco así escurriendo atrás de ti, así... -En vez de *slam*, hubo masturbación. -Mucho movimiento. -Vi a dos weyes pero así (uno inclinado sobre el sexo de otro) y luego hasta atrás, había así como tres weyes: dos así viéndose y uno por acá atrás, como que le estaba abrochando las agujetas. -Abrochándole las agujetas del cincho. -Había en las orillas, había un chingo de weyes así en las orillas, había del lado izquierdo, sí, había como cuatro weyes y luego empezamos a voltear hacia arriba y todos los weyes se jalaban hacia un solo lado. -Cuando llegamos había una hilera de weyes allá atrás, todos volteando hacia la pared, yo creo que estaban ahí.... -Estaban pegados. -Ya no se podían despegar wey, ya había hecho efecto el cemento. -Wey, cuando empezaron a subir, pues era puro tornillo wey, pero eran como veinte cabrones, bueno llegaron así, y nada más se fueron hasta atrás del lado izquierdo. -Es lo que le digo a ese wey, que sí le cae un chingo de banda a ese pedo, yo no pensé que le cayera así como muchos, mucha gente ¿no?, pero no mames, sí había un chingo, ahí donde tocaron había como unos veinticinco weyes, pero en la otra sala había



fácilmente cincuenta. -Era un espacio como para dos mil personas. -Un chingo de gente. -Es que ahí les dio pena wey porque estábamos nosotros. -No wey, porque están más a ras. -Tu dale, al fin que estos cabrones no dejan escuchar nada. -Ahora sí que tocamos frente a puro puto. -Orgasmatrón. -A mí se me hace que el Caníbal la cago tanto, porque estaba así de... (viendo la pantalla y tocando). -En algunas si estaba acá yo, en chinga y de repente veo así de: ¿qué es eso? ¡no mames! -Para verle la verga de los weyes. -¡Préstame esa baqueta!, ¡préstame esa baqueta! -Pendejo. -No mames, ¿quién iba a decir que íbamos a tocar en un cine porno wey? -Si wey, la neta estuvo chido. -Y que nosotras íbamos a ir (amigas de los músicos). -Como le decía acá, pensaba que tal vez iba a ver como unas quince gentes, pero no, nada más íbamos de público nosotros, ¿no? -Había un wey que también decía, tóquenle ya wey. -Pero no mames, estaba bien adornado de una manera bien bizarra ese pedo. -Pues ¿qué querías wey: dibujitos para niños o qué? -No wey, pero algo más discreto. -La iluminación estaba bien culera. -Los pinche globos acá bien fashion, así amarillo, rojo, azul, blanco wey. -Los mecos de la salida. -Gacho wey. -No mames. -Al menos los baños estaban decentes wey. -¿Qué? -Los baños estaban decentes. -Ah, yo entendí los weyes. -Sí, yo también entendí eso. -Nos acaba de traicionar. -Has cometido suicidio. -Pinche harakiri. -Con razón vi que se desapareció ese wey. -Se ha de haber ido hasta atrás.<sup>24</sup>

Es interesante la descripción de la banda de rock, que entra y se presenta en la sala *Pigal* del cine: forma no solo parte del espectáculo, sino que entra en el marco de la interacción. Se observan y observan a los participantes. Se sorprende de tener un público distinto, que quizá no los miran ni les ponían atención, sin embargo, estaban dentro del marco perceptivo de quienes se desplazaban en la sala. Animaron la función, cuando ésta se presentaba en otros rincones. En el cine Nacional pueden darse contactos mixtos, es decir, “momentos en que estigmatizados y normales se hallan en una misma <<situación social>>, vale decir, ya sea en el transcurso de una conversación o en la simple copresencia de una reunión informal” (Goffman, 2006a: 23), pero los encuentros tienen que dirigirse o *copilotearse*, para utilizar la expresión de Joseph Isaac (1999: 44), y evitar así, una agresión o un encuentro violento. En este caso, hubo una línea entre los dos grupos: el grupo de

<sup>24</sup> Video grabado y subido a *youtube* por la banda de rock: “Infernal Bloodlust... (impresiones de un cine porno),” 3 de junio de 2010. Sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=gDwEmWsLCr0>.

contacto y la banda de rock. Cada uno definió su postura y para ello, la interpretación de signos y códigos tanto de comportamiento como de grupo de pertenencia fue importante: la banda de rock, con sus vestimentas y sus instrumentos; el grupo de contacto que no dirigía miradas o tocamientos hacia la banda. A esta mirada esquiva, Goffman la llama *inatención civil* (1966: 156). Se miran pero siguen sus actividades. Cada uno llevó a cabo una representación en escena. Sin embargo, la banda de rock y el grupo de contacto fueron *auditorio* y *observador* al mismo tiempo. Seguramente, las declaraciones que hicieron los músicos al grabarse, no fueron manifestadas cuando permanecían dentro de las salas o en los pasillos y si lo fueron, lo hicieron de tal manera que solo la banda o sus amigos descifrarán el mensaje. La manifestación de rechazo pudo disminuirse, pues en este caso el grupo mayor no era la banda, sino los hombres que interactúan. Cada grupo tuvo tacto, para el trato con el otro y evitar así cualquier momento incómodo o malestar en la interacción. Los integrantes de la banda se dieron cuenta de los movimientos que hay dentro del cine e identificaron comportamientos sexuales, pero no mostraron atención... Para el contacto mixto entre empleados y el grupo de interacción, parece no ser un “contacto real”, pues los trabajadores mantienen una conducta operativa y normalizada por su empleo, por lo que pueden ser tolerantes con las conductas sexuales ahí realizadas.

Cuando analizamos la situación en general, podemos observar que hay un *sistema de evitación*<sup>25</sup> que también ordena la interacción: esta evitación es tanto espacial como grupal: el grupo de contacto no toca a quienes solo van a ver la película, y los trabajadores no tienen encuentros con el primer grupo. Si hay acercamiento, toman distancia inmediata para darle paso al otro. El poco conocimiento visual define la separación o el rechazo. Hay una incertidumbre en los estigmatizados, como escribe Goffman (2006a: 25), de que sean aceptados o rechazados antes de entrar a la interacción. ¿Con qué elementos se define el rechazo: de acuerdo a la clase, preferencia sexual, objeto de deseo? Pero no solo queda en los encuentros mixtos, sino al interior de los grupos, o al menos, en el de contacto: puede o no ser aceptado para un encuentro sexual. El estigma también puede construirse dentro del grupo al categorizar, rechazar, o tipificar a otro hombre por su edad, su fealdad, su vestimenta, su comportamiento sexual, su olor, su estilo amanerado. Hay una selectividad para el encuentro; ahí el rechazo se realiza bajo silenciamiento. A pesar de que al Nacional solo entran hombres y quizá haya “aceptación” a que existan acercamientos, la evitación o el estigma dentro del grupo está latente y se manifiesta no solo en el cine. En un texto citado por

<sup>25</sup> Este es un proceso en el que se elude el contacto con el otro y no se produzca así una amenaza o un riesgo previsto. Véase, Goffman, Erving, *Ritual de la interacción, Op. Cit.*, pp. 21-47.

por Goffman se ejemplifica esto:

Me encontré con un hombre que había sido compañero mío en la escuela (...) Era, desde luego, homosexual, y dio por supuesto que yo también lo era. Me sentía sorprendido y bastante impresionado. No coincidía en lo más mínimo con la idea popular que se tiene de un homosexual; era un individuo bien plantado, viril y pulcramente vestido. Esto era algo nuevo para mí. Aunque estaba perfectamente preparado para admitir la existencia del amor entre hombres, siempre sentí una ligera repugnancia por los homosexuales manifiestos que había conocido, a causa de su vanidad, sus maneras afectadas y su cháchara interminable. Comprendí entonces que ellos constituían solo una pequeña parte del mundo de los homosexuales, si bien la más notoria (...) <sup>26</sup>

El estigma y los crímenes de odio hacia homosexuales aún existen, sin embargo, el rechazo, la negación y la discriminación está presente dentro del mismo grupo. Reproducen relaciones de poder que tiene que ver con su *status* y su forma de socialización en el encuentro y en la sociedad. Los estereotipos y las tipificaciones del otro cambian con el tiempo, pero la distinción interna se mantiene y ésta se define no solo por atributos sino por la interacción social. Para su denominación, al preguntarles a los entrevistados del Nacional, cómo se definen, es decir, cómo se llaman así mismos por los comportamientos sexuales con hombres o cómo definían a los otros, algunas respuestas fueron claras: son hombres y punto. No asumen la diferenciación por *homosexual*<sup>27</sup> o heterosexual. No son distinciones en el discurso de los asistentes al cine. Que no lo expresen, quizá no quiere decir que no lo sepan. Los hombres de mayor edad decían: “que les guste hacer cosas en el cine, es otra cosa”. Pero se definen como hombres; ellos mismos, para diferenciar a los otros, los tratan de vestidos/amanerados, obvios y afeminados. Para los que tienen éstos atributos, hacen otras distinciones: algunos se consideran mujeres y ven a los demás como machos, hombres, *gays*<sup>28</sup> o

<sup>26</sup> Relato de *Madeleine, An Autobiography*, Nueva York: Pyramid Books, 1961, págs. 36-37. Citado por Goffman en *Estigma, Op. Cit.*, p. 54.

<sup>27</sup> Es interesante la historia de estas palabras y su genealogía: homosexual fue “acuñado por primera vez en alemán en 1869 por un médico germano-húngaro, Karl Maria Benkert para referirse a una condición que consideró como patología, como desviación del estado heterosexual [...] En español, el Diccionario de la Real Academia (DRAE) lo registra por primera vez en 1936.” Véase, Rodríguez González, Félix (Ed.), “Estereotipos y términos de caracterización homosexual” en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol.1/Perspectivas gays*, España, Laertes, 2007, p. 110.

<sup>28</sup> “Procede del inglés *gay*, cuya existencia se remota al inglés medieval: hacia 1300, aparece con el significado de ‘espléndido, hermoso’, y más adelante, hacia 1380, con el de ‘alegre’, y en ambos casos se deriva del antiguo francés *gai* ‘alegre, juerguista, divertido’ [...] A finales del XIX empezó a utilizarse en el argot inglés y americano, como joven vagabundo, generalmente uno que se arrimaba a otro[...] En las décadas 1920 y 1930 penetró en la subcultura homosexual underground como un término de identificación entre hombres homosexuales.” *Ibid.*, p. 113.

jotos. Los que se consideran gay, ven a los otros como *buga*<sup>29</sup> o gay. Los buga, es decir, los heterosexuales (los que entran a ver la película, pero no a interactuar) consideran a los demás como jotos, *maricas*<sup>30</sup> o *putos*.<sup>31</sup> Su uso y significación, cambia por regiones y temporalidad, como por grupo social. Tienen importancia, pues la relación social con el otro se puede definir por estas distinciones o tipificaciones dentro o fuera del cine.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Usado en el argot homosexual mexicano para designar al heterosexual. Al parecer, en la época porfiriana existió un restaurante llamado *Las Bugambilias* en el centro de la ciudad de México, lugar donde no era permitida la entrada a homosexuales. De ahí que, como rechazo, los homosexuales denominaran a los heterosexuales como “buga”. Información según la tradición oral.

<sup>30</sup> Término que refiere “una relación originaria con *María*, típico nombre de mujer en español, lo que lleva por vía metonímica a realzar el significado de ‘afeminado’, normalmente asociado con el de ‘homosexual’ en el imaginario popular.” Rodríguez González, Félix, *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>31</sup> Al parecer, la palabra se documenta a mediados del siglo XV. Para los siglos XVI y XVII, se denunciaba a los “putos” ante la Inquisición tras la mínima sospecha, a veces sin otro motivo que la simple frecuentación de jóvenes, o el hecho de invitarlos a comer o de comprarles ropa. *Íbid.*, p. 125.

<sup>32</sup> La Suprema Corte de Justicia de la Nación SCJN, emite en su Comunicado de Prensa (No. 046/2013) donde informa que las palabras “maricón” y “puto” son discriminatorias después de analizar una disputa entre dos periodistas en Puebla. Hace dos excepciones el comunicado: las palabras expresan un discurso homóforo, pero tienen validez en “estudios de índole científica o en obras de naturaleza artística”. Véase, *Aristegui Noticias*, México, 6/Marzo/2013. Sitio: <http://aristeguinoticias.com/0603/mexico/maricon-y-punal-expresiones-discriminatorias-determina-la-suprema-corte/>.

---

## II. ELEMENTOS PERCEPTIVOS EN EL ESPACIO

La diferencia entre erotismo y pornografía  
es la cantidad de luz sobre los cuerpos.  
OSCAR WILDE

Entrar al cine Nacional es entrar a un espacio de interacciones pero también a uno de experiencias perceptivas. Cualquier posicionamiento enmarcado en el espacio ordena un proceso sensitivo. El cine como espacio perceptivo toma sentido en la significación de quien está sentado u ovillado en una parte de las salas. La percepción “es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas” (Merleau-Ponty, 1985: 10). Si el cine es un trasfondo de la interacción homoerótica, con la percepción, el trasfondo es doble, o en todo caso, una dimensión más de lo social.

Actúan para el otro, para llamar la atención de los que están ahí adentro: hay una presencia que es sensible al marco de la interacción: el oler, el oír, el tocar, el mirar, y el gustar. Son formas de conocimiento del cuerpo y de apropiación del otro, pero también del espacio. Se huele porque es un espacio cerrado; se oye, porque el volumen de la película es alto; se toca, porque está oscuro y quizá no se lleguen a calcular bien las dimensiones del lugar; se mira porque hay movilidad; y prueban el cuerpo del otro, quien así lo decide. Los hombres que entran al cine, saben que pueden experimentar sensaciones distintas, experiencias sensoriales y emociones fuertes. Ellas corren bajo el dominio de lo “agradable y lo desagradable, como dice Simmel, pues el otro está ahí y le veo y lo oigo” (1986: 676).

Estos elementos perceptivos son un comienzo, un puente para penetrar y llegar al otro. Veremos entonces, cómo se construyen y cómo condicionan el medio de la interacción social dentro del cine, pues percibir “es moverse en medio de la coherencia del mundo. Toda percepción se encuentra llena de sentido, proporciona sin cesar una orientación. Una profusión sensorial de cada instante orienta la relación con el mundo y la hace comprensible y comunicable” (Le Breton, 2011b: 38). Aunque existe poca comunicación verbal entre los asistentes, hay un cruzamiento de palabras que son simbólicas justo para la aceptación del otro, y que no siempre pueden ser interpretadas por los demás, con la significación esperada. El rechazo está latente. Para ello, no ven el rostro.

En el rostro se materializa el otro, expresión de sus deseos como de sus intenciones, pero antes de su atracción. El rostro es la carta de presentación. Si ese otro se esconde bajo la luz o se muestra en la oscuridad, teme al encuentro formal del otro. Rostros inescrutables. No se dan a conocer y no buscan el encuentro visual. “Se comprende, pues, por qué la vergüenza nos hace bajar los ojos al suelo, evitar la mirada del otro” (Simmel, 1986: 678). No quieren ver a quién poseen: si son vecinos, si son conocidos, si son jóvenes o más grandes de edad, si son atractivos o no lo son. No quieren enfrentarlos pero sí tenerlos cerca. No se encuentran con la mirada, pero quieren interactuar sexualmente. No se dejan conocer, pero sí desnudar. La posibilidad de conocer y saber más sobre el otro es nula: su vida, sus rutinas, sus actividades cotidianas, su pasado, se guardan o se eliminan dentro del cine. Escapan a las miradas y al otro. “Nada hay oculto detrás de estos rostros o gestos, ningún paisaje que me sea inaccesible; solo un poco de sombra que no es más que por la luz” (Merleau-Ponty, 1985: 12).

Sí, el primer objeto de la mirada es, como dice Simmel, el rostro. En el cine apenas se ven los otros, sin embargo, ellos buscan el movimiento corporal, algunas veces de afirmación o de negación: un sí y un no, que se traduce en un quiero o no quiero. Así, el otro ya no busca la mirada: busca a tientas y destientos el cuerpo, el pene, el ano. Acosan y persiguen: ruegan por el encuentro. No hay reciprocidad visual: la mirada no funciona, al menos, dentro de las salas cuando está oscura. Mejor utilizan los otros sentidos. Las siluetas se miran y se alejan. Aunque “en el rostro está almacenado todo el pasado que ha descendido al fondo de su vida y ha tomado en él la forma de rasgos físicos” (Simmel, 1986: 679). Ellos quieren ver espectáculo y entrar en él. Funciona para aquellos que buscan encuentro en la terraza o en los pasillos. Funciona para quienes quieren ligar en el café: si hay encuentro visual, es efímero. No hay interés más allá de lo que se puede hacer con un rostro: una felación, besar o acariciar. Para el grupo de hombres que entran al cine y no interactúan visualmente, mejor miran al suelo, no por vergüenza o desagrado, sino por no querer interactuar cuando hay luz. Igual pasa con los trabajadores: no miran las caras y rostros de los asistentes, solo la de sus pares, es decir, otros trabajadores. Simmel bien alerta que la comunicación visual que hay en la ciudad dependió tanto del tamaño y crecimiento de ésta, y de los servicios de transporte como los ómnibus, ferrocarril y tranvías en el siglo XIX. En espacios cerrados, la mirada tomó un papel de intercambio y reciprocidad. Dos siglos después, estas prácticas y comportamientos también pasan en otros lugares y espacios propios de la ciudad, como lo son los cines porno, parques o espacios públicos de la ciudad de México: mirarse mutuamente, por largo tiempo, sin intercambiar palabra.



7.

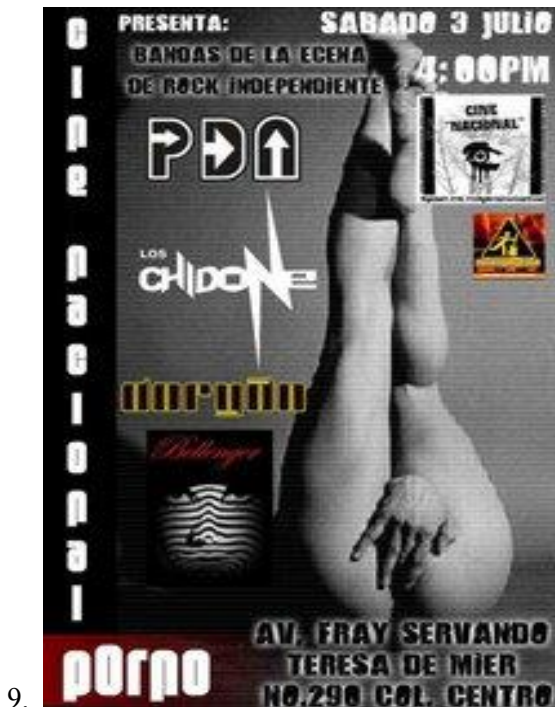


8.

[Performances y actividades artísticas]

Simmel hace otra acotación: el hecho que las relaciones sensibles queden confiadas a la vista, quizá contribuya a la “desorientación de la vida en general, a la sensación de aislamiento y de que estamos rodeados por todas partes de puertas cerradas” (1986: 681). Es un fenómeno social: se ha valorizado e impuesto lo visual, lo que es mirado. En las ciudades toma más sentido pero también se diluye fácilmente: la distancia entre unos y otros es corta; la mirada escapa a este acercamiento. Luego, el problema también es espacial: la ciudad de México es una de las más densas de población en el mundo. El espacio y la mirada siguen regulando la distancia entre dos personas en la ciudad. “La proximidad de los desconocidos es su destino; por ello es preciso ensayar, poner a prueba y (si hay suerte) descubrir un *modus vivendi* que permita hacer más agradable la convivencia” (Bauman, 2008: 28). Conocer este *modus vivendi* que está localizado por el espacio público, pero que también podemos reconocerlo en el cine, al evitar la mirada del otro.

El marco de la interacción dentro del cine, se desenvuelve en un medio y entre elementos perceptivos que construyen la situación social. Estos elementos no sólo son físicos, sino también vías de transmisión de valores culturales, significativos para el actor. Aprenderán o conocerán otras formas de tocar, de mirar o de gustar. Determinación no solo por la sociedad a la que se pertenece, sino la particularidad de la forma de percibir el mundo y del grupo social del que se habla: “nuestras percepciones sensoriales, engarzadas a significaciones, dibujan los límites fluctuantes del entorno



9.



10.

[Carteles de conciertos y exposiciones]

en el que vivimos. Ellas hacen sentido y alimentan la familiaridad del medio ambiente” (Le Breton, 2011b: 40). Hay un orden de sensibilidad en relación a la importancia de cómo se ha construido la historia sensitiva y que ha dependido tanto del mercado como de un orden clasista y racista. Su relevancia no es menos crucial: se puede discriminar a un hombre solo por su color de piel o su olor. Se estigmatiza a dos hombres por su forma de tocarse. Se construye toda una empresa de la fotografía y films para la vista; o fábricas de perfumes o aromatizantes para el olfato.

Esta historia sensitiva está dentro del marco de la interacción y pertenece además, a la construcción del espacio como cine porno. Pues el cine Nacional no es solo un lugar donde ver porno, sino también un lugar donde se oyen conciertos, hay lectura de poesía, performances eróticos, etc. (Fotos 9 y 10). La convocatoria es enviada al público para presentar eventos culturales y artísticos: en los pasillos hay lonas y mantas de invitación para que se presenten eventos individuales o grupales en el cine. En ellos sí pueden participar mujeres. ¿Hasta dónde lo cultural es solo una excusa para el sexo explícito? Quizá solo cubre o disfraza la realidad de las salas, pero toma otros sentidos: el cine porno se convierte no solo en un espacio para mirar, sino para oír y sentir. Son los marcos perceptivos de la interacción. Al entrar, el hombre “responde a una nueva serie de ritmos, característicos de una profunda experiencia emocional, y apenas consigue dar una tenue impresión de que participa con los otros en la interacción” (Goffman, 1970: 95). En la salas son observadores



o participantes dentro de la interacción. En eventos culturales, solo observan. Se establece entonces, una primera relación perceptiva con el otro y con el espacio. Esta afectación sensorial será desarrollada para dar cuenta del proceso donde el sentido y el otro están implicados dentro de la percepción del lugar, pues la organización sensorial tiene que ver no sólo con el espacio, sino con la conciencia y procesos significativos para el actor social.<sup>33</sup> Hay entonces, una forma de apropiación del mundo que empieza desde lo corporal, que atraviesa los sentidos de los espectadores del cine y que posibilita la acción y la interacción misma: la comunicación inicia simbólicamente: “el cuerpo está inserto en la trama del sentido” (Le Breton, 2002: 33).

Si bien se producen estímulos por el espacio y por un proceso operativo del organismo que los aprende o interioriza, también estos se construyen. Este proceso no es causal, es decir, de A resulta B, sino que es “una re-creación o una re-constitución del mundo a cada momento” (Merleau-Ponty, 1985: 223). Para Le Breton, es un proceso constructivo: “los actores descifran sensorialmente el mundo de un modo diferenciado” (2002: 58). Es decir, distinguen y construyen conforme a referencias sociales lo observado, pero además, de acuerdo a niveles de significación. Entrar al cine es “empujar los límites, inventar estrategias, encontrar caminos para rodear las verdades más impías, tomar la vida por las solapas y sacudirla sin piedad” (Ackerman, 2009: 49). Esta percepción sensorial también es controlada por los clientes del cine: hay quienes no a ver películas, solo van a tocar; hay quienes van a ver (la película o a los otros), sin tocar; hay quienes cierran los ojos para dejarse tocar o envolverse en la música o sonido de fondo; otros más quienes prueban y gustan del semen en las relaciones sexuales. Es el ordenamiento sensitivo de la implicación corporal. Sin embargo, mientras que algunas percepciones son dirigidas, otras se realizan como una *infracción*: es cuando hay una incursión, intrusión, invasión, presunción, calumnia, ensuciamiento o contaminación al individuo y van desde las corporales hasta las territoriales (Goffman, 1979: 61-77). El medio espacial posibilita la infracción: no identificar a quién toca, no molestarse si quien interactúa está sucio por acabar de tener un encuentro sexual. Pero tampoco es simple: tienen rutinas y espacios donde realizan el encuentro: buscan un asiento, una orilla o una esquina. “No pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan” (Goffman, 2006: 34). En estos procesos corporales y perceptivos hay una

<sup>33</sup> “El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconciencia es una necesidad de los actos físicos [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido.” Borges, Jorge L., *Obra completa I*, España, Rodesa, 2005, p. 218. Hall, sin embargo, dice que la “percepción del espacio no es solo cuestión de lo que puede percibirse, sino también de lo que puede eliminarse.” Hall T., Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 2005, p. 60.

producción de sentido. Se aprenden los rituales del cine Nacional por estos medios o canales de encuentro dentro de las salas. Lo experimentan de un modo, de una manera la apropiación, bajo un desdoblamiento relacional del deseo y su necesidad de satisfacerlo: “...un encuentro humano abierto a la experimentación de sensaciones corporales, intimidades emocionales, relaciones intersubjetivas, deseos y placeres que promueven el desaprendizaje de convenciones dominantes de masculinidad y la elaboración de nuevas formas de ser hombre” (Núñez, 2004: 345). Este proceso perceptivo tiene varias implicaciones no solo de distinción, sino también de valoración: el individuo interioriza significados socialmente aceptados. De ahí que haya distintas conductas e interacciones en las salas. Ni todos entran a la interacción focalizada, ni se separan de sus cargas cognitivas del conocimiento del otro. El actor del cine puede no preguntarse por la realidad subjetiva que vive en los asientos, pero sí sobre la realidad objetiva del cine y de lo que no hacen afuera o de lo que hacen afuera y no hablan adentro. Comienza desde el posicionamiento en el cine. “Toda sensación pertenece a cierto campo. Decir que tengo un campo visual, equivale a decir que, por posición, tengo acceso y apertura a un sistema de seres, los seres visibles, que están a la disposición de mi mirada en virtud de una especie de contrato primordial y por un don de la naturaleza, sin ningún esfuerzo por mi parte; equivale a decir, pues, que la visión es prepersonal -lo que, al mismo tiempo, equivale a decir que es siempre limitada, que siempre se da, alrededor de mi visión actual, un horizonte de cosas no vistas o incluso no visibles” (Merleau-Ponty, 1985: 232). Como en el cine *Jangada de Brasil*, los espectadores se mueven: “*no escuro, no anonimato, no silêncio, na efemeridade ou impessoalidade de um encontro episódico*”<sup>34</sup> (Vale, 2012: 37).

“Toda sensación es espacial” dice Merleau-Ponty (1985: 236). La percepción necesita de elementos físicos para objetivarse y representarse. Lo que se mira, es tanto quién percibe, lo percibido, como por su representación en un espacio. Lo existente permanece por lo sensible en el mundo o en la realidad. Pero no se limita la realidad a lo perceptivo, ni la sociedad es aquello que se ve, toca o se siente: “los sentidos transmiten unidades de información al cerebro como piezas microscópicas de un gran rompecabezas” (Ackerman, 2009: 15). Aquí se habla de un nivel de experiencia, interpretada por los otros. Para ello, los elementos simbólicos como los movimientos del otro son decisivos. Un espacio donde también los otros perciben: el intercambio puede ser recíproco o sin respuesta cuando quieren estar cerca. Pero es limitado, porque no se puede ver todo, hay elementos que escapan, no solo por la poca visibilidad, sino por la observación misma: hay un punto ciego como dice Luhmann.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> “en lo oscuro, en el anonimato, en el silencio, en lo efímero o impersonal de un encuentro episódico.” La traducción es mía.

<sup>35</sup> Luhmann lo dice de manera radical: “no existe ningún mundo observable y a la vez invariable ante la

Las percepciones son dimensiones que pasan de lo externo que se da en el medio, a lo interno, que se da en el cuerpo. Fenómenos que se inscriben en la corporalidad de los actores sociales. Produciendo así sentido del orden sensible: “el sujeto de la sensación no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado; es una potencia que conoce (co-noce) a un cierto medio de existencia o se sincroniza con él” (Merleau-Ponty, 1985: 227). Hay una mediación entre los procesos físicos externos y los medios y canales perceptivos del actor dentro del cine. Condición humana que capta el mundo y es captada por él. Esta transformación o cambios de lo que se percibe, modifica y construye al cuerpo viviente, pero también lo moviliza. Los asistentes al Nacional van para ver espectáculos, manifestar comportamientos y compartir experiencias con otros hombres. Para eso necesitan al otro. Anexando un elemento más para llevar a cabo su representación con el grupo y los demás asistentes: “la *confianza en el escenario* la capacidad para hacer frente a los peligros y oportunidades de la aparición ante grandes públicos, sin avergonzarse, turbarse, volverse tímido o experimentar pánico. Detrás de éste está ese tipo especial de aplomo que pertenece al enfoque de la contingencia de encontrarse bajo observación de los otros, mientras uno desempeña un rol, fácilmente desacreditable” (Goffman, 1970: 200). La confianza es la mecánica íntima de la reproducción social, como dice Giddens (2011: 104) y permea la posibilidad del encuentro. La oscuridad sirve de mucho, porque cubre sus rostros.

---

observación”. Esto significa un rompimiento no sólo con toda una tradición teórica sociológica sino también filosófica y además metodológica, centrada en el sujeto y aquello que conoce (objeto). Para Luhmann, no podemos salir de la sociedad: estamos en ella en el acto de comunicar. Si bien no podemos saber cómo se comunica en el sentido de la operación, es decir, cómo se lleva a cabo en el cerebro la conexión de referencias, si podemos ver la observación: *qué* es lo que se observa (primera observación). Cuando un sistema observa, es porque puede distinguir. Al mismo tiempo, para que exista esta observación, tiene que haber dos lados: aquello que distinguimos de lo que no (punto ciego). Estos dos lados, forman una *unidad*. Se está en un lado u otro, de la forma. No en los dos lados, pues no se pueden hacer dos operaciones simultáneas, aunque puede haberla en el mundo: mientras unos observan de una forma, otros de otra, y eso puede presuponer simultaneidad. Véase, Luhmann, Niklas, *La ciencia de la sociedad*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 59-91.

## Olfato

Por el orden de importancia que se ha construido socialmente, sería necesario primeramente, hablar de la vista. El cine nació para mirar, para ver películas. Igualmente la fotografía. Se habla mucho de la mirada y se ha dejado al último y escrito poco sobre los otros sentidos: uno de ellos el olfato. ¿Cómo distinguimos lo que olemos? ¿cómo se construye? ¿qué importancia tiene dentro de los sentidos? El ser humano tiene cinco millones de células olfativas. Mientras que personas de distintas culturas son más olfativas en la interacción -árabes e indios-, otras marcan distancia como las de la cultura occidental. El olfato también está determinado por las condiciones geográficas y la producción y consumo de alimentos.

Oler al otro y dejarse oler. El espectador en el cine huele: el sentido toma importancia desde que se cruza la puerta para entrar a la sala principal: hay distintos olores, que difícilmente se pueden definir o distinguir. El olfato no tiene mediaciones: llega directo. Se percibe al instante: “desencadena poderosas imágenes y emociones antes de que tengamos tiempo de precisarlas” (Ackerman, 2009: 28). Su nominación hace referencia a la cualidad: huele a agrio, pero agrio es un sabor; huele a viejo, pero viejo es un adjetivo que denota un estado físico; huele a semen, pero éste es un líquido; huele a café, pero no hay palabra para definir el olor a café. Para la distinción de los olores, no hay metáforas precisas. Así, un objeto puede oler distinto para cada persona o describirlo como un olor, pero se hace referencia a lo olido.

Los olores también implican un marco de referencia: cuando se huele, hay recuerdos y la memoria evoca el pasado lejano o cercano. Estos marcos olfativos también son construidos por la historia de vida para cada persona: igualmente hablarán de una espacialidad y temporalidad. Por ejemplo, ciertos aromas son accesibles por clases: comprar un perfume caro de Francia, es un lujo de clase media/alta y alta. U oler químicos y sustancias tóxicas para quienes trabajan en zonas industriales de la ciudad de México o en cualquier parte del mundo. O, el olor a estiércol para un habitante de campo no es el mismo que para un ciudadano. El oler y poder oler, está condicionado por nuestra vida social y los lugares que habitamos.

El olor que nos interesa ahora es el corporal: el cuerpo suda tanto por las actividades físicas que realiza y como proceso natural de transpiración. Si bien es un proceso físico: las moléculas de olor llegan a la cavidad nasal, donde las absorbe la mucosa con las células receptoras (cilias) y éstas envían impulsos al bulbo olfatorio del cerebro (Ackerman, 2009: 27). También el cuerpo huele a lo que recibe o come: quien come ajo constantemente, seguramente olerá a ajo. Hay una intervención corporal desde estos niveles: va desde la comida, pasando por cremas corporales, implantes o va

más allá, por modificaciones corporales. Pero sigamos con el olor: su aceptación o rechazo es una construcción cultural y social. Las empresas y el mercado del olfato lo saben muy bien para el consumo y las ganancias económicas.

El olor cumple bien un papel importante en el cine Nacional durante la interacción social: cuando dos hombres quieren acercarse, uno de los signos que ha de motivar o estimular esta interacción es olfativa: hay acercamiento porque huele al otro. Ésta es una primera aprehensión. En su caso, también puede ser un rechazo: no se acercan por su olor penetrante, su olor desagradable. El olfato es uno de los primeros canales para buscar el encuentro, pero también define un límite. Hay quienes utilizan perfume, como un recurso para atraer, sin embargo, *“le parfum ou les eaux de toilette donnent une présence, une chair, à qui craint de passer inaperçu et n’ignore pas le peu de confiance de nos contemporains face aux émanations naturelles du corps”*<sup>36</sup> (Le Breton, 2006: 249). Caminan alrededor de los asientos buscando la interacción, pero también el olor. Quienes están sentados pueden ser movilizados por el aroma percibido. Este olor puede ser pensado: usan perfume para dejar una buena impresión a los otros en las salas y quizá sean aceptados. “Los olores avivan recuerdos y despiertan el apetito, tanto el culinario como el sexual” dice Synnott (2003: 433).

Iván, 23 años: *“sí, me gusta estar con ellos, sentarme a sus lados, que me abracen, pero tienen que oler bien, mínimo a limpio, si se ponen, este, perfume, es mejor, pero pues, me conformo con que huelan rico. Hay unos que huelen a viejo, o les huele la boca. Guácala. Ni de chiste que me meto con ellos. Primero tiene que estar guapo, que me guste...”*<sup>37</sup>

Un olor puede definir a un individuo: una persona que vive en la calle, tendrá un olor específico. Pero no queda en ese nivel: la tipificación y el reconocimiento de los otros, también está definido por el olor. Es símbolo de identidad. La relación social se condiciona por el olfato: “La cuestión social no es sólo una cuestión moral, sino también una cuestión nasal” (Simmel, 1986: 687). Luego, el olor da signos de identidad, y de reconocimiento. No solo a nivel individual, sino grupal: tienen un olor particular quienes trabajan en el campo, en la construcción, en la central de abastos o en una oficina. Para quienes viven dentro de cada espacio relacional y su olor es normal, se distingue cuando entran en interacción con otro grupo. La interacción y su desarrollo tienen como atmósfera el olor de cada grupo, ¿le pondrá límites? ¿cuáles son ellos?

Al no existir un lenguaje propio del olfato, sí dos distinciones que hablan más allá de lo que

<sup>36</sup> “El perfume o las fragancias de baño dan una presencia, una carne, a quien teme pasar desapercibido y no ignora la poca confianza frente a sus contemporáneos de las emanaciones naturales del cuerpo.”

<sup>37</sup> Entrevista en cafetería de cine Nacional, 19:00 hrs., 22 febrero 2012.

enuncian: algo huele *bien* o *mal*. Son formas descriptivas del olor y de la persona: es una evaluación moral como bien dice Synnott (2003: 438). Este valor positivo o negativo es construido: el olfato sirve como un instrumento de discriminación, pero depende de qué sociedad se hable. La dicotomía es actual y se puede escuchar en varios lugares del mundo. También ha sido causa de discriminación o racismo a grupos: judíos, negros, indigentes, extranjeros, ancianos e indígenas. El olor es parte de la territorialidad del yo. Es un símbolo para “vanagloriarse y menospreciar al otro” (Synnott, 2003: 443). El olor tiene un carácter simbólico: puede significar y ser interpretado.

El grupo de contacto del cine, al estar en movimiento, tiene más intercambio. Algunos hombres que entran al cine lo hacen preparando su imagen y su olor: van aseados para comenzar el flirteo. Al estar en interacción, y tener un acercamiento, la olfacción del otro es más marcada cuando están juntos. Se abrazan. Se huelen. Ahí los sentidos perceptivos tienen una función específica si buscan el encuentro. Podemos distinguir lo que dice Synnott: “el olor no solo contribuye a la construcción del yo, también a la construcción moral del grupo” (2003: 446). El espacio huele a sexo y a semen. En realidad huele a olores corporales que provienen de glándulas apócrinas que abundan en axilas, rostro, pecho, órganos genitales y ano (Ackerman, 2009: 41). Para el grupo de no contacto, quienes solo van a ver la película, igualmente diferencian dentro del espacio:

Jorge, 35 años: *“en las salas huele a semen, pero en los sanitarios huele peor; parece que no los asean: ahí cogen y hacen güagüis, yo no soporto el olor a mierda.”*<sup>38</sup>

Para algunos asistentes el olor de las salas es de lo más normal, o llegan a no distinguirlo una vez que entran en el marco de la interacción y se acostumbran a los elementos olfativos del cine. O focalizan su atención en la búsqueda y el contacto, y no en el olor. Hay una dicotomía entre el olor bueno y el malo como dice Synnott (2003: 445). En el cine, parece que el olor malo, el apestoso, no es causa de repulsión, pues encontré interacción social dentro de los sanitarios, siendo que en ellos hay poco aseo y a veces sin agua los lavabos. El olor a semen, es un atributo de aquellos que interactúan y del grupo de contacto. Huelen así porque varias veces eyaculan en el cine. El olor que para algunos puede ser desagradable, para quienes interactúan una atracción o una excitación. El olor es aceptado según la cultura. Para el grupo que no interactúa, igualmente entra a la atmósfera del olor, pero el olor del cine lo llevan, se impregna. Lo mismo pasa para los trabajadores que entran y salen: no interactúan pero los aromas y el olor de las salas los llevan consigo.

Olerá *mal* el cine y los sanitarios para los asistentes del cine, pero el sexo no. ¿A qué huele el sexo? La construcción moral del olor del sexo se ha configurado: el discurso occidental dominante dice

<sup>38</sup> Entrevista en cine Nacional, 15:00 hrs., 7 marzo 2012.



11.

[Entrada a sanitario –primer piso-]



12.

[Mingitorio]

que, en relación al sexo del ser humano, el sexo de ellas huele mal (tanto por mal aseo como por su menstruación), a diferencia del sexo del hombre, que huele bien... La literatura da ejemplos: “ésta es la realidad, según nos trata de convencer Miller, el coño apesta, como dice Curly, y el coño es sexo. Por lo que se refiere a la anatomía masculina, las cosas son muy diferentes porque ‘la verga’ es poder” (Synnott, 2003: 452).

Los sanitarios ocupan un papel importante no solo por los olores (Foto 11 y 12), sino por la interacción ahí desarrollada: bien puede denominarse como una región posterior o trasfondo escénico de la interacción en general, pues en ese espacio se oculta, se esconde el espectador para actuar. Ahí pueden manifestar lo que no hace en público o en los pasillos. “Es aquí donde la capacidad de una actuación para expresar algo más allá de sí misma puede ser cuidadosamente elaborada; es aquí donde las ilusiones y las impresiones son abiertamente proyectadas” (Goffman, 2006: 123). Esta región pone límites físicos a la interacción y al otro para no introducirse. En todo caso es un trasfondo escénico doble: está atrás de la interacción del cine, pero el cine es un trasfondo escénico donde hay representación dramática que no se realiza en el exterior. En el sanitario ocultan su actuación, pero ahí es un espacio iluminado. Podemos decir con Goffman, que en ese momento salen de su representación. O mejor, entran en otro marco de interacción, aunque

estén dentro del cine. Utilizan otras representaciones y las ocultan ante el grupo de contacto, de no contacto, como de los trabajadores. Éstos últimos pueden acabar o detener la actuación: al ver cuatro pies en un cubículo de baño.

Hay una explosión de feromonas. “Son las bestias de carga de los deseos (el nombre viene del griego *pherein*, cargar, y *hormon*, excitar)” (Ackerman, 2009: 45). ¿En realidad existen? ¿son determinantes en el encuentro y la elección de pareja? ¿es la atracción física o el olor? Los olores del otro están presentes en el lugar. El cine sirve como espacio de estimulación y el ambiente que lo rodea no solo es moral y simbólico, sino de olores que excitan. No se observa, no es tangible, pero hay un intercambio y comunicación de partículas. ¿A qué huelen los hombres? Heller Keller, que perdió el sentido del oído y la vista desde que era pequeña, aprendió a diferenciar y clasificar olores, da una descripción: “las exhalaciones masculinas son, por regla general, más fuertes, más vívidas, más ampliamente diferenciadas que las de las mujeres. En el olor de los hombres jóvenes hay algo elemental, como de fuego, tormenta y mar. Algo que late con energía y deseo” (Ackerman, 2009: 67). El otro hombre que está ahí y representa la experiencia de la alteridad inmediata: “El otro no queda allí, donde está su cuerpo, sino que a través de su olor avanza hacia mí, me rodea, me asalta por todas partes. No se trata de monadas que se encuentren aquí, sino de dos vasos comunicantes que co-existen en una atmósfera común” (Diaconu, 2010: 79-80). El olor del otro entra en los cuerpos sin quererlo: basta con caminar cerca para dejar el olor; con sentarse en el siguiente asiento para dejar los olores en el sillón y el pasillo. Hay una dimensión oculta, no visible, pero aun así perceptible.

El otro se impone desde niveles olfativos: cuando están cerca y pasan: su olor permanece. Con quienes comparten los momentos, pero también el espacio del *allí* y el *ahora* dentro del cine. Cada uno se percibe como otro, otro que desea igual que ellos: se construye idealmente, pero esta idealización se proyecta por relaciones asociativas y por su capital lingüístico. Aunque no puedan abarcarlo, pues el otro siempre escapa como dice Levinas.<sup>39</sup> Es ésta imposibilidad de asirlo, pues el otro siempre se va. Quizá es una de las razones de por qué buscan desesperadamente en el cine: buscan lo que no pueden tomar: entran y salen de las salas tratando de conservar un otro inaprehensible y que huye: “...él está aquí, muy cerca de mí, más cerca que todo el resto, asaltándome obsesivamente e implantando su esencia dentro de mi propia intimidad, pero al mismo tiempo quedando irremediamente otro, incluso tras la unión de los cuerpos” (Diaconu, 2010: 83).

<sup>39</sup> Solo el Otro escapa a la tematización. Desborda toda *idea* que puedo tener de él. La alteridad del otro aquí no resulta de su identidad, sino que la constituye: el Otro es el Otro, dice Levinas. Es una condición existencial: el ser es exterioridad. Véase, Levinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, España, Ediciones Sígueme, 2006, pp. 108-112, 262-295.



## Oído

En realidad oímos dos veces: el sonido entra al oído externo y luego al interno. Todo lo que escuchamos pasa por esas dimensiones. El sonido, la palabra, la música forman parte de nuestra percepción y construcción del mundo. Interpretamos la realidad, no solo con lo que vemos, y olemos, sino también por lo que escuchamos. Son sonidos que devienen imágenes, imágenes que se guardan en la memoria. Recuerdos que permanecen y otros se olvidan. Desde el nacimiento, la música y la palabra están ahí. Hay un ritmo que rodea la vida social e interior. Se oye al otro: “el sonido de la voz y el contenido de lo que dice, el aspecto exterior y su interpretación psicológica, lo atractivo o repulsivo que haya en su atmósfera y la deducción instintiva que de ella hacemos respecto al matiz de su alma y en ocasiones a su grado de cultura” (Simmel, 1986: 677). Esta interpretación igualmente está condicionada por quien escucha.

No solo es lo que sale y se oye del otro, sino la significación que se construye al escuchar mensajes en el momento. El oído también puede ser engañado y ser utilizado para convencer y hacer actuar al otro. “Es más fácil engañar el oído de un hombre que a su vista; y es indudable que el trato social entre los hombres viene determinado por esta estructura de nuestros sentidos y de los objetos” (Simmel, 1986: 681). Discursos para incitar y excitar al otro: decir palabra eróticas <lingofilia> o escucharlas <audiofilia>. El actor del cine utiliza y potencializa sus sentidos para la interacción, pero además, estos sentidos son parte de la atmósfera de la interacción misma.

Sonido que va y viene en el aire: hace vibrar el tímpano, mueve tres huesos (martillo, yunque, estribo), el aire queda ahí aprisionado por las trompas de Eustaquio, en el oído interno, los tres huesos presionan un fluido contra unas membranas que rozan diminutos pelos despertando células nerviosas cercanas y éstas telegrafían los mensajes al cerebro (Ackerman, 2009: 211-212). Es el proceso biológico, operativo: pero no termina ahí, solo lo transporta y ubica. El oído tiene distintas funciones, una de ellas, nos dice Ackerman, es geográfica: se transmite por ondas y crea alteraciones de acuerdo a su intensidad y los tipos de sonido en el espacio. No es el mismo sonido del agua de una cascada que el sonido de las películas porno transmitidas en el cine. Su significación es distinta por el espacio que recorren. “Lo que oímos de un hombre es lo momentáneo, el fluir de su índole esencial. Tenemos que recurrir a todo género de datos y deducciones para percibir en sus rasgos el estado del momento o en sus palabras lo que hay en él de invariable” (Simmel, 1986: 683). Es difícil cuando se trata de un desconocido, de un anónimo, al que nunca se ha visto y está junto a otro hombre en el cine. Cuando no se sabe de dónde viene ni a dónde va. Solo utilizan la palabra para invitar a tener sexo. Hay un riesgo inicial en la interacción: puede continuar o terminarse por el uso de la palabra o los mensajes dichos. Su pertinencia tiene

que ser lúdica, atractiva y erotizante, para comenzar el encuentro. Pues como dice Simmel, lo que escuchemos de las personas, ello son. No hay más en la oscuridad, así engañen o no. Con sus palabras se entiende directamente el deseo y lo que quiere un hombre en la sala. Pero hablar, como dijimos más arriba, es para los que no son aceptados en el encuentro y tratan de convencer con palabras. Al igual que el cine *Jangada*, el Nacional da “*lugar a uma comunicação silenciosa, corpo a corpo, onde as palavras desempenhavam um papel secundário*”<sup>40</sup> (Vale, 2012: 147). Para quienes saben cómo abordar y llevar a otros a una esquina o sobre un asiento, sus mensajes pueden ser muy breves: “*vente, vamos para allá*”, “*en esa esquina, en lo oscuro*”, “*sígueme*”.

Todo el resto, es encuentro sexual y huida. Solo oyen lo que se transmite en el espacio: jadeos de la película proyectada. Escuchan y siguen: suben y bajan en la superficie del cine y del hombre. Sin embargo, en el habla, la sonorización y la fonética pueden definir y diferenciar grupos de identidad.<sup>41</sup> Aun así es transitorio: las palabras van y vienen, a diferencia de la vista, como dice Simmel, pues esta percibe “la esencia plástica y permanente del hombre, el oído percibe expresiones transitorias, que surgen y desaparecen” (1986: 683). Como los hombres en el cine: surgen y desaparecen: la novedad es centro de atención.

El oído es un sentido egoísta, nos dice Simmel, se diferencia del ojo, que toma, pero también da. Con la mirada se establece una comunicación con el otro. La mirada necesita otros ojos. El oído no hace más que tomar, sin dar nada. Con el oído no hay reciprocidad. Oye y se queda con ello. Entran las ondas de aire, pero no salen. Habitamos los espacios, pero también ellos nos envuelven desde los sonidos: la casa, la calle, el metro, el lugar de trabajo, el parque; cada espacio tiene sus sonidos y sus ruidos. Un paisaje sonoro existe y es, tanto rutinario como familiar y evoca igualmente recuerdos. Quizá para los hombres que entran al cine, escuchar los jadeos de la película es del todo normal cuando es un asistente frecuente, es parte del medio, pero también un elemento perceptivo de la interacción: “hay ocasiones en las que deseamos que el sonido nos absorba hasta el punto de ocupar todo nuestro pensamiento consciente” (Ackerman, 2009: 216). Se entregan al otro y a lo que escuchan dentro de las salas. Esta percepción igualmente posibilita y levanta emociones de los encuentros ahí ocurridos. Se les impone y los abarca el sonido. A pesar de que lo escuchado solo queda en el individuo, también puede ser escuchado por los demás en el cine. “El oír es, en su

<sup>40</sup> “lugar a una comunicación silenciosa, cuerpo a cuerpo, donde las palabras desempeñaban un papel secundario”.

<sup>41</sup> Eller tiene un trabajo interesante sobre estas diferenciaciones tanto lingüísticas como fonológicas en un grupo de homosexuales en México. Véase, Eller Wendianne, Alice, *Sociolingüística del español gay mexicano. Variación fónica, estereotipos, creencias y actitudes en una red social de hombres homosexuales*, Tesis de Maestría en Lingüística Hispánica, México, UNAM, 2010, pp. 42-118.



13.

[Banda de Rock]

esencia, algo supraindividual; todo lo que suena en un espacio han de oírlo cuantos se hallan en él, y el hecho de que uno lo perciba, no priva de percibirlo a los demás” (Simmel, 1986: 684). Esto va a depender tanto de la cercanía como de la capacidad auditiva de cada persona: un joven puede percibir frecuencias de dieciséis y veinte mil ciclos por segundo que abarca un amplio espectro de sonidos, y que disminuyen con la edad, dice Ackerman (2009: 224).

En el cine, la mayoría de las películas transmitidas son en inglés, y algunas en francés y español. El mercado de pornografía para adultos en México y en el Nacional, está dominado por los films norteamericanos. Por lo que es de lo más común escuchar de la escena, palabras en inglés como *fuck me*.<sup>42</sup> El cine que se proyecta en la sala principal es con prácticas heterosexuales. A veces las películas no tienen música de fondo: solo se escuchan los ruidos de las personas cuando la piel golpea o los sonidos de placer. Es interesante observar que, cuando por razones técnicas no hay

<sup>42</sup> “La palabra sajona para denominar el coito era *fuck* (del antiguo inglés *fokken*, <<golpearse contra>>), pero los franceses empleaban la palabra *fornicate* (del latín *fornix*, un cuarto abovedado en Roma, que era el que alquilaban las prostitutas; se utilizó como eufemismo en lugar de <<burdel>>, después fue el verbo que significaba <<frecuentar un burdel>> y, al fin, el acto realizado en un burdel. *Fornix* está relacionado con *fornax*, <<horno abovedado de ladrillo>>, que deriva, en última instancia del latín *formus*, que significa simplemente caliente). De modo que <<fornicar>> es hacer una visita a un pequeño y cálido cuarto subterráneo con el techo abovedado” (Ackerman, 2009: 218). En español, las palabras más frecuentes son cógame y fóllame.



14.

[Banda de Rock]

sonido, la interacción social y el movimiento corporal en las salas se alenta o detiene; cuando eso pasa, los asistentes regresan a tomar asiento o detienen el encuentro. La música o el sonido de fondo, también son parte no solo de la atmósfera del marco de la interacción, sino que aceleran la acción. ¿Qué función cumple la música y los eventos culturales dentro del encuentro y la interacción del cine? ¿Hasta dónde motiva la relación sexual? Algo es evidente: hay silencio en el encuentro, pero no soportan el silencio total de la sala. Los inmoviliza.

En la interacción, los hombres del cine Nacional se mueven mansamente, pero son decibelios (puesto que hay altos niveles de ruido). Dentro de las salas, se escuchan los sonidos del acto sexual de la pantalla: son *vocalizaciones copulatorias* en las que están los gemidos; pocas veces se escuchan estas vocalizaciones con los espectadores. Los actos sexuales son básicamente silenciosos. Si hacen sonidos, es cuando están llegando a la eyaculación o al orgasmo, pero durante el acto apenas hay un ruido del roce, quejidos y suspiros. Interesante la propuesta dentro del cine: los conciertos de rock que se presentan, aparte de realizar una demostración, incitan a la movilidad (Fotos 13 y 14). La música posibilita el contacto efímero y el encuentro: es el ritmo de la interacción. Encienden las luces y todo se detiene: cada murmullo, cada latido...

## Tocar

En un libro muy interesante sobre el *Tacto*, Ashley Montagu hace un estudio sobre la existencia de la piel desde su biología hasta en la relación con el otro. En este apartado, nos encargaremos de la piel en la interacción social y los encuentros sexuales dentro del cine. El tacto, al igual que el oler y oír, cumple una función primordial o sin duda, la principal dentro de los elementos perceptivos en la oscuridad del cine: dentro del grupo de contacto, los actores sociales quieren y buscan tocar al otro: sentir el cuerpo, recorrer la piel. El tocar es el medio de comunicación y de percepción de la existencia del otro. Al tocar, el otro existe, se materializa.

La piel es la cobertura, el límite físico entre un hombre y el otro. Es el sentido más extenso y el más pesado: entre seis a diez kilos para cada persona. Toda la piel es una zona erógena por excelencia dice Freud. No solo los órganos sexuales son exclusivos de excitación, sino todo el cuerpo. De ahí su importancia en el encuentro sexual. En el cine, el otro existe por el tacto, por la percepción del otro en cuanto se topan con otro cuerpo. Hay una percepción táctil que hace encarnar al otro, darle figura, forma, al recorrerse poco a poco. Se tocan hasta donde se dejen. Hay un intercambio emocional, no solo del tocado, sino de quien toca. “Es increíble cuánta información se puede comunicar por el tacto. Todos los demás sentidos tienen un órgano en el que uno puede concentrarse, pero el tacto está en todo el cuerpo” (Ackerman, 2009: 97). Al tocar un solo centímetro de la piel, quizá todo el organismo puede estremecerse.

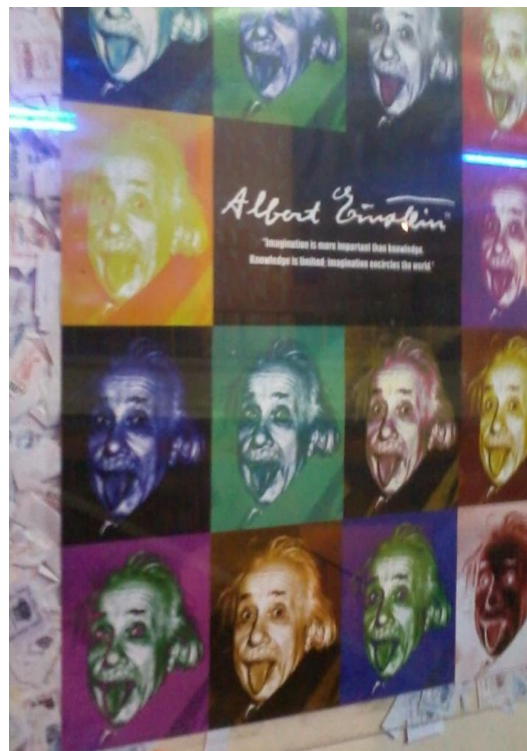
En lo que pude observar, los hombres del cine no solamente tocan los órganos genitales, sino que buscan más tocamientos. Algunos se desnudan completamente dentro del cine para ser acariciados. Según cómo se haya construido la interacción o cómo se permita el desarrollo de la misma: si dejan entrar a un tercero dentro del marco de la interacción, éste puede participar en el juego: no intercambia sexo, pero toca, solo toca. En otros momentos del trabajo de campo, observé que por lo regular quien es tocado por varias manos y por varios hombres, son generalmente jóvenes que tenían un *sexo grande* o eran *atractivos corporalmente*. Las personas mayores u hombres adultos, son los que más tocaban a diferencia de los hombres más jóvenes; éstos últimos si tocaban, lo hacían solo al sexo de la persona con la que querían o estaban interactuando. Sin embargo, es interesante como el sentido del tacto está en la segunda capa de la piel;<sup>43</sup> las sensaciones y la percepción táctil se realizan en esa capa, pues la externa es delgada: fácil a eliminarse y caerse.

<sup>43</sup> “La piel es básicamente una membrana de dos capas. La inferior, dermis gruesa y esponjosa, de uno o dos milímetros de espesor, es primordialmente tejido conectivo, rico en colágeno proteínico; su función es proteger y almohadillar el cuerpo y alojar los folículos capilares, terminales nerviosas, glándulas sudoríferas y vasos linfáticos” Hellerstein, David, *Science Digest*, (septiembre de 1985). Citado por Ackerman (2009: 90).



15.

[Asiento de cafetería]



16.

[Lengua de Einstein y boletos de entrada]

Quienes buscan un encuentro y no son aceptados para entrar en interacción, comienzan a tocarse, lo hacen mostrando sus cuerpos, sus genitales por los pasillos dentro de las salas. Si ellos no convencen, sus penes tratan de dar el mensaje. Con ellos se presentan. Para quienes están sentados en las orillas o esquinas de los asientos, otro hombre más se les acerca: muestran su pene e inmediatamente hacen la felación al hombre en pie; ahí es la única forma de tocamiento. Cuando terminan, el que estaba en pie se marcha; el otro sigue sentado, a la espera de alguien más. Este recurso de *no acercamiento* sino de *espera*, puede ser utilizado para no mostrar su ansiedad o desesperación para el encuentro. Sin embargo, “lo que se considera un descanso, puede llegar a implicar una pose mayor que la propia representación” (Goffman, 2006: 145). Éste asistente que espera puede *evitar* y *rechazar*. Sentado a la llegada de un pene erecto. Ningún esfuerzo.

Distintas son las terminaciones, fibras, sensores y corpúsculos que hay en la piel.<sup>44</sup> El hecho de

<sup>44</sup> “Entre la epidermis y la dermis se encuentran los diminutos corpúsculos de Meissner, en forma de huevo, que son nervios encerrados en cápsulas. Parecen especializarse en las partes no pilosas del cuerpo (las plantas de los pies, las puntas de los dedos –que cuentan treinta y seis mil por centímetro-, el clítoris, el pene, los pezones, las palmas y la lengua), las zonas erógenas y otros puntos hipersensibles, y responden muy rápidamente a la más ligera estimulación. [...] Corpúsculos de Passinin en las articulaciones, discos de Merkel que responden a presión constante, terminales de Ruffini, sensores de temperatura, sensores térmicos cilíndricos y un receptor más: el pelo” (Ackerman, 2009: 107-108).

quererse tocar o buscar quién lo haga, puede ser una respuesta al poco contacto corporal y táctil que se tuvo en la infancia (Montagu, 2004: 234; Ackerman, 2009: 96; Davis, 2008: 183; Le Breton, 2006: 192). Para muchos de los hombres que entran al cine e interactúan, la única percepción táctil que tienen es la sexual. “En ninguna otra relación se encuentra la piel tan involucrada como en la relación sexual. Se ha denominado al sexo la forma más elevada de tacto” (Montagu, 2004: 231-232). No dan información sobre su vida, pero se desnudan frente a la pantalla y a cientos de hombres más.

También es cierto que, el tacto y el contacto cambian de acuerdo a la edad: mientras que de niños puede ser más acentuada, al igual que en la juventud y quizá en la adultez, hay cambios en la vejez: la piel siente menos.<sup>45</sup> Otro factor que influye es social: la gente mayor es “menos tocada...” Si el sexo es poco practicado o hay poca respuesta operativa, solo queda el tacto como experiencia sensual, dice A. Montagu (2004: 429). De ahí que podamos entender por qué los hombres mayores del cine Nacional y sobre todo, en el cine Venus (los hombres de la tercera edad), buscan y quieren ser tocados. Poco importa si son extraños, si nunca los han visto, necesitan ser tocados y ello escapa del cine como espacio táctil. La cultura de separación y alejamiento de los cuerpos como del contacto corporal, condiciona la relación con el otro: en general, a los niños se les suele acariciar menos que a las niñas, todo depende de los entornos sociales en los que se desenvuelven. La norma moral se impone: un hombre no puede ser tocado por otro hombre a la vista pública de los demás. Ellos se tocan en un lugar del cine.

El tacto, dicen los psicólogos, tiene que ver con las estimulaciones tempranas en la infancia y la relación con los objetos: “durante el primer año de vida, existe una íntima asociación entre mirar, tocarlos y llevarlos a la boca. La asociación entre mirar y tocar está especialmente vinculada” (Montagu, 2004: 258). Pero también el ser tocado en la adultez puede ser una respuesta a una sensación nueva apenas descubierta que no tiene que ver con la infancia sino con la emotividad de las personas y la reacción a nuevas experiencias, que los pueden incitar a realizar estos actos. En el cine, hay quienes solo quieren ser tocados sexualmente más no en otra parte del cuerpo. Otros más, no quieren ser tocados de ninguna forma, como los que sólo van a ver la película. El trabajador con la lámpara separa a los que se tocan... pero sólo es un acto de *simulación*, por otro lado, quizá el

<sup>45</sup> “Con la edad, las diferentes terminaciones nerviosas táctiles sufren cambios significativos. La estructura de las terminaciones nerviosas dentro de los corpúsculos organizados de la piel experimenta un fallo neurofibrilar. Los corpúsculos táctiles o de Meissner disminuyen y muestran notables modificaciones en tamaño, forma y relación con la epidermis. Existen evidencias de cambio en todo el sistema nervioso y sus apéndices, principalmente en forma de pérdida de células y fibra. Esto se refleja en la menor agudeza del sentido del tacto, en la menor capacidad de localizar los estímulos con precisión y en una inferior velocidad de reacción a los estímulos táctiles y dolorosos” (Montagu, 2004: 428-429).

“riesgo” de ser descubierto excite a quienes se esconden. Los trabajadores tratan de poner orden, pero generan otros órdenes de interacción. Quienes interactúan quizá esperan la adrenalina de ser alumbrados. Los intercambios táctiles continúan.

Tocan por medio de la mano; ella es una herramienta, un vehículo para excitar al otro. Aumenta la temperatura, reúne y separa cuerpos. Con la mano, el espectador del cine se relaciona: no le dan la mano, pero ésta se aproxima. Agarra sin pedir prestado. Recorre sin detenerse. Toca a prisa. Aquel que es tocado, no habla para decir no, utiliza su propia mano para expresar un rechazo. Otra mano puede detener o guiar la acción. Intensidad de movimientos. Con las manos, quien toca, busca y define los límites del espacio: de los asientos y de los cuerpos. Quieren ir más allá de la superficie. Con la mano se guían en un espacio oscuro. Cuando comienzan un encuentro, las manos exploran el cuerpo del otro. “Y es como puede funcionar la mano o el pie en contacto con una persona en calidad de <<señal de relación>>, es decir, de señal que establece una reivindicación de relación (en esta categoría tienen importancia las <<señales de compañía>>, que establecen quién está en compañía de quién)” (Goffman, 1979: 60).

Tocar no es una actividad pasiva (Le Breton, 2006: 187). Los cinéfilos pueden estar sentados o parados, solos o acompañados, pero siempre hay un movimiento con la mano, para tocarse a sí mismos, para tocar al otro, los asientos o juegan con el sexo del asistente o el suyo; aquí se establece una <<señal de posesión>> corporal, en términos de Goffman. Manos que buscan desvestir al otro, golpear los glúteos, presionar un falo, acariciar. También con la mano mandan el mensaje de seguir, de retirarse del asiento, o por el contrario, decir no al acercamiento, no a sentarse al lado, no al encuentro. Igualmente, están las señales de posesión materiales: algunos que entran, no dejan mochila, bolsa, portafolio, o cualquier otro objeto que tienen en la mano, como el *bolero* que busca sexo, pero no suelta su caja de madera en las salas.

Algunas veces observé que, eyaculan en la mano del otro. Introducen sus dedos en el ano, pero no llegan al *fisting* (del inglés *fist*, ‘puño’, introducir completa -o parte- de la mano en el ano). Otros, mientras interactúan sexualmente, reciben nalgadas. En la mano se concentra el calor y se transmiten emociones y sensaciones. Con la mano envuelven y abrazan al otro. Con la mano y el tacto se comunican. Quieren conocer por lo que tocan, también se dan a conocer por cuanto se dejan tocar: “*organe par excellence de la préhension et du toucher, elle explore, palpe, touche, caresse*”<sup>46</sup> (Le Breton, 2006: 186). Como si los espectadores penetraran a un espacio sagrado, les ponen alcohol en las manos para que entren en pulcritud, poco importa si el resto es fetidez.

<sup>46</sup> “Órgano por excelencia del agarrar y el tocar, ella explora, palpa, siente, acaricia.”



Los espectadores del cine saben que ahí pueden tocar, sin que el otro se moleste o rechace violentamente el encuentro por ser invadido su espacio personal. Tocan porque hay una satisfacción corporal. Podrán no oler bien, no gustar bien, no oír bien, no ver bien, pero nunca dejarán de sentir: la piel es el medio de excitación con miles de receptores táctiles que se activan por una extraña o distinta textura. Luego, hay un proceso de adaptación o se vuelven normales para cuerpo. “Las partes más pilosas son generalmente las más sensibles a la presión, porque hay muchos receptores en la base de cada pelo” (Ackerman, 2009: 90). Al disminuirse lo visual en las salas, queda el tacto. Quizá es una cuestión más profunda, que no tenga que ver con el lugar de encuentro del cine, sino con una necesidad mayor. “Tocar y ser tocado se convierte en un importante objetivo-necesidad, no solo como una estimulación sensorial impersonal, sino como una manifestación simbólica de la búsqueda de intimidad, aceptación, reafirmación y consuelo o, en quienes no se ha producido, una evitación continua de tales actos” (Montagu, 2004: 246-247). Tocan para sentir el cuerpo del otro. Hay una construcción de significado en la percepción táctil dentro del cine. La experiencia y el ordenamiento sensitivo también se actualiza por estas diferenciaciones: “se topa con cuerpos y terminaciones nerviosas, deseos inconscientes, estímulos visuales, identidades inestables, y sujetos analíticos y creativos capaces de explorar, transgredir y hacer explotar las contradicciones del discurso dominante” (Núñez, 2004: 344). Tocar el temblor de un cuerpo.

Vista

Un hombre observa desde el primer piso:

Ramiro: *“me gusta ese asiento, además desde ahí se ve bien. Hay luz, así veo quién sale o entra a las salas, o quién entra al cine. Pues para abordarlos, claro, si me gustan. Me gustan chavos. ¿Qué hago cuando me atrae? Este, pues lo busco en el cine. Aquí, porque pues, no puedo quedarme parado en la taquilla viendo quién entra. Si no hay nada, espero un rato, sino mejor me voy.”*<sup>47</sup>

Joseph Isaac, dice que la primera etapa del encuentro es la mirada (1999: 78). El observador en el cine evita presentarse y ser observado. Tiene un posicionamiento: mirar a quién entra y focaliza su mirada a otro hombre. Mientras que éste último paga, está siendo observado. Aquí no hay una reciprocidad por el momento, sin embargo, esta mirada, enmarca a los hombres del cine dentro de un espacio visual. El cine deviene un lugar para mirar a otros hombres.

Dentro de las salas, *ver* tiene varias funciones: ver pornografía,<sup>48</sup> ver para caminar y no chocar con otra persona dentro de la oscuridad; ver y ubicar el lugar de asiento; ver a otro o a los otros en un intercambio sexual. Ven y miran, pero también es estar dispuestos a que los vean y miren. Mientras que algunos buscan y siguen a otro hombre, porque lo reconocieron en el pasillo o les interesó, otra mirada puede seguir al último. Hay un comercio de miradas. La mirada moviliza a la acción y al encuentro. Para ello, tiene que haber un reconocimiento y una aceptación. El individuo “llegará a tener la posibilidad de establecer una exquisita distinción perceptiva entre que lo miren y lo contemplen y, gracias al cielo, aprenderá a sospechar, por no decir a detectar, que lo último va enmascarado por lo primero; y aprenderá a conducirse de forma que los demás lleguen a reaccionar a él de la misma forma” (Goffman, 1979: 57). No cualquiera acepta el encuentro de miradas, eso está limitado por el espacio: al ser oscuras las salas, no se puede ver los ojos del otro, pero sí sus movimientos corporales. Si lo único que hace el ojo es recoger la luz (Ackerman, 2009: 270), en el cine, recoge lo que ve en la pantalla, y las luces que definen la corporalidad de los cuerpos: la silueta y la presencia del otro, un desconocido.

En los pasillos (fuera de las salas) donde hay luz, la mirada tiene un papel principal o fundamental

<sup>47</sup> Entrevista en terraza del cine Nacional, 16:00 hrs., 9 marzo 2012.

<sup>48</sup> <<“*Pornographie*”, “pornografía”, es una palabra derivada de “*pornographe*”, “pornógrafo”, que constituye un préstamo (1769) del griego tardío *pornographos*: “Autor de escritos sobre prostitución”, compuesto de *graphos* (del verbo *graphein*, “escribir”) y de *porné*, “prostituta” (derivado de *pernémi* “vender mercancías, esclavas”) y que por tanto significa “mujer vendida”, “mujer-mercancía”. La palabra “pornógrafo” es en primer lugar atestiguada en el título de una obra de Restif de La Bretonne, *Le Pornographe*....>> Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 32.

para el acercamiento: ojos que buscan otra mirada, para que acepten el encuentro. Cuando realicé las entrevistas, al preguntarles a los entrevistados sobre cómo identificaban a un hombre que tiene o quiere tener encuentros homoeróticos en el cine, decían que con la *mirada* y con su forma de caminar, hablar y sus gestos, pero que con la mirada, de inmediato lo reconocían. Si hay insistencia en la mirada, es aceptación, si solo miran y esquivan, no quieren encuentro. Aquí encontramos lo que dice Simmel: “la más mínima desviación, el más ligero apartamiento de la mirada, destruye por completo la peculiaridad del lazo que crea” (1986: 677-678). Cuando hay reciprocidad visual se establece un proceso comunicativo implícito, cuando se rompe, la comunicación puede terminar. Pero no en todos los casos, es decir, si pensamos que dos hombres se miran en los pasillos del cine Nacional, y después terminan el intercambio de miradas, puede ser un dispositivo para dar un paso más a la acción: a consumir el encuentro: dejan de mirarse para entrar a las salas, ahí ya no hay intercambio visual, sino táctil y corporal. “Una misma cosa no puede estar en dos lugares a la vez: no podemos tenerla en la mente y ante los ojos”, dice agudamente G. Braque (2001: 43). A pesar de ser un encuentro fortuito, hay un *ordenamiento sensitivo*. Lo mismo pasa, para quienes sólo se tocaron en las salas y salen a los pasillos o afuera del cine para verse. El tacto se detiene, para comenzar los intercambios visuales. O quienes tienen primero el encuentro sexual y luego, intercambian palabras en los asientos. Este es el ordenamiento sensitivo que rodea y está dentro de la interacción. No es solo uno: hay tantos ordenamientos como hombres que entran y comienzan a percibir el espacio: para algunos será importante oír jadeos, para otros ver encuentros, gustar sexo, tocar al otro, u oler un cuerpo. Podemos interpretar que estos ordenamientos corresponden a marcos de percepción interiorizados en los espectadores del cine y que además tienen que acoplarse o adaptarse cuando comienza la interacción con el otro. Con la mirada hay un ordenamiento particular, puesto que en el intercambio solo participan dos pares de ojos (si son dos hombres) y quizá solo puede ser reconocido por quienes se miran, y no por *otros* observadores: “cuando un homosexual aborda a otro, la acción se puede desarrollar de tal modo que los normales no perciben que está ocurriendo algo fuera de lo común” (Goffman, 2006a: 118). La comunicación visual es, *como si*, fuera con el siguiente diálogo:

-Hola, cómo estás?

-Bien, te gustan los hombres verdad

-Sí y tú me gustas

-Quieres algo más? Vente sígueme

-Sí, te sigo.

Goffman hace referencia a un trabajo interesante sobre este tipo de intercambio: “si observamos con detenimiento y sabemos qué observar en un bar de homosexuales, podremos advertir que

aparentemente algunos individuos se comunican entre sí sin intercambiar palabras, sino tan solo miradas, pero no el tipo de mirada fugaz que con frecuencia se da entre los hombres.”<sup>49</sup> Este tipo de encuentro, sería desde mi lectura, una interacción secreta, es decir, no mostrada a los otros, o en todo caso, se mandan códigos de comunicación interpretados por los otros, códigos que tienen significación de acuerdo al grupo de pertenencia. Es como una mirada abstracta. Si anexamos más elementos al análisis, podemos hacer referencia a lo que dice Simmel, cuando habla de la mirada: “la intimidad de esta relación procede del hecho notable de que la mirada dirigida al otro, la mirada escrutadora es, en sí misma, expresiva; y lo es por la manera de mirar” (1986: 678). De ahí que sea compleja: está implicada la intimidad y el deseo del otro. Si escruta, es porque quiere saber sobre el otro. Saber lo que expresan sus ojos: ¿una insinuación o una intención sexual?

Podemos distinguir la mirada del acto de ver y observar: mientras que ver es el proceso físico llevado a cabo en el ojo y el organismo de cada persona, la operación orgánica que hace funcionar al ojo, la mirada es la forma de ver. Hay miradas de furia, de contento, de tristeza, de coraje, de indiferencia, etc. que expresan emociones. La mirada es una representación del estado emotivo. Algo distinto pasa con la observación; ésta implica distinciones de lenguaje (Maturana, 2004). Con la mirada se conoce al otro o se busca conocer al otro: sus expresiones, sus gestos, su rostro, su cara, su apariencia que de un signo sobre él o ella: “el rostro es el objeto esencial de la mirada, entre los individuos” (Simmel, 1986: 679). En los pasillos o en la terraza -donde hay luz-, la mirada toma sentido dentro de la interacción. Miran para entrar en comunicación con el otro.

Igualmente pueden focalizar su mirada: el espectador del cine no mira a todos, y no lo hace porque no puede mirarlo todo al mismo tiempo. Mirar a alguien es no mirar a nadie más. También pueden mirar particularidades del cuerpo del otro: miran su movimiento, la bragueta, el pene, los glúteos, miran la pantalla, pero no el rostro del otro. La mirada aquí ya no es al otro, sino a los atributos físicos o sexuales que pueda ofrecer otro cuerpo. En las salas, la mirada difícilmente se establece de manera directa y recíproca, es decir, hay un condicionamiento del espacio: cuando están dos hombres sentados, se ven de perfil, no de frente, por la posición lateral de las bancas. Quienes están sentados, solos, y buscan encuentro, miran a quienes se acercan, si no les interesan, no les dirigen ninguna mirada. Para los que están en las orillas, igualmente miran a quién pasa, para darle permisibilidad de abordar. Otros más, dan vueltas y vueltas y vuelven a girar alrededor de los asientos: es interesante cómo van y vienen dentro del cine Nacional: no toma sentido sentarse a ver

<sup>49</sup> E. Hooker, <<The Homosexual Community>>, trabajo inédito leído en el Decimocuarto Congreso Internacional de Psicología Aplicada, Copenhagen, 14 de agosto de 1961, pág. 8. Citado por Goffman en *Estigma, Op. Cit.*, p. 118.



17.



18.

[Duoscope, 1880. Museo del Sexo. Amsterdam, Países Bajos.]

la película -para quienes van a ligar-, sino movilizarse en las salas solo para mirar. Pasa lo contrario a lo que describe Goffman, al hablar sobre la sociedad estadounidense: “cuando los cuerpos se desnudan, la mirada se cubre” (1979: 63). En el cine la mirada se descubre. Como si tocaran con la mirada. Recuerdo la primera vez que entré al cine Nacional: al subir a la sala “Pigal” del primer piso, vi a dos hombres en pie completamente desnudos, teniendo una relación sexual: uno detrás de otro. Los que estaban cerca, solo miraban. En esa misma sala, en la parte de atrás, está el lugar más oscuro del cine: un rincón de al menos tres por cuatro metros donde hay un grupo de hombres. La mirada ahí no es importante. En esa misma sala, las películas que se proyectan son de corte gay.

Aun así, la película ya no es el objetivo por el que se entra a un cine, -al menos en el Nacional-, sino por los encuentros homoeróticos. Entran al cine para ver a los actores -en el sentido literal de la palabra-, a los *actores porno* del cine. No hay una sola cámara que los grabe, sí distintos ojos que los miran. Si antes los hombres hacían fila para introducir monedas y ver fotos de parejas desnudas teniendo sexo en el *Duoscope* (Foto 17 y 18), en el siglo XVIII y XIX, en el mundo entero y principalmente en Europa. En un inicio, era de poner los ojos. El tiempo y la tecnología, modificó la representación con la llegada del cine y la construcción de mega cines para este tipo de espectáculos. Solo que ahora, el espectáculo salió de la pantalla y se instaló en las salas. Resulta más caótico: algo parecido a un panal de avispas en una caja negra: chocan entre ellas, revolotean, copulan y van en busca de más néctar...

## Gusto

Podemos comenzar con otro uso metafórico del gusto: se hacen actividades por gusto, porque agradan, hay comodidad, minutos de paz, de alegría, de tranquilidad, de felicidad, hacen sentir bien o quizá mal... “En gustos se rompen géneros” bien dice el dicho popular. Lo que se elija hacer o no hacer, está dentro de la decisión de cada persona. El gusto también se construye socialmente: con las posibilidades de lo existente o lo no-existente: desde lo imaginario, lo irreal o lo físico. Como los asistentes a los cines porno, ven películas porno por gusto, un gusto por la pornografía, por el placer que sale o entra de la pornografía. En el fondo: la configuración y construcción del gusto es interna. El cine Nacional, sin embargo, apuesta por ello: por una comunidad íntima, por un gusto personal y también compartido: dan las condiciones espacio-temporales para el encuentro con el otro, los relaciona (Foto 19 y 20). Crean todo un artificio “erótico”, tanto para atraer clientes y eso mantenga al cine. Utilizan la percepción para explotar todo cuanto quede de los sentidos: música, películas, tocamientos, olfato y un sentido más arrojado al asistente: probar o no, sexo; probar o no, semen.



19. [Pizarrón para contactar a hombres]



20. [Cartel del cine]

Ackerman escribe sobre el gusto: “a lo largo de la historia, y en muchas culturas, la palabra *gusto* ha tenido siempre un doble significado. En inglés, *taste* deriva del inglés medio *tasten*, examinar por tacto, probar o degustar, y se remonta al

latín *taxare*, tocar con energía. De modo que el gusto siempre ha sido una prueba o un juicio” (Ackerman, 2009: 157). Pero también se ha construido con el tiempo: una vez que se instaló la familia y las primeras comunidades, la comida en colectivo o en grupo, implicó una nueva organización social para la caza del alimento a perseguir. La agricultura también modificó este gusto: el cultivo y la domesticación de plantas, hierbas o frutos tóxicos o la domesticación de animales salvajes, se determinó por regiones, países y continentes. Incluso, un mismo producto cultivado en distintas tierras, tiene sabor distinto. Todo ello para satisfacer una necesidad física: el hambre. También existe la prohibición de alimentos o su accesibilidad de consumo, por religión, clase social o status: “*Le goût est un produit de l’histoire, de la manière surtout dont les hommes se situent dans la trame symbolique de leur culture*”<sup>50</sup> (Le Breton, 2006: 330). Del hambre que nos ocuparemos ahora, no tiene que ver solo con lo que se come, sino con el sexo, pues como dice Ackerman, “el hambre sexual y la física siempre han sido aliadas” (2009: 159). No tienen saciedad, o en todo caso, se vuelven a actualizar cada día. Muchas son las expresiones de comida que hacen una referencia sexual: comerse al otro/a, es probar su carne. El otro como un bocado (*sic*, no me refiero al canibalismo). Los alimentos afrodisíacos han servido en la historia, pues dicen, tienen capacidades para aumentar o mejorar el deseo sexual, como el chocolate o el aguacate; éste último, viene del Náhuatl *ahuácatl*, que significa testículo. Ello, seguramente por la forma del aguacate. Era utilizado antes de un encuentro sexual, como estimulante. De frutas y alimentos afrodisíacos, hay variedad.<sup>51</sup> El mejor afrodisíaco es la imaginación, escribe Ackerman. Octavio Paz, en la *Llama Doble*, tiene casi la misma expresión: “En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo” (2000: 216-217).

En el cine Nacional no hay palomitas ni helado, ¿comer semen? Para algunas culturas puede ser un acto ritual y de pasaje: la tribu Sambia en Nueva Guinea practica la felación y las relaciones anales de adolescentes con hombres mayores.<sup>52</sup> Desde la antigüedad, estas relaciones se han establecido y modificado, como en la antigua Grecia.<sup>53</sup> O, la masturbación ritual practicada en Mesoamérica.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> “El gusto es un producto de la historia, de la manera sobre todo, en la que los hombres se sitúan dentro de la trama simbólica de su cultura.”

<sup>51</sup> Rättsch, Christian, *Las plantas del amor. Los afrodisíacos en los mitos, la historia y el presente*, México, FCE, 2011, pp. 208.

<sup>52</sup> Herdt, Gilbert H, *The Sambia : ritual and gender in New Guinea*, USA, Harcourt College Publishers, 1987, pp. 101-169.

<sup>53</sup> Peinado tiene un trabajo interesante sobre la relación entre personas del mismo sexo en la época griega: describe la “pederastia socrática” como el deseo (*eros*) de un varón adulto por un adolescente, practicada en el siglo V a. C., con carácter educativo. Distinta a la definición actual de homosexualidad y distinta también a la percepción de la psiquiatría moderna, que define la pederastia como una perversión. Véase, Peinado, Verónica, *La pederastia socrática*, México, CIDHEM, 2010, pp. 25-28.

<sup>54</sup> Navarrete Cáceres, Carlos, “Acercamientos a la masturbación ritual en Mesoamérica”, *Revista Arqueología*, Vol. XVIII-Núm. 104, México, 2012, pp. 46-50.

En nuestro objeto de estudio el acto es directo: decenas de hombres están hincados, de lado, parados, en cuatro patas, haciendo felaciones. Algunos no terminan el acto hasta que eyaculan sobre la boca del otro; éste último, lo come o lo escupe en los pasillos del cine. Para quienes no realizan éstas prácticas o no pertenecen al grupo, puede provocar asco, para los otros, es un gusto. “*Le sentiment du dégoût est une limite de sens qui permet une élaboration de l’identité individuelle ou collective, une frontière qui délimite un quant-à-soi opposé à l’altérité environnante*”<sup>55</sup> (Le Breton, 2006: 420). Las secreciones corporales, y en ellas las sexuales, pueden ser repulsivas para otros, pero en el cine, para el grupo de contacto, son una forma de consumo. En el cine Nacional, varias prácticas sexuales son posibles. La frase irónica de Woody Allen toma sentido: “El sexo sólo es sucio si se hace bien”. Así haya intercambios con uno y otro hombre: lamen partes sexuales: succionan una y otra vez. Los integrantes de la banda de rock que mencioné antes manifiestan su rechazo a secreciones sexuales que imaginan, podrían encontrar en los asientos, sus zapatos o adheridas a sus cuerpos. El gusto también es una representación de identidad, de moral y valorativa.

<sup>55</sup> “El sentimiento de asco es un límite de sentido que permite la formación de una identidad individual o colectiva, una frontera que delimita a cuanto sea opuesto a la alteridad que la rodea.”



---

### III. COMPORTAMIENTOS SEXUALES

El ser humano sigue follando,  
follando o follándose,  
que viene a ser lo mismo,  
hasta el último suspiro.  
ROBERTO BOLAÑO

Vengo de Guasave Sinaloa. Hace tres años que vivo en el DF. Y aquí pues ya vengo seguido. Siempre me han gustado los hombres y las viejas. El sexo pues. Aquí nomás vengo como una vez cada quince días. Estoy casado pero pues vengo. Con la última vieja llevo 10 años. Muchos de los que vienen aquí hacen lo mismo. Me gusta chupar, que me la chupen, pero lo que más me gusta es coger. Tengo buena riata, buena verga y pues me encanta coger a weyes. He cogido aquí varias veces. Eso sí, no me gusta que me cojan. Soy activo, no pasivo. Mi ropa atrae mucho donde sea: en la calle, en el metro, en el transporte, aquí en el cine. Como que les gusta. Yo así me visto desde hace mucho. Uno tiene costumbres de sus tierras. Pero lo importante es el sexo, no como vienes vestido. Me *vengo* unas tres veces y luego ya me voy. Paso unas cuatro o cinco horas aquí adentro. De arriba pa' abajo y así ando, buscándole. *Mauricio, 47 años.*<sup>56</sup>

Yo trabajo en Liconsa, donde hacen leche... Vengo aquí una vez al mes. Me gusta coger. Soy activo. El lugar está medio chacalón, sucio, pero hay ambiente, más libertad. Puedes coger hasta paradito. Arriba cogen. En el cine "Savoy" que está por 16 de septiembre está mejor. Es otra clase, otro nivel. Pero adentro no hay mucho movimiento. Hay poca gente, el lugar es chico, y el empleado de la lámpara, a cada rato anda por ahí. Como que te quita la inspiración y la intensidad. Te corta. Aquí entran desde chacales hasta cargadores de la merced. Afuera también está feo: las cantinas, la gente. Feo. Pero hay buenas vergas y se puede más... Me

<sup>56</sup>Entrevista en cine Nacional, 17:00 hrs., 14 marzo 2012.

gustan los jóvenes, los chavos, no los viejos. Tampoco me gustan los obvios, los que parecen mujeres. Tenía un amigo, que era vestida, pero tenía un pene bonito, rosita, grande, muy grande. Daban ganas de verlo, tocarlo y estar acariciándole la verga. No me he casado. Pero he tenido parejas hombres. Ahorita ando libre. *Mario, 53 años.*<sup>57</sup>

Sí, bueno, vengo seguido: es emocionante. En ningún otro lado puedes hacer esto. Sexo rico. Sexo con desconocidos. Solo vengo a chupar y que me la chupen. Como semen. Me dijeron que lleva vitamina. Es cierto, también se liberan dos sustancias cuando haces sexo oral: adrenalina y noradrenalina. Quizá por eso, excita a uno más. Me gusta el olor del semen, su sabor, aunque hay de todo: agrio y hasta dulce. Un amigo me dijo que se lo comía con yogurth. *Alfonso, 37 años.*<sup>58</sup>

Vengo seguido y me *vengo* también, me gusta tenerla adentro, toda completa. No sé por qué ni quiero saberlo. Solo me gusta venir a coger. Algunos se niegan, te rechazan, pero uno ya sabe, es como parte del juego. Al fin, hay un chingo de cabrones: si no es con uno, es con otro. ¿Dónde me gusta más? en la sala de arriba, en la esquina. Te desnudan y te cogen varios. Hace calor ahí y está bien oscuro. Ya si de plano no hay actividad, me quedo sentado y solitos llegan. No hablo de mi vida personal. *Luis, 50 años.*<sup>59</sup>

No conocía este lugar, un amigo me trajo. Pero está bien chingón: hay de todo: desde los que se creen unas nenas, otros vestidas, altos, flacos, gordos, jóvenes, adultos y uno que otro ruco. Me gusta venir porque ves la acción junto a ti, no solo la película -que yo creo, pocos ven-, sino a weyes encima de otros. Hace no mucho vi un trencito: estaban bien trenzados tres tipos. Alrededor, varios mirábamos, mientras que otros se tocaban. Otro día, en los asientos, un wey estaba sentado y tenía a dos, uno en cada lado, chupándosela. No tengo sexo aquí, nomás me gusta venir a ver y quizá que me toquen un poco. *Antonio, 34 años.*<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Entrevista en cine Nacional, 18:00 hrs., 16 marzo 2012.

<sup>58</sup> Entrevista en cine Nacional, 15:30 hrs., 21 marzo 2012.

<sup>59</sup> Entrevista en cine Nacional, 19:00 hrs., 23 marzo 2012.

<sup>60</sup> Entrevista en cine Nacional, 16:00 hrs., 28 marzo 2012.

Tengo buena verga, me gusta que me la chupen: hombres o mujeres. Pero aquí hay puro hombre. Me gusta que se la coman, y venirme en sus bocas. Que se coman mi semen. Cuando lo hacen, se acercan otros, pero no los deajo meter: solo al que está hincado. Cuando me estoy viniendo, todo se junta: las caricias, el placer, los quejidos del cine. Siento como que todo se aleja cuando me vengo. Hay pocos lugares en la ciudad como éstos. *Martín, 27 años.*<sup>61</sup>

¿Qué me gusta de aquí? Me gustan las vergas calientes. Duras y mientras más largas y gruesas mejor. Me gusta en los baños, porque ahí las veo bien. No me gusta en las salas, porque quiero ver con quién me meto y a quién se la chupo. Hay weyes bien feos y seguro así tienen la verga. Me gusta que huelan bien sus sexos. Que huelan rico, y si es así, restregarlo en mi cara. A ellos les gusta. ¿Qué más haría? Meterme con dos cabrones: tener dos fierros en mi boca. *Felix, 40 años.*<sup>62</sup>

Es la primera vez que vengo aquí, vine a ver la película. Pero te das cuenta de inmediato que no vienen a ver la película. Aquí vienen a coger. Me vale madre lo que esos putos hagan. Me dan asco, es la primera vez que vengo y no regresaré. Está lleno de tornillos. Deberían de cerrar este lugar, está cabrón con el sida y estos weyes cogen como si nada. No sé si no sepan, o se hagan pendejos, pero yo ni madres que me meto con ellos. No soy puto. *Edgar, 28 años.*<sup>63</sup>

He venido algunas veces, me gusta. Salgo temprano de trabajar. Me gusta ver el sexo, excitarme. Aquí me desestreso... Nadie se niega a un poco de placer, pero no me meto con los que andan rondando por aquí. Veo la película y después me voy. Vengo a los cines desde hace mucho, desde hace años. Creo que soy adicto al sexo, nomás pienso en coger, ver películas porno y voy con putas, con las que me encuentre, las invito y jalan. No me he metido con hombres, me dan ganas, pero también miedo. Nomás los veo. Hay unos que se ven bien, se arreglan y parecen mujeres

<sup>61</sup> Entrevista en cine Nacional, 16:00 hrs., 30 marzo 2012.

<sup>62</sup> Entrevista en cine Nacional, 15:00 hrs., 11 abril 2012.

<sup>63</sup> Entrevista en cine Nacional, 18:30 hrs., 25 abril 2012.

guapas, pero otros exageran y se ven mal, muy mal. *Alberto, 54 años.*<sup>64</sup>

No conozco a nadie aquí, por eso vengo. Soy del estado de México, pero vengo nomás para entrar al cine. De vez en cuando, no seguido. Juego fútbol. Mis compañeros no saben, pero me gustan los hombres. Ninguno de ellos, claro. Bueno, me gusta verlos desnudos en la ducha. Me excita cuando los veo, pero me sé controlar y no hay nada. Cuando pienso en ellos, me imagino entre el vapor y sus cuerpos y luego luego se me para, como si los estuviera viendo. El pito se levanta hasta con un pensamiento. Yo le llamo “Willy” o mi “Amiguito”. Así nació. Dicen que uno ya lo trae, ¿quién sabe? *Rodrigo, 33 años.*<sup>65</sup>

...Y el qué dirán, si se siente medio acá, que te vean entrar ¿no?, Ya estando adentro pues bueno, hay muchos este, como tú, se olvidan las inhibiciones. Y bueno, yo solo estoy con mi pareja y pues todo se desata ¿no? [...] ya en la sala de parejas este, pues el contacto se da ¿no?, a eso se viene. Y si las cosas se enardecen pues no sé y no traes con qué..., ahora sí que no es como en los cines ¿no?, ya no vas por palomitas, vas por unos, este, condones. En estos cines la función no está en la pantalla, está en las butacas. *Anónimo, testimonio del Cinema Río.*<sup>66</sup>

Comienzan o continúan la interacción. Buscan una pareja: siguen sus pasos y toman asiento al lado. Si se aceptan, hay encuentro: puede ser un ejecutivo pero en el cine es enculado; puede ser un joven solitario de preparatoria pero en el baño folla a cuantos se dejen; puede ser un anciano pero en el cine un hombre menor lo besa; puede ser un hombre tosco y robusto pero en el cine es frágil y tímido para el encuentro; puede ser un hombre sin dientes, pero hace una felación y le agradecen el placer. Puede ser un hombre casado, pero en el cine participa en un trío con más hombres; puede ser un travesti, pero en el cine no puede ligar; puede idealizar y construir una estrategia, pero en el cine nadie responde; puede ser selectivo en sus comidas, pero en el cine come semen; puede ser machista y discriminar a homosexuales, pero en los pasillos se arrodilla para absorber un glande; puede ser rígido en su postura, pero en las salas tiene espasmos sexuales; puede ser varonil y masculino en su ropa, pero en los asientos muestra sus pantaletas; puede creer en el amor, pero en

<sup>64</sup> Entrevista en cine Nacional, 19:30 hrs., 16 mayo 2012.

<sup>65</sup> Entrevista en cine Nacional, 16:00 hrs., 6 junio 2012.

<sup>66</sup> Entrevista a hombre que asiste al Cinema Río. Es retomado puesto que es ejemplificador. En reportaje de Iván Cadín, *Op. Cit.*

el cine intercambia parejas a cada momento; puede no tener dinero, pero paga por ver sexo; puede cuidarse de una gripe, pero en el cine coge sin protección; puede tener momentos de placer, pero también olvidar y negarlo todo. Pareciera que buscan intimidad<sup>67</sup> homoerótica. El encuentro está determinado por el azar, la aventura de abordar al desconocido; esta incertidumbre rodea el marco de la interacción. Desconocimiento que atrae y excita a dos extraños en la ciudad. Entrar al cine, parece una necesidad, algo que satisfacer. No tienen saciedad ante el sexo duro y erecto del otro: un deseo inacabado.<sup>68</sup>

Quizá lo único que tienen para dar es su esperma y una simple eyaculación, eso ofrecen; es la medida de su sexo y de la búsqueda de una relación. Desnudan su cuerpo, con la posibilidad de extasiarse y tener emociones que en el exterior no encuentran, pues en las salas tienen para escoger. El deseo libidinal se enfoca a lo masculino y a experiencias homoeróticas. Todo lo demás queda excluido. “Un poder que ha abandonado parcialmente la <<represión sexual>> y que encuentra más rentable convertir al genital masculino en el nuevo modelo de los intercambios eróticos y afectivos” (Finkielkraut y Bruckner, 2001: 8). Toman el sexo del otro como un aparato y objeto cualquiera. Lo hacen eyacular y se alejan.

La ansiedad es circunstancial, pero también se construye en el exterior: un pene<sup>69</sup> grande es mejor que un pene pequeño. De los entrevistados en el cine que buscan encuentros, manifestaron interés y gusto al decir que tienen experiencias con hombres con pene grande. No con cualquiera quieren meterse. Por eso caminan, tientan y ven, para escoger un pene grande. Es su objetivo y con extras: dos testículos. Si utilizo una descripción de Finkielkraut y Bruckner, son unos obsesos sexuales. El sexo y su búsqueda; de ahí tanta movilidad. El adjetivo no es solo para el grupo sino por la construcción social de la sexualidad occidental. No les interesa la persona o entablar otra relación más que con un órgano que no tiene hueso, con una longitud media de 15.10 cm. en México.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> La intimidad es definida aquí como lo hace Giddens: “significa la manifestación de las emociones y actos que el individuo no puede hacer patente ante una mirada pública.” Giddens, Antony, *La transformación de la intimidad*, Op. Cit., p. 129.

<sup>68</sup> “Si el deseo es una fuerza, una potencia que posibilita la conservación y la realización del sujeto, es también lo que nace en un ser a causa de su “incompletud”: es la falla ontológica lo que caracteriza al sujeto y lo lleva a desear [...] Es esa falta la que señala nuestra relación con el tiempo, el espacio y el otro. Es esa falta la que empuja al encuentro” (Marzano, 2006: 59).

<sup>69</sup> “El ubicuo 'polla' es el más coloquial en toda España. 'Rabo' quizá suene más madrileño, igual que 'picha' suena más andaluz. El etimológico 'verga' funcionaría como latinoamericano en general, mientras el contundente 'poronga', 'trozo' y sobre todo 'pija' sonarían específicamente argentinos. El ruboroso 'pito' tendría connotaciones infantiles en todo el mundo hispano.” Neuman, Andrés, Blog *Microrréplicas*, 25 enero 2013. Sitio: <http://andresneuman.blogspot.fr/search/label/sexo>.

<sup>70</sup> The Penis Size Worldwide (country). Sitio: <http://www.targetmap.com/viewer.aspx?reportId=3073>.

No hay una búsqueda del otro, sino por el “deber del placer genital, la obligación de eficacia hedonista entendida en términos de erección/eyaculación permanentes” (Finkelkraut y Bruckner, 2001: 9). Los que interactúan en las salas, tienen en una tarde entre 2-5 eyaculaciones.<sup>71</sup> Ello no significa, dos o cinco encuentros. Mientras que están en el acto, pueden cambiar de pareja o ellos mismos detener el intercambio. Los que se posicionan en las esquinas traen el pene de fuera y en erección; esperan que alguien se aproxime. Podemos interpretar un desorden dentro de las relaciones sexuales en el cine Nacional pues en la interacción hay retirada de participantes durante el encuentro: “El retiro tiene que ser manejado de tal modo, que no transmita una evaluación inadecuada. La persona debe limitar su participación emocional a fin de no presentar una imagen de alguien sin dominio de sí ni dignidad, que no se coloca por encima de sus sentimientos” (Goffman, 1970: 40). También implica un desconocimiento al orden establecido en el exterior y a las prácticas sexuales que pueden ser sancionadas moralmente a la vista de los otros. Este desorden pasa y forma parte de la interacción: es un alboroto de cuerpos en la oscuridad, girando alrededor del sexo: se altera no solo el comportamiento sexual dentro de las salas, sino de la situación en general. Los encuentros sexuales siguen. No hay una infracción en términos corporales del otro, como lo estudia Goffman: “Los desechos corporales, que se deben estudiar conforme a cuatro agentes distintos de ensuciamiento. En primer lugar, los excrementos corporales (o sus manchas) que contaminan por contacto directo: esputos, mocos, sudor, partículas de comida, semen, vomito, orina y material fecal” (1979: 63-64). No para el grupo de contacto, o más precisamente, para quienes tienen intercambios sexuales, que podría calificarse como una transgresión a normas morales: “*la rupture de répugnance est une forme de transgression qui produit de la jouissance, elle amène à vivre à l’excès le moment de la rupture de l’interdit*”<sup>72</sup> (Le Breton, 2006: 423). En el cine puede haber intercambios sexuales y quizá cubren parte de su lengua <<anolicus>> o su pene, con desechos fecales al estar en contacto con el ano. Después iban a los sanitarios a lavarse; otros utilizan papel higiénico que toman del rollo ubicado junto a la taquilla.

Siempre está ahí el otro, para que reconozca y contemple el cuerpo como el comportamiento: descubren distintas formas de dar placer y recibirlo: pueden abrirse a placeres no conocidos, a tentaciones fugaces, para dejar su espermia en una mano, una boca, una cara, un ano, un clímax, o un

<sup>71</sup> El volumen de una eyaculación en un hombre promedio es de ½ a 1 cucharada, su ingrediente principal es la fructosa, tiene un contenido energético de 5 calorías, contenido proteínico de 6 miligramos por cucharadita, una velocidad de eyaculación de unos 40 km por hora, y velocidad de natación del espermia de 1 a 4 mm por minuto. Cohen, Joseph, *El libro del pene*, Bélgica, Könemann, 2005, p. 14.

<sup>72</sup> “La ruptura de repugnancia es una forma de transgresión que produce el gozo, ella lleva a vivir al exceso el momento de la ruptura de lo prohibido.”

condón. Música, película, oscuridad y tocamientos en las salas del cine. “Los estímulos sensoriales suelen funcionar como instigadores de excitación y formar parte del placer previo al acto” (Montagu, 2004: 242). Los intercambios no son tan fortuitos, pues son seleccionados con quienes tienen encuentros: a algunos aceptan y a otros rechazan. En lo que se puede observar, quieren ver penes: cuando caminan por los pasillos y dos hombres se encuentran, no ven en dirección a la cara, sino hacia sus braguetas. Esta obsesión por el falo<sup>73</sup> se dirige hacia el otro y hacia ellos mismos. Se tocan, se exhiben. Es el Otro<sup>74</sup> el que puede movilizar, el que puede dar placer. La sexualidad que se maneja y se reproduce en este cine, sigue siendo la sexualidad con hegemonía fálica.<sup>75</sup> La sexualidad donde él goza, donde él marca los límites, los ritmos, el cómo, cuando él quiera. Cultura que entre hombres mexicanos se utiliza para bromear, discriminar y chistar al otro su poca, nula o diminuta capacidad como atributos en la relación sexual. Presumen de su potencialidad para tener orgasmos como su dilatación fálica y duración del acto. Sin embargo, la satisfacción orgásmica en el hombre “es breve y débil: la eyaculación es una promesa incapaz de ser mantenida” (Finkielkraut y Bruckner, 2001: 19). Crean toda una gama de artificios y representaciones en la interacción. Aparentan, inventan y seducen para un placer efímero. Cogen como desesperados para otro encuentro. La música de fondo no para.

En el acto todo puede juntarse: emoción, sonido, piel, penetración, pero un trabajador puede separarlos: se diluye la interacción, así de simple. “Gran parte de la actividad que se desarrolla durante un encuentro puede ser entendida como un esfuerzo por parte de cada uno para pasar por la ocasión y por todos los sucesos imprevistos y no intencionales que pueden colocar a los participantes bajo la *luz indeseable*, [el subrayado es mío] sin quebrantar las relaciones de los participantes” (Goffman, 1970: 43). Cada uno sube sus prendas y caminan como si no hubiese ocurrido nada. Desbordamiento del placer e interrupción drástica y frustrante. Puede haber

<sup>73</sup> “La cuestión esencial aquí es distinguir entre el pene (el órgano eréctil en sí) y el falo (el significante de la potencia, de la autoridad simbólica, de la dimensión -no biológica sino simbólica- que confiere autoridad y/o poder). Del mismo modo que un juez, que bien puede ser un individuo insignificante, ejerce autoridad desde el momento de que deja de hablar en su nombre para que la Ley hable a través de él: el “falo” indica los apoyos simbólicos que confieren al pene la dimensión de la potencia” (Žižek, 2008: 98).

<sup>74</sup> <<La pregunta original del deseo no es directamente “¿qué quiero?”, sino “¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué ven en mí? ¿qué soy yo para ellos?”>> Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2007, p. 19.

<sup>75</sup> Si retomamos a Giddens, se puede definir como una sexualidad plástica: hay encuentros esporádicos y lo que se intercambia es llevado a niveles sexuales para los asistentes, por lo que, se establece una misma condición: “la sexualidad gay episódica de la cultura de las casas de baños expresa así una igualdad que está ausente de la mayoría de las relaciones heterosexuales, incluyendo las pasajeras. Por su verdadera naturaleza, permite el poder sólo en la forma de la práctica sexual misma: la satisfacción sexual es el único determinante. Esto forma parte seguramente del placer y de la realización que la sexualidad episódica puede proporcionar, cuando está liberada de sus características compulsivas” (1998: 136).

excitación y emoción en la idea de ser descubiertos. Sin prohibición no hay deseo que se alimente. Es la adrenalina del encuentro. Si alcanzan a eyacular es doblemente catastrófico: tendrán menos líquido seminal para otro encuentro y terminará el momento. “Todo acaba de una vez; soltado el chorro de semen, nada permanece en el hombre, todo está dicho, está <<satisfecho>>; en otras palabras, está muerto, extenuado, no disponible, inepto para toda continuidad” (Finkielkraut y Bruckner, 2001: 19). Entre los 15 y 60 años un hombre eyacula de 34 a 56 litros de semen, que contiene de 350 a 500 mil millones de células de espermatozoides (Cohen, 2005: 14). El asistente al cine espera: se sientan en el centro o hasta delante de los asientos para no tener encuentros. O: miran la película porno. En ese periodo, no tienen nada que ofrecer, su cuerpo pierde utilidad, su falo se reduce a su tamaño normal. Esperan para esconderlo, para no presentar un pene derrotado, flácido y caído en el encuentro. Esperan para recuperar otra erección, basta con dos minutos o más de un día, si son muy tardados. Neuman tiene un texto interesante:

*Un matiz desesperado. Existe una diferencia brutal entre ocio y placer. El ocio cancela el tiempo, olvida su circunstancia, sucede como fuera de contexto. El placer es, en cambio, agudamente consciente del tiempo y sus pérdidas. Demasiado al tanto de nuestra mortalidad, el placer supone entonces una forma de resistencia. Los desesperados no se lanzan al sexo simplemente para huir. Sino para comprobar que siguen vivos. Que sus cuerpos conservan la capacidad de protestar ante el dolor, de darle réplica. Ocio: vacaciones. Placer: prórroga.<sup>76</sup>*

La eyaculación sobre el otro, en los asientos, en los sanitarios, o sobre uno mismo, es más bien un acto de *deyección*, como dicen Finkielkraut y Bruckner (2001: 23). Cada vez que lo hace, el hombre se vacía, hay un desahogo, exprime hasta la última gota, hasta ya no sacar nada. Por eso, los hombres del cine Nacional tratarán de evitarlo: intercambian parejas para no eyacular, para no quedarse sin deseo, sin fuerzas y, tener qué *dar* o *verter* sobre un cuerpo. No es el otro, no es él mismo: es la retención del líquido seminal. Al expulsarlo, se expulsan de otro encuentro, se expulsan de la interacción. Van al Nacional porque quieren gozar y como dice un anuncio en el pasillo del cine: “*Aquí todo es posible. Hasta una vaca en la azotea*”, como si fuera un expendio de leche...

Quizá también está este abandono: centrar sus pensamientos y emociones en lo que sienten cuando están en un encuentro sexual, rodeados de estímulos sensoriales. Los que tienen sexo son “unos

<sup>76</sup> Neuman, Andrés, *Microrréplicas*, 7 diciembre 2012, sitio: <http://andresneuman.blogspot.fr/search/label/sexo>.



individuos orgáستicamente potentes -a excepción de unas pocas palabras cariñosas- no hablan ni rien durante el acto sexual. Hablar o reír indican un grave desorden en la facultad de abandonarse” (Finkielkraut y Bruckner, 2001: 29). Pero no lo hacen, como dijimos más arriba, para no construir una relación emotiva, un compromiso con el otro, pero sobre todo, para no presentarse, no dar información: su vida personal o sus actividades cotidianas fuera del cine, como los entrevistados. No sabemos si todos los asistentes al cine Nacional son orgásticamente potentes, si es claro que eyaculan en las salas. Antes, puede haber una antesala en el encuentro:

“En algunas culturas, la comunicación táctil en el apareamiento adulto, tanto en los juegos previos al acto sexual como en el mismo acto, se ha desarrollado y refinado en una sorprendente serie de pautas sexuales que, mediante variedad de estímulos táctiles de varias partes del cuerpo sirve para excitar, prolongar, intensificar y evocar la comunicación. Aquí hay una comunicación táctil reforzada y desarrollada por actividades motrices y lenguaje, por estimulación concomitante, por los sentidos visual, olfativo, gustativo y de los músculos profundos, todo ello combinado para proporcionar una relación personal y orgánica que puede ser una de las más intensas experiencias humanas. Es posible considerarla, o se considera, una experiencia estética en que apenas habría, en caso de haberlos, elementos instrumentales, intencionados o cognitivos, con mayor o menor pérdida de la orientación espacio-temporal [...]”<sup>77</sup>

Para algunos de los entrevistados en el Nacional, no es importante llegar a la eyaculación: quieren mirar o ser tocados, nada más. Son elementos que igualmente se encuentran en las salas de cine porno: aún mayores cuando hablamos de grupos o de hombres que se acercan para entrar en el marco de la interacción o quedarse mirando: *escoptofilia*, que es placer de mirar un acto sexual, genera excitación y comienzo de masturbación en algunos de ellos. Al fondo del primer piso, podemos encontrar la *algolagnia*: hay hombres que se dejan golpear los glúteos como parte del placer sexual: “puede ser activa o pasiva; la algolagnia masoquista convierte la experiencia de dolor, aversión o humillación en excitación sexual. La algolagnia sádica es el opuesto: infligir dolor, malestar, miedo o humillación a otros es la fuente de placer sexual” (Montagu, 2004: 256-257). Hubo una ocasión en que fue muy fuerte el sonido de la nalgada en la sala “Pigal”; algunos

<sup>77</sup> L. K. Frank, <<Tactile communication>>, *Genetic Psychology Monographs*, n° 56, 1957, págs. 209-255; pág. 233, Citado por Montagu, *Op. Cit.*, p. 251.

hombres llegaron a espetar en voz alta: “dale duro”, “eso chinga”, “ay wey”, “qué no se escape, qué no se escape”. Podemos entender entonces, que los homoerotismos son distintos: “*A pesar de formarem uma plateia, não constituíam um grupo coeso, homogêneo, caracterizado por uma orientação, uma categoria, ou uma única plática, mesmo que a visibilidade dos encontros sexuais homoeróticos que tinham lugar nas poltronas, nos cantos ou no banheiro...*”<sup>78</sup> (Vale, 2012: 132). El psicoanálisis diría, los hombres del cine Nacional son perversos.<sup>79</sup> Recordemos que la palabra perversión, viene del latín *pervertere*, con la significación de “vuelco, inversión”.<sup>80</sup>

Según cada país, es como le llaman al hecho de eyacular o llegar al orgasmo en el encuentro sexual: en el caso de México, es *venirse*, así lo llaman en el cine. Igual que en Cuba, quizá por su proximidad geográfica. La literatura da ejemplos:

Por no sentirme tan acomplejada ante los conocimientos científicos de Ezequiel, le he enumerado los distintos verbos que existen en español para nombrar un orgasmo. En Cuba, por ejemplo, le dicen *venirse*. Ese infinitivo me gusta porque sugiere un acercamiento a alguien. Es un verbo para dos. Y bastante unisex. En España le dicen *correrse*. Que supone más bien lo contrario. Despegarse al final, alejarse del otro. Es un infinitivo para machos. En Argentina le dicen *acabar*. Suena como una orden. Parece una maniobra militar. Tengo una amiga peruana que lo llama *llegar*. Dicho así, se vuelve casi una utopía (y muchas veces lo es). Como si estuvieras lejos o te hiciera falta más tiempo. Su marido dice *darla*. Interesante. Suena a ofrenda. O, siendo pesimista, a un favor que te hacen: ahí tienes. Siendo así, tampoco me extraña que mi amiga no llegue. En Guatemala se usa *irse*. Eso ya es un abandono declarado. Sólo les faltaría añadir: *después de pagar*. En otros países dicen *terminar*. Frustrante. Suena a que se abre la puerta, te interrumpen y te quedas a medias. En cambio aquí, quizá porque somos de frontera, le decimos *cruzar* (Neuman, 2012: 61-62).

El verdadero lenguaje del sexo es no verbal, escribe A. Montagu. Quizá por eso, los hombres del

<sup>78</sup> “A pesar de que formasen un público, no constituían un grupo cohesionado, homogéneo, caracterizado por una orientación, una categoría, o una sola práctica, incluso a visibilidad de los encuentros sexuales homoeróticos que tuvieron lugar en los asientos, en las esquinas o en el sanitario...”

<sup>79</sup> El perverso: “él vive para el goce, sabiendo cuanto es dable saber sobre el goce propio y el ajeno, predicando su evangelio, afirmando sus derechos sobre el cuerpo, ostentando su dominio.” Braunstein, Néstor A., *El goce: un concepto lacaniano*, Argentina, Siglo XXI, 2006, pp. 243-266. También véase, Bonnet, Gérard, *Las perversiones sexuales*, México, Cruz O, 1992, pp. 85-98.

<sup>80</sup> Chemana, Roland y Bernard Vandermerch, *Diccionario del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 512.



21.

[Máquina de condones]



22.

[Extintor. Rómpace en caso de incendio]

cine no hablan y mejor se tocan o practican el frotamiento de sus partes íntimas. Hay un proceso físico: “cuando la base del vello suprapúbico se estimula, produce cambios quimio-conductores en las terminaciones nerviosas que, junto a las terminaciones nerviosas que abastecen directamente la piel, inducen un aumento de la excitación sexual” (Montagu, 2004: 232). Igualmente cuando se tocan pezones o perineo y zonas sensibles, sexualmente excitantes. Algunos de ellos llegan al exhibicionismo: lo hacen para atraer pareja, pero también hay quienes se tocan para ver la película porno y no aceptan que otro más se les acerque; cuando eso pasa, se alejan del asiento. Comienzan a tocar poco a poco. “Se comunican rápidamente insinuaciones de interés sexual por el roce de una mano, el brazo o el hombro” (Montagu, 2004: 240). Lo hacen cuando son atraídos por alguien más: si se dejan tocar una parte del cuerpo, el asistente al cine aceptó el encuentro.

Quieren intercambiar, tanto lugares como toqueteos, frotamientos y jugar una y otra vez con el sexo del otro, hasta que uno o los dos eyaculen y así termine todo. “En el contrato sexual, el semen juega como medio de cambio, moneda erótica; él y solo él, confiere sentido a la relación y de él depende más o menos también la permanencia o la brevedad del mercado sexual; mientras la esperma no ha sido emitida el acoplamiento está por hacer, a no ser que divaguemos por el absurdo y la indeterminación” (Finkelkraut y Bruckner, 2001: 36). Esto, hay que especificarlo: no pasa con todas las interacciones, sino con una parte del grupo de contacto pues hay quienes no entran a la interacción sexual así sean del grupo, -aunque éste último sea el mayor en participantes y en

visibilidad de intercambios dentro de las salas-; mucho menos pensado para el segundo grupo, es decir, para aquellos asistentes que solo van al cine a ver la película, y no les interesa otra cosa. Tampoco pensado para el grupo de trabajadores del cine.

Otro comportamiento sexual que tienen es la masturbación.<sup>81</sup> así mismos y a un otro. Bajo la inquisición en España, masturbarse era causa de muerte, años después, para el siglo XVIII la prisión, en el siglo XIX golpes, y rechazo en las últimas décadas. Una práctica que no debe hacerse, sobre todo bajo el discurso de la Iglesia, que la considera como pecado u onanismo. Su prohibición dentro de la población en México es aún persistente en una sociedad mayoritariamente católica, con bajos niveles de lectura y poco conocimiento de la sexualidad en todos los niveles educativos. Es un tema no solo del que no se habla públicamente, sino que se elimina.<sup>82</sup> Hay otras prácticas sexuales como la felación (del latín *fellatio*) que se practican en el cine. La penetración anal que se mantiene y no deja practicarse con o sin condón, en muchos de los asistentes al cine: de cada 10 personas que entrevisté, 6 dijeron usar preservativo. La máquina de condones ubicada junto a la taquilla está completamente vacía, sin ningún preservativo (Foto 21).

La llegada de hombres al cine y el descubrimiento de este tipo de sexualidades dentro del espacio puede ser una *inversión ocasional*<sup>83</sup> según el psicoanálisis: “que bajo determinadas condiciones

<sup>81</sup> La palabra viene de dos formas que existieron durante más de un siglo en Europa: *manustupration* (de *manus*, la mano, y *stupratio*, acción de manchar), y *masturbation* (del latín *masturbatio*, y quizá del griego *mastropoeuin*, prostituir) [...] No fue sino hasta 1835 que hace su aparición en el Diccionario de la Academia Francesa. Philippe Bennot, dice que la represión sexual comenzó desde 1758 con la publicación en latín del *Testamen de morbis ex manustupratione* (Ensayo sobre las enfermedades producidas por la masturbación) del médico Samuel Auguste David André Tissot, retomado por la inquisición y que modificará las actitudes y la moral sexual hasta el inicio del siglo XX en Europa. Esta condenación no solo se dará con la reprobación de la masturbación por parte de la iglesia, sino también por parte de médicos, al decir que era causa de enfermedades y muerte, y así se difundirá a niveles populares. Rousseau le hace saber a Tissot en julio de 1762 que si bien su obra fue prohibida en París, también la de él (Emilio...), fue quemada, y que lamentaba no haber conocido antes el tratado de la *Manustupration*... Voltaire, por su parte, no dejaba de elogiar a su amigo Tissot por su escrito, pues le escribe que su obra es un “servicio puesto al género humano...”. Así, las acusaciones, prohibiciones y males que traía la masturbación estaban legitimados desde la medicina y el conocimiento. Véase, Brenot, Philippe, *Éloge de la masturbation*, France, Zulma, 2005, pp. 7-29. La traducción es mía.

<sup>82</sup> En México, 2010: “la Coalición para la Participación Social en la Educación (Copase), organización que opera en Baja California, Sonora, Jalisco, Sinaloa, Chihuahua y Querétaro, anunció ayer que buscará que la Secretaría de Educación Pública federal elimine o modifique el tema de la masturbación en el libro de Ciencia para primero de secundaria, por considerar que fomenta el autoerotismo, el cual considera dañino para los adolescentes. El consejero nacional de la Copase y director del Centro de Investigación Social Avanzada, Rodrigo Guerra, indicó que la propuesta ya está en estudio y espera que una nueva edición de ese libro se distribuya en el próximo ciclo escolar.” Nota de Chávez, Mariana, *La Jornada*, México, 3 febrero 2010, p. 31.

<sup>83</sup> Esta inversión de objeto S. Freud la divide en tres: los invertidos absolutos, donde su objeto sexual tiene que ser de su mismo sexo; invertidos anfigenos, su objeto sexual puede pertenecer indiscriminadamente a uno u otro sexo; y los invertidos ocasionales. Dentro del mismo libro, señala que hay que analizar en la inversión, el carácter congénito como la influencia y la bisexualidad de toda inversión. Véase, Freud, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, pp. 9-43.

exteriores -de las cuales ocupan el primer lugar la carencia de objeto sexual normal y la imitación- pueden adoptar como objeto sexual a una persona de su mismo sexo y hallar satisfacción en el acto sexual con ella realizado” (Freud, 2008: 11). Con los que pude conversar, me informaron que no van a diario, pero sí cada quince días o cada mes, o hace años que no regresaban. Algunos van a otros cines. Sin embargo, vuelven al no encontrar parejas estables, pues en el cine, hay muchas posibilidades de tener un acercamiento sexual con otros, y pocas las posibilidades para una relación formal. Si bien sus comportamientos sexuales son diversos, y aunque Freud diga que “la masturbación aparece muchas veces como fin exclusivo, y las limitaciones del fin sexual -hasta la mera efusión sentimental- son aquí más frecuentes aún que en el amor heterosexual” (2008: 19). No en el cine: la mayoría de las conductas sexuales son en primer lugar, la felación y luego, el sexo anal. Quien se masturba, lo hace individualmente o para atraer, pero son pocos. También puede ser que los objetivos sexuales de quienes pertenecen al grupo de contacto sean otros: mirar, tocar o besar. Para los otros grupos (el de no contacto y de trabajadores del cine), no hay objeto sexual que perseguir entre los asientos. En el discurso del psicoanálisis, aunque no participen en los intercambios, todos los asistentes están en un campo perverso.<sup>84</sup>

Con la información que se ha expuesto, podemos decir que el cine es un lugar y foco de transmisión de enfermedades sexuales para quienes tienen encuentros. La mayoría de los hombres encuestados como observados en las salas tienen entre los 25 y 49 años, que es el grupo de edad donde está el mayor porcentaje de población más afectado por el sida en México, según el informe de 2012.<sup>85</sup> Recordando que la transmisión es por vía sexual, ésta puede ser anal u oral, es decir, si tienen encuentros sexuales sin condón, hacen felaciones sin protección y aumenta el riesgo si hay lesiones bucales o si llegan a consumir o probar el semen, donde igualmente se transmite. Si nos

<sup>84</sup> “El campo perverso: violación, pedofilia, necrofilia, *voyeurismo*, exhibicionismo, sadismo, masoquismo, modalidades perversas de la homosexualidad en los contactos fugaces y anónimos” (Braunstein, 2006: 252).

<sup>85</sup> Para el caso de la epidemia en México, la situación se visualiza y clasifica como “concentrada” según el reporte de la ONU: quienes son foco de observación son hombres que mantienen sexo con otros hombres (HSH), las personas que usan drogas inyectables (UDI), hombres trabajadores sexuales (HSH), y en menor medida, mujeres trabajadoras sexuales (MTS), finalmente, personas privadas de su libertad (PPL). Es interesante conocer el dato por categoría de transmisión y ver que, entre varones, el porcentaje más elevado en las últimas décadas es en casos heterosexuales. Y no por homosexual como era en los primeros años del SIDA en México. Similar cambio se da en los casos de mujeres: en un inicio la principal causa era por medio de transmisión sanguínea y ahora, al menos para 2011, por transmisión heterosexual. El reporte hace énfasis que si bien se presenta esto, igualmente hay mujeres que tienen parejas y ellos tienen relaciones sexuales con otros hombres, sin que se enteren ellas. Pero no menciona, que ellos pueden tener otras parejas mujeres, o ellas otros hombres, sino que se centra sobre una causa en mujeres heterosexuales: sus parejas se meten con otros hombres. El estudio no ahonda más. Respecto a la edad, el grupo de 30-34 años es donde está el mayor porcentaje de casos de SIDA (19.8%), le siguen el grupo de 25-29 años (18.2%), y en tercero, el de 35-39 años (con 16.4%) de casos diagnosticados. Según las estimaciones del estudio, en los últimos nueve años, la relación es: por cada 4 hombres con sida, hay una mujer con sida. Véase, *Informe Nacional de Avances en la Lucha contra el Sida*, México, CENSIDA, 2012, p. 26-36.

distanciamos del cine, los comportamientos sexuales como las formas de interacción en las salas, son marginales, en el sentido de que, si realizan estos comportamientos en el cine o en otros espacios, no son dichos a sus parejas, lo mantienen en secreto al igual que los comportamientos sexuales que puede tener un ser humano cualquiera. Aunque ellos no se consideren como tal. Si utilizamos un término de Žižek, son comunidades que organizan su goce.<sup>86</sup> Para los asistentes al cine, un *sabergozar*.<sup>87</sup> Algunos lugares los denominan de “ambiente.”<sup>88</sup> Ésta diferenciación también es utilizada para describir a una persona: ser de ambiente, significa ser gay. Son espacios de seguridad, como dice Monsiváis (2007: 12). Pero paradójicamente, también espacios de riesgo y de su búsqueda.

Intercambian parejas, pero también pueden tener compañeros estables y relaciones duraderas como lo estudia Salvador Cruz.<sup>89</sup> Si bien es clandestino el comportamiento homoerótico de hombres en el país, para los que entran al cine, quizá no puede ser clandestino: son espacios legítimos, en el sentido de su reconocimiento ante los crímenes,<sup>90</sup> o la discriminación<sup>91</sup> que hay en otros espacios

<sup>86</sup> Tienen formas de gozar: aunque los comportamientos sexuales no son propios del grupo, son definidos y diferenciados por otras relaciones. Se construyen en la subjetividad de cada hombre: Žižek retoma a Lacan en su libro: <<es el modo peculiar en el que organiza su goce, precisamente lo extra, el “exceso” que acompaña ese estilo: el olor de “su” comida, “sus” ruidosos cantos y bailes, “sus” extrañas costumbres, “su” actitud hacia el trabajo...>> (Žižek, 2007: 47).

<sup>87</sup> “¿Y qué sabe? Sabe lo que quiere: gozar. Mientras que en el neurótico el lugar del deseo está sellado por una incógnita y en el psicótico no existe ni siquiera la pregunta, en el perverso se llama “voluntad de goce” y el único problema que él encuentra es el de cómo procurarse los medios para asegurarlo. Se presenta sabiendo sobre el deseo y el goce, conciliándolos, resolviendo su contradicción originaria. [...] El perverso lo seduce con el fantasma de saber-gozar (el guión en el medio sobra), el de *sabergozar*.” Braunstein, Néstor A., *Op. Cit.*, p. 247. [El subrayado es del autor].

<sup>88</sup> “El término al parecer se difundió desde los años 1930 en América Latina: “*ser de ambiente* es ser frívolo, entregado a la diversión, concentrado en la moda, al día en bailes y en ídolos del *show business*, experto en darle vuelta al insulto homofóbico; en resumen y circularmente, ser de ambiente es, al pie de la letra, ser gay, y en el concepto se entremezclan la americanización, la creación individual y colectiva de un estilo y, al fin de cuentas, la obtención de espacios de seguridad”, véase Monsiváis, Carlos, “De las variedades de la experiencia homoerótica”, en Noriega Núñez, Guillermo, *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, México, PUEG-UNAM/El Colegio de Sonora, 2007, pp.7-43.

<sup>89</sup> El autor hace un estudio de 150 parejas en la ciudad de México, demostrando como las parejas de homosexuales tienen compañeros estables y relaciones duraderas de promedio de cuatro años, así como quienes tienen relaciones prolongadas y encuentro sexuales ocasionales, refutando la idea que se tiene sobre ellos: al pensar que no tienen parejas estables o son poco duraderas. Véase, Cruz Sierra, Salvador, “La pareja gay masculina” en *Sexualidades diversas. Aproximaciones para un análisis*, *Op. Cit.*, pp. 217-236.

<sup>90</sup> Los asesinatos continúan según el *Registro de Homicidios Contra Personas LGBTTTT en México 1995-2013*, elaborado por la Comisión Ciudadana Contra Crímenes de Odio por Homofobia. En este listado, el primer lugar lo ocupa el Distrito Federal, con 164 casos, seguido por el Estado de México con 78 y Nuevo León con 64; mientras que Michoacán iguala a Jalisco en el número de este tipo de homicidios. En tanto, Quintana Roo, Guerrero y Puebla son los estados que han registrado un mayor incremento de la violencia homofóbica en los últimos años. Nota de Velazco, Alejandro, *La Jornada Jalisco*, México, 18 mayo 2013.

<sup>91</sup> Como lo describe la reciente *Encuesta sobre discriminación en la ciudad de México, 2013*: quienes son más discriminados están en primer lugar, indígenas con un 24%, seguido de gays, con 12.2%. Sitio: [http://www.copred.df.gob.mx/wb/copred/copred\\_Encuesta\\_sobre\\_Discriminacion\\_en\\_la\\_](http://www.copred.df.gob.mx/wb/copred/copred_Encuesta_sobre_Discriminacion_en_la_), 22 diciembre 2013.

sociales (dependencias de gobierno, hospitales, organizaciones, etc). A pesar de la lucha por derechos de igualdad y de la comunidad LGTB, la relación social aún pesa sobre ellos, pero no lo es solo por los atributos, sino por el Otro. Por la relación con el otro, el que es próximo pero se desconoce: el que habita junto a uno, pero tiene gustos, placeres y deseos distintos: “el odio del goce del Otro es siempre un odio de nuestro propio goce” dice Žižek (2007: 51).

La promiscuidad también existe y es parte de las relaciones que tienen entre ellos: intercambian parejas con quien acepte, atraiga o con quien hayan localizado: van a un hueco del cine para llenar un hueco sexual de un hueco existencial. “El perverso es un concienzudo *metteur en scène*, a diferencia del histérico que observa desde el palco la demanda de una mirada de reconocimiento por sus irrisorias hazañas. Por este cuidado por el detalle, por esta proscripción del inconsciente, por este juego premeditado con la ley y las transgresiones es el perverso el más adaptado a la realidad de cuantos personajes pasan por el proscenio analítico” (Braunstein, 2006: 248). En la oscuridad poco importa quién sea; en la luz, son selectivos. Calor interno: tocar, probar y lamer cuerpos. Algunos giran como sonámbulos alrededor de los asientos. El asistente que toca velozmente merece unas líneas: se desplaza hábilmente no sin antes pasar a tocar bultos. Nadie lo alcanza: ni a él ni a su goce. Está a la altura de su perversión. Es el actor más dramático: lo imagino tomando aire para comenzar la carrera, ubicando su territorio, mapeando su camino, seleccionando a su víctimas. Quizá después ríe a carcajadas o sigue en trance con la sensación y el momento.

Hay días en los que no hay encuentros: Julio, 32 años:

*“Me gusta venir aquí, me siento bien, me excita, me da libertad. Aunque esté oscuro y a veces no vea con quién estoy pero eso excita más. Hay días en los que de plano no hay nada, está vacío esto, no ligo; pero hay días, en los que estoy hasta con dos: tocándonos y manoseándonos. ¿Contagiarme? No, siempre cargo condones. Tampoco me meto con cualquiera, nomás con los de mi edad. No me gustan los chavos ni los viejos.”*<sup>92</sup>

Hay bien un crecimiento en el “conocimiento” de la homosexualidad en la familia y la vida cotidiana, como dice Pollak,<sup>93</sup> pero pasar del conocimiento a la aceptación, es difícil. Estos espacios y grupos, son como un “nicho social” (Pollak, 1988: 27) o “un clan” como refiere Goffman (2006a: 41), al hablar sobre homosexuales. En el cine Nacional hay un reconocimiento, aceptación y satisfacción: todo lo favorable para la realización de sus deseos. Difícilmente son comportamientos

<sup>92</sup> Entrevista en cine Nacional, 17:00 hrs., 8 junio 2012.

<sup>93</sup> Pollak, Michael, *Les homosexuels et le sida. Sociologie d'une épidémie*, París, Métailié, 1988, pp. 11-20.

que pueden hacer en otros lugares si pensamos en los hombres que llegan o no son de la ciudad y van al cine: entre los que entrevisté estaban quienes visitaban la ciudad por trabajo o por ir al cine. Son espacios con experiencias perceptivo-sexuales que no en todo México existen ni que son tan diversos para la selección de pareja. La denominación y distinción de hombres que tienen comportamientos homoeróticos cambia por espacio geográfico, lenguaje y por los significados atribuidos para cada distinción. Son semánticas distintas de las ciudades a las comunidades rurales.<sup>94</sup> El cine Nacional también puede ser un espacio de identidad y de amistad: las terrazas y los horarios para conocer a más hombres tienen esa función. Aquí la interacción cambia: hay comunicación verbal y buscan ir más allá del encuentro sexual. Quieren darle continuidad a la interacción. Buscan un círculo de amistad donde expresar emociones y sentimientos, como dice Pollak al hablar sobre homosexuales. Se elimina el sentimiento de soledad y el aislamiento social: se comunica con el otro: hay un proceso de identificación. También es una apuesta del cine. Hay una imagen interesante: lo que piensan ellos de sí y de los otros. Muchos de ellos, nos dice Pollak al hablar sobre homosexuales, tienen una insatisfacción de sí: se asumen poco o mal aceptados por el entorno. Esta presión social constituye un odio y un desprecio de sí mismos (1988: 31). Quizá el cine es utilizado para liberar este malestar, pues los actores sociales deciden ir o no al cine, hacer rutinas, pasar de lo público a lo privado y, tomar distancia o mostrarse en la intimidad.

<sup>94</sup> Núñez tiene un trabajo interesante sobre estas diferenciaciones lingüísticas por identidades sexuales entre hombres homosexuales y sus formas de interacción con la sociedad, los grupos y con sí mismos. Véase, Núñez Noriega, Guillermo, *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, México, UNAM-PUEG/Colegio de Sonora, 2007, pp. 386.



---

## CONCLUSIONES

Ojo, peligro a cero metro.  
NICANOR PARRA

Los actores dentro del marco de interacción del cine Nacional buscan la acción. No hablan, pero se comunican con gestos y los interpretan: poner una mochila en el asiento de al lado, estar de pie en una orilla, desnudarse en el centro de la sala: siempre a la espera del otro aunque solo sea para que mire. También se dirigen de acuerdo al espacio y la interacción: si encienden la luz todo se detiene, si llega el trabajador de la lámpara se separan, si eyaculan todo se termina. Si eso pasa, regresan otro día para transgredir la construcción heteronormativa del género: son hombres, pero pueden estar con otros y escogen el cine para tocarse. Los actores transgreden no solo por sus conductas sino por la práctica y la diversidad de encuentros. Sin embargo, tienen que adecuar su actuación, ser disciplinados y leales al grupo al que pertenecen, como lo estudia Goffman en distintas situaciones sociales. Una vez que el grupo los reconoce, pueden comenzar su puesta en escena. Dar espectáculo e incitar a los otros: toman un papel o lo modifican en las salas; esto puede ser permisible a medida que se entreguen con el cuerpo. Sus gestos y sus actos son su presentación y las formas de diferenciación de quienes no pertenecen al grupo. Algunos dentro del cine están dispuestos a asumir una postura: *activo* o *pasivo* en el acto sexual, como dicen los entrevistados. Salen y vuelven al cine: es el irresistible poder del sexo.

Quizá los clientes que entraban al cine Teresa -que también era porno- se distribuyeron en los demás cines y se anexaron decenas al Nacional pues fuera del cine, el peligro está latente: si en la vía pública los homosexuales pueden ser discriminados, y quizá no solo por el atributo, sino por el comportamiento homoerótico, algunos eligen el cine Nacional, entre otros lugares. Pero también, por ser un espacio de goce, de secreto para no ser vistos o rechazados ante la mirada del otro, así haya leyes que los protejan como los Derechos Humanos o la Ley de Convivencia. El machismo, la discriminación y los prejuicios no dejan de manifestarse en la vida cotidiana y en la interacción social. Escogen, pero eligen dentro de las posibilidades de lo existente, de lo que ofrece la ciudad de México: entran en marcos de interacción que quizá no son manifestados en otros espacios, por la “negación de la existencia pública y visible” como dice Bourdieu, pero pasan de la “invisibilidad” a la oscuridad y opacidad del cine Nacional. Si salen, vuelven los mismos códigos de comportamientos esperados por el otro: continúan otras rutinas y quizá dejan de ser *actores dramáticos* del cine para retomar sus *roles* sin dejar de ser *homo sexus*. Están en un orden social: en

marcos de interacción y de relaciones sociales, pues como escribe Giddens: “la fijeza de las formas institucionales no existen a despecho de los encuentros de la vida cotidiana, ni fuera de éstos, sino que *está envuelta en esos encuentros mismos*” (2011: 103). Regresan al cine: parece que lo que importa es una actitud presentista: la situación, el momento del encuentro.

Entrar al cine es entrar a otros marcos de acción y comportamiento, pero estos marcos no son simples, es decir, seguir una acción no define un marco estático o fijo; percibir no es tener una sola significación. Los marcos entran en adaptación y comunicación. Interactúan los marcos al interactuar los hombres. Al cine Nacional entran hombres que llevan otros marcos de referencia, por lo que el encuentro no está garantizado por lo que se quiere o desee de manera inmediata, sino por la aceptación y el reconocimiento de quienes entran a intercambiar códigos de encuentro. Aunque no todos entran a interactuar, pertenecen a una misma situación social al estar dentro o fuera del marco. No intercambian palabra pero sí emociones, secreciones y posiciones.

¿Cuáles son los límites del *frame* o marco? Por un lado, construyen la organización de las experiencias y rutinas que se definen al entrar al cine, por otro, son marcos que interactúan, cuando hay un encuentro, una reunión o una situación social con el otro. El marco da sentido tanto al momento como a los espectadores: reconocen a otros y legitiman su comportamiento en las salas. Hay una línea de conducta dentro del marco de interacción del Nacional, que se manifiesta en la búsqueda del encuentro y que se define, al posicionarse entre quienes interactúan. El marco de la construcción del encuentro tiene varias implicaciones sociales, pero no fue suficiente para el análisis de la percepción, por lo que fue necesario describir cómo hay un ordenamiento sensitivo dentro del marco de encuentro. Dentro de la interacción hay ordenamientos sensitivos que hacen direccionar o dirigir la acción. Los sentidos tienen importancia dentro de las salas, pero el ordenamiento no es único del cine, las percepciones cambian. Este ordenamiento no es definido: hay tanto cambios físicos como significativos de quien percibe así sea solo para ver la película porno. En la interacción, el ordenamiento significa un intercambio para decidir quién comienza a tocar o a probar. Si no hay consenso, hay sincronía con las prácticas sexuales que se observan. También el ordenamiento sensitivo posibilita el encuentro sexual: quienes solo quieren tocar, buscan en todo el cine solo para hacerlo; quienes buscan sexo no les importa otro ordenamiento. De ahí distintos comportamientos sexuales en la oscuridad del cine. La imagen es borrosa y la interacción igual: está permeada de incertidumbre, se evitan, los perturban, sin embargo, hay un orden de la interacción que se compone de varios órdenes más: la situación general, en ella los grupos; dentro de ellos los posicionamientos; y en las posturas los ordenamientos sensitivos; es la construcción social del marco.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, dentro del marco de interacción en el cine Nacional, hay intercambios sexuales que ponen en juego tanto la intimidad como la socialización de quienes van de manera frecuente; estos encuentros, tienen varias implicaciones. Para cerrar esta reflexión, considero necesario introducir el concepto “riesgo” para diferenciarlo y definir conductas de riesgo, pero que no solo queda en ese nivel, sino que permea la relación y la interacción misma. Y que a su vez, toca tanto el goce como el sentido de los encuentros. Esta aproximación al riesgo bien puede definir un nuevo tema para la investigación, pero desde mi interpretación, atraviesa la interacción, la percepción y puede caracterizar los comportamientos que hay en las salas, pues el cine, es un espacio de riesgo aun sin tener contacto sexual. ¿Cuándo hablamos de riesgo? ¿qué riesgos hay en un encuentro sexual? ¿qué riesgos en la interacción?

Para comenzar, Luhmann dice que las raíces de la palabra riesgo no son conocidas, pero que primeramente aparece en escritos medievales en Italia y España<sup>95</sup> con un uso marítimo y comercial. Así, es usada para tomar precauciones de posibles daños. Después con la aparición de la imprenta, la palabra comenzó a tener difusión y sentido junto con otros términos: peligro, empresa aventurada, el azar, el valor, el miedo, la aventura (Luhmann, 1992: 51-53), constituyendo una nueva semántica. Desde siempre el ser humano ha enfrentado situaciones peligrosas: la caza de animales salvajes, las inclemencias del tiempo, la búsqueda de alimento, los guerra con pueblos vecinos, los desastres naturales, luego se dio una respuesta teológica para la causalidad de las cosas. Y recorría desde la naturaleza hasta la conducta humana. En la actualidad muchos de estos supuestos existen, pero también otros saberes han tomado fuerza: como la racionalidad científica que explica y trata de comprobar el desarrollo tanto de fenómenos naturales como de problemáticas sociales. Y en torno a ella (paradójicamente), también se ha acentuado más el riesgo y el peligro.<sup>96</sup>

¿Cómo se construye el riesgo en el cine? Para la definición de riesgo, retomo a Le Breton: “el riesgo es una medida de la incertidumbre, indica las incidencias posibles del peligro inherente a una conducta o a un emprendimiento” (2011a: 21). Por ahora, subrayaré la ausencia de prácticas sanitarias en relación al comportamiento sexual dentro del cine y las describiré como conductas de riesgo, donde está implicada la identificación con el grupo. El primer riesgo que encuentro es sanitario, aquel que daña la salud de los individuos al entrar en contacto sexual con otros. Buscan el encuentro sexual y subestiman el riesgo mismo. Podemos encontrar lo que dice Luhmann, que se

<sup>95</sup> En la edición 2001 del Diccionario de la Real Academia de Español (RAE), la palabra riesgo deriva del italiano *risico* o *rischio*, y este del árabe clásico *rizq*, lo que depara la providencia. La definición de riesgo es: contingencia o proximidad de un daño. p. 1975.

<sup>96</sup> Es necesario hacer una distinción: mientras que el riesgo es producto de decisiones y acciones humanas (Gutián, 2010: 137), el peligro es cuando el posible daño es provocado externamente (Luhmann, 1992: 65).

subestiman los riesgos, porque a los individuos siempre les ha ido bien, controlan la situación y los posibles daños (1992: 49). Creen controlar las diferentes situaciones porque tienen respuesta para cada una: su percepción del mundo configura dónde y en qué momento las situaciones pueden ser riesgosas. Bien puede ser, porque nunca han enfrentado una situación similar, porque no calculan las dimensiones de los daños o son escépticos de que les llegue pasar algo dentro del cine.

Quienes practican el sexo en el Nacional, toman la decisión de enfrentar el riesgo: hay más de 20 parejas en una tarde de la semana dentro del cine que están teniendo encuentros: penetración y sexo oral en pareja, tríos o más. Niegan el riesgo de contraer una enfermedad y quizá eso aumenta más el riesgo (como el goce), al no tomar medidas preventivas. También es una actitud desafiante, al no importarles con cuántos o con quiénes tienen encuentros sexuales. Aunque el cine aparenta ser un espacio público, es cerrado para el encuentro. Los entrevistados del cine Nacional son hombres que apenas terminaron su primaria, la secundaria u hombres mayores que no asistieron a la escuela. Las enfermedades de transmisión sexual no existen dentro de su discurso o lo niegan: prefieren no hablar de ello, no es tema de plática. Este conocimiento del riesgo es relativo, pues en la elección del espacio como de la interacción tienen que existir elementos a elegir y opciones a distinguir. Hay información (poca o mucha) sobre lo que pasa dentro de las salas, una evaluación de posibilidades: tener sexo en el cine es una oportunidad favorable de placer, pero eso mismo, pasa a ser un riesgo desfavorable al adquirir una enfermedad. Es el riesgo del placer.

En el caso del cine Nacional, el riesgo no solo es producto de una elección, sino de la comunicación de una decisión: el pedir un encuentro sexual sin protección con el otro o entrar en interacción con quien nunca han visto o tocado. Este desconocimiento del otro, implica que tampoco saben la historia sexual de los otros o si son portadores de VIH. Aun así, hay un riesgo buscado, *deliberado*: “la noción de conductas de riesgo es entendida aquí como un juego simbólico o real con la muerte, un ponerse en juego, no para morir, por el contrario, pero que plantea la posibilidad nada despreciable de perder la vida o de conocer la alteración de las capacidades físicas o simbólicas del individuo. Las conductas de riesgo manifiestan un enfrentamiento con el mundo en el cual lo que está en juego no es morir sino vivir más” (Le Breton, 2011a: 10). Es la fantasía y la excitación del momento: lo que pueden hacer en el encuentro sexual para experimentar una sensación o la idea de la sensación. Pero también hay un riesgo sensitivo: tocar, mirar, oír, probar y oler al otro: sin autorización y sin contrato. Aquí está una incertidumbre del riesgo en la búsqueda o no aceptación de la interacción. También se define cuando, al mostrarse una pareja, otros asistentes quieren entrar dentro del marco de encuentro. El riesgo se manifiesta en rechazo, evitación o violencia: quien mira puede ser rechazado; quien toca puede ser evitado; o quien no pertenece al grupo de contacto y solo

mira la película, agredir a quien se acerca para tocar. Por lo que, desnudarse es aceptar el riesgo de ser tocado; mirar el encuentro, el riesgo de ser visto o acosado en las salas; oír al otro, el riesgo de ser verdad o falsedad lo escuchado; oler, tanto secreciones corporales como aromas artificiales; y probar, el riesgo de recibir todo cuanto se puede gustar. La comunicación se traduce en el cuerpo y su movimiento: “las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” dice Lacan. Ahí radica la importancia del cuerpo como forma de conocimiento y de intercambio. ¿Qué queda después de la desnudez? Intercambios simbólicos dentro del marco de interacción. Desde los sentidos, los marcos se reconstituyen, así los marcos se estructuran con las posibilidades del encuentro, el intercambio y la comunicación simbólica como corporal. Sus límites son espaciales, interpretativos y perceptivos, pero determinados por el orden social y la agencia para mantenerlos o transgredirlos.

Toman al otro para gozar dentro del marco de encuentro y del ordenamiento sensitivo. En el cine Nacional, aun podemos encontrar lo que decía Roberto Bolaño: “Las únicas salas que cumplían esa función, dijo Charly Cruz, eran las viejas, ¿las recuerdas?, esos teatros enormes que cuando se apagan las luces a uno se le encogía el corazón. Esas salas estaban bien, eran los verdaderos cines, lo más parecido a una iglesia, techos altísimos, grandes cortinas rojo granate, columnas, pasillos con viejas alfombras desgastadas, palcos, localidades de platea y galería o gallinero, edificios construidos en los años en los que el cine todavía era una experiencia religiosa, cotidiana y sin embargo religiosa [...] En el espacio de una vieja sala de verdad caben siete salas reducidas de un multicine. O diez. O quince, depende. Y ya no hay experiencia *abismal*, no existe el *vértigo* antes del inicio de una película, ya nadie se siente *solo* en el interior de un multicine [...] Pronto el fin de lo sagrado llegó al cine. Derribaron los grandes cines y construyeron cajas inmundas llamadas multicines, cines prácticos, cines funcionales” (2008: 397-398). Las experiencias como vimos, no solo se construyen en la subjetividad y la percepción del espectador, sino que necesitan otro para atraerlo, seducirlo y entrar en interacción sexual. Quizá en los pocos mega-cines que quedan en la ciudad de México está la experiencia *abismal* y el *vértigo*, pero no solo por el cine, sino por el acercamiento del otro: un hombre que desea y busca el encuentro sexual. Ello depende de la biografía personal. Hay un silencio que es buscado: no hay exigencia ni mal entendido en el sexo. Pero otros no aceptan a cualquiera, sino al que *dé* una caricia o continúe una perversión. En la oscuridad pueden hacer lo que desean y quieren. Mientras que unos negocian el encuentro, otros se lanzan a interactuar: es la “voluntad de goce”. El tiempo y la cantidad de intercambios parecen dar sentido a la acción, pero ésta se consume y reconfigura otros comportamientos. La película porno heterosexual pasa a segundo plano para el grupo de contacto, pero pertenece al medio visual y

auditivo donde se da la interacción y la moviliza. Para quienes van a ver la película, es un gran espectáculo para sus pupilas y la imaginación. Octavio Paz escribe: “El libertinaje es contradictorio: busca simultáneamente la destrucción del *otro* y su resurrección. El castigo es que el otro no resucita como cuerpo sino como sombra. Todo lo que ve y toca el libertino pierde realidad. Su realidad depende de la de su víctima: sólo ella es real y ella es solo un grito, un gesto que se disipa. El libertino vuelve fantasma todo lo que toca y él mismo se vuelve sombra entre las sombras” (2000: 224). Quizá Paz nunca fue a un cine porno, pero su observación es muy pertinente para describir lo que pasa en la oscuridad del cine Nacional. Sin embargo, el libertinaje no queda en ese nivel, sino que, se hace de él una comunión: sea con un desconocido, buscan llegar al otro, y no lo hacen de manera directa ni mecánica: tienen que crear una representación para ser aceptados en el encuentro. Tienen que acoplarse a los límites del espacio, responder a la percepción y a los marcos de interacción. Aunque las salas son oscuras, ahí crean sentido: todo cuanto tocan, toca al hombre que está en los asientos del cine. No vuelven a ser los mismos. Están en el mundo y lo perciben por medio de su cuerpo. Eliminar al *otro* sería eliminarse dentro del grupo y del marco de la interacción. También quieren su encuentro: la sombra deviene cuerpo: la encarnan. Son víctimas de su deseo, de su goce: no del otro.

Cada sociedad y cada individuo enfrenta sus riesgos. Para disminuir el riesgo de una transmisión accidental, la sociedad controla los comportamientos sexuales inyectándoles *seguridad y medidas preventivas*. Eliminación de daños y de peligros presentes o futuros. Protección corporal y distancia frente al otro. Pero el límite se define y se roza: tener sexo con un desconocido es jugar con el riesgo; su construcción o percepción de él, está determinado social y culturalmente. No son los mismos riesgos para cada individuo y un mismo riesgo puede no serlo para otros. Son los marcos de referencia interiorizados que lleva el espectador del cine. Estos marcos se construyen no solo por la historia y el contexto social, sino por la significación del actor social. Igualmente, se definen marcos del riesgo, al diferenciarse lugares como encuentros y prácticas sexuales dentro de las salas. El concepto marco de Goffman sirve para dar cuenta de la interacción como del riesgo, que se define no solo por el individuo, sino por la vida: hay comportamientos extremos donde pasar el límite o marco del riesgo, es buscar la muerte. Buscar el riesgo sin importar el daño o perjuicio corporal. El hombre interroga a la muerte de manera simbólica como dice Le Breton. En el cine, la interroga con la libido y el deseo del otro: un cuerpo desnudo en la sala. La euforia de un encuentro sexual puede ser fatal en el futuro, pero no se medirá hasta que sea sintomática en el cuerpo. Intercambian en esta fatalidad. El VIH es transmitido sin importar la extracción social. Riesgo de salud, que también es temporal: es un virus que aparece a partir de la segunda mitad del siglo XX. Antes y dentro de la

sexualidad, los riesgos eran otros. La sífilis uno de ellos, como lo investigó Escoffier-Lambiotte (Pollak, 1988: 17-18).

El riesgo también toma sentido en la identidad del individuo: si buscan identificación y misma satisfacción de deseos, lo hacen a través del riesgo sexual que implica. Ello toca a los espectadores del cine, pues como dice Jeffrey Weeks: la sexualidad involucra nuestras creencias, ideologías e imaginación, tanto como el cuerpo físico. Así pues, tiene sentido y significación no solo dentro de la existencia sexual de los individuos que van al cine. Exploran nuevas y distintas formas de relación y de comportamiento sexual: van a los límites: de la interacción y del sentido. Marcan territorios de encuentro en un espacio perceptivo, pero también marcan otro límite: el buscar encuentros en el cine como forma de significación a su existencia. Experiencias que comparten e interiorizan al reconocer a otros igual que ellos, o en todo caso, que realizan las mismas prácticas sexuales. Quizá eso les da libertad y confianza en las salas. Toman los riesgos, pero buscan el goce: pueden decidir y elegir si tienen o no relaciones sexuales, y si éstas son o no con preservativo. No hay un daño inmediato, es decir, un hombre no muere al instante por tener relaciones sexuales con otro que tiene VIH. Todo lo contrario: no hay daños ni perjuicios al momento: una eyaculación o un orgasmo dan placer. El riesgo también puede ser evitable, pero eso iría en contra del comportamiento sexual del grupo de contacto, es decir, tener el encuentro con protección, no apostar por la interacción, o no tener intercambios perceptivos como tocar, es no pertenecer al grupo. En el riesgo, se pone en juego la identificación con el grupo. Parafraseando a Luhmann: «la puerta de ingreso al Cine (Paraíso) parece cerrada. A causa de la palabra “sida”». Cruzar esa puerta es entrar al riesgo.

Coincido con Le Breton y Goffman, al decir que la elección del riesgo es una deliberación, al aceptarlo y buscarlo, y por tanto una nueva significación. Es la determinación del actor social y su actitud al enfrentar el riesgo, pero lo transgreden por identidad consciente o inconscientemente: éste es valorizado no como consecuencia o efecto sino como sentido y significación para el actor social. Valorizado y gozado para quienes asisten con frecuencia y buscan encuentros sexuales. Las posibilidades son muchas, pues en la vida cotidiana, los riesgos y las oportunidades se pueden mezclar y diferenciarse por la decisión o la búsqueda de un encuentro sexual en el cine, de un hombre que quizá no puede tenerlo en el exterior. Así, hacen la apuesta tanto por el otro como por sí mismos. Cada grupo medirá el riesgo: hay quienes utilizan preservativos, otros que tienen el encuentro directo; el grupo que solo mira y no intercambia sexo por miedo o incertidumbre sobre una enfermedad que le puedan transmitir; y los trabajadores del cine, que puede ser un riesgo

prohibido al no poder entrar al encuentro, tanto por su trabajo de manera normativa, o cognitiva, al no reconocerse con ningún grupo.

Los comportamientos sexuales pueden ser de lo más normal, pero ponen en cuestionamiento la relación social en cuanto a minorías sexuales como la tolerancia hacia el otro. El futuro del cine Nacional es alentador: lleva diez años como cine porno, pues tiene bastante entrada de hombres por las tardes, y últimamente diversifican el espacio para hacerlo atractivo, cultural y erótico. Aquí traté de dar una descripción del marco de interacción que constituye la relación con el otro cuando hay encuentros en ciertos momentos o para terminar con Goffman, en ciertos paréntesis de la vida cotidiana. ¿Qué pasará con el cine Nacional: permanecerá abierto por la gran cantidad de hombres que entran o será cerrado por ser salas de riesgo sanitario? ¿Qué reportes tiene la autoridad capitalina? ¿Qué tipo de pornografía se seguirá presentando y cómo modificará a la sexualidad? Cuando estén cerrados los últimos cines porno, ¿qué otros espacios se abrirán o dónde se darán estos encuentros en la ciudad de México?



---

## BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, Diane, *Una historia natural de los sentidos*, España, Quinteto/Anagrama, 2009, pp. 360.
- Alexander, Jeffrey C., *Las teorías sociológicas desde la segunda guerra mundial*, España, Gedisa, 2000, pp. 315.
- Alvarez, Andrés, *El metro, un espacio de interacciones. El caso de los homosexuales*, Tesis de licenciatura en Sociología, México, FCPyS/UNAM, 2010, pp. 146.
- Bauman, Zygmunt, *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, España, Arcadia, 2008, pp. 75.
- , *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Argentina, FCE, 2005, pp. 203.
- Beck, Ulrich, *La sociedad del riesgo global*, España, Siglo XXI, 2002, pp. 1-28.
- Becker, Howard, *Los extraños. Sociología de la desviación*, Buenos Aires, Tiempos contemporáneos, 1971, pp. 13-77.
- Berger L., Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, pp. 231.
- Bolaño, Roberto, *2666*, España, Anagrama, 2008, pp. 1125.
- Bonnet, Gérard, *L'irrésistible pouvoir du sexe*, París, Payot & Rivages, 2012, pp. 11- 103.
- , *Las perversiones sexuales*, México, Cruz O, 1992, pp. 85-98.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, España, Anagrama, 2000, pp. 159.
- Borges, Jorge L., *Obra completa I*, España, Rodesa, 2005, pp. 1151.
- Braque, George, *El día y la noche*, Barcelona, Acantilado, 2001, pp. 67.
- Braunstein, Néstor A., *El goce: un concepto lacaniano*, Argentina, Siglo XXI, 2006, pp. 344.
- Brenot, Philippe, *Éloge de la masturbation*, France, Zulma, 2005, pp. 125.
- Castañeda Sabido, Fernando y Mónica Guitián Galán (Coords.), *Instantáneas de la acción*, México, Casa Juan Pablos/UNAM, 2002, pp. 23-46.

Catalina Wainerman y Ruth Sautu (Comps.), *La Trastienda de la Investigación*, Argentina, Manantial, 2011, pp. 255.

Chemana, Roland y Bernard Vandermerch, *Diccionario del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, pp. 768.

Cohen, Joseph, *El libro del pene*, Bélgica, Könemann, 2005, pp. 112.

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Uni. Iberoamericana, 2000, pp. 35-48, 103-142.

Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, España, Alianza, 2008, pp. 270.

Diaconu, Mădălina, “La experiencia de la alteridad olfativa”, en *Investigaciones Fenomenológicas*, Serie Monográfica 2: Cuerpo y Alteridad (2010), España, pp. 77-88.

Diamond, Jared, *Armas, gérmenes y acero*, España, Debate, 2004, pp. 221-247.

-----, *¿Por qué es divertido el sexo?*, Madrid, Debate, 1999, pp. 195.

Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 2000, pp. 17-54.

Elder, Linda y Richard Paul, *Asking Essential Questions*, EE.UU., The Foundation for Critical Thinking, 2005.

Eller Wendianne, Alice, *Sociolingüística del español gay mexicano. Variación fónica, estereotipos, creencias y actitudes en una red social de hombres homosexuales*, Tesis de Maestría en Lingüística Hispánica, México, UNAM, 2010, pp. 136.

Feliciano Mendoza, Omar, *El deseo en las sombras: un estudio sobre los cuartos oscuros y el proceso de salud-enfermedad del SIDA en la comunidad Gay*, Tesis de Licenciatura en Psicología, México, UAM-X, 1998, pp. 120.

Finkelkraut, Alain, *La sabiduría del amor*, México, Gedisa, 1988, pp. 147.

Finkelkraut, Alain y Pascal Bruncker, *El nuevo desorden amoroso*, España, Anagrama, 2001, pp. 348.

Freud, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 172.

Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, pp. 7-141.

-----, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, España, Cátedra, 1998, pp. 124.

Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Argentina, Amorrortu, 2006, pp. 272.

-----, *Estigma. La identidad deteriorada*, Argentina, Amorrortu, 2006a, pp. 176.

-----, *Frame Analysis*, EE.UU., Harper & Row, 1986, pp. 586.

-----, *Relaciones en público. Macroestudios del orden público*, España, Alianza Editorial, 1979, pp. 328.

-----, *Ritual de la interacción*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 237.

-----, *Behavior in Public Places*, New York, 1966, pp. 248.

Guitián, Mónica, *Las semánticas del riesgo en la sociedad moderna*, México, UNAM/FCPyS, 2010, pp. 198.

Hall T., Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 2005, pp. 255.

Herdt, Gilbert H, *The Sambia : ritual and gender in New Guinea*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1987, pp. 242.

Joas, Hans, “Interaccionismo simbólico”, en Giddens, Anthony, *La teoría social hoy*, México, Alianza, 1987, pp. 112-154.

Joseph, Isaac, *Erving Goffman y la microsociología*, España, Gedisa, 1999, pp. 125.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 136.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Argentina, Paidós, 1989, pp. 8-82.

Laguarda, Rodrigo, *La calle de amberes: Gay street de la ciudad de México*, México, CEIICH-UNAM, 2011, pp. 103.

Lawrence, D. H. y Henry Miller, *Pornografía y obscenidad*, Argentina, Argonauta, 2003, pp. 98.

Le Breton, David, *Conductas de riesgo. De los juegos de la muerte a los juegos del vivir*, Buenos Aires, Topia, 2011a, pp. 177.

-----, *Cuerpo sensible*, Chile, Metales Pesados, 2011b, pp. 120.

-----, *L'intertactionisme symbolique*, Francia, PUF, 2008, pp. 249.

- , *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, París, Métailié, 2006, pp. 451.
- , *Sociología del cuerpo*, México, Nueva Visión, 2002, pp. 110.
- , *Las pasiones ordinarias: antropología de las emociones*, Argentina, Nueva Visión, 1999, pp. 254.
- , *Antropología del cuerpo y modernidad*, Argentina, Nueva Visión, 1995, pp. 254.
- Liguori, A. L. and Aggleton, P. “Aspects of Male Sex Work in Mexico City” en *Men who sell sex*, London, Peter Aggleton editor, UCL Press, 1998, pp. 103-127.
- Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, España, Anagrama, 2006, pp. 138.
- Luhmann, Niklas, *¿Cómo es posible el orden social?*, México, Herder, 2010, pp. 126.
- , *El amor como pasión*, España, Península, 2008, pp. 309.
- , *Introducción a la teoría de sistemas*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 420.
- , *La ciencia de la sociedad*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 56-91.
- , *Sociología del riesgo*, México, Uni. Iberoamericana/Guadalajara, 1992, pp. 9-76.
- Marzano, Michela, *La philosophie du corps*, París, PUF, 2011, pp. 127.
- , *La pornografía y el agotamiento del deseo*, México, Manantial, 2006, pp. 13-89.
- Maturana, Humberto, *Desde la biología a la psicología*, Argentina, Lumen/Editorial Universitaria, 2004, pp. 218.
- , *La Objetividad. Un argumento para obligar*, Chile, Dolmen, 1997, pp. 17-37.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México, Origen/Planeta, 1985, pp. 5-35, 171-191, 223-313.
- Montagu, Ashley, *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*, España, Paidós, 2004, pp. 541.
- Montagu, Ashley y Floyd Matson, *El contacto humano*, México, Paidós, 1989, pp. 99-118.
- Monsiváis, Carlos, “De las variedades de la experiencia homoerótica”, en *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, México, UNAM-PUEG/Colegio de Sonora, 2007, pp. 7-43.
- Neuman, Andrés, *Hablar solos*, México, Alfaguara, 2012, pp. 179.

Núñez Noriega, Guillermo, *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, México, UNAM-PUEG/Colegio de Sonora, 2007, pp. 386.

Núñez Noriega, Guillermo, “Reconocimiento los placeres, desconstruyendo las identidades: antropología, patriarcado y homoerotismos en México”, en *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, México, PUEG/UNAM, 2004, pp. 317-347.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2004, pp. 351.

-----, “La llama doble”, en *Ideas y costumbres II*, México, FCE, 2000, pp. 209-352.

Peinado, Verónica, *La pederastia socrática*, México, CIDHEM, 2010, pp. 152.

Pollak, Michael, *Les homosexuels et le sida. Sociologie d'une épidémie*, París, Métailié, 1988, pp. 207.

Rätsch, Christian, *Las plantas del amor. Los afrodisiacos en los mitos, la historia y el presente*, México, FCE, 2011, pp. 208.

Reguillo, Rossana, “De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación”, en Rebeca Mejía y Sergio A. Sandoval (Coords.), *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*, México, ITESO, pp. 20-38.

Rodríguez González, Félix (Ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia, Vol.1/Perspectivas gays*, España, Laertes, 2007, pp. 105-134.

S. Kuhn, Thomas, *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, España, Paidós, 1989, pp. 55-95.

Salinas Hernández, Héctor Miguel, “El porno gay hecho en México”, en *Cuiculco*, vol. 18, núm. 52, septiembre-diciembre, 2011, pp. 225-249.

Silva Ruíz, Gilberto, *Las teorías del Método en Ciencias Sociales*, México, FCPyS/UNAM, pp. 297-359.

Simmel, George, *Cuestiones fundamentales de sociología*, España, Gedisa, 2002, pp. 155.

-----, “Digresión sobre la sociología de los sentidos” en *Sociología 2*, España, Alianza Universitaria, 1986, pp. 676-716.

Synnott, Anthony, “Sociología del olor”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 65, num. 2, abril-

junio, México, 2003, pp. 431-464.

Tarrés, María Luisa (Coord.), *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México, El Colmex/FLACSO, 2001, pp. 5-34.

Vale, Fleming Câmara Alexandre, *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2012, pp. 272.

Weeks, Jeffrey, “La construcción cultural de las sexualidades. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de cuerpo y sexualidad?” en Szasz, Ivonne y Susana Lerner, *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de la ciencia social*, México, Colmex, 2005, pp. 175-248.

Welsh, Irvine, *Porno*, Madrid, Anagrama, 2005, pp. 595.

Wright Mills, C., *La imaginación sociológica*, México, FCE, 2005, pp. 251.

Žižek, Slavoj, *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur, 2008, pp. 123.

-----, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 261.

## VIDEOS

- *Cinema Cara Dura*, Alexandre Câmara Vale e Simone Lima, Documental, Fortaleza, 2012.
- *Cines porno, la función está en las butacas*, Iván Cadín, Video-reportero, El Universal TV, 2010.
- *Infernal Bloodlust... (impresiones de un cine porno)*, Grabación, México, 2010.
- *El Cine de los hombres solos*, Realización de Jesús Peña, Sergio Castillo e Ituriel Rodríguez, Reportaje Cine Olimpia, Saltillo, 2007.
- *La última mirada al Cine Teresa*, Dirigido por Maquinista Alef, México, 2006.

## INFORME

*Informe Nacional de Avances en la Lucha contra el Sida*, México, CENSIDA, 2012.

## BLOGS

- Blogspot Nacional*. Sitio: <http://cine-nacional.blogspot.mx/>
- Microrréplicas*. Sitio: <http://andresneuman.blogspot.fr/search/label/sexo>.

## FOTOS

1. Ohualquiz (viene del Mictlán). Foto: Archivo personal.
2. Entrada al Cine Nacional. Foto: Archivo personal.
3. Rutas de cine porno. Encontrado en internet.
4. Escaleras del cine Nacional. Foto: Archivo personal.
5. Foto: Blogspot Nacional. Sitio: <http://cine-nacional.blogspot.mx/>
6. Foto: Blogspot Nacional.
7. Foto: Blogspot Nacional.
8. Foto: Blogspot Nacional.
9. Foto: Blogspot Nacional.
10. Foto: Blogspot Nacional.
11. Entrada a sanitario -primer piso-. Foto: Archivo personal.
12. Foto: Blogspot Nacional.
13. Foto encontrada en: <http://www.myspace.com/larva.mx>
14. Foto encontrada en: <http://www.myspace.com/larva.mx>
15. Foto: Blogspot Nacional.
16. Lengua de Einstein y boletos de entrada. Foto: Archivo personal.
17. Duoscope. Foto: Archivo personal.
18. Duoscope (interior). Foto: Archivo personal.
19. Pizarrón para contactar hombres. Foto: Archivo personal.
20. Cartel del cine. Foto: Archivo personal.
21. Foto: Blogspot Nacional.
22. Foto: Blogspot Nacional.