

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

El erotismo en el cine mexicano

De las tipler, pasando por las rumberas, al desnudo artístico. (1896 – 1955)

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA**

PRESENTA

DAVID ALEJANDRO HERNÁNDEZ ZAMORA

Profesor Asesor: Mtro. Tarsicio Gustavo Chárraga Pineda

SANTA CRUZ ACATLÁN, NAUCALPAN, EDO. DE MÉXICO. DICIEMBRE DEL 2017



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.

A mi Padre y a mi Madre.

A mis hermanas Sonia y Perla.

A Páton, Fer, Alex e Ethan.

A mis Tíos, los verdaderos padrinos: Miguel Zamora por la electrónica en mi vida, Pedro González y Elena González por su afecto, Raúl Ramírez por la música y Guicho Pantoja por su apoyo.

A Ariadna Islas Bustamante por su cariño.

A mis amigos Carlos Marini "Chuk", Paco Pantoja, Claudia y Alberto Arroyo, Oscar Moran, Francisco Carey, Alejandro Cano, Francisco Pérez, Timo Budesheim, Juan Eladio y Erik Rodríguez por su convivencia.

A mis maestros en la vida y en la escuela: Javier Ramírez, Fabián Vargas, Cesar Amador, Mauricio Ortega, Arturo Márquez, Olga Gayo, en especial a Rogelio Ortega por su apoyo en el crecimiento profesional y a Talo Chárraga, que sin su ayuda no sería posible este trabajo.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introducción..... | 5 |
| 1. Erotismo y Arte..... | 13 |
| 1.1 Qué es lo erótico (Hacia una definición)..... | 13 |
| 1.2 El arte y el erotismo (Breve historia de la sensualidad)..... | 18 |
| 1.3 El séptimo arte y el erotismo..... | 35 |
| 1.4 Erotismo y pornografía..... | 40 |
| 2. Erotismo en los primeros años del cine mexicano..... | 43 |
| 2.1 Tiples, mexicanas de exportación y divas italianas..... | 43 |
| 2.2 Mimí Derba, la diva, productora, argumentista y directora..... | 57 |
| 2.3 La primera <i>Santa</i> (1918)..... | 64 |
| 2.4 Pornografía y funciones para hombres solos..... | 77 |
| 3. Melodrama, sonido y erotismo..... | 98 |
| 3.1 <i>Santa</i> (1931) y el drama de la prostitución..... | 98 |
| 3.2 <i>La mujer del puerto</i> (1933). Desnudos y otras insinuaciones..... | 116 |
| 3.3 <i>La mancha de sangre</i> (1937) y la censura..... | 152 |
| 4. Rumberas y desnudos..... | 169 |
| 4.1 Las musas de Juan Orol y las rumberas..... | 169 |
| 4.2 Aventureras y víctimas del pecado..... | 198 |
| 4.3 El desnudo artístico, entre pintores, escultores y jóvenes desenfrenados..... | 214 |

| | |
|-------------------------|-----|
| Conclusiones..... | 244 |
| Bibliografía..... | 248 |
| Hemerografía..... | 250 |
| Internet..... | 251 |
| Otras fuentes..... | 253 |
| Filmografía citada..... | 254 |

INTRODUCCIÓN

Cuando se debate sobre cine mexicano, se tiene que tener en cuenta que el cine, independientemente de ser un arte, también es una industria, una maquinaria que obedece a contextos sociales y económicos del país donde surge. El llamado séptimo arte es un reflejo de la sociedad y solo puede sobrevivir si encuentra en taquilla un público deseoso de pagar. El cine es un producto, sea artístico o no, se presenta en la pantalla para ser consumido.

Por otro lado la sociedad mexicana, a través del tiempo, promueve ideas desde la cúpula del poder. El status quo, la moral y la política tienen en México, predominantemente, una mirada varonil; aunque también exista un público femenino, con el transcurso de los años, éste ha sido absorbido por una visión machista; la mayoría de las ideas sobre sexo y el erotismo son dictadas por esta visión masculina, tales ideas automáticamente son asimiladas sin cuestionarse por el público en general.

La industria cinematográfica mexicana, en todos sus ámbitos, desde la escritura del guion, hasta la posproducción y exhibición, generalmente, ha sido desarrollada por hombres; comerciales y películas de todas las épocas tienen la misma esencia, en estos productos audiovisuales, existen mucho del imaginario masculino, su perspectiva y su idea de la mujer es reflejada en la pantalla, obedeciendo a siglos de pensamiento varonil, la figura femenina se convierte en símbolo del deseo. La mujer, como dadora de vida ha sido idolatrada, admirada por siglos, pero también es representada como objeto sexual.

Las mujeres, a nivel mediático, se convierten en diosas, desde la aparición de la *Venus de Willendorf* encontrada a orillas del Danubio, que tiene más de 25 000 años de existencia, hasta la figura de de Ninón Sevilla encontrada en un poster de las películas pertenecientes a la época de los años 40. La mujer ha sido venerada, ella es dadora de vida, el sexo a través de ella se eleva a un estado de idolatría; el sexo es anhelado por todo ser humano, primero para asegurar descendencia y después, a través de la evolución, se convierte en un placer, una pulsión de vida; así la sublimación del sexo es el erotismo, el cuerpo femenino es el instrumento original de lo erótico y el cine conoce este instrumento.

La belleza de la mujer y su desnudes, tiene mucho tiempo de ser representado en la pantalla, prácticamente desde los mismos inicios del cine; estos filmes de principios del siglo XX, son y siguen siendo juzgados, de una forma equivocada, como inocentes; el formato en blanco y negro parece ser una representación de antigüedad y de buena moral, como si se

tratara de: por ser antiguo entonces es de buenas costumbres, en esta investigación veremos que esta afirmación está algo alejada de la realidad, en muchas de estas películas se plantean una sexualidad bastante explícita, y se refleja en los temas y en muchas de sus escenas.

La importancia de este trabajo radica en dos vertientes: la primera es hay una carencia de estudios que tienen que ver con la sexualidad en la primera etapa del cine mexicano. La segunda vertiente es un rescate del erotismo como algo natural y por lo tanto inofensivo dentro de la sociedad.

El cine, en su afán de representar historias, también retoma al erotismo para ser atractivo; a la mayoría de la gente le gusta el sexo, las personas buscan el placer en él. El cine mexicano en sus inicios, sin proponérselo, ofrece erotismo a sus espectadores, los mecanismos con los que sus creadores fotografiaban hermosas imágenes de mujeres, en su mayoría obedecían a cuestiones de taquilla y no de arte, en esta primera etapa, se ha descubierto que la industria cinematográfica creaba imágenes con alto contenido erótico de una forma muy sui géneris.

Uno de los objetivos de esta tesis es rescatar al erotismo como un estado natural del hombre y que los medios de comunicación acepten esta premisa como un critica a la tendencia actual donde los canales de televisión, por un lado, no tiene ningún pudor en mostrar contenidos audiovisuales donde predomina la violencia explícita, y por otro lado, las películas transmitidas del cine mexicano son mutiladas en sus partes eróticas. Televisa y Tv Azteca entre otras, prefieren temas de narcoviolenca y mutilaciones en su pantalla, a la belleza intrínseca de un pezón de Ana luisa Peluffo.

Este trabajo hace una revisión de un tema que se ha considerado tabú en la industria fílmica: el erotismo, dándole el carácter de algo natural y parte de la vida del ser humano y por supuesto, de la vida de la cinematografía mexicana.

El cine para subsistir se basa en la propia industria que lo genera, esta es impulsada por los productores que arriesgan su dinero en hacer películas esperando una remuneración económica. Para casi todos los productores de todas las épocas, hacer cine es un negocio. En la mayoría de los casos, el presentar desnudos en la pantalla no es visto como una manifestación de arte erótico, el desnudo femenino es visto como una fórmula de asegurar ingresos en taquilla, una característica basada en una cultura de visión masculina mexicana; los desnudos en el cine mexicano han sido y son el sustento por el cual en muchos casos, la industria se ha mantenido en pie.

Dichos estos argumentos, la hipótesis de nuestro trabajo es: Desde sus inicios, el erotismo siempre ha estado presente en la filmografía nacional, ya sea de forma explícita o implícita, siendo un motor fundamental para crear géneros cinematográficos y cambios en la industria del cine en México.

Para demostrarlo se recurre, a lo que ha producido el cine mexicano, el elemento esencial de la industria cinematográfica, las películas realizadas en distintas épocas desde sus inicios hasta la década de los cincuentas. No es un método de análisis fílmico, en este sentido ya se tienen muchas investigaciones de análisis estructurales de películas. Este no es el objetivo del trabajo puesto que es un tema bastante agotado. La aportación es precisamente recurrir a las producciones fílmicas y encontrar este elemento esencial que es el erotismo en el cine mexicano tema poco estudiado. ¿En dónde se encuentra? Pues precisamente en el producto realizado por la industria cinematográfica para ser consumido: las películas del cine nacional. De esta forma se buscará confirmar la hipótesis esencial de la investigación, sea de forma explícita o implícita, el erotismo ha estado presente en la filmografía nacional como un motor importante para crear géneros cinematográficos y cambios en la industria del cine en México.

Nuestra investigación es de gran importancia ya que nos dará un panorama diferente sobre la visión de la sexualidad y la cultura mexicana, este análisis se dividirá en varias partes quedando la estructura de la investigación de la siguiente forma:

En nuestro primer capítulo haremos una revisión histórica para definir el concepto de erotismo y el arte, su cercanía con los inicios experimentales del cinematógrafo y la diferencia de la pornografía.

En el segundo capítulo meramente de contextualización, *Erotismo en los primeros años del cine mexicano*, indicaremos cómo desde el origen del séptimo arte en México la sexualización y la cosificación de la mujer, tienen como objetivo que el erotismo se venda, este es un producto de la industria cinematográfica; el erotismo se representa ante las pantallas usando en su mayoría a la mujer asumiendo diferentes posiciones y exponiendo su parcial o total desnudes, la mujer se convierte en receptora estática y estética del deseo de los hombres, el cuerpo de la mujer es estilizado y por medio del montaje fragmentado en primeros planos, la belleza de la mujer se refleja en la pantalla como un producto, un objeto perfecto para atraer la mirada del espectador; una industria en crecimiento que llega a tocar los límites del cine silente pornográfico.

El tercer y cuarto capítulo tendrán dos vertientes: la descriptiva, en donde identificaremos todos aquellos elementos de cada cinta que consideremos tienen relación con el tema que nos ocupa: el erotismo, y segunda vertiente la interpretativa, mediante la cual trataremos de dar sentido a nuestra visión del cine como elemento clave para comprender la industria y las tendencias de la época en cuanto a sexualidad y sensualidad. Estos capítulos son de análisis, para ello encontraremos un equilibrio entre lo ya analizado sobre las cintas y nuestra propia interpretación con base en una metodología propuesta.

En el tercer capítulo *Melodrama, Sonido y Erotismo*, señalaremos que desde los inicios del cine nacional los desnudos femenino usados por los productores se convierte en una fórmula exitosa que se seguirá replicando prácticamente en toda la historia de la cinematografía. Con la llegada del cine sonoro también llega la censura y esta se convierte en antagonista de productores y directores, la lucha por la taquilla genera nuevos fenómenos culturales, en este capítulo analizaremos el caso de la película *Santa* desde una interpretación de la novela escrita por Federico Gamboa en 1902, y su reinterpretación al cine poniendo especial atención a los elementos eróticos que desde la novela se adaptan al cine. También el caso de *La mujer del puerto* y *La mancha de sangre* donde constataremos a través elementos del cine soviético y del uso del efecto Kuleshov, creado en el laboratorio de cine de Moscú en 1920, “el famoso montaje ruso” para connotar mensajes festivos y eróticos través de las imágenes y de desnudos.

En el cuarto y último capítulo, *Rumberas y Desnudos* veremos una industria llena de erotismo y la creación de géneros como respuesta a un mercado que oscila entre el espectador y la censura, surge una gran creatividad de productores que generan estilos nuevos en la cinematografía mexicana, ya no hay desnudos en el cine de rumberas pero los movimientos sensuales afroantillanos por parte de sus actrices, aunados la desnudes de sus largas piernas, llenan de un erotismo velado permitido y de alguna forma familiar. Y por último llegaremos a los primeros desnudos permitidos por la censura y la creación de: “el desnudo artístico” como una respuesta de la industria ante esta nueva ventana que se abre para cine mexicano.

Este trabajo de tesis es de suma importancia ya que las investigaciones que se encontraron con respecto a los primeros antecedentes del cine mexicano con referencia a la sexualidad y sus representaciones a nivel cinematográfico son muy escasas, la mayoría de estas ubican a el erotismo en la época de los años 70, en la llamada época del “cine de ficheras”, este género lleno de desnudos y música sin motivo alguno, para muchos es la primera referencia que se tiene en México sobre erotismo, porque se hace desde una mirada superficial del tema. Nuestra investigación abundará

sobre los primeros años del cine mexicano para demostrar que el “cine de ficheras” no es el antecedente del cine erótico, más bien es resultado de varios factores y de mecanismos de defensa por parte de la industria cinematográfica, el erotismo ya existía y se venía gestando desde la primera función de cine silente en México realizada por los empleados de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, el 15 de agosto de 1896, en la calle de Plateros número 9, hoy avenida Madero.

A lo largo de este trabajo y desde un punto de vista metodológico la investigación desarrolla dos procesos en uno solo, se habla de las películas seleccionadas al mismo tiempo que se realiza un análisis, este análisis es solo una herramienta para demostrar el propósito de nuestra tesis: El erotismo siempre ha estado presente en el cine mexicano. Reiteramos no se trata de estudio para analizar películas, este es un trabajo para demostrar un tema como el erotismo, que se creía inexistente en los primeros años del cine nacional, fue ignorado con el paso del tiempo y mutilado por la censura televisiva, pero existe.

Nuestro tratado está encaminado a ser un análisis sencillo y totalmente alejado del metalenguaje de muchos teóricos y críticos que usan palabras, conceptos y mecanismos de análisis demasiado técnicos, ortodoxos e inútiles, que desde nuestro punto de vista, muchas veces solo producen conclusiones que un simple espectador podría percibir con un poco de sentido común, sin tanto desglose y teoría. Tratamos de acercar al lector proponiendo y elaborando nuestro propio método de análisis. Tomando en cuenta y siguiendo una corriente dialéctica proponemos en los siguientes renglones una metodología personal y fácil de entender. La intención es apreciar disfrutando el cine, ayudar a entender el valor del cine mexicano desde un lado crítico y dar una visión más abierta sobre la interpretación de películas de la primera mitad del siglo XX.

El crítico español José Javier Marzal Felici en el año 2000 publicó su Guía para ver y analizar *Citizen Kane* como parte de su colección que cuenta hasta hoy con 34 tomos. En este volumen se condensan varios métodos para analizar cine, entre ellos se hace referencia primordial al “Análisis Histórico” como un método importante para analizar el séptimo arte, este método consiste en analizar estudios ya existentes del tema, es decir: hacer una relectura de los análisis anteriores y contextualizarlos en tiempo y espacio, con el fin de profundizar más en la película. Este método es muy cercano a los estudios culturales de la imagen, también propuesto por Marzal Felici, donde habla de contextualizar la imagen, estableciendo su relación con la misma sociedad que la produce. Se trata de hacer un discurso de análisis que resulte claro y sencillo, pero no por esto superficial.

Un planteamiento con clara vocación semiótica, reconoce que existen dos grandes procesos que engloban a todos los procesos de análisis cinematográfico: la descripción y la interpretación. Desde cualquier ángulo que se aborden los análisis fílmicos hay dos puntos:

1.- Descomponer el filme en sus partes más elementales

(Deconstruir = describir)

2.- Establecer relación entre los elementos para explicar y comprender el significante

(Reconstruir = interpretar)

Estos elementos nos llevan a recordar una parte básica de la estructura del modelo para analizar films, establecida por Casetti y Di Chio, por lo que se complementa nuestra metodología con la parte medular de ese esquema, donde nos dicen que el análisis es aquel conjunto de operaciones, sobre un objeto determinado, consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor sus elementos. Este principio de análisis se fusiona perfectamente con la teoría de Marzal, quedando nuestra metodología de la siguiente manera:

Se realizó un análisis histórico documental, como el propuesto, y utilizado, por el investigador español Javier Marzal Felici, revisando análisis previos acerca del erotismo en el cine mexicano, las aproximaciones interpretativas ya existentes acerca del tema, centrándose la primera etapa de la investigación en la recolección de todos los documentos hemerográficos, bibliográficos y filmográficos referentes al cine mexicano, buscando elementos del erotismo desde 1896 hasta 1955.

Una vez finalizado el análisis histórico, y ya con datos importantes del erotismo en el cine mexicano, se realizaron entrevistas a autoridades competentes en la materia, tales como *Eduardo de la Vega Alfaro* doctor, profesor e investigador en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, actualmente catedrático de la universidad de Guadalajara, quien ha publicado críticas y ensayos sobre diversos aspectos cinematográficos nacionales e internacionales, en periódicos, revistas y libros editados en México y el extranjero.

En 1995, Eduardo de la Vega obtuvo el *Premio Bellas Artes Luis Cardoza y Aragón para Crítica de Artes Plásticas* por su ensayo *La pintura en el cine*.

Influencia de las artes plásticas nacionales en el proyecto inconcluso de ¡Que viva México! (S. M. Eisenstein, 1930-1932). Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores (nivel III).

También se entrevistó a la realizadora y guionista Viviana García- Besne, Licenciada en Comunicación Gráfica con estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien ha trabajado en la restauración y preservación fílmica, en instituciones como la Filmoteca de la UNAM, en 2008 y en el Archivo Fílmico Agrasánchez México, del 2006 al 2009.

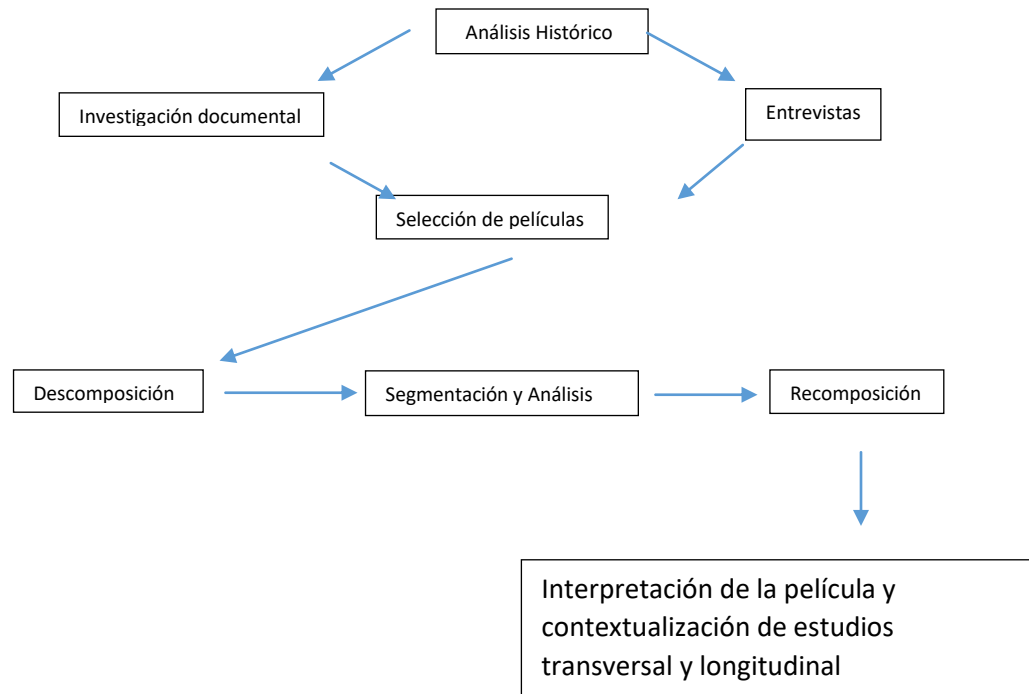
García- Besné ha laborado como docente en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC), Barcelona, y en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Ciudad de México. Realizó el documental *Perdida* en 2009, en donde la joven directora nos muestra una parte desconocida de la historia de sus tíos abuelos los hermanos Calderón, relevantes productores de cine mexicano de los años 30 a los 70, clave importante para entender el desarrollo del erotismo en el cine mexicano.

Posteriormente a las entrevistas, se hizo una selección de películas significativas. Una vez obtenido el material fílmico, a través de la filmoteca de la UNAM y en otras ocasiones por otros medios, como internet y videotecas. Las cintas se ordenaron de forma cronológica para comenzar con el análisis.

Este estudio se centra en la categoría de *Estudio Transversal* ya que fuimos hablando de momentos específicos en la época del cine mexicano pero también es un *Estudio Longitudinal* ya que hablamos de sus consecuencias en épocas posteriores de la historia del cine nacional.

Se continuó manejando la metodología, eligiendo una película que pertenezca al tema en desarrollo y haciendo una descomposición de la linealidad o la segmentación de dicha película seleccionada. El procedimiento consistió en dividir en fragmentos cada vez más breves, que representan unidades de contenido cada vez más pequeñas como secuencias, encuadres para sacar “fotogramas”; (el fotograma es la parte más pequeña de un filme, es una fotografía de uno de los 24 cuadros que tiene un segundo en la pantalla) este fotograma representa información importante a nivel visual, posteriormente se realizó una recomposición discutiendo de la trama de la película y como paso final, se procedió a la interpretación de la película hablando de su contexto histórico y sus repercusiones a futuro en la misma industria del cine. El análisis exclusivamente tiene la finalidad de encontrar los componentes eróticos en la industria fílmica nacional, dejando fuera los elementos no relacionados con el tema. Se reitera, no es un método para el análisis de películas.

Nuestro esquema propuesto quedó de la siguiente forma:



El principal interés de esta investigación es hacer una reflexión de lo que muchas veces como espectadores hemos visto en el cine nacional. No dar por hecho que todo está dicho en torno al estudio de la cinematografía mexicana, esta especie de “Ceguera de Taller”, donde no notamos detalles importantes, tras una lectura superficial de un producto cultural, ceguera que ha dado la tendencia por afirmar que no hay nada nuevo por investigar sobre la historia de los primeros años del cine en México. Este trabajo abre las miradas al rescate de un patrimonio cultural cinematográfico, este patrimonio que tiene mucho que dar si se mira con ojos analíticos, si se mira sin el prejuicio de asegurar que por ser antiguo inocente o conocido y por lo tanto sin importancia, este trabajo quiere demostrar que el llamado antiguo cine mexicano tiene mucho de novedad.

1. Erotismo y arte

1.1 ¿Qué es lo erótico? (Hacia una definición)

Lo que dice Homero de que los dioses inspiran audacia a ciertos guerreros, puede decirse con más razón de Eros (...). Sólo los amantes saben morir el uno por el otro. Y no solo los hombres, sino las mismas mujeres han dado su vida para salvar a los que amaban.¹

Platón

Etimológicamente los orígenes de la palabra erotismo, vendrían de la mitología griega al hacer referencia a Eros, el dios del amor, quien está relacionado con el goce sexual, el amor apasionado, el deseo carnal, una actitud frente a la vida, abriendo los sentidos para experimentar el placer.

El erotismo está en constante cambio según las diversas culturas, manifestándose de diversas formas como, fantasías, estímulos visuales, auditivos, sensoriales, todo lo que se relaciona con la búsqueda del placer. No solamente es una construcción personal sino también social que está en constante cambio.

Eros, según Hesíodo, nació del Caos y de la Tierra y era el más hermoso de los mortales. Para los griegos el Caos (Khaos) no se usaba como sinónimo de confusión sino como espacio vacío, el origen del todo, el principio cósmico; de esta forma, Eros se considera como un elemento primordial en relación con el principio del mundo, la fuerza de la vida a través de la atracción, la primera luz, responsable de la creación y de la vida del cosmos. El dios responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo.

El caos existió al principio, y en seguida apareció tierra con su vasto seno, base eterna e inquebrantable de todas las cosas,

¹ Platón, *Autores selectos*, México, D.F., Grupo Editorial Tomo, 2009, p. 470.

y de Eros (...) Eros es el primer dios que fue concebido,
(...) Es el más antiguo de todos los dioses. También es
el que hace más bien a los hombres, porque no conozco
mayor ventaja para un joven que tener una amante virtuoso;
ni para un amante, que amar un objeto virtuoso. Nacimiento,
hombres riquezas, nada como el amor para inspirar al hombre
lo que necesita para vivir honradamente.²

Otros mitos presentan a Eros como hijo de Ares (dios de la Guerra) y Afrodita (diosa del amor), de esta unión también nacieron Harmonía (la concordia), Deimos (el miedo) y Fobos (el terror) así Eros también está relacionado con la concordia y el miedo.

Afrodita nació de la mutilación del miembro sexual de Urano que flotaba sobre el mar, de la unión de esta diosa con Ares, nació el más bello mortal sobre la tierra, un niño alado, armado con un arco, que atravesaba con flechas mágicas el corazón de hombres y dioses. Eros es el símbolo de los deseos amorosos, la pasión ardiente de fuerza fecundante.

En *El banquete*, Platón menciona que fue concebido por Poros (la abundancia) y Penia (la pobreza) y esto explicaba los diferentes aspectos del amor. También indicaría su relación con el todo y lo opuesto como complementario. El erotismo estaría presente tanto en la abundancia como en la pobreza, tanto en el hombre como en la mujer.

Penia, estrechada por su estado de penuria, se propuso tener un hijo de Poros. Se acostó con él y se hizo madre de Eros.
por esta razón Eros se volvió el compañero y servidor de Afrodita, porque fue concebido el día que ella nació. Además de que el amor ama naturalmente la belleza.³

Es importante señalar la relación que tiene Eros con la belleza, así se podría encontrar una diferencia clara entre lo que es erotismo y lo que no lo es. Por principio de cuentas lo erótico tiene una estrecha relación con lo bello.

² *Ibidem*, p. 470.

³ *Ibidem*, p. 491.



Eros. Cerámica griega de figuras rojas. Carrete 470 – 450 a. C.

En otros relatos griegos, también se relaciona al alma y la mente con lo erótico, en la fábula de Eros y Psique, quien podría ser traducida como la fuerza vital humana unida al cuerpo en vida, los procesos de la mente humana como una unidad.

La historia de Eros y Psique narra la lucha por el amor y la confianza de Eros por su amada Psique. Según el mito, Afrodita estaba celosa de la belleza de Psique, así que encargó a su hijo, Eros, que la flechara para que se enamorara del hombre más feo del mundo, pero este no cumplió con su misión pues se deslumbró por la belleza de la mortal. La llevó a su casa como su compañera y se hicieron amantes, la única condición era que Eros le pidió que su amor fuera ciego, sólo se encontrarían por las noches y ella no podría ver su rostro. Un día las hermanas celosas de Psique le comentaron que por algo él ocultaba su cara. Ella haciendo caso al consejo de las hermanas, en la noche encendió una lámpara con aceite para verlo. Eros desilusionado porque ella había traicionado su confianza la expulsa y la manda a vagar por todo el mundo buscando a su amor perdido. Cuando Psique se dio cuenta de su error le pidió a Afrodita que le devolviera el amor

de su amado, ella le encarga cuatro misiones casi imposibles. La última era que, debido a la preocupación por su hijo Eros, Afrodita había perdido gran parte de su belleza, así que la tarea de Psique consistía en ir al inframundo, para pedirle a Perséfone, esposa de Hades, un poco de su belleza. Perséfone accede de buena forma y le da a Psique una caja con su hermosura. Al regreso Psique decide abrir la caja para tomar un poco para ella. El resultado fue un profundo sueño que le impediría abandonar el inframundo.

Eros, que había perdonado a su amada, voló hasta ella para limpiar el sueño de sus ojos, además de pedirles a Zeus y Afrodita su permiso para casarse con Psique. El resultado fue que ellos accedieron, convirtiendo a Psique en inmortal. De la unión de Psique y Eros nació Hedoné, cuyo nombre significa placer.



Eros y Psique, pintura inglesa de
Annie Swynnerton 1890.

El erotismo está relacionado con el amor apasionado unido al deseo sexual y también con la sensualidad. Sin embargo el erotismo va más allá, ya que integra manifestaciones corporales y artísticas, abarca señales

sonoras y visuales especializadas, simbolizadas a través del lenguaje o representaciones artísticas.

Puede ser sutil, como una mirada profunda al lado de la persona deseada, o algo profundamente íntimo y sexual, por ello se puede decir que lo erótico es más un comportamiento cultural que sexual, no se puede definir solamente con su relación con la sexualidad y el acto físico, pero tampoco se le puede equiparar al romanticismo aunque tiene con él una estrecha relación. En la Grecia antigua había una distinción entre el término eros y ágape, al segundo se le relacionaba con el amor solidario, universal, “romántico”.

En el *Banquete* de Platón se puede encontrar la sustancia sexual de las manifestaciones espirituales.

“De acuerdo con Diotima, Eros conduce al deseo de un cuerpo hermoso a otro y finalmente a todos los cuerpos hermosos, porque “la hermosura de un cuerpo está emparentada con la hermosura de otro” y sería tonto “no reconocer que la hermosura en cada cuerpo es una y la misma”.⁴

En base a la cita anterior se puede inferir que la hermosura está relacionada no sólo con un cuerpo sino con todos los cuerpos hermosos, por lo tanto quien desea un cuerpo hermoso desea todos los cuerpos que son uno solo, así la hermosura es una sola, es universal. Si realmente amamos a alguien, para que el amor sea verdadero, deberíamos amar a toda la humanidad, está sería la manifestación espiritual. Desde el punto de vista sexual se levanta el deseo por aquello que anima al cuerpo deseado.

La realización erótica va desde el amor físico de unos hacia otros hasta el amor por el trabajo y el conocimiento de la humanidad. Desde el punto de vista psicológico existe una transformación de la sexualidad en eros.

“La “protección espiritual” es obra de Eros tanto como lo que es la procreación corporal, y el orden correcto y verdadero de la Polis es tan erótico como lo que es el orden correcto y verdadero del amor.”⁵

El erotismo aspira a relacionarse no solamente con la pasión sino también con la razón, las verdaderas relaciones eróticas, desde un punto de vista

⁴ Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 196.

⁵ *Ibidem*, p. 197

psicológico, se dan entre individuos maduros que integran el corazón y los instintos a la razón y a la cultura.

La autosublimación de la sexualidad, según Marcuse, implica que la sexualidad puede, bajo determinadas condiciones no represivas, crear relaciones humanas altamente civilizadas, sin reprimir a los instintos. Esto sería la transformación conceptual de la sexualidad en Eros. El instinto de vida es un instinto sexual, erótico.

Octavio Paz, en su libro *La llama doble*, define al erotismo, como sexualidad transfigurada: metáfora. No es sólo sexualidad animal, es toda una ceremonia, una representación, que a través de la imaginación, involucra tanto al acto erótico como al poético. Transformándolo en el algo diferente a la meramente sexual.

“En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción. (...) En el erotismo, las tendencias agresivas se mancipan, quiero decir: dejan de servir a la procreación, y se vuelven fines autónomos. (...) La metáfora erótica, indiferente a la perpetuación de la vida, pone entre paréntesis a la reproducción”⁶

Si el sexo está relacionado con la procreación, con la preservación de la vida, el erotismo va más allá de la mera reproducción de la especie. Es transformación creadora, artística, metáfora de los sentidos.

El erotismo crea, poemas, cuentos, novelas, dibujos, pinturas, imágenes, películas, obras de arte. Es sexualidad transfigurada, metaforizada, manifestándose en variedad formas y estilos, en diferentes lugares y distintas épocas. Si el sexo siempre es igual, con un mismo fin, la reproducción, lo erótico es siempre invención y variación creadora.

“El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida”⁷

1.2 El arte y el erotismo (Breve historia de la sensualidad)

Desde los tiempos remotos la curiosidad por el erotismo ha sido natural en el desarrollo de la humanidad, lo erótico, aunque va más allá, está relacionado con el sexo, esencial para la preservación de la especie, en

⁶ Paz, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 11

⁷⁷ *Ibidem*, p.7

términos freudianos, una pulsión indispensable para la supervivencia, sin no hay sexo la vida humana simplemente desaparecería. Esta necesidad de señalar la importancia de la fertilidad, se da desde las primeras manifestaciones artísticas.

En los últimos años del periodo paleolítico, aproximadamente de 25 a 15 mil años, en la denominada “Era de piedra”, la gente moría a temprana edad, se calcula que antes de los 30, así que las mujeres podían ser fértiles 15 años como máximo, entre la pubertad y su muerte. La humanidad se resguardaba contra las inclemencias del tiempo en cuevas y lugares rocosos y es ahí en donde se han encontrado residuos de la ocupación humana durante la etapa glaciario, el arte rupestre.

El arte prehistórico posiblemente nació como una respuesta al misterio del entorno de la vida, una respuesta al medio ambiente cambiante y peligroso, este arte es testigo de la procreación, inexplicable, y de la muerte constante. Surgen los ritos como una forma de entender los acontecimientos, la magia para la caza y la fertilidad, la supervivencia de la especie. De esta forma aparecen las primeras representaciones de genitales masculinos y femeninos, estos últimos representados como una V invertida.



Representaciones de carácter fálico en la Prehistoria.



Vulvas grabadas en roca, arte paleolítico,
Périgord, Francia.

En esta etapa aparecen las llamadas figurillas de Venus como símbolos de fertilidad, la diosa Madre generadora de la vida, con características comunes, como son la desnudes, figuras regordetas, atributos sexuales enfatizados, pechos y abdomen prominente. En algunas ocasiones también tienen signos visibles de embarazo. Evidentemente son figuras eróticas por sus marcadas formas femeninas. De todas ellas, una de la más conocida es la **Venus de Willendorf**.

“Su autor quiso representar la figura desnuda de una mujer de formas monstruosas, con vientre enorme, senos voluminosos, ombligo horizontal, piernas regordetas y cortas rodillas muy bien torneadas y monte de Venus extraordinariamente abultado”⁸

Fue descubierta en agosto de 1908, es una estatuilla de piedra caliza de 11 cm de alto y 5 de ancho, se calcula que tiene, aproximadamente, más de 25, 000 años de existencia, fue encontrada a la orillas de río Danubio, y es una de las primeras representaciones de la feminidad por sus marcados atributos sexuales. Actualmente se encuentra en el Museo de Historia Natural de Viena.

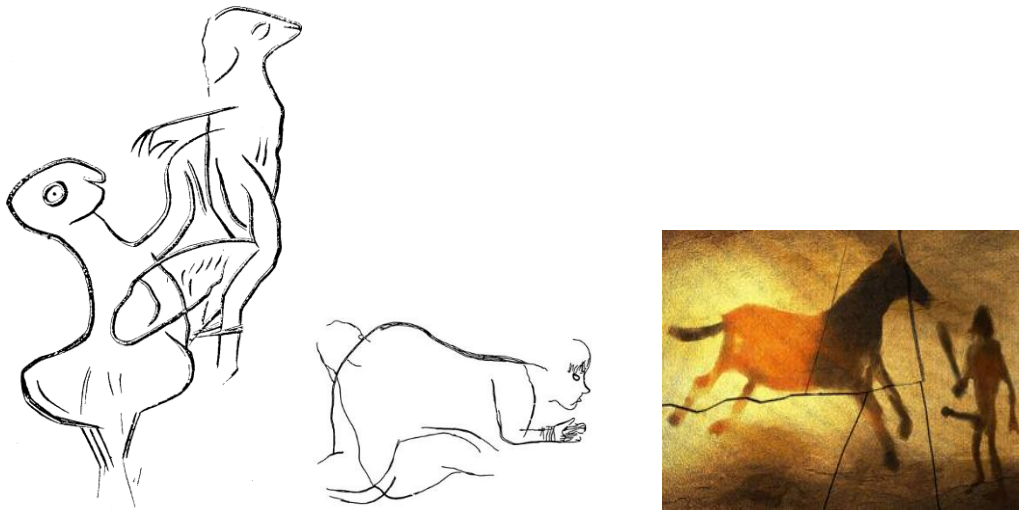
⁸ López, Juan, *El libro de la vida sexual*, Barcelona, Ediciones Danae, 1973, p.35.



Venus de Willendorf, Museo de Historia Natural de Viena.

Uno de los antecedentes más remotos de representar a través del arte, el erotismo, la sexualidad y la fertilidad. En toda la figura no se perciben rasgos faciales, se remarcan elementos relacionados con la sexualidad, como las piernas, las caderas, los senos y el sexo.

Existen datos para suponer que la sexualidad en la era paleolítica podía ser una actividad creativa y no solamente reproductiva, teniendo un sentido estético. Por su alto contenido erótico, muchas imágenes de esta época así lo confirman, incluso hay representaciones del acto sexual y el sexo oral.



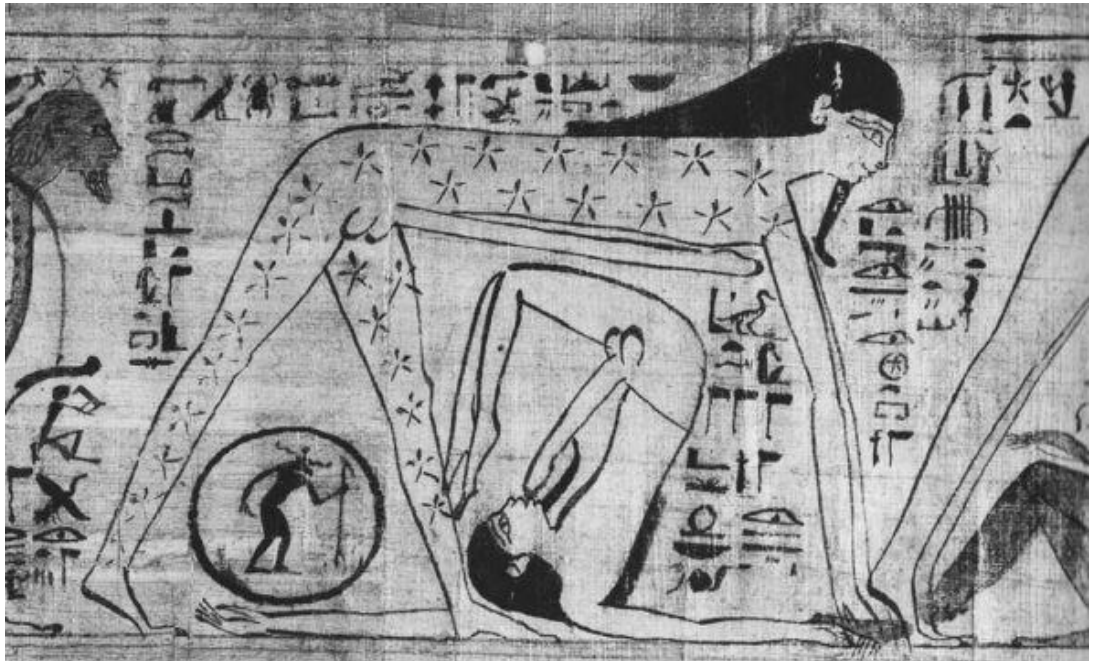
Es importante señalar como estas imágenes son los inicios de representar, por medio del arte, la sexualidad. Existe un afán creativo del ser humano por plasmar, a través de una imagen, lo referente al erotismo. El cine en nuestros días es un medio idóneo para contar historias en donde intervienen el sexo, la sexualidad y el erotismo.

En las primeras civilizaciones históricas el erotismo tuvo un desarrollo paulatino por medio del arte. En el antiguo Egipto existen algunas representaciones del papel de la sexualidad tanto en su cosmogonía como en la vida social. En la llamada cosmogonía heliopolitana se menciona que el creador de todo el universo fue Atum, quien para crear a la primera pareja de dioses, al estar solo, tuvo que recurrir a la masturbación; de este acto nacieron Shu y Tefnut.

“Yo soy quien fornicó con mi puño. Yo me masturbé con mi mano. Con el tiempo, esta historia daría origen al título religiosos de **Mano de dios**. Algunos egiptólogos creen que (...) sería plausible que se celebrase algún

tipo de ritual en el templo durante el cual, emulando al dios Atum, la esposa del faraón, como Mano de dios, masturbara a su esposo.”⁹

Para los antiguos egipcios la autosatisfacción erótica estaría relacionada no con un acto vergonzoso, si no, por el contrario, con un rito espiritual. También es necesario señalar que los primeros dioses son hermanos, así que también existe una relación con el incesto.



Autosatisfacción del dios egipcio Atum.

La seducción en las mujeres egipcias era de suma importancia, el peinado, el maquillaje y la depilación eran esenciales en el juego erótico. El escenario perfecto eran las fiestas. Con respecto a las pelucas muchas veces su uso sugería la esperanza de un encuentro sexual, todo como parte del juego de la seducción.

⁹ Parra, José, *La vida amorosa en el antiguo Egipto*, Madrid, Ed. Alderabán, 2001, p. 40



Fiesta en el valle

Detalle de la Tumba de Najt, Tebas.

Algunos historiadores señalan que es muy probable que la expresión “Ponte la peluca” era una forma de sugerir la preparación femenina para un encuentro sexual.

La prostitución era frecuente en el antiguo Egipto y a pesar de que era mal vista por la sociedad, existe una representación visual importante en el llamado **Papiro erótico de Turín**, en él se indica, de forma visual, lo que ocurría en las llamadas *Casas de Cerveza*, lugares en donde se encontraban las prostitutas con sus clientes.

Este papiro habla de la conducta sexual de los egipcios, en él se pueden apreciar escenas en donde las prostitutas tienen instrumentos musicales, como liras y lauds, es muy probable que ellas utilizaran la música para excitar a sus potenciales clientes, otra relación de lo erótico con las artes, en este caso la música. Este antiguo documento fue encontrado en el siglo XVI pero debido a su contenido erótico explícito, se dio conocer al público hasta 1973, mide 2.59 metros y se halló en el poblado de Deir el Medina, son doce viñetas con posiciones sexuales sugerentes, dibujadas con colores rojo, azul y negro, con unas pocas líneas de texto, se cree que perteneció a un militar de alto rango, se divide en dos secciones, la sátira y lo erótico, actualmente se encuentra en el Museo de Turín y se necesita un permiso especial para verlo.



Papiro erótico de Turín. Antiguo Egipto.

Los egipcios influyeron en todo el mundo antiguo, en especial en Grecia. Los grandes pensadores como Pitágoras, Platón y Heráclito, entre muchos más, estudiaron en templos sacerdotales egipcios, de donde obtuvieron los secretos de los grandes misterios. Esta influencia también se refleja en el arte.

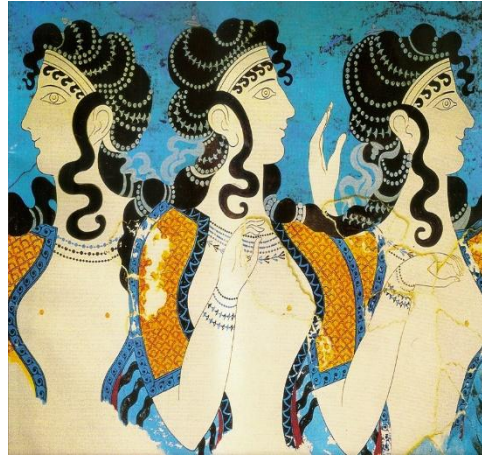
En la mitología griega la mujer tiene un papel primordial; en la civilización cretense se profesaba el culto a la diosa madre, las sacerdotisas fueron las primeras modelos tanto para la escultura como para la pintura mural. Ellas tenían un papel esencial en la vida cultural; eran bailarinas, tocaban instrumentos musicales como la flauta y la lira además de cantar en ceremonias sagradas relacionadas con la fertilidad, también eran maestras.

Por medio del arte ellas fueron plasmadas en los muros del palacio de Knossos y en diversas esculturas en donde aparecen con una breve cintura, faldas largas y los senos desnudos.

Dentro de las figuras más conocidas se encuentra la llamada *La Parisina* y la *Diosa de las serpientes*.



La Parisina, Knossos.



Damas de Tirinto en Creta.



Diosa de las serpientes.

La escultura de la Grecia clásica estableció el ideal de la figura femenina, destacando la Afrodita de Cnido del escultor Praxiteles, una de las primeras representaciones con una clara connotación erótica, Afrodita aparece desnuda pero no en una actitud religiosa, aparentemente está tomando una baño, cuando es sorprendida por la mirada del testigo, siendo su primera reacción cubrirse el sexo, una alusión sexual explícita.

La obra de Praxiteles adquirió una fama inmediata, llegándose a relatar que varios jóvenes se enamoraron de la escultura, sus curvas femeninas seducen en un juego erótico donde la sorpresa y el pudor se diluyen.



Afrodita de Cnido

Praxiteles.

La *Ménade furiosa* del maestro griego Scopas, es otra escultura en donde aparece fuertemente el erotismo, representa a una ninfa, semidesnuda, que acompaña al dios Dionisos; danza frenéticamente en una actitud de éxtasis, con el pelo rizado en su espalda, inclinada hacia atrás, abriendo de manera provocadora su vestido, pero solo por uno de sus lados, aumentando de esta manera la sensualidad.



Ménade furiosa.

Scopas.

Las representaciones de Afrodita continuaron el erotismo en la escultura, destacando *La Venus Calipigia*.

“Etimológicamente la de hermosas nalgas, tenía su templo en Siracusa y contaba con muchos admiradores. Las muchachas concursaban públicamente sobre la estética de sus nalgas” ¹⁰



Venus Calipigia

Época Helenística griega.

El dibujo y la pintura, a través de diferentes épocas, también fueron utilizados para expresar el erotismo y la sensualidad en el arte.

En 1538 Tiziano Vecellio realizó la *Venus de Urbino* también conocida como *Venus del perrito*. La presencia de un perro a los pies de la joven desnuda en el cuadro, significa que es una persona real, no una diosa o

¹⁰ López, Juan, ob. cit. P.35.

divinidad sobrenatural, la mirada fija en los ojos del testigo y la mano derecha apoyada sobre el pubis, transmiten la sensación de una sexualidad descarada, erótica e inocente a la vez.



Venus de Urbino (1538), Tiziano Vecellio.

La Maja desnuda de 1800 realizada por Francisco Goya está considerada como uno de los primeros desnudos integrales del arte de Occidente. La mirada directa de la modelo, en actitud desafiante, mostrando toda su desnudez, con los brazos atrás de la cabeza, sin pudor alguno, provocaron que la Iglesia católica prohibiera la exhibición de desnudos artísticos.



La Maja desnuda (1800), Francisco Goya.

El columpio (1767) del artista francés Jean Honoré Fragonard es un claro ejemplo del erotismo en la pintura durante el periodo artístico del Rococó.

Una joven se balancea en un columpio empujada por un hombre mayor, tal vez su marido, mientras del lado izquierdo, oculto en unos matorrales, un hombre mira debajo de la falda con el consentimiento de la chica. El cuadro puede ser interpretado como una historia de adulterio, en donde intervienen los amantes y el marido engañado, teniendo como testigos las figuras escultóricas de cupidos que son observadores mudos de la acción, aunque uno de ellos, el más cercano al joven, pide con un dedo en los labios, guardar el secreto, convirtiéndose en cómplice del juego erótico de los amantes.



El columpio (1767) Jean Honoré Fragonard.

El inicio de la fotografía, a partir de 1826, fue un nuevo medio para desarrollar el erotismo a través del arte, en 1836 Mandé Daguerre fue el primero en retratar esculturas desnudas, teniendo un éxito inmediato, a partir de ese momento se inicia la reproducción masiva de imágenes eróticas. En sus orígenes, solo las prostitutas aceptaban posar desnudas frente a la cámara, obviamente con una retribución económica, paulatinamente se empezó a formar un mercado lucrativo clandestino. Para finales del siglo XIX, la fotografía se había estrechado fuertemente con la ciencia así que se utilizó, desde el punto de vista antropológico, para tratar de clasificar las características de las distintas razas. Por otro lado, hubo un desarrollo paralelo de la fotografía y los desnudos femeninos, así que el erotismo se incorporaría a las características del nuevo medio visual, al fotografiar cuerpos desnudos a la luz del día; estos eran mucho más reales, en comparación con las pinturas.

Una de las primeras fotografías de desnudos fue la realizada por Hippolyte Bayard en 1840, un autorretrato en donde el autor asemejaba su muerte, en protesta por la patente dada a Mandé Daguerre. Bayard se fotografió desprovisto de ropa, solo cubierto por un sudario; además de ser una de las primeras fotografías de un cuerpo desnudo, esta fue la primera vez que se utilizó un escenario teatral en la realización.



Hippolyte Bayard 1840.

Las primeras fotos de desnudos relacionadas con el erotismo, de las que se tiene testimonio, son de 1849 realizadas por Gustav Legray. Al siguiente año se popularizaron, mostrándose el cuerpo humano en todas sus formas. La fotografía revolucionaba la forma de mostrar la sensualidad en un medio visual, producto de la mentalidad positivista del siglo XIX. El producto ya no era la representación del artista ilustrador del cuerpo, por medio del arte, sino una nueva forma de mostrar un ser que realmente existía y era captado en un momento determinado, en un tiempo específico. Lo verdadero se sobreponía sobre lo que era solamente representativo.

Una mujer retratada desnuda ejercía una mayor fascinación sobre cualquier pintura o escultura, por más realista que fuera.



Desnudo. Mandé Daguerre.

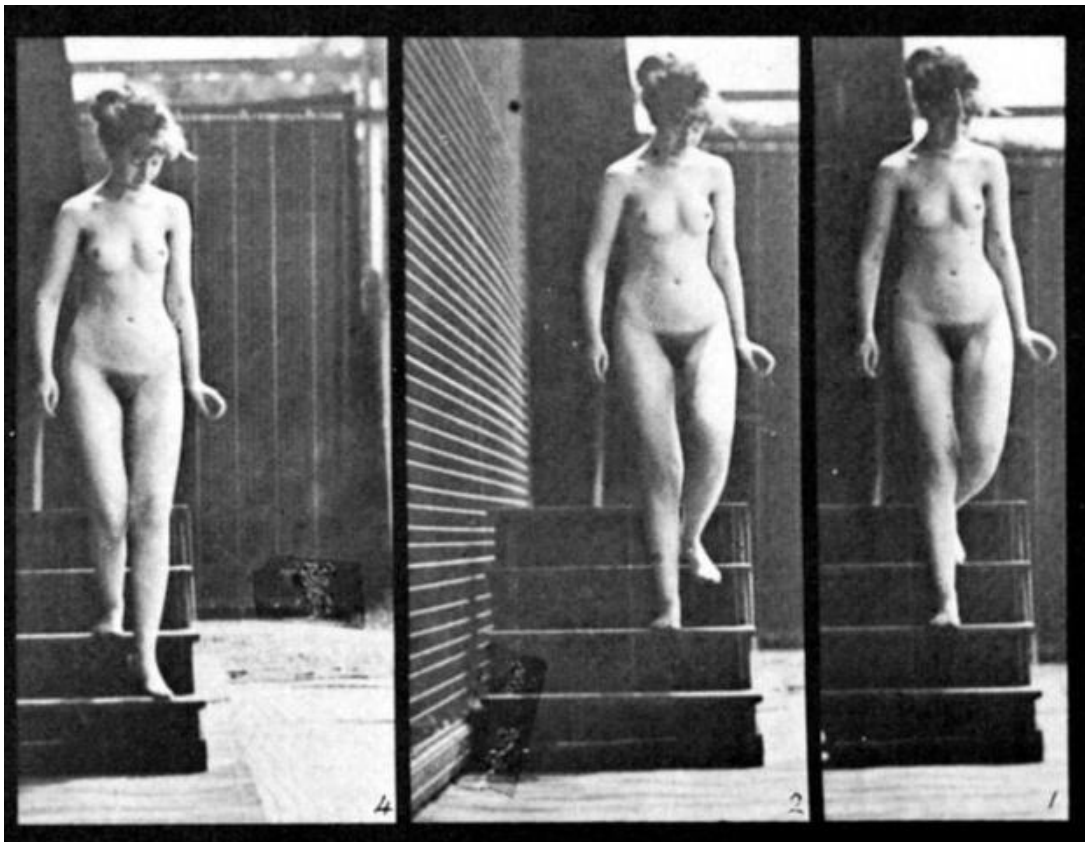
La fotografía inicia una clasificación relacionada con la sexualidad como: desnudo artístico, foto testimonial, fotografía sugerente, desnudos parciales y fotografías pornográficas, entre otras.

Para finales del siglo XIX ya existía todo un mercado relacionado con las fotografías de desnudos. Destacan las hechas por encargo por los clientes, denominados *Voyeur*.

Algunos pintores empezaron a utilizar la fotografía para la realización de su obra, entre ellos destacan: Eugene Delacroix y Coubet, artistas que se

sintieron sumamente atraídos por todas las posibilidades que les daban las nuevas técnicas fotográficas.

Paralelamente a la utilización del erotismo, por medio de la fotografía, otros autores empezaban a experimentar con las posibilidades científicas que tenía el nuevo medio. Así nace la cronografía, retratar seres en movimiento, a intervalos regulares, para poder captarlos en todas sus manifestaciones. Esta misma técnica sería aplicada al cuerpo humano desnudo por Eadweard Muybridge y Jules Marey. El cuerpo desnudo era idóneo para estudiar la relación entre arte y ciencia.



Eadweard Muybridge Cronografía.

Poco a poco se iría perfeccionando la técnica para estudiar el movimiento, finalmente el 28 de diciembre de 1895 aparecería un nuevo aparato que provocaría toda una revolución en el arte, al permitir relacionar el erotismo con las imágenes en movimiento. Este nuevo invento se llamaría Cinematógrafo.

1.3. El séptimo arte y el erotismo.

Unos pocos meses después de la primera exhibición cinematográfica en diciembre de 1895, Charles Pathé, uno de los primeros personajes que vio al cine como toda una industria, ya tenía en su catálogo películas relacionadas con un ingenuo erotismo bajo el epígrafe **Scènes grivoises d'un caractère piquant** (escenas atrevidas de carácter picante). Una de estas películas se llamaba **Le coucher de la mariée** (1896) dirigida por Albert Kirchner y protagonizada por una artista de striptease llamada Louise Willien, donde una chica se desnuda mientras la observa su esposo. Esta cinta tuvo tanto éxito que se hicieron otras dos más con el mismo título, pero interpretadas por distintas actrices. Uno de los primeros temas eróticos del cine sería el sorprender a mujeres en ropa interior.



Le coucher de la mariée (1896), dirigida por Albert Kirchner.

“Otros realizadores anónimos copiaron la exitosa fórmula (...) un surtido catálogo de cortos de modelos desnudándose en su habitación o realizando ejercicios gimnásticos”¹¹

En estas primeras funciones cinematográficas el cine provoca escándalos al mostrar por primera vez un beso en primer plano en la película **The Kiss** (1896) producida por Thomas Alva Edison o exponiendo a mujeres en traje de baño en **Las bañistas** (1895) de los hermanos Lumiere. Sin embargo el lugar preferido para mostrar escenas subidas de tono fue el baño.

¹¹ Escópico, Casto, *Solo para adultos, historia del cine X*, Valencia, España, Ed. La Máscara, 1996, p.21.

El aseo femenino fue el pretexto ideal para mostrar al cuerpo femenino desnudo. En ***Le bain de la parisienne*** (1896) la protagonista tomaba un baño en ropa interior y en ***Mondaine au Bain*** (1899) la interprete mostraba un seno desnudo al estar sumergida en una bañera.



Bains des dames de la Cour (1904) Johann Schwarzer. Pathé Films.

En 1900 Johann Schuwarzer fotógrafo austriaco funda Saturn Films para competir con la casa Pathé, realiza cortos eróticos más atrevidos que los franceses, así comienza a utilizar el desnudo femenino integral, lo en ese tiempo se le conocía como *Evakosütme* (traje de Eva); esta empresa tuvo una enorme producción entre 1906 y 1910 exhibiendo sus películas de forma exitosa en muchas partes del mundo; Destacan entre sus filmes ***Le réveil de Chrysis*** (1899) donde una hermosa mujer desnuda es atendida por su esclava negra y ***Der Traum Des Bildhauers*** (1907) que narra el sueño de un escultor donde su obra de mujeres desnudas toma vida.



Der Traum Des Bildhauers (1907) Johann Schwarzer. Saturn Films.



Le réveil de Chrysis (1899) Johann Schwarzer. Pathé Films.

El creador del espectáculo cinematográfico George Méliès también incursionó en las primeras películas eróticas al realizar en 1897 ***After the ball*** protagonizada por su amante, Jehanne D' Alcy, compañera e intérprete de muchas de sus películas clásicas como ***Juana de Arco*** (1900) y ***El viaje a la luna*** (1902). En la película erótica de Méliès la actriz aparece, después de desvestirse, con una malla color crema, dando la sensación de desnudez, mismo truco que también sería utilizado por la casa productora de los hermanos Pathé



After the ball (1897), con Jehanne D' Alcy, de George Méliès.

En algunas películas francesas, de finales del siglo XIX la cámara se situaba en el ojo de una cerradura, remarcando el carácter voyeurista del cinematógrafo. En ***Par le trou de serrure*** (1901) de Ferdinand Zecca, producida por Charles Pathé, el espectador se identifica con un personaje que espía a una vecina que se está desnudando.



Par le trou de serrure (1901) de Ferdinand Zecca, Pathé Films

Paralelamente al cine europeo que explotaba la sexualidad, el cine norteamericano enfrentaba la censura y el rechazo de los sectores más conservadores hacia todo film que hiciera sugerencias eróticas. El primer beso en ***The Kiss*** (1896) fue motivo de ataques, principalmente de la prensa.



The Kiss (1896) de Thomas Alva Edison, Edison`s Black Maria Studio.

“En las páginas del *Chicago Tribune*, Herbert S. Stone publicó el 16 de junio de 1896, una virulenta diatriba contra el filme calificándolo como “un hecho bestial” que reclamaba la inmediata intervención policial.”¹²

Otra película, que también llamaría la atención sería ***La danza de la serpentina*** (1895), igualmente producida por Edison; la cinta provocaría la fundación del primer Comité de Censura en la ciudad de Chicago en 1907; una de las primeras recomendaciones de este organismo fue poner unas barras transversales sobre el filme, para impedir ver el cuerpo de la actriz que bailaba.

Paulatinamente, estos comités fueron en aumento en las principales ciudades estadounidenses, arremetiendo en contra de las salas que exhibieran filmes que “atentaran contra la moral”. El caso extremo sucedió en 1908, cuando el alcalde de Nueva York ordenó el cierre de todas las salas de la ciudad. Para su reapertura, en 1909, los exhibidores se comprometieron a crear un organismo de censura a nivel nacional, en 1915 se convertiría en el *National Board of Review*. Esta intervención de la censura, impidió que en Estados Unidos se realizaran cortos con mayor cantidad de erotismo, como los realizados en Europa, principalmente en Francia.

Para principios del siglo XX, estos primeros cortos eróticos fueron desapareciendo, a medida que la censura avanzaba impidiendo su exhibición. Para finales de 1905 la casa Pathé los dejó de producir.

“Con la retirada de las grandes casas de cine, la producción de cortometrajes licenciosos se convirtió en un negocio casi clandestino orientado hacia los compradores privados. Al quedar al margen de los circuitos de exhibición pública, el contenido erótico de las películas se hizo cada vez más explícito hasta alcanzar las escenas de sexo real.”¹³

Es muy probable que desde 1896 se hicieran las primeras películas pornográficas, sin embargo no se tienen registro de ellas hasta 1904. Uno principales centro de producción de este tipo de cintas era la ciudad de Buenos Aires, Argentina, de donde se exportaban a compradores privados, principalmente franceses e ingleses. Sin embargo, la mayoría de los investigadores señalan que la cuna de la pornografía fue Francia, en donde se realizaron las primeras películas de sexo explícito.

¹² Escópico, Casto, *ibídem*, p. 22

¹³ *Ob. cit.* P. 23.

1.4. Erotismo y pornografía.

Una de las primeras películas francesas pornográficas es ***Le voyeur*** realizada en 1907, aunque, como se señaló anteriormente, es probable que hayan existido desde 1896, paulatinamente estos tipos de filmes clandestinos empezaron a tener un mercado en el continente europeo, por ejemplo en Alemania se tiene registro de una cinta llamada ***Am Abend*** (1910) protagonizada por un voyeur que decide pasar a la acción. Este corto, incluye “escenas” de masturbación femenina y sexo oral. Este tipo de películas eran clandestinas y estaban prohibidas por las autoridades, por lo regular fueron hechas con muy bajo presupuesto y por actores aficionados, de hecho, al igual que las fotografías de la segunda mitad del siglo XIX, los personajes femeninos eran interpretados por prostitutas.

Al ser adquiridas de manera secreta, por gente adinerada, como aristócratas y comerciantes, se exhibían en funciones privadas. Se cuenta la anécdota que el Sha de Persia Ahmad Mirza, fue el primer particular que compró un proyector cinematográfico para pasar este tipo de cintas en funciones privadas. Lo mismo se dice del rey Faruk de Egipto y de algunos miembros de la nobleza rusa.

Los grandes burdeles europeos, también contaban con un cinematógrafo y un repertorio variado de películas porno para sesiones clandestinas, al igual que algunas fraternidades universitarias. En los Estados Unidos, inicialmente estos films se conocieron como *Smokers*, después como *Stag films* y en Inglaterra como *Blue Movies*. En los países de habla hispana, la gran influencia de la religión católica no impidió que se produjeran este tipo de cintas, en países como España, Argentina, México y Cuba.

A pesar de que la pornografía estaba rigurosamente prohibida, las autoridades, de manera no explícita, la permitían, incluso se habla de que los departamentos policiales tenían las mejores funciones privadas debido a la gran cantidad de material confiscado.

“El sexo se mueve (...) entre la libertad y la represión. Y el sexo desde que el cine es cine, es motivo de escándalo, una piedra de toque que continúa irritando y soliviantando a los más puros (...) de espíritu”.¹⁴

¹⁴ Freixas Ramón, *El sexo en el cine y el sexo de cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p.19.

El sexo ya sea de manera explícita o sutil, fuera de campo o en la pantalla, en la mayoría de las obras está estrechamente relacionado con las historias.

“El cine está repleto de escenas de contenido sexual, aunque los cuerpos vayan vestidos y los actores ni se toquen (...) escenas que han hecho arder la imaginación de generaciones de espectadores, concentrando lo visto (generalmente entrevisto) en ensoñaciones, sueños húmedos y, en fin creando entrañables fantasmas que nos han arrastrado en sus cadenas hasta nuestros días.”¹⁵

Separar el erotismo de la pornografía, tiene sus dificultades debido a que el sexo los une estrechamente, para algunos lo que uno piensa es erótico y lo que no pertenece a uno, lo que piensan los demás, es pornográfico. La pornografía, para otros, es el sexo mercenario, mientras que el erotismo exalta los sentidos.

La separación entre lo pornográfico y lo erótico tendría que ver más que nada con los niveles discursivos de la historia. En el primero lo importante, y lo único, es el acto sexual, no concerniendo la forma de representarlo a través de las imágenes; en el caso específico del cine, no importan los elementos del lenguaje cinematográfico, la edición, el uso de los planos, las actuaciones, la iluminación y, mucho menos la historia, lo principal es el sexo por el sexo, el acto por el acto de manera explícita: para algunos investigadores es “Un documental fisiológico”.

En un nivel erótico el discurso y la historia son esenciales, lo importante es lo que se cuenta y como se cuenta, el acto sexual es solo un elemento de la historia, no lo principal. Es una escena o varias escenas de muchas otras que conforman toda una fábula, cuyo fin primordial no es el acto sexual. El erotismo cinematográfico, reivindica el placer de mirar a través del arte.

“Ver, mirar, observar, contemplar, aprehender, percibir, examinar, ojear, divisar... Está fuera de cualquier duda; de todos los posibles, es el impacto visual el que más conmociona.”¹⁶

¹⁵ Freixas, Ramón, ob. cit. P. 22

¹⁶ *Ibidem*, p. 50.

Y si esta mirada está relacionada con el placer erótico la fascinación del espectador es mucho mayor.

México no fue la excepción de la revolución que produjo el cine erótico en la pantalla; a partir de 1896, los espectadores comenzaron a descubrir un nuevo medio fascinador para contar historias afines con la sexualidad.

El 15 de agosto de 1896, los empleados de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, dieron la primera exhibición pública del cinematógrafo en la calle de Plateros número 9, hoy avenida Madero. Este sería el inicio de toda una relación del cine mexicano con el erotismo en la pantalla.

CINEMATÓGRAFO
— INVENTADO POR LOS HERMANOS —
{ **AUGUSTO Y LUIS LUMIÈRE.** }
DE LYON [FRANCIA.]
REPRESENTACION DE GALA
EL —
JUEVES 27
— de Agosto de 1896. —

—+ PROGRAMA +—

| | |
|-----------------------|--------------------------|
| El sombrero cómico. | cia en el coronamiento |
| Los Campos Eliseos en | del Czar en Moscou. |
| Paris. | El Fotógrs fo. |
| Bañadores en el mar. | La pesca de las sardinas |
| Digusto de niños. | Campe sinas quemando |
| Montañas rusas. | yerbas. |
| La pesca del bebé. | El acuario. |
| El Embajador de Fran- | Llegada del tren. |

— Funciones de de las 8 p. m. hasta las 9 p. m. —

SEGUNDA CALLE DE PLATEROS N° 9
(Arriba de la Droguería de Plateros.)

Entrada, Un peso.

Y el cinematógrafo llegó a México (1896).

(Cartel de las funciones de gala).

2. Erotismo en los primeros años del cine mexicano.

2.1. Tiples, mexicanas de exportación y divas italianas.

Antes de la llegada del cine a México en 1896, las mujeres más idolatradas y sensuales a nivel artístico en la vida citadina, se encontraban en el ambiente teatral, las tiples, cupletistas y coristas, llenaban de audiencia masculina los establecimientos dedicados al género musical.

La mayoría de las cupletistas no se pudieron adaptar al nuevo invento, puesto que el lenguaje cinematográfico era muy distinto al teatro. Muchas de ellas esperaban una respuesta directa del público y el cine no se las daba. Cristina Pereda, una famosa tiple de la época comentaba:

“El trabajo en las películas es monótono; prefiero el trabajo del teatro, porque es continuado y más emotivo. En el cinematógrafo, las escenas se cortan, y cuando uno está casi llorando, hay que refrenar el sentimiento para cambiarlo en risa. El cine tiene muchas ventajas no lo niego, pero el trabajo, en el escenario, es más artístico y más noble. En las películas no hay quien estime al artista porque no escuche ni los aplausos ni los silbidos; en cambio en el teatro, ¡Oh! en el teatro, el artista tiene que identificarse con su público, tiene que hacerlo sufrir o gozar.”¹⁷

Salvo algunas excepciones, como Lupe Vélez y Mimí Derba, la mayoría de las sensuales mujeres del teatro de revista no pudieron adaptarse al lenguaje cinematográfico realizado en México.

En realidad Lupe Vélez decidió irse a trabajar a Estados Unidos y es ahí en donde triunfa, por lo que tampoco se adaptó a la cinematografía mexicana. Dentro de las cupletistas que incursionaron en el cine de nuestro país, destaca María Conesa, *La Gatita blanca*, quien apareció en el papel protagónico de ***El pobre Valbuena*** (1917), filmada en la ciudad de Nueva York.

¹⁷ Morales, Miguel, *Las tiples y el cine mudo*, En Diario *El Nacional*, México, 1 de octubre de 1992, sección de espectáculos, p.20.

María Conesa nació en Vinaroz, Castellón, España, el 12 de diciembre, día de la virgen de Guadalupe, de 1892. Llegó a México en 1907. Contando con quince años de edad, hizo su debut en el Teatro Principal de la ciudad de México. Poco tiempo después se iría a Cuba en 1907, en donde se presentaría en el Teatro Albisu de la Habana, con la zarzuela **La Gatita Blanca**, a partir de ese momento estaría tan identificada con la obra, que se le conocería con este seudónimo. Su carrera sobresalió por sus bailes atrevidos y sensuales para la época, con letras de canciones muy sugestivas:

“Y estaba el muchacho loco del placer, dándole al manubrio a más no poder (...) No he visto en mi vida cosa superior si fue buena la subida, lo contrario fue mejor...”¹⁸

En el año, 1907, María, regresa a la ciudad de México ya con un nombre reconocido tanto en España como en Cuba, presentándose en el mismo Teatro Principal, con la zarzuela que la hizo famosa: **La Gatita Blanca**.

Su popularidad era tan grande que incluso se formó una agrupación para defenderla de los ataques de la prensa y el público conservador, el PCE (Partido Estudiantil Conecista). En 1909 debutó en el Teatro Colón, donde tendría grandes éxitos, en 1912 se va a España, regresando a México en 1914.

De 1915 a 1923 actuó en los principales teatros de la capital y del interior de la república mexicana, es por esos años donde hace su debut en la cinematografía con **El pobre Valbuena** (1917) dirigida por Manuel Noriega, basada en la zarzuela del mismo nombre.

Junto con Esperanza Iris y Prudencia Griffel, realizó el espectáculo **Las Tres Gracias**, en esa época también ayudaría a las carreras de otras grandes vedettes como Celia Montalván, Lupe Rivas Cacho, Aurora Walker, Mimí Derba, quien sería la primera directora del cine mexicano, y Lupe Vélez, una de las grandes divas latinas de Hollywood durante la época silente.

María Conesa tuvo una relación personal con mucha gente importante de la política como, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Plutarco Elías Calles, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, por mencionar algunos, todos ellos admiradores de primera fila, por eso se dice que tuvo influencia en el poder público mexicano. También se le relacionó con los integrantes de la famosa **Banda del automóvil gris**, principalmente con Juan Mérida su presunto líder.

¹⁸ Canción *Tango del Morongo*, cantada por María Conesa.



María Conesa. La Gatita Blanca.

Por 1915, se decía en las calles de la ciudad de México que gran parte del botín de los integrantes de **La Banda del automóvil Gris**, iba a parar al cuello y los dedos de la gatita en forma de joyas preciosas.

María Conesa fue una de las principales impulsoras del teatro de revista musical mexicano, dentro del cine filmó cerca de cinco películas, dos de ellas durante la época silente: **El pobre Valbuena** (1917) y **Payasos Nacionales** (1922).

Otra tiple cómica, Lupe Rivas Cacho, también incursionó en el cine, en **La muerte civil** (1918), de Domingo de Mezzi, producida por Anáhuac Films, película que no tuvo mucho éxito, a pesar de que la obra teatral fue muy popular entre el público mexicano.

Lupe Rivas Cacho nació en la ciudad de México en 1899, desde los trece años comenzó a trabajar en el teatro de revista. Fue una de las primeras tiples del Teatro Lírico y también una de las primeras iniciadoras del teatro conocido como sátira política. En 1920 fundó una compañía que llevaba su nombre. Junto con Diego Rivera, José Clemente Orozco y Lombardo Toledano inició el *Grupo Solidario del Movimiento Obrero*. Como artista teatral triunfó en los escenarios de México y España entre los años de 1928 y 1939. En el cine protagonizó varias películas pero sólo una silente. *La Muerte Civil* (1918).



Lupe Rivas Cacho.

Celia Montalván también fue otra tiplanetista famosa en aquellos años; incluyó al cine como parte de su carrera al actuar en una de las primeras películas con tema religioso ***El Milagro de la Guadalupe*** (1925), en ella Celia interpretaba a una bailarina “alegre, elegante y maliciosa”.¹⁹

Celia nació en la ciudad de México en 1899, el mismo año que Lupe Rivas; apadrinada por María Conesa, debutó en 1918, en el Teatro Colón y posteriormente, en 1920, como primera tiple. Su mayor éxito lo obtuvo al lado de María Conesa y Lupe Rivas interpretando el fox trot Mi querido Capitán en la obra El jardín de Obregón en 1921, título que hacía referencia a Álvaro Obregón. Participó en la revista ¡Ra Ta Plan! Que fue la primera producción mexicana en donde las bailarinas aparecían sin mallones que cubrieran las piernas y el torso, todo esto a ritmo de la música de moda como el charlestón y el jazz.

Celia Montalván destacó en el cine llegando a filmar con el afamado director francés Jean Renoir en la cinta ***Toni*** de 1935. Además de haber participado en Hollywood con ***Sangre Mexicana*** (1931).



Celía Montalván.

¹⁹ Dávalos, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1996, p. 55.



Celia Montalván.

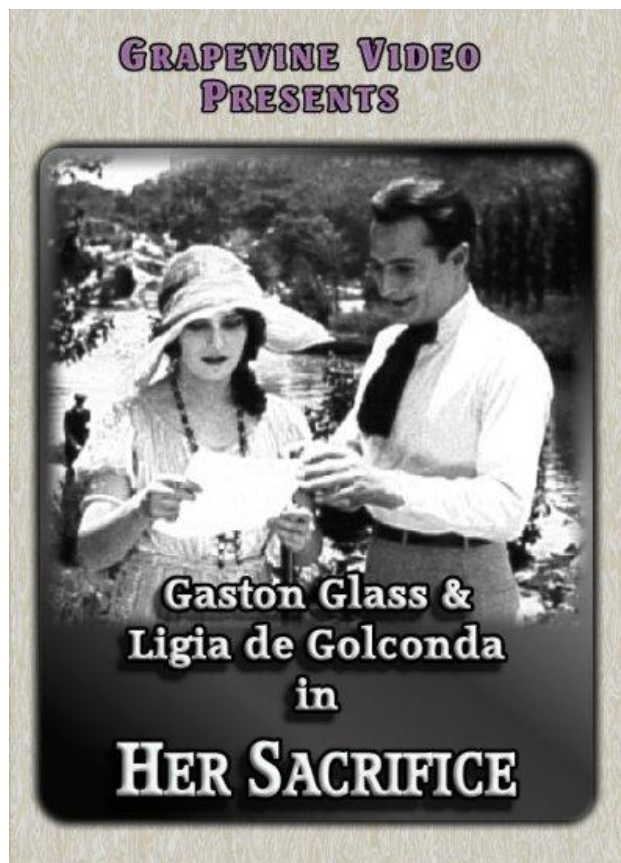
Otra Celia, Padilla, participó en *Patria Nueva* (1917) de Jesús M. Garza y *Un drama en la Aristocracia* (1926) de Gustavo Sáenz de Sicilia. Ella fue una tiple y empresaria que hizo su debut en el teatro de revista a finales de 1923 y también sus grandes éxitos fueron al lado de María Conesa.



Celia Padilla, actriz de *Un Drama en la Aristocracia* (1926).

No solamente las vedettes nacionales actuaron en el cine mexicano, también participaron algunas extranjeras como la bailarina rusa Norka Rouskaya, que actuó en **Santa** (1918) de Luis G. Peredo, La venezolana, Aurorita Real, **Atavismo** (1923), de Gustavo Sáenz de Sicilia y la argentina María Caballé quien estuvo en **Chapultepec** (1917), **El amor que triunfa** (1917) y **En defensa propia** (1917).

Enriqueta Varásteguí se cambiaría el nombre a Ligia de Golconda para actuar en películas como **El escándalo** (1920), **Amnesia** (1921) y **Fulguración de raza** (1922). En 1923 fue becada para estudiar actuación por parte de la Secretaría de Educación Pública. En 1925 actuó en la película norteamericana **Her Sacrifice** (1926) de Wilfred Lucas en donde realiza un semidesnudo al interpretar una modelo que está posando para un pintor.



Ligia de Golconda, **Her Sacrifice** (1926).

De todas las artistas mexicanas que trabajaron en Hollywood en los años del cine silente, 1896 – 1930, destacan dos que se convirtieron en súper estrellas en la meca cinematográfica, Lupe Vélez y Dolores del Río.

Lupe Vélez se inició como tiple del Teatro Lírico a la edad de 15 años. En 1925 el mayor espectáculo teatral se llamaba **Bataclán** que había sido directamente traído de París por la empresaria Madame Razimi, para presentarlo en el Teatro Esperanza Iris.

“Conjunto de hermosas vedettes luciendo por primera vez en México las carnes desnudas de su cuerpo sin mallas, cubierto solo con diminutas prendas en las partes pudibundas. ¡Oh, atrevimiento para aquellos tiempos!

¡”Bataclán” se presenta todas las noches con gran éxito! ¡Bellas mujeres lucen frondosos pechos y penachos! Salen del foro como semidesnudas aves del Paraíso, haciendo pasarela sobre tabloncillos colocados a la altura de las butacas en el corredor que divide al lunetario.”²⁰

La respuesta de los empresarios mexicanos a **Bataclán** fueron dos espectáculos parecidos, en donde el atractivo sería, al igual que las francesas, presentar a las triples sin mallones, lo llamaron **Mexican Rataplán** y **No lo tapes**.

Lupe Vélez sería la primera tiple de **No lo tapes** en 1925 agotando las localidades del Teatro Principal.

“Se instalaba en la pasarela, de espaldas al público, a imprimir a su región glútea un increíblemente acelerado, vertiginoso movimiento que era su principal interpretación del hula hula hawaiano” Escribe Salvador Novo en su libro *Nueva Grandeza Mexicana* ²¹

Ese fue el inicio como tiple de Lupe Vélez. Posteriormente llevaría su espectáculo al Teatro Lírico en **Mexican Rataplán**. Del teatro de revista pasaría a la cinematografía californiana, en donde debuta haciendo un cortometraje en 1927 **Sailors Beware**, al lado del comediante norteamericano Charley Chase.

Su siguiente filme sería con la famosa pareja de Stanley Laurel y Oliver Hardy “El Gordo y el Flaco”.

²⁰ Vázquez, Moisés, *Lupe Vélez, a medio siglo de ausencia*, México, Edamex, 1996, p. 13

²¹ *Ibidem*, p. 15



Lupe Vélez en 1925.



Como primera tiple del Teatro Lírico a los 17 años.



Lupe Vélez "The Mexican Spitfire".

Lupe Vélez tendría una fulgurante carrera en Hollywood, llegando a actuar para directores tan importante como David W. Griffith en ***Lady of the pavements*** (1927) filmada en Londres; firmaría contratos con las principales productoras de la época como la United Artist, la RKO y la Metro Goldwin Mayer. Tendría un final trágico al suicidarse en 1944. Filmó un total de 25 películas y su gran éxito solo sería comparado con el de otra latina, Dolores del Río.

“Cualquier comparación con Dolores del Río y Lupe Vélez carece de razón. Las dos fueron polos opuestos que siempre guardaron distancia. Lupe era la figura popular, dicharachera y bulliciosa. Dolores la dama aristocrática. Desde la filmación de la película ***Dinamita***, Lupe creó la leyenda de “The mexican spitfire” mientras que Dolores, desde que llegó a Hollywood, la de dama elegante, dulce y ajena al mundanal ruido.”²²

Cuando inicia su carrera artística en Hollywood, Dolores del Río no tenía antecedentes artísticos, como las tiples mencionadas. Fue prima de Ramón Novarro, otro latino que triunfo en Estados Unidos, del director mexicano Julio Bracho y de la actriz Andrea Palma. En 1925 con el apoyo de Edwin Carewe productor de First National viaja al país del norte, donde debuta con la película ***Joana*** (1925), este sería el inicio de una larga carrera fructífera cinematográfica.

Desde sus inicios en el cine, Dolores trataría de ser la versión femenina de Rodolfo Valentino, el sinónimo del latin lover, se buscaba que ella radiara sensualidad y una belleza exótica latinoamericana. “Hacían falta mujeres hermosas de “tipo exótico”, como llamaban a las latinas”²³. Paulatinamente, explotando su belleza y su talento, la artista empezaría a acaparar los titulares de los diarios dedicados al espectáculo.

Con la United Artist filma ***Ramona*** (1928), que sería todo un éxito tanto en Estados Unidos como en Europa, iniciando su internalización. En Hollywood filmó más de treinta películas. Su vida amorosa estuvo relacionada con grandes personalidades de aquellos años, como Orson Welles, Cedric Gibbons, Errol Flynn, Erich María Remarque e inclusive con mujeres como Greta Garbo y Marlene Dietrich.

La escena más erótica que filmaría Dolores del Río fue en la cinta ***Bird of Paradise*** (1932) dirigida por King Vidor, en donde se baña desnuda en el mar. El film provocó todo un escándalo en Hollywood, siendo uno de los primeros desnudos exhibidos en las salas comerciales. Muchos críticos al admirar el cuerpo de Dolores, la aclamaron como la mujer más bella de la cinematografía norteamericana. El escándalo provocó una respuesta de los

²² Vázquez, Moisés, ob. cit., p. 37

²³ Ibídem, p. 26

productores diciendo que ella tenía una malla color piel, lo que era totalmente falso. La cinta resultó todo un éxito, en gran medida por el deseo de ver a la actriz desnuda bajo el agua.



Dolores del Río bajo el agua en *Bird of Paradise* (1932).



Dolores del Río

Bird of Paradise (1932).

Si las latinas como Dolores del Río y Lupe Vélez triunfaron en la cinematografía norteamericana. En nuestro país la influencia de las divas italianas se hizo presente en el cine mexicano.

La luz, tríptico de la vida moderna (1917) uno de los primeros largometrajes realizados en nuestro país, estaba inspirada en la película ***Il Fuoco*** (1915) de Giovanni Pastrone interpretada por la diva italiana Pina Menichelli, el film se había estrenado en México en 1916 con gran éxito, por lo que los productores decidieron retomar la historia con una actriz mexicana, Emma Padilla.

El universo de las divas se componía de ingredientes que pronto se asimilaron en otras cinematografías: mujeres voluptuosas, escenarios suntuosos, historias pasionales y atrevidas. La propuesta italiana planteaba un cambio en la mentalidad de la época, producto inmediato de la guerra. El papel de la mujer se ampliaba en el cine aunque solo fuera como “objeto de pasiones amorosas”. La nueva mujer que obtendría el derecho al voto y que pronto se recortaría el pelo, se liberaría del

corseé y se acortaría la falda, hacia su aparición en las pantallas cinematográficas.²⁴

La luz, tríptico de la vida moderna (1917) del director J. Jamet, fue el inicio de la primera diva del cine mexicano, la actriz Emma Padilla, una de las primeras artistas con especialización en la actuación cinematográfica, ya que era egresada de la cátedra de *Preparación y Práctica del cinematógrafo*, impartida en el Conservatorio Nacional y dirigida por el actor Manuel de la Bandera. Emma era muy parecida físicamente a la diva italiana Menichelli, por lo que fue idónea para el papel.



La diva italiana Pina Menichelli.



Emma Padilla en ***La Luz*** (1917).

²⁴ *Inicios del cine de ficción en México*. Más de cien años de cine mexicano, 6 de febrero del 2001. Maximiliano Maza. 4 de noviembre del 2015. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html>.

La luz, tríptico de la vida moderna (1917), fue estrenada el viernes 8 de junio de 1917, en el Salón Rojo, que se encontraba en la esquina de las calles, que en la actualidad llevan los nombres de Avenida Madero y Bolívar, en el establecimiento conocido como *La Casa Borda*. La premier contó con la presencia del Presidente de la República, Venustiano Carranza.

La historia de **La Luz**, estaba inspirada claramente en la película italiana **Fuoco** (1915), sin embargo los productores le trataron de dar un tinte nacionalista, al incluir escenarios como Coyoacán, Xochimilco, San Ángel y Chapultepec, sitios muy frecuentados por la antigua aristocracia porfiriana.

Otras películas que manejaron la sensualidad de las divas italianas adaptada al cine mexicano fueron, **El amor que triunfa** (1917), de Manuel Cirerol Sansores, “Cinta pletórica en personajes melancólicos y mujeres seductoras”²⁵, **Obsesión** (1917), Manuel de la Bandera y **La muerte civil** (1918) de Domingo de Mezzi.

El cine italiano fue, en el México de 1910 a 1919, algo más que una simple moda. Resulta evidente que los temas desarrollados por los ítalos, sobre todo el Péplum y el divismo, jugaron un papel importante en la cultura de un país que a lo largo de un década padeció los estragos de una guerra civil y sus inmediatas consecuencias. En una sociedad que requería de todo tipo de ensoñaciones melodramáticas y de nuevos modelos a imitar, la cinematografía italiana, cuando menos a los sectores con capacidad de consumo, las ofertas y las tendencias a seguir.²⁶

Otras divas mexicanas con influencia italiana fueron María Luisa Ross y Carmen Bonifant.

“No hubo artista anónima de segundo patio que no se creyera la heroína, de esas que giran los ojos, enseñan los dientes como panteras hambrientas

²⁵ Narváez, Daniel, *Los inicios del cine*, México, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004, p.87.

²⁶ *Ibidem*, p.89.

y se dan aires de muy diabras (...) y surgieron las Menichellis, Las pinas de Guadalupe y las Lidias Borregui”.²⁷

De todas las divas mexicanas a la italiana, que manejarían el erotismo en la pantalla grande, destaca una que sería la combinación de la tiple triunfadora y la diva seductora, la actriz y directora, Mimí Derba.

2.2. Mimí Derba, la diva, productora, argumentista y directora,

Mimí Derba nació en la ciudad de México el 9 de octubre de 1893, además de ser actriz fue productora, argumentista y la primera mujer directora en nuestro país. Inició su carrera artística en la Habana, Cuba, en el Teatro Peyret, como tiple. En México se convierte en primera figura teatral en 1912, en el Teatro Lírico, aunque ya antes, había cantado en el Salón Rojo, en 1911. Para 1915 se había convertido en una de las principales vedetes de la vida nocturna mexicana, integrándose a la compañía de Esperanza Iris con la que viajó a España. También actuó al lado de María Conesa, La Gatita Blanca. De todas las obras en las que actuó, al inicio de su carrera, destaca la de ***El barrio latino*** (1915), pues causó un gran escándalo al bailar con unos mallones que simulaban que se encontraba totalmente desnuda, al estilo de las películas de Georges Méliés.

²⁷ *Ibidem.*



Mimí Derba, simulando estar desnuda en 1915.

En aquellos años, de sus compañeras que actuaban con ella en el Teatro señalaba:

Contemplo con pena a las mujeres con las caras marchitas por el vicio, unas, por la edad, otras y el mayor número por ambas cosas; con los cuerpos ajados, manoseados, débiles y enfermos; con las voces roncas; destempladas o dulzonas.

Las contemplo una a una; estudio sus gestos, sus miradas, escucho sus palabras, los relatos de sus aventuras y dolores intensos, de sus grandes y espantosas miserias; y a través de aquellas muecas groseras, de aquellas palabras vulgares, cuando no obscenas; de aquellas risas irónicas, burlonas provocativas, me parece hallar una profunda tristeza, un mal disimulado arrepentimiento.²⁸

²⁸ Derba, Mimí, *Realidades [Páginas sueltas]*, México, Tipografía F.E. Graue, 1921, p. 105.

Las relaciones que mantenía Mimí Derba, con uno de los personajes de poder en esa época, el general constitucionalista Pablo González, sirvieron para crear una de las primeras compañías productoras cinematográficas de México, la Azteca Film, que tuvo su antecedente en La Sociedad Cinematográfica Mexicana, Rosas, Derba y Cía., en donde se estableció una colaboración entre Mimí Derba y el director Enrique Rosas, quien sería celebre años más tarde por ser el realizador de una de las principales obras del cine silente, ***El automóvil gris*** de 1919. Al igual que a María Conesa a Mimí Derba también se le vincula con la banda del automóvil gris, pero en su caso por ser, según se decía en esa época, la amante del general Pablo González, uno de los principales protagonistas de la historia. Al respecto, el general Juan Mérito, en su libro ***La banda del automóvil gris y yo*** de 1959, menciona que gracias a la influencia de Mimí Derba, una persona llamada Mercadante, a la que se acusaba de ser integrante de la banda y había sido condenado a muerte, se salvó del paredón de fusilamiento.

La anciana madre de Mercadante, no se conformaba con que su hijo, fuera fusilado, y al saber, como lo sabía todo México, que el Gral. González, estaba perdidamente enamorado de la actriz Mimí Derba, por aquel entonces mujer guapísima y estrella de la Compañía del “Principal” fue a verla para suplicarle que intercediera por su hijo. (...) Don Pablo olvidaba todo con tal de ver a su Mimí. Y cuando esta acabó su número (...) la madre de Mercadante y Mimí Derba se le echaron a los pies, le abrazaron las piernas y entre lágrimas le pidieron el indulto.²⁹

²⁹ Mérito, Juan, *La banda del automóvil gris y yo*, México, Publicaciones Llergo, 1959, p.136



La madre de Mercadante suplicando con Mimí Derba
 Ilustración del diario *El Demócrata* (1923)



Mimí Derba, en sus inicios.

La Compañía cinematográfica de Mimí Derba y Enrique Rosas, *La Azteca Film*, fue una de las primeras empresas mexicanas que contaba con una infraestructura profesional para realizar películas.

Una planta formada por varios edificios adecuados
Al objeto de la industria a la que se dedica, dotada
De cuanto aparato y accesorios exige la cinematografía
Moderna. (...) Se hicieron contratos con libretistas,
Actores, pintores, maestros de baile, directores de
escena, Y con cuantos debían intervenir en los ensayos,
y desempeño de las obras que se proyectarían en
la pantalla.³⁰

Estos edificios, se encontraban en un lote baldío, ubicado en la esquina de Avenida Juárez y la calle de Balderas, en la ciudad de México.

El primero proyecto de **Azteca Film** fue **Entre la vida y la muerte** (1917), dirigida por Joaquín Coss, producida por Enrique Rosas y protagonizada por Mimí Derba, continuaron con **En defensa propia** (1917) también de Joaquín Coss, con argumento y estelarizada por Derba, con fotografía de Rosas.

Alma de sacrificio (1917), sería la siguiente cinta con el mismo equipo, un melodrama con influencia italiana, en ese mismo año Mimí Derba, se iniciaría como directora con **La Tigresa**, convirtiéndose en la primera realizadora mexicana. La actriz protagonizaría **La soñadora** (1917) en donde interpreta a una modelo que se involucra con un pintor. Esta cinta sería una de las primeras películas en el cine mexicano proyectado en las salas públicas, donde se insinuaría un desnudo, pues en ella Mimí Derba, deja ver su cuerpo solo cubierto por un negligé totalmente transparente. “La exhibición de las intimidades de Mimí en sus escenas posadas para el pintor.”³¹

La soñadora, estrenada en el Cine Olimpia, el 20 de noviembre de 1917, fue la producción más ambiciosa de la empresa **Azteca Film**, realizada a base de flashbacks contaba la relación trágica de un pintor con su modelo.

La escena en donde aparece Mimí Derba, con un negligé transparente finalmente sería lo más recordado de la cinta, pues en su momento era bastante atrevido y escandaloso para la moral de la época.

³⁰ Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p.63.

³¹ *Roberto el Diablo, El año cinematográfico*, Revista de Revistas, 30 de diciembre de 1917.



Mimí Derba a punto de modelar. *La soñadora* (1917).



Mimí Derba en *La soñadora* (1917) de Eduardo Arozamena
Con fotografía de Enrique Rosas.

La última producción de la compañía fue **En la sombra** (1917), dos años después Derba y Rosas decidieron liquidar la empresa. Al respecto, la actriz comentaba en aquellos años:

Dígase lo que se diga, la producción mexicana no llegará durante varios años, a ser aceptable. Entre las muchas razones que puedo esgrimir en pro de aserto, mencionaré “la inconstancia”, cualidad que caracteriza a este país.³²

Además de su labor en la cinematografía nacional, Mimí Derba también incursionó escribiendo crónicas e historias que aparecieron en algunas publicaciones de la época. En 1921 reunió sus escritos, en un texto llamado **Realidades**, publicado ese mismo año. En él señalaba algunas cuestiones interesantes con respecto al cambio de moralidad de esa época, sobre todo en lo referente a la condición de género, estaban surgiendo la mujer moderna.

¿Sabes cuál es la mujer ideal para el hombre moderno?
la que viste falda estilo sastre, blusita americana con cuello, corbata y puños, sombrero Panamá y zapatos de doble suela y tacón de piso; la que hace su toilette rápida y despreocupada y se marcha a la oficina; la que monta a caballo como un hombre, que hace gimnasia, sabe box, esgrima, lucha greco – romana. Esto es su vida material. Ahora en la moral: la que es libre como el aire, que va sola a todas partes sin consultar siquiera a su madre, padre o persona mayor que esté a su lado; la que si tiene un novio no le pregunta: “¿Me quieres mucho?” sino “¿Tienes mucho?”, esta es la mujer acabada para la mayoría de los hombres

³² Mimí Derba, entrevistada por Cine Mundial, junio de 1918. En Ramírez, G. *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 75.

de ahora.³³

Mimí continuó con su carrera artística interpretando algunos papeles de los que se tiene poca información, hasta reaparecer como actriz secundaria en **Santa** (1931), considerada como la primera película sonora mexicana. Esta cinta basada en la novela de Fernando Gamboa, no sería la primera versión que trataría una historia con la temática de la prostitución, puesto que existe una versión anterior, en la época silente, filmada en 1918.

2.3. La primera Santa (1918)

El tema de la prostitución sería tratado por el escritor Fernando Gamboa en 1903, al realizar su novela *Santa*, inspirado en el naturalismo europeo, en donde el objetivo era reflejar la realidad de la vida cotidiana, muchas veces en su versión más desagradable.

En la literatura mexicana Gamboa no sería el primero en escribir sobre un personaje dedicado a la prostitución, pero sí el que mayor éxito tendría, se puede decir, en palabras de algunos investigadores, que *Santa* fue el primer “best seller” nacional; desde su publicación hasta 1939, tuvo un tiraje de 65 000 ejemplares, uno de los más grandes de la literatura mexicana de su tiempo. José Rivera y Río en ***Las tres aventureras*** (1861) ya había hecho referencia a la prostituta, lo mismo que José Negrete en ***Memorias de Paulina*** (1864), por la que el editor Jorge Ainslie fue encarcelado por faltas a la moral a finales del siglo XIX en la ciudad de México, sin embargo ninguna de las novelas alcanzaría el éxito de ***Santa*** (1903).

El éxito de venta de la novela se puede explicar, no tanto por el contenido, aunque si es esencial, sino por la profesión a la que se dedica la protagonista, existe una especie de morbosidad por conocer cómo viven estos personajes, en dónde trabajan, con quién se relacionan y sobre todo cómo es que terminaron dedicándose a ese oficio. El mundo subterráneo del bajo mundo de la ciudad de México era sumamente atractivo para el público de la época. La prostituta era el modo acceso al conocimiento de

³³ Derba, Mimí, *Realidades [Páginas sueltas]*, México, Tipografía F.E. Graue, 1921, p. 30.

este territorio, atractivo por las relaciones de poder y situaciones peligrosas, además de eróticas.

En la novela se sugiere más que se describe, aunque en algunas partes de la narración existen referencias eróticas, como cuando se señalan las características del cuerpo de Santa.

-Pero, niña – exclamó Pepa, que había comenzado a palparla como al descuido -, ¡Que durezas te traes...! ¡Si pareces de piedra...! ¡Vaya, una Santita!³⁴

Lo mismo sucede cuando Jenaro le describe a Hipólito el cuerpo de la protagonista.

La cintura se le achica y el seno se le levanta...
¡ah! Las caderas le engordan y se le ven llenotas,
(...) se queda con ese ampón, que le dice bata...
entonces se señala Todita... sentada, se le ven l
los pies chicos (...) las piernas que cruza y campane
son muy bonitas, patrón, delgadas al comenzar, no
crea uste, y luego llendo parriba, gordas (...) ¿Quiere
uste que le siga diciendo lo que se le señala más
y lo que más le estrujan los marchantes cuando la
jalonean y se la sientan en las piernas, allá en la sala...?³⁵

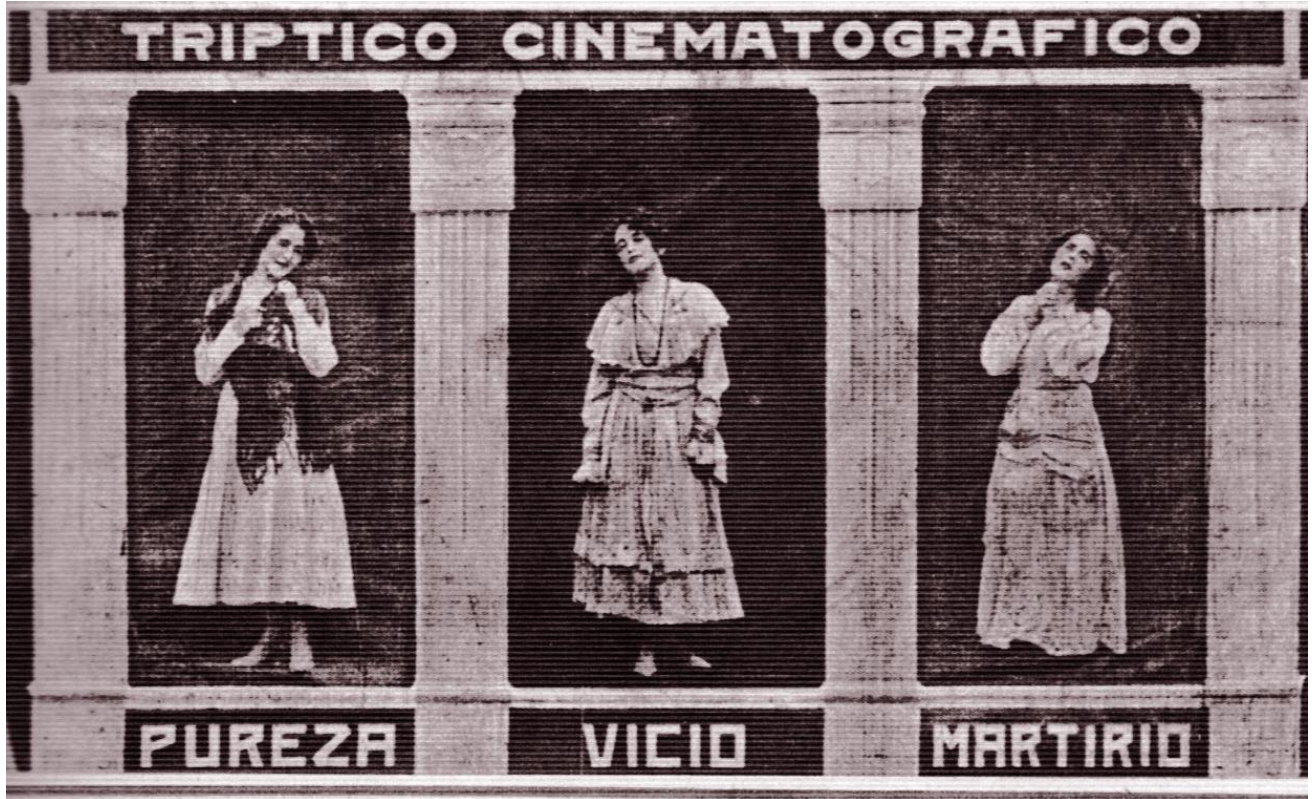
Gamboa abrió la caja de Pandora para conocer este mundo mágico melodramático, altamente erótico y en 1918 el cine mexicano haría lo mismo.

³⁴ Gamboa, Federico, *Santa*, México, Editores mexicanos unidos S.A., 2001, p.18

³⁵ *Ibidem*, p. 95 0

Elena Sánchez Valenzuela fue la actriz encargada de personificar a Santa en la primera versión cinematográfica de 1918. La dirección, lo mismo que el guión, fueron realizados por Luis G. Peredo bajo la producción de Germán Camus, con fotografía de Manuel Becerril.

La película se dividió en tres partes al estilo de los filmes italianos, denominadas, pureza, vicio y martirio;



Al inicio, como motivo de separación de cada parte, la bailarina Norka Rouskaya realizaba una coreografía sugerente y sensual, en donde mostraba sus piernas desnudas, algo escandaloso para la época, en donde lo común era la falda muy debajo de la rodilla. La justificación de que el baile era artístico, permitía sugerencias eróticas.



Norka Rouskaya en **Santa** (1918).

Al igual que la mayoría de las artistas de ese tiempo, como en el caso de las tiples que muchas de ellas debutaron siendo menores de edad, Elena Sánchez Valenzuela era muy joven cuando interpretó el papel de Santa , tenía 18 años. La actriz señalaba en una entrevista:

Peredo necesitaba una protagonista que no quería arrancar de las tablas de un escenario, porque la heroína de Gamboa (...) tenía que aportar al cine una juventud de quince años y una ingenuidad natural en su mímica, en su gesto, difícil de adquirir entre gente profesional.³⁶

³⁶ Elena Sánchez Valenzuela: me llamé Santa (1918), 6 de octubre de 2009. Fernando Muñoz Castillo, 11 de diciembre del 2015. <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/10/06/elena-sanchez-valenzuela-me-llame-santa/>



Elena Sánchez Valenzuela protagonista
de **Santa** (1918).

El estreno de **Santa** fue el 13 de julio de 1918 en el cine Olimpia con un gran éxito, tanto de la crítica como de los espectadores. El filme fue uno de los pocos grandes éxitos de taquilla de la época silente en México,

CINEMA - OLIMPIA
Hoy **SABADO 13** de Julio de 1918
¡MAGNO ACONTECIMIENTO!! - - - ¡GRANDIOSO ESTRENO!!
La Obra Maestra de la Cinematografía Nacional
“SANTA” - 9 PARTES
La Única Auténtica, Basada en la Popular Novela de
FEDERICO - GAMBOA
Intérpretes Principales:
Srta. Elena Sánchez Valenzuela, Señora Clementina Pérez Rebolledo, Señora Alfonso Busson, Ricardo Beltrí, Fernando Robriño, Fernando Navarro y G. Gómez Scullán.
Ediciones “GAMUS” México. - Pasará a las 5, 7 y 9. - LUNETAS y ANFITeatro \$1.00
Lunes 15, El Delito de la Opera, 6 Ep. 17, pts. Miércoles 17. VETUS, 4 Series, 32 pts.

Cartel de Santa aparecido en *Excélsior*, 13 de julio de 1918.

una de las razones por las cuales gustó, además de la temática obviamente, fue porque aparecieron escenarios de la ciudad de México, por lo que la gente se identificaba con la historia.

Santa fue filmada en los sitios descritos por Federico Gamboa, en su novela, en el pueblo de San Ángel y alrededores, en la plazuela de Chimalistac, en el Pedregal, en el río, en el cementerio. Tal vez la preocupación paisajista hizo a Luis G. Peredo, su director y adaptador, respetar los lugares y fulmar la mayor parte de la película en exteriores; sorprendió una “hermosa perspectiva que ofrece la metrópoli vista a setenta y dos metros de altura”, tomada desde lo alto del monumento a la independencia.³⁷

Entre estos escenarios sucede el drama de la primera adaptación fílmica de la novela, Una joven que por tener relaciones sexuales en su natal pueblo de Chimalistac va cayendo paulatinamente a través de la prostitución, hasta morir invadida por el cáncer cervical. Con esta primera adaptación Federico Gamboa quedó muy satisfecho: “Sacaron mi retrato en la pantalla ¡y lo aplaudió el público! (...) a Santa la han puesto en todos los principales cines de la ciudad de México; y en todos ellos con idénticos resultados halagüeños”³⁸

La imagen que se presenta de la prostituta es fundamental dentro de la historia, la mujer de provincia, ingenua, que es engañada por un militar para tener relaciones sexuales, ofreciéndole un amor eterno. Una vez consumada la acción a la protagonista no le queda otra alternativa que

³⁷ De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano. (1896 – 1947)*, México, Trillas, 2002, p. 72.

³⁸ Sandoval, Adriana, *De la literatura al cine*, México, D. F., UNAM, 2005, P. 26.

dedicarse a la prostitución a la que se entrega, al principio con temor y después con aceptación. La película de 1918 no sigue el orden temporal de la novela, pues en ella existe un *flashback* para conocer la tragedia de Santa, Inicia cuando ella ya ejerce la prostitución. En la película los acontecimientos suceden en orden cronológico, a manera de tríptico del cine italiano: Pureza, vicio y martirio, todo ellos con la intervención de los bailes eróticos de Norka Rouskaya.

De la vida placentera e idílica de Chimalistac se pasa al barrio citadino en el centro histórico, donde se ejerce la prostitución: “La casa de Elvira”.

Es necesario remarcar como en esta primera adaptación fílmica de 1918, se nota el carácter vengativo de la protagonista cuando, a través de los subtítulos se señala porque santa decidió dedicarse a ser prostituta, como lo indica al llegar a su “nueva casa”.

“Vengo, porque ya no quepo en mi casa, porque me han echado mi madre y mis hermanos; porque yo no sé trabajar, y sobre todo por que.....porque juré que pararía en ésto y no lo creyeron”.

Intertítulo de **Santa** (1918).

La Joven, abandonada por la familia, engañada por el amor, ingenua y sin educación que toca a las puertas del “vicio”, como una venganza porque juró que ahí pararía y no le creyeron. La culpa es de los demás, no de ella, si le hubieran creído, tal vez no hubiera parado en esa casa en donde inicia su martirio.

Existen pequeños detalles en la **Santa** de 1918 que no se conservaron en posteriores versiones, que aunque parezcan insignificantes hablan mucho del carácter de los personajes, un carácter más real y naturalista semejante a la novela.



Elena Sánchez, despreciada por la familia en
Santa (1918).

Hipólito el músico ciego, uno de los personajes importantes de la historia, en la novela, siente un deseo carnal, erótico, por Santa, con la que trata varias veces de tener relaciones sexuales, la primera vez casi intentándola violar, la segunda vez interrumpido por el grado avanzado de la enfermedad de la protagonista. En la segunda versión de cine, **Santa** (1931), Hipólito se convierte en un angel sumiso, asexuado lleno de amor platónico, el protector que no se atrevería a tocar a Santa con un dedo; todo el carácter sexual se disipa a favor de un amor puro, platónico. Si en la primera versión no se hace referencia al deseo carnal de el ciego, si se hace notar, que a pesar de sus fealdad, las prostitutas sienten simpatía y coquetean con él, cuando llega a trabajar, de tal forma que no es tan inocente como lo presentan en la segunda versión. Son pequeños detalles, pero que conforman el carácter del personaje.



Hipólito asediado por las prostitutas. **Santa** (1918).

Otra escena primordial en la novela y que se mantuvo sin cambios en la película de 1918, es cuando Santa le es infiel a su pareja el Jarameño, en su propia casa.

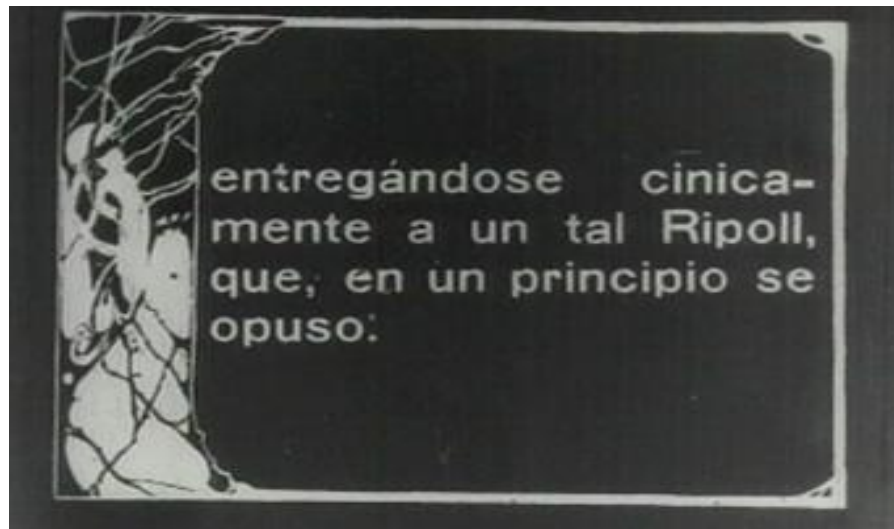
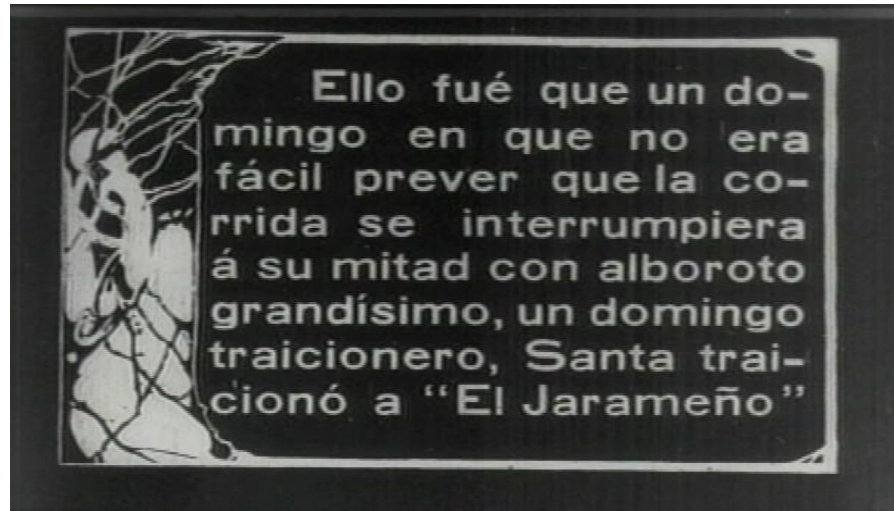
En la novela Santa, traiciona la confianza de su pareja, al tener relaciones con un amigo, Ripoll, ella es quien lo seduce, sin pensar para nada en el Jarameño.

Santa traicionó al Jarameño entregandose cínicamente a Ripoll, que en un principio se opuso. No, no sería una indecencia, él le debía favores al torero, habíale dado mano de amigo ... Pero Santa insistió, el Jarameño nada sabía, estaba lejos.³⁹

En la segunda y la tercera versión, la de 1938, Santa es infiel por una debilidad, porque vuelve a creer en su primer amor que regresa para casarse con ella. De nuevo es engañada, vuelve a la inocencia. La **Santa** de 1918, mantiene el carácter frívolo y maligno de la protagonista al engañar descaradamente al Jarameño con su amigo Ripoll, incluso es ella la que lo seduce. Como señala el texto de la película: “Es la voluptuosa

³⁹ Gamboa, Federico, ob. cit., p. 139.

atracción que el peligro ejerce en los temperamentos femeninos, la curiosidad enfermiza por desafiar”.



Intertítulos de **Santa** (1918) acerca de su infidelidad.

En las mujeres existe una innata atracción por desafiar, ¿por ser infieles?, es su naturaleza. Es ella quien toma la iniciativa, la curiosidad y la sensualidad van de la mano. Tienen esa voluptuosa atracción por el peligro, ese determinismo propio de su género. Según la novela de Federico Gamboa y la primera versión de **Santa** (1918) de Luis G. Peredo.



Elena Sánchez, en el papel de Santa seduciendo al amigo de su pareja en ***Santa*** (1918) de Luis G. Peredo.

En *Santa*, Gamboa participa de las ideas de su época en torno a las clases bajas: El darwinismo social considera que cada grupo social ocupa el lugar a que su naturaleza le obliga, de manera que la pobreza es el signo de una inferioridad moral previa. por eso su *Santa* es irreflexiva y banal, corrupta por su propio gusto, comodina y sin voluntad, lujuriosa.⁴⁰

Santa sigue siendo un clásico , tanto de la literatura como de la cinematografía mexicana, a pesar de los años sigue estando vigente, es una historia que permanece de generación en generación. Es interesante indicar que según José Emilio Pacheco, la mayoría del público lector de la novela estaba compuesto por mujeres.

Hay que reconocerle a Gamboa el intento de devolver a la luz pública temas vedados por la generalizada hipocresía y darle a la sexualidad en la literatura la importancia que tiene en lo cotidiano. su novela se dirige a las mujeres para ofrecerles un personaje con quien puedan identificarse a control remoto y con la impunidad del espectador (...) *Santa* complace con la voluntad de saber acerca de un ámbito prohibido, el burdel y de como actúan los hombres cuando su situación de dominio los defiende por un momento de la presión que significa la mirada femenina. Les da una experiencia que de otro modo no hubieran tenido

⁴⁰ Tuñón, Julia, *La Santa de 1918: primera versión filmica de una obsesión*, (México, Revista *Historia*, Enero – abril 2002), p.84.

-esto es lo que siente ser prostituta.⁴¹

Por otro lado, Santa no es una prostituta cualquiera, ella, a través del martirio, alcanza la santidad, de pecadora se convierte en lo que en su nombre lleva, una Santa, por eso Hipólito termina diciendo: “Santa María, madre de dios ruega por nosotros...”, la protagonista vuelve a recuperar su pureza original. “Novela lujuriosa para propagar la castidad, o novela casta para propagar la lujuria”⁴²

Anuncio de Santa (1918).

⁴¹ Pacheco José, *Camino de santidad* (En revista *Proceso*, México, 3 de mayo de 1993) p. 55.

⁴² *Ibidem* p. 55

Santa (1918) de Luis G. Peredo, como se señaló anteriormente, sería uno de los más grandes éxitos de taquilla del cine silente mexicano, tuvo un costo de cuarenta mil pesos y las ganancias ascendieron a trescientos mil pesos, una de las primeras películas en mostrar la sexualidad, sin embargo, en esa época el sexo también se explotó de otra forma, a través de lo que se llamaba las funciones para “hombres solos”.

2.4. Pornografía y funciones para hombres solos.

En los primeros años del cinematógrafo en México, hubo exhibidores que empezaron a llamar la atención por las funciones que eran exclusivamente para hombres solos. En 1899, algunos periódicos de la ciudad de México se mostraban escandalizados por las películas que se exhibían, lo mismo sucedía en otros lugares de la República, por ejemplo, en Puebla, a pesar de que se había advertido que eran filmes exclusivos para hombres, se presentaron familias enteras a las cuales se les negó la entrada, causando todo un escándalo.

Se tienen pocos datos sobre cuáles eran las películas que se presentaban en dichas funciones, pero se sabe que gustaban mucho a las personas, quienes disfrutaban de lo picaresco, algo semejante a lo que se veía en la zarzuela. El cine dejaba de ser para toda la familia y comenzaba a tener restricciones para las mujeres y los menores de edad. Algunas mujeres protestaban: “¡Ay!, linda de mi alma. A lo mejor tiene una que taparse los ojos, ¡Al fin solos!, escenas eróticas... ¡qué sé yo!”⁴³. La Iglesia también protestó y en algunas ciudades se prohibió el cinematógrafo por considerarlo un medio nocivo para la moral pública.

En junio de 1913, el presidente golpista Victoriano Huerta fue el primero en empezar un departamento de censura para las películas, posición que fue ratificada por el gobierno de Venustiano Carranza en 1919.

Paralelamente a estas exhibiciones, se iniciaba en nuestro país una industria de cintas pornográficas clandestinas que solo eran proyectadas a determinado público en funciones privadas. Estas películas se mostraban en burdeles, casas de citas y algunos sitios públicos como el cine **Venecia**, en donde se había proyectado **Santa** de Luis G. Peredo en 1918 y, según

⁴³ De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 130.

algunos investigadores, años después se exhibirían películas de las llamadas en la actualidad XXX (tres x); la sala estaba ubicada en la primera calle de la Santa Veracruz, entre el Teatro Blanquita y Bellas Artes, al lado de la Alameda central.



El Cine Venecia al lado de la Alameda Central.

Otro conocido lugar fue **La Tarjeta**, también localizado en el centro histórico, en donde se daban funciones de sexo explícito con títulos como **Las Muchachas, Chema y Juana** o **Tres actos**. Estas cintas que se filmaron a partir de la década de los veinte, sobre todo en los años que van de 1926 a 1929, actualmente se resguardan en la Filmoteca de la UNAM.



La Tarjeta estaba ubicada en el número 12 de la calle de Isabel la Católica, entre 5 de mayo y Madero, este establecimiento se encontraba a cargo de Amadeo Pérez Mendoza y sus dos socios, José Durán y Adrián Devars Jr. No solamente se proyectaban películas, sino que también se

vendían productos relacionados con el sexo (al estilo de las llamadas *sex-shop* de la actualidad) como: condones, fotografías, folletería y revistas pornográficas. El costo para las exhibiciones era de tres pesos, costo elevado en relación con los filmes “normales” en los que se pagaba de 50 centavos a un peso, en promedio. En relación con las cintas que se exhibían, las “actrices” que aparecían en ellas generalmente eran jovencitas que trabajaban por unos pocos pesos, de dos a cinco. En mayo de 1939, con motivo de una campaña de moralización del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, se clausuró el establecimiento encarcelándose a Pérez Mendoza y a José Durán, decomisándose todo el material encontrado y otros productos relacionados con la pornografía.

Es un hecho que las primeras imágenes de ese primitivo cine pornográfico nacional, que a su vez llegó a proyectarse en prostíbulos, surgió en el seno de familias pudientes que podían contratar incipientes actrices o prostitutas y hacerse de una cámara y un proyector (...) la llegada del cine propició un nuevo y estimulante entretenimiento sexual y sensual a aquellos erotómanos que buscaban caminos alternativos.⁴⁴

La filmoteca de la UNAM rescató aproximadamente 30 de las llamadas vistas pornográficas, entre las que destacan títulos como: ***El monje loco, El sueño de Fray Vergazo, La dama y el perro, Cuento de un abrigo de mink, La pastilla, Chema y Juana, Mamaíta y Tres actos, Bigamia legal, Cinco clientes, Sueño de opio y El levantador***, entre otros.

En los créditos de estas cintas se aprecia que los realizadores se burlaban de la moral y los cánones sociales, pues se encuentran datos como: “dirección: Agapito Vélez Ovando, miembro de la O.G.T.”, “fotografía: Santiago K. García”, “argumento: José Boquitas de la Corona”, “sonido:

⁴⁴ Aviña, Rafael, *Filmoteca UNAM 50 años*, México, UNAM, 2010, p. 90

Jorge A.T. Rizo". Estos filmes son muy imaginativos y con un estilo propio por parte de sus directores.



Intertítulos del filme El Monje Loco.

No se sabe a ciencia cierta cuándo fueron realizadas, pero por detalles de vestimenta y escenarios podemos deducir que estos cortos fueron hechos entre 1924 y 1955; en su mayoría incluían desnudos femeninos, sexo oral, anal, diversas posiciones sexuales, escenas lésbicas y, casi en todas ellas, una actitud sumisa por parte de la mujer. Pero también hay otros con temas más atrevidos que nos hacen ver que desde los inicios del cine ya se tocaban temas como la **necrofilia**, la **zoofilia**, la **violación**, **homosexualidad** o la **urofilia** (pornografía que incluye chorros de orina); a diferencia de las tendencias actuales en las que la práctica más habitual es depositar el semen en la boca o en el cuerpo de la mujer, en la mayoría de las vistas proporcionadas por la Filmoteca, hay un gusto por la práctica sexual llamada **creampie**, que consiste en eyacular dentro de la vagina para luego retirar el pene y observar cómo el semen es expulsado, como lo muestran los siguientes fotogramas de dos filmes representativos.



Antonio Vargas Heredia.



Pasión Árabe.

El cine pornográfico mexicano, al ser una industria pequeña, tenía la tendencia a repetir actrices y actores en sus películas, pero solo estamos completamente seguros de la constancia del actor que representa a “Chema” en el filme ***Chema y Juana***, al cual podemos observar en cinco cortos de la época, entre 1935 a 1940. Sus características lo hacen fácil de reconocer; aunque solían usar barbas y bigotes falsos en estos cortos para darle variedad a los personajes, Chema es fácil de identificar pues es un hombre delgado y con pene grande, de baja estatura, con un rostro completamente latino, apto para representar personajes tales como campesinos, rancheros y toreros; parte de su estilo es no desnudarse el torso, no sabemos la razón pero casi siempre aparece con camiseta de tirantes o camisa, de esta manera Chema sería el primer ***pornstar mexicano*** reconocido hasta hoy.



Chema y Juana.



La Campesina.



Antonio Vargas Heredia.



Cinco clientes.



Sueños de opio.



Antonio Vargas Heredia.

Independientemente de que el cine para adultos fuera una industria naciente, se puede notar que la mayoría de las mujeres tienen poca o nula experiencia como actrices porno, ya que voltean constantemente a la cámara atendiendo las instrucciones dadas por el director; en algunas ocasiones se les ve con pena al desnudarse y tapándose la cara, lo cual nos hace suponer que podrían haber sido prostitutas o chicas humildes buscando fama y dinero fácil. La estética de estas mujeres corresponde a

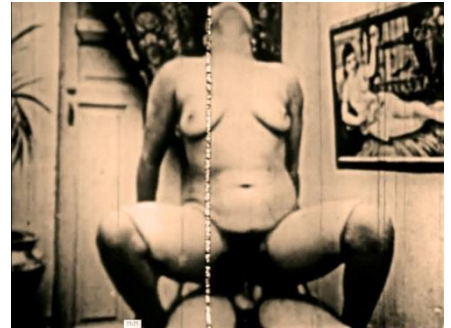
estereotipos de principios del siglo XX, ya que presentan cuerpos redondeados, abundante vello púbico y también vello en las axilas.



Cinco clientes.

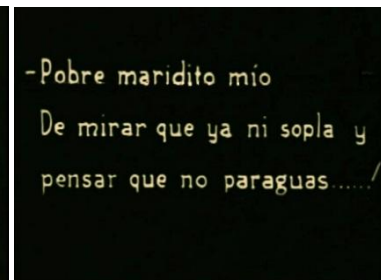
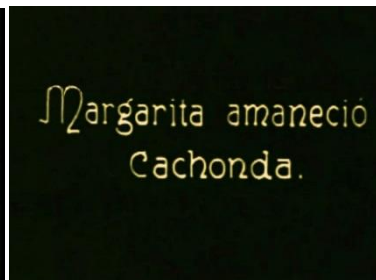


El Fotógrafo.



Amor Árabe.

La mayoría de estos cortos no solo intentaban mostrar el acto sexual como tal, sino que también perseguían un objetivo cómico: querían entretener a los espectadores que se reunían para verlos. Casi todos tienen una estructura básica en tres actos: una introducción bastante larga, el acto sexual con posiciones variadas y una conclusión en su mayoría sorpresiva. Notamos una presencia mayor de intertítulos cuando los cortos son más antiguos, como en el caso de *Fray Vergazo* y *Mamaita* que pertenecen a la misma producción de marca “*Repelada*”. Estos intertítulos están llenos de una florida jerga mexicana digna de posteriores análisis.



Intertítulos del filme Mamaita.



La beata Magdalena de las Cinco Llagas, garrida moza y virgen a medias, todavía conserva el chiquito en buen estado, se acerca al tribunal de la Penitencia a descargar su conciencia.

La confesión de la beata levantó en el alma de Fray Vergazo una terrible tempestad; el Tentador acababa de mostrarsele en las abultadas formas de aquella hembra en celo... necesitaba un calmante para sus nervios excitados, y con apagada voz llamó... "Ventosilla, hijo mio, espúlgame los cojones!"

Intertítulos del filme sueño de Fray Vergazo.



Productora de

Tomasa y Juan en el jardín.



Productora de

Sueño de Fray Vergazo.

Existen intentos por manejar un lenguaje cinematográfico con elipsis y cambios de plano muy rudimentarios que revelan un esmero por presentar un producto atractivo. Pero todos estos filmes son de pocos recursos, en su mayoría fueron filmados con una cámara silente de 16 milímetros de venta en el mercado mexicano a partir de 1923; la duración de cada vista es variable, pero generalmente son de alrededor de 10 minutos, esto se puede explicar tomando como referencia que los rollos de acetato de celulosa (no inflamable) más populares usados en ese tiempo eran de 400 pies (122 metros alrededor de 11 minutos) filmados a 24 cuadros por segundo. En algunas películas vemos una posible edición de dos cámaras alternando planos y encuadres, pero esto es poco común. Es muy interesante que con la llegada del sonido en 1929, los cortos se siguieron produciendo de una forma silente hasta los años 50, esto lo podemos concluir debido a la aparición de automóviles en las cintas que nos permiten ubicar de una forma más precisa el año en que fueron filmadas. Filmar en una época sonora con cámaras silentes implicaba reducir al máximo los costos de producción.



Chevrolet 1950 en el filme

El levantador.



Ford Consul 1955 en el filme

La Cita.

Es necesario destacar que se hacen ataques y una crítica a la moral de la época, presentando personajes de órdenes religiosas como monjas y curas y damas recatadas, como es el caso de uno de los más representativos filmes de la colección de la filmoteca de la UNAM:

El sueño de Fray Vergazo, historia relacionada con las peripecias sexuales de un sacerdote perteneciente a la orden de San Prepucio. Es una historia en tres actos en la que vemos a Fray Vergazo regando las flores de su jardín, mientras Ventosilla, su sacristán, verdadero costal de malicias, le avisa de la llegada de una de sus más predilectas hijas de confesión; increíblemente, en esta escena podemos ver al camarógrafo en uno de los reflejos del cristal de la puerta dando vueltas a la manija del cinematógrafo (tal vez es la única imagen que tendremos de la producción de estas películas). Después de confesar a la mujer, Fray Vergazo se siente excitado y para relajarse le pide a su sacristán que le quite las ladillas del vello público; ya con su pene erecto, las suaves caricias del sacristán hacen dormir a Fray Vergazo, quien tiene un sueño húmedo en el que nuestro pícaro Religioso comienza a desnudar a la mujer (notablemente apenas ante las cámaras); ya desnuda la mujer, Fray Vergazo se pone rápidamente un condón y tienen relaciones sexuales sobre una silla, primero él abajo y luego arriba. En un momento del filme entra a escena el sacristán intentando también penetrar a la mujer, lamentablemente se corta la escena, tal vez por un error de continuidad, pero nunca vemos el trío. Después de que Fray Vergazo se levanta por la sorpresa llega del padre San Sebón, Ventosilla continúa el acto sexual. El corto termina cuando Fray Vergazo despierta sudoroso por las manos del sacristán que le están haciendo una “paja”. Enfurecido, Fray Vergazo patea a ayudante.

Esta película pertenece a mediados de los años 20 ya que destaca el tipo de vestimenta de la incipiente actriz, ataviada con unas botas, medias y ligas clásicas de esa época y el uso del condón recién establecido para esos años, es un corto posiblemente de origen español.



Escena que revela en el reflejo del vidrio al camarógrafo filmando con una cámara silente de 16 mm. Con sistema mecánico de embobinado.

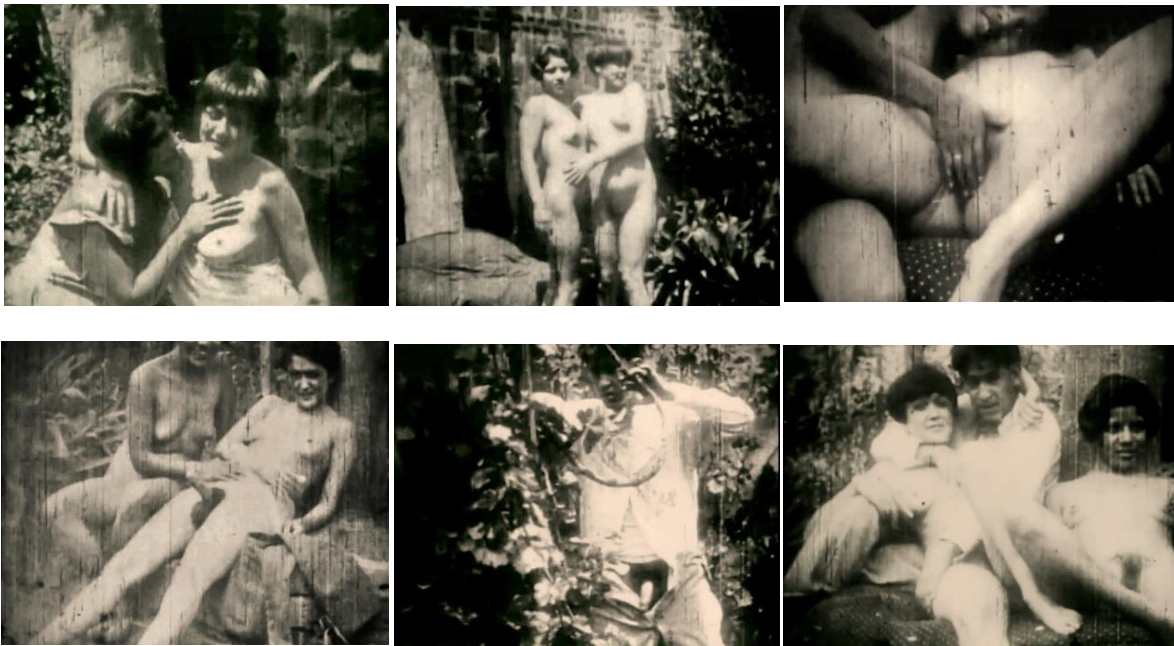


Escena que deja ver el uso de los primeros condones de látex.



Fray Vergazo, película pornográfica de la década de los veintes.

Los escenarios de las películas son variados pues van desde casas habitación hasta paisajes naturales, como es el caso de **Las Muchachas**, cinta producida a finales de los años veinte, en donde dos mujeres jóvenes tienen relaciones sexuales en un jardín, se penetran con un arnés con Dildo realizando diferentes posiciones mientras son observadas por un *voyeur* que se masturba, el mirón es invitado después a participar con una de ellas mientras la otra se queda consolándose con el juguete, esta última una mujer morena, mastica de forma continua un chicle, mirando y sonriendo a la cámara al mismo tiempo que juega con el Dildo, posiblemente se trate de una prostituta de aquellos años. La cinta, según el investigador Miguel Ángel Morales, fue realizada por Adrián Devars Jr., pionero del cine pornográfico en México, quien en su estudio de la calle de Mesones filmó varias cintas de sexo duro, siendo su máxima creación **Las Muchachas**.



Las muchachas.

Devars también trabajó en la cárcel de Lecumberri, en el área forense, en donde tenía un método muy particular para tomar fotografía de los cadáveres.

Parecía un rastro pero de cadáveres (...)
Devars usaba el forense como si fuera
su estudio. Bañaba a los cadáveres que
iba a retratar, los peinaba, arreglaba el gesto
y a veces medio los vestía. Les ponía un
ladrillo baja la nuca para que levantaran
la cabeza y cuando se podía, mandaba
a pedir un puñal para acomodarlo en la
herida. (...) Ahí nos tienes a todos: celadores,
empleados y fotógrafos, viendo trabajar a
Devars. Era todo un espectáculo.⁴⁵

El Monje Loco, un film donde destacan escenas de necrofilia, ya que el monje mata a la protagonista para después tener relaciones sexuales con ella, el título fue tomado de la famosa serie radiofónica de la XEW, así que podemos intuir que la cinta fue filmada después de 1937, año que se estrena el programa. La historia comienza con una mujer recostada escuchando la radio, de pronto con una elipsis muy primitiva, de una toma a la radio pasamos a otro escenario donde vemos a la mujer corriendo por el bosque, de una cabaña se asoma El Monje Loco, la mujer se desviste al lado de un lago para meterse a bañar. El presbítero la mira a lo lejos enloqueciendo, se acerca sigilosamente a ella camuflajeándose absurdamente con un arbusto y cuando ella sale del agua, el exaltado monje la persigue lujuriosamente hasta alcanzarla para después ahorcarla, cuando la víctima yace muerta, el monje disfruta del cuerpo la mujer, la mujer sin reacción alguna es penetrada en varias posiciones, de pronto hay una toma de la cara de la mujer que despierta en su habitación, todo fue un sueño. Con la Dirección de Agapito Vélez Obando y Marca registrada PATHI, la película advierte: “Todos los personajes que aquí se muestran son decentes aunque no lo crea... son de Jalisco”. Hay algo que destaca

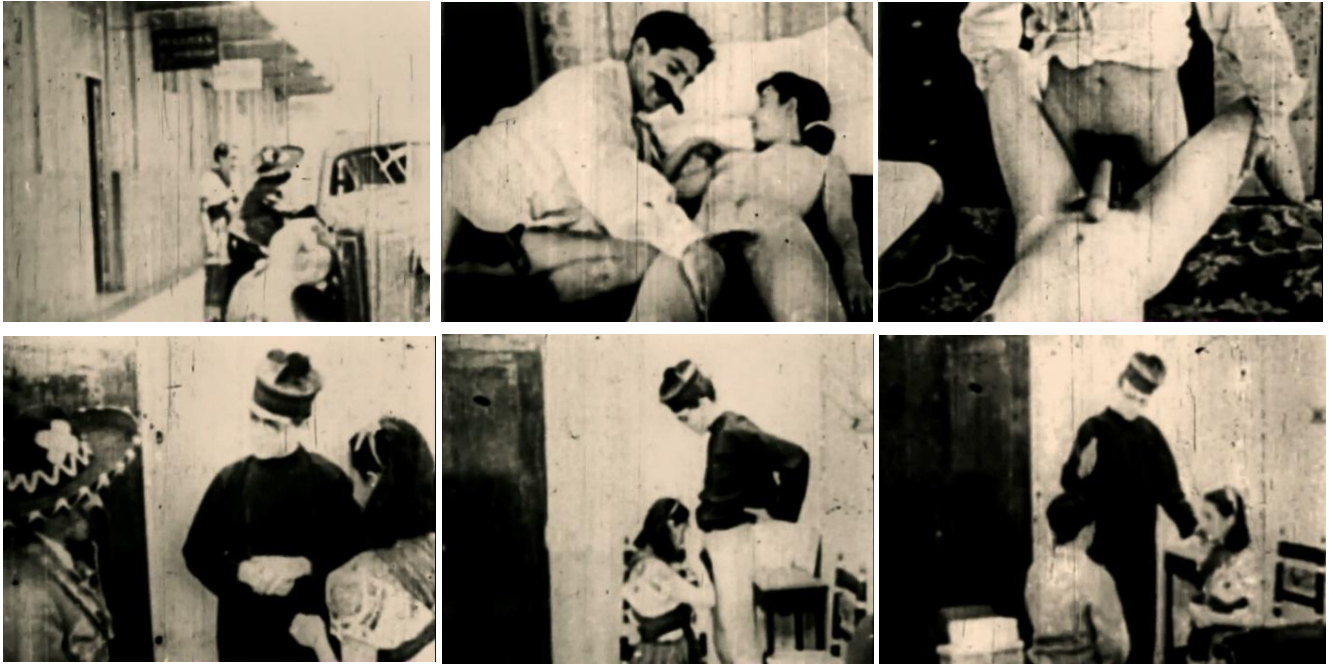
⁴⁵ *Ibidem*, p.92

sobre todas las demás cintas y es que en los títulos anuncian sonido. Es posible que esta película contara con algún tipo de narración muy parecida a la serie radiofónica en algún soporte auditivo perdido por el tiempo



El Monje Loco.

Chema y Juana, corto posterior a 1935 donde un revolucionario tiene sexo duro con su Adelita en un cuarto de hotel; en la cinta aparece un automóvil Chevrolet Master DeLuxe 4 puertas modelo 1935, el cual funciona de taxi para llevar a nuestros protagonistas Chema y Juana, de la estación del ferrocarril al hotel donde se desarrolla la pasión del ranchero de gran bigote falso con su Adelita, al terminar el encuentro sexual, la pareja se dirige con un sacerdote pues la finalidad de Chema es casarse con Juana, así que la deja en el confesionario y, ante la ausencia de su amante, el cura tiene relaciones con ella. La película termina cuando regresa el futuro marido, besa la mano del padre y le da las gracias por su ayuda mientras el clérigo bendice a la pareja.



Chema y Juana.

Bigamia Legal y Un minuto de amor

Dos Cortometrajes pornográficos realizados entre 1942 y 1950 con una clara referencia al asesino serial Goyo Cárdenas Hernández que se volvió famoso por realizar cuatro feminicidios en un periodo de 17 días en el año de 1942. “Goyo” el asesino de Tacuba, acostumbraba recoger prostitutas de la calle y después de tener sexo con ellas las estrangulaba con un cordón blanco y posteriormente las enterraba en su patio. Bigamia legal el primer corto cuenta la historia de un tipo con una peluca calva y grandes lentes, “Goyo Cárdenas” que se casa con dos mujeres para después hacer un trio con ellas en su luna de miel. Por supuesto la fecha del 31 de febrero es una broma



Bigamia Legal.

El segundo, la cinta *Un minuto de amor* es también una clara referencia a Goyo Cárdenas, ya que se trata de un personaje delgado y con grandes lentes que tiene relaciones con una mujer, después de penetrarla y conseguir la eyaculación, saca un cordón debajo de la almohada y la estrangula, es muy interesante este último corto porque la duración es de 40 segundos, al estilo del cine minuto y con un tema que remite al Falso Cine *Snuff*, la representación de un asesinato.



Un minuto de amor.

Antonio Vargas Heredia

Corto basado en la historia de ficción del torero Antonio Vargas Heredia que se popularizó en 1938 con la película **Carmen la de Triana** así que esta película es posterior a la fecha mencionada. Al comienzo de la historia podemos notar cambios de planos en todo el filme sugiriéndonos un conocimiento básico de la continuidad y también un manejo más ágil del ritmo por parte del director. Es posible el uso de dos cámaras para filmar, Vemos un primer plano a el protagonista que hace su saludo en el ruedo para después pasar a una toma general de una verdadera corrida en la plaza de toros México perteneciente a principios de los años 40 ya que se alcanza a notar un cartel de “Ambulancia Gayosso” mismo que aparece en grabaciones de corridas famosas de esa época, posteriormente vemos a dos mujeres vestidas de gitanas que ponen un disco en una tornamesa con tecnología de los años 40 y comienzan a bailar, en seguida entra a escena Antonio “el héroe”, llega con estas dos mujeres para unírseles en la danza, después de bailar un poco comienzan a desnudarse para tener relaciones sexuales. A mitad de la sesión de placer, una vez que el fogoso torero eyacula dentro de la vagina de una de ellas, el trio disfruta orinar dentro de una vasija, para después seguir las prácticas sexuales siendo ahora las mujeres las participativas mientras el torero observa, este corto es interesante por mostrar este gusto hacia la **urofilia**, y una antigua forma de higiene ausente de sanitarios usando vasijas





Antonio Vargas Heredia.

La Dama y El Perro

La película comienza con una toma de detalle de una carta donde Paco promete llevar una película a casa de la protagonista llamada Susana, así que después de leer la carta Susana prepara la tina del baño, se desnuda y una vez recostada en la cama juega con su pequeño perro poniéndoselo entre las piernas, la mascota juguetona lame continuamente la vagina de la mujer haciéndola gozar, este corto muestra la **zoofilia** a manera de juego, hay intercortes del perro lamiendo la vagina, con tomas de detalle de la cara de Susana en éxtasis, de pronto tocan la puerta y es Paco que llega con la película para que prometió que disfrutarían juntos, monta la película en un proyector casero de 16 milímetros, por supuesto la película es pornográfica y muestra un trio de mujeres teniendo sexo acompañadas de un Dildo, esta proyección también es editada con intercortes de la pareja mirando la cinta y excitándose, al terminar la función la pareja se dirige a la recamara para tener relaciones sexuales

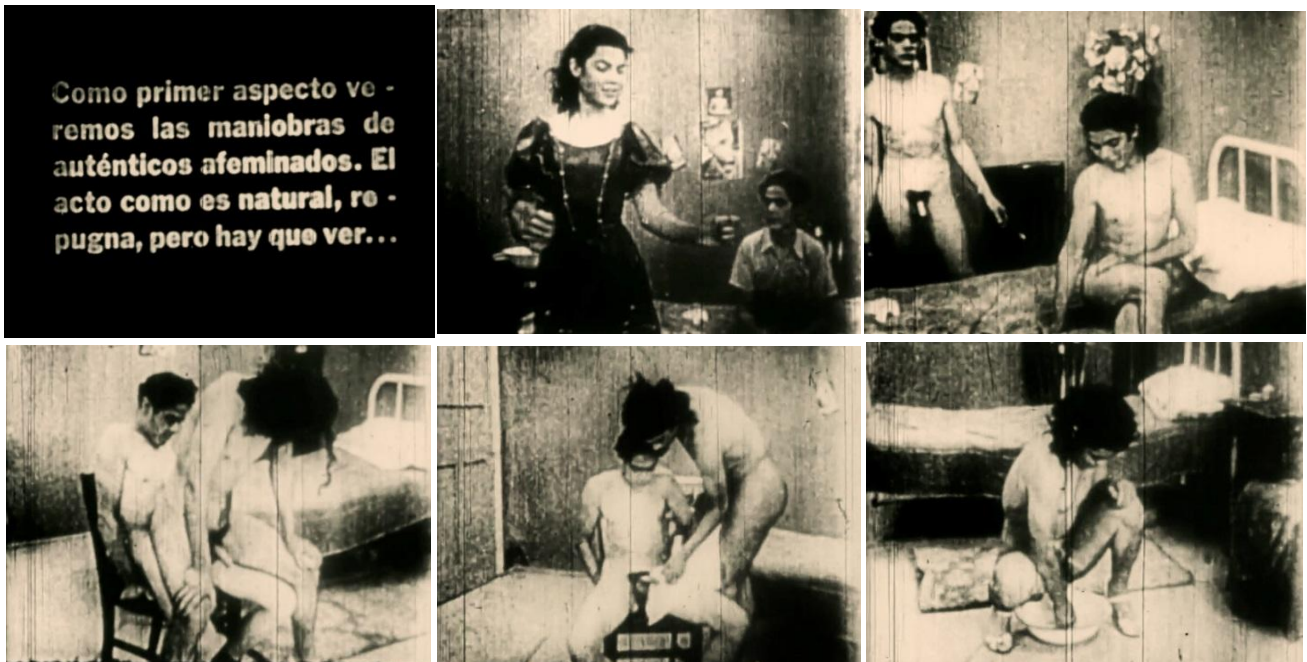




La Dama y El Perro.

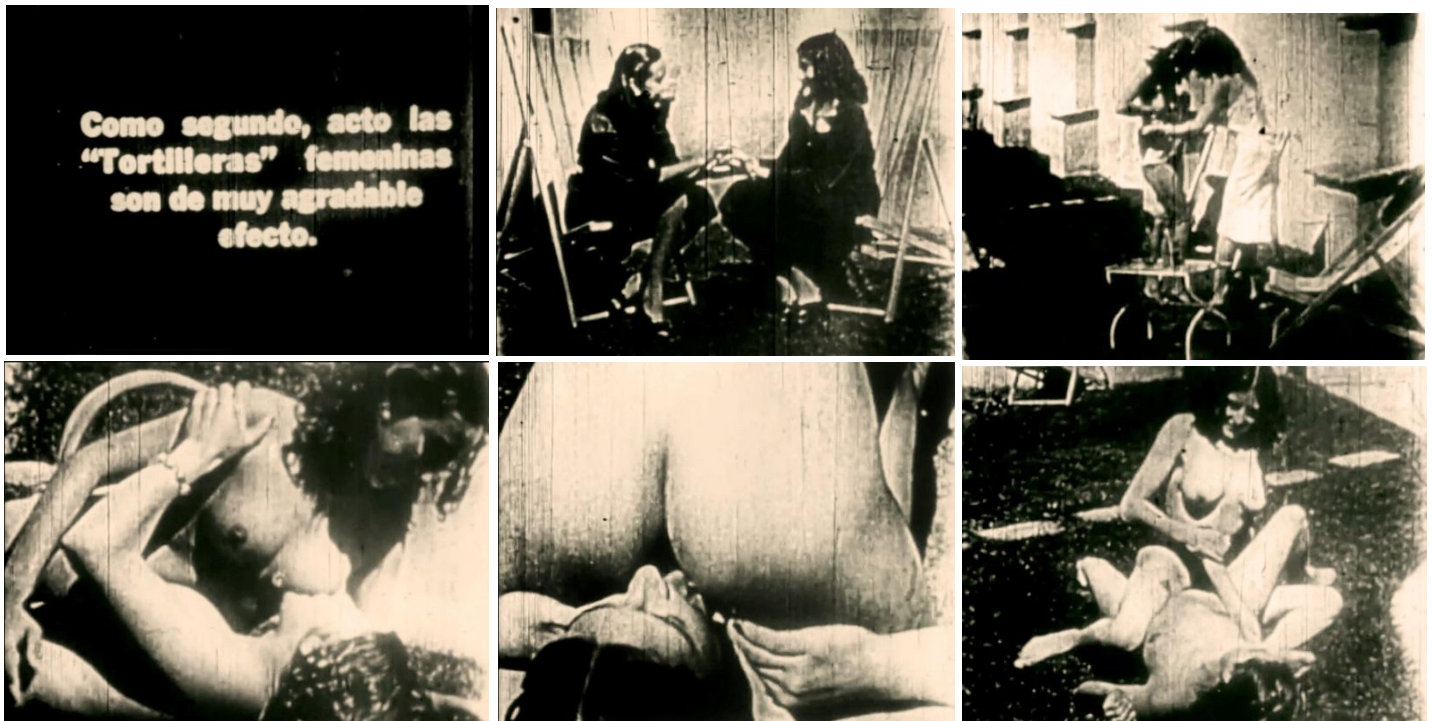
Tres actos

Son tres cortos, con diferentes situaciones sexuales, el primer acto muestra el sexo entre un travesti y un homosexual, el titulo lo anuncia como sexo afeminado y repugnante pero "hay que ver" la travesti se encuentra dormida en su cama, después de despertar prende una veladora para recibir a su amante, en el momento en que llega su amante, ella le baila para seducirlo y después se besan, ya una vez sentados en la cama se desnudan; el homosexual penetra a la travesti, para después tener sexo sentados en una silla, ella se sienta en él para ser penetrada analmente, al terminar ella limpia su ano sentada en una vasija con agua. Se visten y salen del cuarto, no sin antes prender nuevamente la veladora



Primer acto las maniobras de dos afeminados.

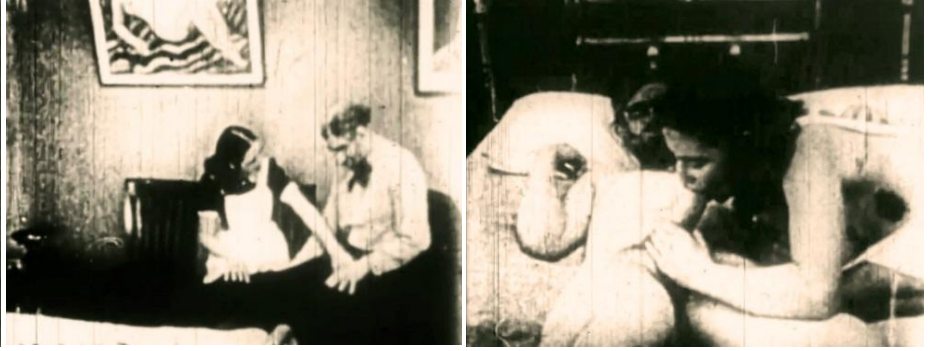
Como segundo acto un corto llamado las **Tortilleras**, por supuesto un film lésbico que muestra a dos muchachas vestidas de forma muy decente para la época, connotando que son muchachas de “buena moral”. Toman refresco de cola que sirven en un par de vasos, el escenario es un gran jardín con alberca, después notablemente reciben la orden del director voltean a la cámara, empiezan a desnudarse, caminan hacia el césped y una vez ya recostadas comienzan a tener relaciones sexuales, al terminar solo vemos como salen ya vestidas y de la mano hacia la puerta de la residencia



Segundo acto las **Tortilleras**.

Como tercer acto **un masaje francés** realizado por una mucama a un hombre disfrazado de anciano, la mucama invita a la cama al falso anciano que al parecer, también dueño de la casa; ella una sirvienta, quiere consentir al dueño, así que comienza acariciar entre las piernas al falso octogenario para después desnudarlo y llevarlo a la cama, ella le hace el sexo oral hasta que el termina en su boca, al final ella solo escupe el semen en un pañuelo, todo en plano abierto eliminando el primer plano del semen en la boca muy común en nuestros tiempos.

**El tercer acto, un masaje
Francés bien hecho, causa
nerviosidad al que lo ve y
un inmenso placer
al masajeador.**



*Tercer acto **Un masaje francés.***

Sueño de opio

Un corto pornográfico al estilo Méliès donde un sujeto está en lo que parece un fumadero de opio, el mesero le entrega un charola con la droga en presentación de cigarros, el protagonista fuma y de pronto aparece un genio y le ofrece un anillo con poderes mágicos, el sujeto frota el anillo y de inmediato aparece una mujer desnuda frente a él, la mujer está totalmente dispuesta a tener relaciones sexuales con nuestro personaje, el sorprendido protagonista manosea y besa a la muchacha para después llevarla a la cama y tener sexo con ella, esto se repite con cuatro mujeres consecutivas, ellas desaparecen después de tener sexo con el insaciable adicto. Todo esto es realizado con el truco de edición que se conoce como parada técnica o parada por sustitución, muy común en las películas de fantasía, Al final de la película en vez de que aparezca otra mujer, aparece el genio con pene en la mano abalanzándose sobre el insaciable sujeto, causándole un gran espanto.





Sueño de opio.

Existen más vistas de la colección de la filmoteca de la UNAM tales como: ***La favorita y sultán, El fotógrafo, Tomasa y Juan en el jardín, Cinco clientes, La campesina, Pasión árabe, Amor árabe, Gitanos cariñosos, El ladrón, La cita, El levantador, La pastilla*** y ***Cuento de un abrigo de Mink***, y otra más rara y antigua que data de 1915 filmada en 35 milímetros llamada ***El Guarda Bosques*** donde se da una orgia en medio de un patio de una casa adinerada, por ahora solo mencionaremos estos cortos, pero también son importantes en la industria del cine para adultos mexicano.

Este tipo de cintas eran pornográficas, ya que como se señaló anteriormente, el porno se centra exclusivamente en el acto sexual, quedando la historia y el discurso cinematográfico en segundo término, pero estas vistas muestran características diferentes a la pornografía de otros países, estas películas son un reflejo de una sociedad mexicana que relacionan el sexo con la comedia, características que de alguna forma también veremos en los años 70 en el cine de ficheras y las sexi comedias, de alguna forma el cine pornográfico mexicano silente lleva en su génesis la provocación y la risa, el sexo y la comedia, una característica fundamental para entender el cine que vendrá. Por esto son interesantes, como un testimonio visual histórico, de lo subterráneo y clandestino del México de la primera mitad del siglo veinte que posteriormente tendrá repercusiones en el futuro del cine nacional

Para el crítico Rafael Aviña la pornografía puede considerarse como un género cinematográfico.

El cine porno también es un género fílmico y forma parte de la cultura popular. Todo el cine popular es la mayor representación de la cultura. Como lo fue la historieta en su momento, y el cine porno es parte de esa manifestación.⁴⁶

A partir de la década de los treinta, los films mexicanos sufrirían una transformación radical, al desarrollarse una innovación tecnológica que revolucionaría a la cinematografía: el sonido,

La primera película mexicana oficialmente sonora no escaparía del erotismo en nuestras pantallas, pues retomaba la exitosa novela de Gamboa **Santa**, ahora en nueva versión, completamente sonora.



Santa (1931).

⁴⁶ *Erotismo nacional, historias sin pudor*, 6 de septiembre de 2015. Salvador Franco Reyes, 15 de diciembre de 2015. <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/09/06/1044205#imagen-7>

3. Melodrama, sonido y erotismo.

3.1. **Santa** (1931), continúa el drama de la prostitución.

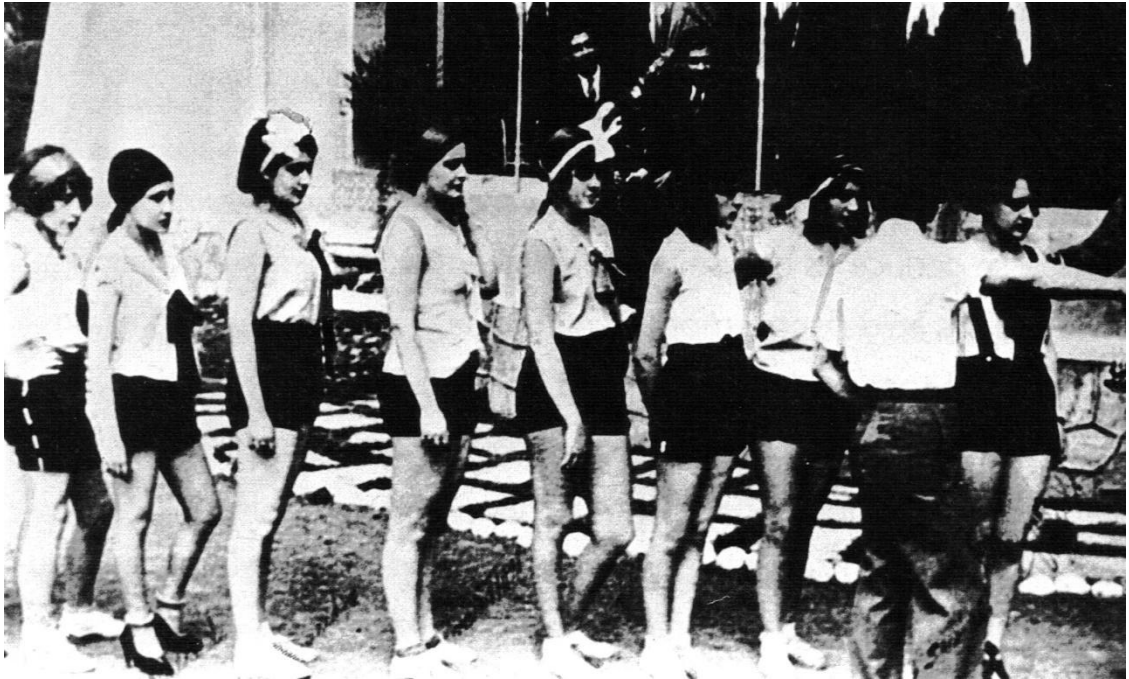
El 1 de octubre de 1919, durante el periodo del Presidente Venustiano Carranza, se decretó el primer reglamento de censura cinematográfica, integrado por 16 artículos, muchos de ellos con la intención, de prohibir películas extranjeras que denigraran la imagen del país y desanimar a los exhibidores nacionales para proyectar ese tipo de cintas. Este reglamento, en cierta medida, trataba de proteger a la producción nacional, puesto que había disminuido notablemente. Los cineastas mexicanos, paulatinamente estaban perdiendo la competencia frente a Hollywood, pero también en algunos artículos como el noveno y décimo se trataba de especificar y prohibir todo lo que atentara contra la moral pública y las buenas costumbres, incluyendo todo lo que fomentara la criminalidad.

Este reglamento prácticamente estaría sin modificaciones durante los siguientes 22 años, entró un año después del estreno de la primera versión cinematográfica de **Santa**, la de Luis G. Peredo de 1918, por la que tal vez se explique porque la segunda versión ya no estaría tan apegada a la novela original, sobre todo en las cuestiones relacionadas con la sexualidad.

La incorporación del sonido provocó cambios radicales en la industria del cine. El gobierno mexicano, como una medida de protección cultural, al inicio del cine sonoro, señaló que las cintas extranjeras tendrían que venir subtituladas. De hecho en Estados Unidos se comenzaron hacer dos versiones de los films, una para el público de habla inglesa y la otra para el mundo de habla hispana. **Drácula** (1931) tuvo dos directores Tod Browning, en la versión en inglés y George Melford para la versión hispana, en donde actuó Lupita Tovar, que protagonizaría **Santa** en la versión de 1931.

Lupita Tovar, Guadalupe Natalia Tovar Sullivan, nació en Matías Romero, Oaxaca, el 27 de julio de 1910; a los 18 años en la ciudad de México, audicionó para el director norteamericano Robert J. Flaherty, reconocido a nivel internacional por haber realizado varios documentales, entre los que destacan: **Nanuk, el esquimal** (1922) y **Moana** de 1926, el realizador,

acompañado por G. K. Rudolph, gerente de la compañía cinematográfica FOX, se encontraba en el país haciendo pruebas a varias aspirantes a estrellas de cine. Las audiciones se realizaron en los estudios de la México Film, de Jesús H. Abitia, en donde se buscaban mujeres, con los siguientes requisitos: "Ni altas ni gordas, con un peso que no exceda los 50 kilogramos, de una estatura no mayor de un metro setenta centímetros, de preferencia de 16 a 18 años y no mayor de 21, y que tengan las características de belleza, vivacidad, talento, expresión y personalidad fotogénica."



Aspirantes a "Estrellas", audicionando, en la Compañía Nacional Productora de Películas.

El premio para la persona elegida, sería viajar a Hollywood para iniciar una carrera cinematográfica con un contrato con la FOX de seis meses, prorrogable a cinco años, y con un sueldo de 150 dólares semanales, durante los primeros 6 meses.

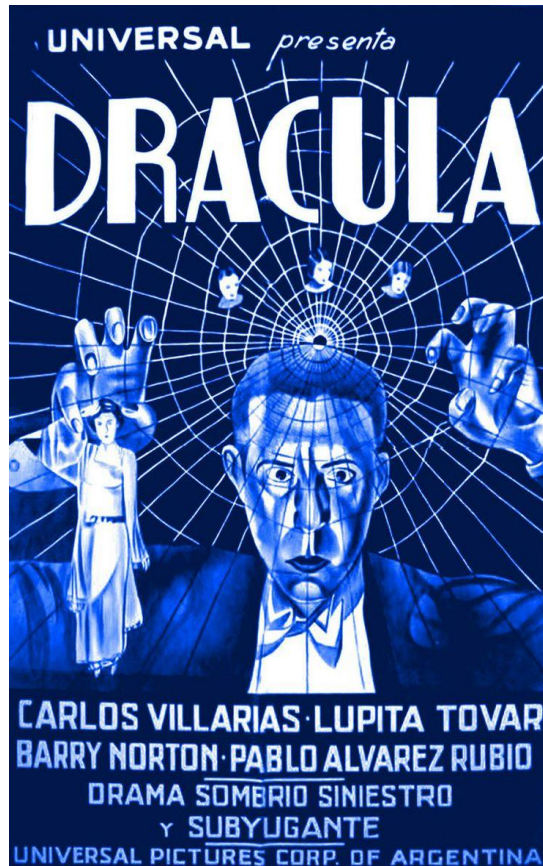
Guadalupe Tovar, fue la ganadora de la audición, iniciando de esta forma su incursión en el medio cinematográfico. En Estados Unidos, se le puso el nombre artístico por la que sería reconocida posteriormente: Lupita Tovar, para distinguirla de la actriz latina Lupe Vélez, quien junto con Dolores del Río se encontraban en pleno apogeo en Hollywood. Su debut fue en 1929

con *The Veiled Woman* de Emmett J. Flynn, continuarían otras producciones como *Shari la Hechicera* (1929), primera película sonora de John Ford; por esos años adquiriría el seudónimo de *La novia de México*.

La gran oportunidad llegó en 1931 cuando estelarizó *Drácula*, la versión latina, dirigida por George Melford al lado del actor español Carlos Villarías. La película se realizó en los mismos escenarios en donde se estaba haciendo la versión en inglés de Tod Browning con Béla Lugosi en el papel principal. Al respecto, señalaba Lupita Tovar en una entrevista:

Trabajábamos por la noches, de las siete de la noche a las siete de la mañana. La versión en inglés se rodaba durante el día, en el mismo set. (...) Iniciaba a las siete. Tenían telarañas por todos lados y lo convertían en un lugar muy lúgubre, tú sabes, así que me asustaba cuando entraba al set. Siempre me gustó llegar temprano. Así que cuando llegaba me sentaba en la oscuridad. Y como a las 3:00 de la mañana, cuando ya estábamos bastante cansados, muy cansados, algo caía a mi lado. Era una barra de chocolate Hershey's, que el electricista dejaba caer desde arriba.⁴⁷

⁴⁷ *Entrevista a Lupita Tovar en NPR. La calle de junio 11, 2012*, 11 de junio de 2012. Luis Recillas Enecoiz, 28 de diciembre de 2015. <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/06/12/entrevista-a-lupita-tovar-en-npr-la-calle-de-junio-11-2012/>



Lupita Tovar y Carlos Villarías en *Drácula* (1931).

Drácula (1931) de George Melford, La versión latina.

La versión latina de *Drácula*, a pesar de utilizar los mismos sets, tuvo diferencias en cuanto a la historia y el discurso, en relación con la versión en inglés. Una de ellas fue el tipo de vestuario que utilizaron los actores, en el caso de Lupita Tovar fue más sugerente y erótico que el de la actriz norteamericana Helen Chandler.

Mi vestuario era sin duda más sexy. Me dieron negligés que eran transparentes, Tú sabes. Era un vestuario diferente al utilizado en la versión americana. Helen Chandler, era muy, tú sabes, muy ... (...) Y yo era muy sexy.⁴⁸

⁴⁸ *Ibidem*.



Lupita Tovar en sus inicios.



Lupita Tovar **Dracula** 1931.

El siguiente papel importante para Tovar fue en lo que se considera oficialmente como la primera película sonora mexicana, **Santa** de 1931 de Antonio Moreno.

Para esta segunda versión de la obra de Federico Gamboa, originalmente se había pensado en artistas con un nombre más sobresaliente como Dolores del Río o Lupe Vélez, pero fueron descartados pues interpretar a una prostituta no era muy atractivo para las grandes estrellas. Finalmente Lupita Tovar llevaría el papel protagónico de la célebre mujer galante que transita de la inocencia a la fatalidad. La actriz señalaba acerca de su personaje:

Muy inocente para luego convertirse en la más famosa prostituta de México. La verdad no tenía ni idea (...) sobre que trataba la historia, Con ese nombre pensé que se trataba de una santa.⁴⁹

⁴⁹ *Ibidem*

En noviembre de 1931, La Compañía Nacional Productora de Películas, inició la filmación de la segunda versión cinematográfica de *Santa*, la mayoría de los integrantes, tanto técnicos como artísticos, se habían formado en Hollywood. El director sería el español Antonio Moreno, el camarógrafo el canadiense Alex Phillips, el sonido estaría a cargo de los hermanos mexicanos Roberto y José Rodríguez, dentro de los actores había cubanos, Juan José Martínez Casado y René Cardona y mexicanos, Lupita Tovar, Mimí Derba, Carlos Orellana y Donald Reed, quien en los créditos aparece con su verdadero nombre Ernesto Guillen.

Esta *Santa* continúa con la tradición iniciada por su predecesora en la primera versión, y sería una constante del cine mexicano posterior sobre la temática de la prostitución. El triunfo de la novela y el éxito del film silente ***Santa*** (1918) aseguraban un triunfo comercial. La película se estrenó en el cine Palacio el 30 de marzo de 1932 y duró tres semanas en cartelera con grandes comentarios favorables tanto del público como de la crítica.



Estreno de ***Santa*** (1931) en Los Angeles California EEUU.

Santa (1931) marcó el inicio de la gran industria del cine nacional, que explotaría en la llamada época de oro del cine mexicano de la década de los cuarentas.

El modelo propuesto por Santa, esa “mujer de la calle”, no solo no dio para vivir a un hombre tan decente como Gamboa, sino que se convirtió en un ingrediente fundamental para el origen de una industria.⁵⁰

La historia de **Santa** es atractiva por mostrar el mundo prohibido del bajo mundo mexicano, el de los cabarets, los burdeles, las prostitutas. Satisfacía la curiosidad de la “gente decente” de implicarse en este territorio. No deja de llamar la atención de que la mayoría de los lectores de la novela, en sus primeras ediciones fueron mujeres, conocer la vida de una prostituta tal vez satisfacía deseos reprimidos. Vivir la experiencia de “las mujeres caídas”.

Gamboa describe un burdel que funciona como contraparte de una sociedad que aparentemente lo condena, pero que finalmente lo necesita. Es el lado oscuro que necesariamente complementa la cara luminosa de la sociedad porfiriana.⁵¹

Esta nueva versión iniciaba la producción industrial del cine sonoro mexicano, para aprovechar la utilización de la música, se contrató a uno de los grandes compositores de nuestro país, Agustín Lara, quien compuso para la cinta el tema principal *Santa*, además de un fox trot, un danzón y una pieza que baila Lupita Tovar, en ropa interior, cuando la escucha a través de la radio. De esta forma se inauguraba en el cine mexicano los soundtracks de las películas. Un combo que abarcaba, la cinta, el disco y la Radio.

⁵⁰ Vázquez, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico, Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2005, p. 38

⁵¹ *Ob. Cit.* p.61.



Lupita Tovar bailando la música de Agustín Lara. ***Santa*** (1931).

La vida en las casas de cita de la ciudad de México, no era un misterio para Agustín Lara, ya que desde muy temprana edad, aún de pantalones cortos, empezó a tocar el piano en burdeles, al igual que el personaje Hipólito en la novela de Gamboa, en una entrevista realizada por Ricardo Garibay el compositor comentaba acerca de los prostíbulos de las décadas veinte y treinta:

Todo era tan bello, tan sublime. Aquellas mujeres con sus mejillas de coloretos, sus ojos y sus lunares pintados con hueso de mamey, y su boca de corazón. Aquellas muchachas frescas, trascendiendo a jabón de olor, arregladas cual debe, con sus faldas largas, sus flecos, sentadas todas en la sala grande, esperando los clientes.⁵²

⁵² Garibay, Ricardo, *De vida en vida*, México, Editorial Océano de México, S.A. de C.V., 1999, p. 16

Pero no solo las prostitutas influirían, en la vida del músico, también las personas que se dedicaban a explotarlas, como es el caso de *el Garbanzo*, un padrote de aquella época, que según decía Agustín Lara fue su maestro en el “arte” de cómo tratar a las mujeres.

Me decía el Garbanzo: No pierdas tiempo, no te apendejes, las mujeres son un pañuelo para sonarse la verga. ¡Este era el Garbanzo! Tenía sus muchachas, por Cuauhtemotzín, cada una en su cuarto (...) ¡Que armas portas, cabrona! Y el mulazo donde cayera, para que empezaran a apoquinar la lana de la jornada “¿Por qué les pegaba maestro, si de todos modos le iban a entregar el dinero?” Sí, sí, sí, pero tenían que sentir el rigor, no nomás era de que ya me voy muchas gracias, hija, ¡no! Ya luego les iba dando su parte y se despedía: a trabajar, no estén ahí de guevonas, cascaroleándoselas. Mañana paso temprano. Ése me enseñó a andar en la vida.⁵³

Aproximadamente a los trece años, Agustín tocaba en las salas grandes de los burdeles. “Tocaba yo en un burdelito, por El Buen Tono. Y cayó la policía. Me escondieron en el ropero. Usaba pantalón corto todavía.”⁵⁴

Este era el ambiente en donde se desarrollaba la novela de **Santa** y posteriormente las cintas nacionales, en sus diferentes versiones,

Para filmar la versión sonora de 1931, la Compañía Nacional Productora de Películas, adquirió los estudios México Film, también llamados Chapultepec que había fundado Jesús H. Abitia en 1922, curiosamente los mismos en donde Lupita Tovar había audicionado para Flaherty en 1928, la actriz ahora regresaba en plan estelar. El éxito de la cinta permitió a la

⁵³ *Ob. cit.* p. 17.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 22

productora realizar al año siguiente (1932) seis nuevas cintas, producto del drama de una prostituta.

La adaptación literaria estuvo a cargo de Antonio Moreno, quien debutaba como director y Carlos Noriega Hope. Al inicio del filme se le dan los créditos a la obra Gamboa al aparecer en la pantalla un libro que lleva en la portada el nombre de la cinta con el nombre del autor: Federico Gamboa.

Hope adapta la obra al México contemporáneo de la década de los treinta, no recurriendo al ambiente original de la novela, finales del siglo XIX y principios del XX. Así se presenta un México moderno de automóviles, grandes calzadas como Reforma, con el Ángel de Independencia, vestuarios atractivos y bailes de moda como el Fox trot.



La modernidad de 1931 en **Santa** de Antonio Moreno.



Santa (1931) y el México moderno de la década de los treinta.

En contraste a la modernidad de la película la cinta inicia con un ambiente rural y campirano, casi paradisiaco, en donde Lupita Tovar carga un cordero, (¿el que quita los pecados del mundo?), es la inocencia, la pureza, antes de la caída, de la expulsión.



La inocencia de **Santa** (1931).

La desgracia de la protagonista, el perder la virginidad por amor en manos de un general del ejército, sucede precisamente en un ambiente completamente natural, rodeada por árboles, al lado de un lago, en un contacto completo con la naturaleza, imagen que se retomaría posteriormente en **La mujer del puerto** (1933) de Arcady Boytler y otras películas del cine nacional. La mujer al entregarse entra en contacto con la naturaleza, con su naturaleza, de nuevo el instinto sexual innato que despierta, que se encontraba en estado latente y ahora está activo.

Así se subraya el peligro de la relación de la mujer con la naturaleza (...) vive inicialmente en un mundo de inocencia, pero una vez estimulada por el hombre, experimenta un deseo que la conduce a la pérdida de control.⁵⁵

Después de la caída de la protagonista, la cinta incluye un letrero explicativo, al estilo del cine silente, para producir la elipsis, en donde se señala la evolución de la relación de Santa con el militar.

⁵⁵ Vázquez, Álvaro, Ob. cit. P. 119



La pérdida de la inocencia, el inicio de la caída, el regreso a su naturaleza.

Al quedar abandonada por el militar Marcelino, ella queda en el suelo, con la falda arriba de las rodillas, con unas medias negras. Una imagen que anticipa su futuro, lo mismo sucede cuando sus flores son pisoteadas por los caballos del ejército. Madre y hermanos suponen lo sucedido y la protagonista es expulsada de la familia. Esta segunda versión cinematográfica de la novela, al igual que la primera, no hacen mención al aborto accidental indicado en la novela, el motivo por el cual los hermanos y la madre se dan cuenta de la deshonra. La cinta suaviza la historia, Hope y Moreno no sigue al pie de la letra todo lo señalado en la obra literaria.



Flores pisoteadas y abandono de Santa, indicadores de la desgracia.

La protagonista empieza su caída, el martirio que señalaba la primera versión, **Santa** (1918) de Luis G. Peredo, ella comienza a trabajar como prostituta en la casa de Elvira, protagonizada por Mimí Derba.

La **Santa** de 1931, no obstante de ser la primera película sonora mexicana, aún mantiene todavía una estética silente, muchas de las acciones no se indican con imágenes representativas sino con letreros explicativos, sobre todo para señalar el paso del tiempo, las elipsis.



Hipólito crucificado con Santa implorando. **Santa** (1931).

Debido a la censura, no existen muchas referencias al erotismo y a la sexualidad en la cinta, sin embargo destaca Lupita Tovar cuando baila en

ropa interior, al ritmo de la música de Agustín Lara, una Escena inquietante según el investigador Álvaro Vázquez Mantecón.

Santa baila en su cuarto en ropa interior. Se mira extasiada al espejo. Escucha la música del radio. El ciego de pie en medio de la habitación. Ella le cuenta que el *Jarameño* ha ofrecido ponerle casa. Esta imagen en la que el ciego es incapaz de mirar lo que anhela, contiene reflejada una fuerte carga de erotismo que (...) estaba contenida en la novela y el público esperaba encontrar en la película, a pesar de los reparos moralizadores de los productores. Esta es una de las pocas imágenes de la película en las que se percibe en la protagonista, una conciencia clara de su cuerpo, una capacidad explícita para el erotismo. (...) Moreno le hizo llevar el cabello suelto para acentuar la intención de sensualidad de acuerdo con el canon de la época.⁵⁶



Lupita Tovar baila en ropa interior.

⁵⁶ *Ob. cit.* p.123.



Santa se viste después de su baile ante Hipólito.

Otra escena destacada es cuando Santa engaña al Jarameño, en este caso no con un amigo de su pareja sino con su primer amor, el militar que ha ido a buscarla para casarse con ella; notable diferencia con la primera versión y el libro. Santa vuelve a caer por inocente, no por la perversidad innata de las mujeres. Hope transforma la historia original, algunas versiones apuntan que tal vez para aprovechar al reconocido actor Donald Reed el intérprete de Marcelino; sea cual fuere las razones, la escena transforma la historia original.

Subraya la vulnerabilidad de la mujer ante el hombre que la hizo caer, y, al mismo tiempo,

se exalta la inocencia de la protagonista, evitando aquella explicación de Gamboa, (...) de su “proclividad al vicio”. Ahora Santa es una víctima de la mala suerte y del destino. El personaje gana en pureza, pero en el camino pierde la capacidad de desear y de disfrutar el placer en plenitud.⁵⁷



La víctima vuelve a ser engañada **Santa** (1931).

La última escena en el quirófano, una operación real, podría ser una metáfora, no son solo los doctores tratando de extirpar el cáncer, sino los hombres interviniendo el cuerpo de la mujer para expulsar al deseo y a la

⁵⁷ Vázquez, Álvaro, *Ob. cit.* p. 125

sexualidad femenina. Finalmente la muerte de la protagonista produce su santidad, el regreso a su paraíso perdido, la recuperación de su cordero. De esta forma se iniciaba un fuerte arquetipo dentro del cine nacional, la prostituta inocente, con el placer neutralizado, víctima de las circunstancias, con ausencia de deseo pero con un erotismo latente y sugerente, no explícito, intrínseco; El drama de la prostitución, un camino iniciático que continuarían películas como ***La mujer del puerto*** (1933) de Arcady Boytler.

Santa, santa mía,
Mujer, que brilla, en mi existencia
Santa, se mi guía
En el triste calvario del vivir
Aparta, de mi senda, todas las espinas
Calienta, con tus besos, mi desilusión
Santa, santa mía
Alumbra con tu luz, mi corazón⁵⁸

⁵⁸ *Santa*, canción de Agustín Lara, compuesta para la película *Santa* de 1931, de Antonio Moreno.

3.2. **La mujer del puerto** (1933), desnudos y otras insinuaciones.

Junto con el género de la comedia ranchera, las historias basadas en la prostitución, serían una de las fuentes inagotables del cine mexicano, una de las temáticas más explotadas a lo largo de varias décadas. **La mujer del puerto** (1933) de Arcady Boytler es una película clásica con tema prostibulario, esta vez ilustrando la vida nocturna del puerto de Veracruz.

Al igual que **Santa** (1931), la vida sexual de la protagonista se relacionará con el drama y la tragedia. **La mujer del puerto** (1933), está basada en la novela *Le Port*, del escritor francés Guy de Maupassant, adaptada al paisaje mexicano y protagonizada, por la que algunos investigadores del cine nacional consideran como la primera gran diva de nuestra cine, Andrea Palma.

Guadalupe Bracho Pérez Gavilán, (1903- 1987), Andrea Palma, nació en la ciudad de Durango, el 16 de abril de 1903, prima de Dolores Asúnsolo, cuyo nombre artístico sería Dolores del Río; además de la gran estrella latinoamericana, también sería prima de Ramón Novarro, un actor bastante importante en Hollywood, hermana del director Julio Bracho y del escenógrafo Jesús Bracho, toda una familia relacionada con las grandes estudios.

A la edad de diez años, en 1913, Andrea Palma se mudó a la ciudad de México iniciando su interés por el teatro y el cine, posteriormente por invitación de su primo Ramón Novarro viaja por primera vez a California, regresando a nuestro país sin haber conocido ningún estudio Hollywoodense, ya que su padre le había prohibido cualquier acercamiento con la cinematografía.

De nuevo en la ciudad de México, a principios de la década de los veinte, Andrea, diseña sombreros en un negocio llamado *Casa Andrea*, de donde tomaría su nombre artístico, añadiéndole el apellido Palma, en honor a una de sus clientes distinguidas. Aunque existe la versión de que su apellido artístico lo tomó del nombre de la calle, en donde se encontraba su establecimiento, la calle de Palma, en el centro histórico.

Por esos días se integra a una compañía teatral viajando de nuevo a los Estados Unidos, en donde permanecería hasta la década de los treinta. En Hollywood realiza pequeños papeles en las películas que estelarizaban sus primos Dolores del Río y Ramón Novarro. Es entonces cuando conoce a alguien que cambiaría su vida para siempre, la diva alemana Marlene Dietrich. Palma se convierte en la consultora de moda y maquillaje de la actriz europea.

En Hollywood yo llegaba a las nueve – señala Andrea Palma- me sentaba en el set y miraba todo para que no se me fuera detalle. Eso sí, cuando regresé sabía más que nadie: de pestañas postizas, de caminar, de los ángulos correctos. A Marlene le ponían un espejo enfrente de la escena para poderse observar y lo mismo hice yo cuando llegué a México ... Aquello fue más que una escuela para mí.⁵⁹

Esta escuela sería la inspiración para interpretar a Rosario en ***La mujer del puerto*** (1933), la prostituta estilizada, con influencia expresionista, que se mueve entre marineros borrachos en un tugurio del puerto de Veracruz.



El encargado de dirigir la cinta sería el cineasta ruso, nacido en Moscú, Arcady Boytler, quien había arribado a México como actor cómico. Su nombre completo era Arkadij Arkadievich Bojtler Rososky. Como actor

⁵⁹ De los Reyes Aurelio, *Medio siglo del cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002, p.128.

teatral había llegado a colaborar con grandes personajes de la talla de Konstantin Stanislavsky, famoso por haber desarrollado el reconocido método actoral que lleva su nombre. Después de la revolución de octubre en 1917, se trasladó a Kiev, Ucrania, en donde conoció a su futura esposa Lina Orguina, quien cambiaría su nombre a Lina Boytler.

Entre los años de 1920 a 1922 radica en Europa, en donde realizó algunos trabajos cinematográficos. En esa década anduvo viajando por Sudamérica y los Estados Unidos para finalmente arribar a la ciudad de México en 1931; se reúne con su compatriota S. M. Einsenstein quien se encontraba filmando la cinta **Que viva México** (1931), en ella Arcady hace un pequeño papel de reparto.

En mayo 1932, realizó su primer trabajo cinematográfico en el cine Olimpia de la ciudad de México, **Un espectador impertinente**, una combinación de teatro cómico musical con espectáculo cinematográfico, la prensa lo promocionaba como “humorismo vanguardista del cine sonoro plétórico de gracia y originalidad”, en donde Anita Ruanova y Boytler, trabajaban simultáneamente en la realidad y la pantalla.



Anita Ruanova, la actriz de *Un espectador impertinente* (1932)
de Arcady Boytler.

Boytler sería pionero en nuestro país en el área del videoclip, ya que en 1934 llevó a cabo un cortometraje exclusivamente de una canción, del compositor por excelencia de la vida nocturna, Agustín Lara, **Viviré para ti**. Un corto lleno de erotismo, en donde el músico, hacia su debut

cinematográfico, cantando e interpretando al piano, mientras una bailarina semidesnuda lo rodeaba jugueteando con unas plumas.

Desafortunadamente no existe mucha documentación sobre este trabajo que daba inicio a los videoclips, al estar íntimamente relacionado con el tema de esta tesis, *El erotismo en el cine mexicano*; gracias a esta investigación se encontró esta cinta en la filmoteca de la UNAM. Este corto formaría parte de lo que se denominaría **Revista musical** en 1934. Para este trabajo la Filmoteca de la UNAM facilitó el cortometraje en donde Lina Kaukaz seduce a Agustín Lara jugando con unas amplias plumas que dejan ver su cuerpo desnudo.



Agustín Lara, Arcady Boytler y Lina Kaukaz durante la filmación de ***Viviré para ti*** (1934).



Lina seduciendo a Agustín Lara en su primera presentación cinematográfica *Vivire para ti* en *Revista musical* (1934) de Arcady Boytler.

Un año antes de *Revista musical*, Arcady Boytler realizaría, en opinión de la crítica especializada, su mujer película, ***La mujer del puerto*** (1933). Su experiencia en Europa se haría notar en la cinta, pues gran parte de las escenas tienen una clara influencia expresionista, aunque no dejan de predominar el estilo que había iniciado ***Santa*** (1931), en lo referente a la sexualidad en el cine. Al inicio del film la protagonista Rosario, interpretada por Andrea Palma, al igual que Santa despierta su naturaleza erótica sexual en un íntimo contacto con la vida campestre. El esquema es rígido: la inocente muchacha que se entrega por amor, iniciando su tragedia.



Rosario en la naturaleza, metáfora de la pureza, de la inocencia, el paraíso.

Rosario viste de colores claros, a diferencia de cuando se ve de prostituta, en donde está totalmente de oscuro. ***La mujer de puerto*** (1933), lleva a límite el drama prostibulario al tocar en el cine nacional el tema de incesto y el suicidio. Prostitución, incesto y suicidio una formula bastante provocativa que muy difícilmente sería tratada de nuevo en nuestro país. En opinión del crítico García Tsao, la cinta estaba muy adelantada a su época.

Es una cinta con temas muy escabrosos que el cine mexicano no tocaría hasta mucho tiempo después ... Es un filme muy fuerte, de una dureza que no hace concesiones, no otorga perdón al personaje principal que interpreta Andrea Palma, el cual es trágico y doloroso de principio a fin.

(...) La propuesta de Arcady Boytler, tiene como modelo influencia al cine alemán y el personaje de Palma toma algunas referencias a la personalidad de Marlene Dietrich.⁶⁰

La influencia expresionista se deja ver a lo largo de varias escenas, por medio de la fotografía de Alex Phillips, se pueden apreciar los elementos clásicos de esta escuela, maquillaje sumamente exagerado, basta con notar la presencia de Andrea Palma, uso de escaleras, utilización de sombras y mucho contraste entre la luz y la oscuridad. Otro aspecto que distingue a Boytler, en relación con el lenguaje cinematográfico, es la utilización del efecto Koulechov, **A** más **B** es igual a **C**, en donde **A** representa una imagen, **B** otra imagen y **C** la interpretación del espectador. Cuando se cambia **A** o **B**, automáticamente se da otra interpretación. Este efecto destaca sobre todo en una escena, que en muchas versiones de la cinta fue censurada, en donde una prostituta muestra los senos riéndose frente a la cámara. La idea es mostrar una secuencia sexual bastante atrevida, casi una orgia, de una manera no muy explícita, de hecho en la cinta a Rosario, la protagonista, le avisan de lo que está ocurriendo, ella no participa. Para burlar la censura, de la que no se salvó, Arcady recurre al efecto Koulechov.

Las primeras imágenes, que serían **A**, muestran cómo se están acabando las botellas, el inicio de la acción.



Botellas acabándose. *La mujer del puerto* (1933).

⁶⁰ De la redacción, *La mujer del puerto una película adelantada a su época*; (En sección espectáculos, periódico *La jornada*, México, 7 de junio de 2014), p.8

Continuando con las imágenes, un marinero demuestra su musculatura, a través de un plano de detalle, él no toma las botellas, pero por el poder de la edición se entiende que está dentro de la misma acción.



Hombre mostrando sus músculos. *La mujer del puerto* (1933).

A continuación se ve el primer plano de una mujer riéndose, una mano se acerca a su vestido, lo rasga, quedando ella con los senos al descubierto.



Mujer desnuda. *La mujer del puerto* (1933).

Si ordenamos la secuencia, en base al efecto Koulechov, las tres tomas, que son diferentes, nos darían una interpretación.

A.- Se acaban las botellas.

A (2).- El marinero se divierte, enseña sus músculos.

B.- Una mujer es desnudada.

C.- La interpretación de la secuencia, es una fiesta en donde predomina, el Sexo y el alcohol.

Este es uno de los primeros desnudos en el cine nacional, obviamente sin tomar en cuenta las cintas pornográficas clandestinas, ya tratadas en el capítulo anterior; sin embargo no fue el único que apareció en las pantallas durante la década de los treinta, posteriormente se hablará de este tema y de otras insinuaciones eróticas del cine nacional. Sin embargo el dorso desnudo de la Mujer del Puerto, sería uno de los más artísticos, no obstante haber sido hecha de una manera interesante, hablando cinematográficamente, la secuencia en muchas de las versiones del filme, fue censurada. Al respecto la protagonista principal de la cinta, Andrea Palma, señalaba:

Se ha hablado de un desnudo en la película, que no se exhibió en todas las copias. Era el desnudo de una señora que, de repente, metieron en la cinta por creerlo adecuado. La escena iba así: una señora bailaba moviendo las “pompas” y cosas por el estilo; de improviso se acercaba un borracho, arrancaba la blusa a una de ellas y hasta aparece desnuda hasta la cintura. En realidad no había razón para adjuntarlas; pero en fin, ahí salió. Nunca pasaron esta pues, en los cines, los proyeccionistas la cortaban y se la llevaban.⁶¹

⁶¹ De la Vega, Eduardo, *Arcady Boytler, pioneros del cine sonoro dos*, México, Universidad de Guadalajara, 1992, p.68.

Es irónico como en la actualidad se encuentra al alcance de cualquier persona, a través de las redes digitales.

A pesar de la censura, la cinta es pionera en tratar el incesto de una manera más directa⁶², no quedan dudas de que Rosario, Andrea Palma, tuvo relaciones con su hermano Alberto, debut de Domingo Soler en nuestra cinematografía; si ***Santa*** (1931) explotaba el drama ***La mujer del puerto*** (1933) va más allá convirtiéndose en una verdadera tragedia. Es verdad que Rosario no sabía que Alberto era su hermano cuando tuvo relaciones con él, sin embargo no deja de ser impactante.

De nuevo se encuentra la relación sexualidad, perdición, drama, tragedia; el sexo y el deseo conducen a la destrucción, Rosario no puede escapar a su destino, el vender placer a los hombres que vienen del mar provoca que ella misma decida su muerte, a través del suicidio.

Al ser filmada en el puerto de Veracruz, la cinta también explora la psicología del mexicano, vista a través de los ojos de un cineasta europeo.

-¡He aquí México a México!- me dijo Boytler,
presa de un júbilo desbordante,-, Mientras que
la madre naturaleza desata sus iras con un
temporal, estos jarochos, sanos de cuerpo y alma,
bailan enloquecidos de alegría su música sabrosa
a besos y a mujer.⁶³

La cinta recurre al documental turístico, mostrando tomas del puerto con los grandes barcos internacionales que arriban a San Juan de Ulúa. El Muelle Porfirio Díaz, que fue una de las locaciones principales. Estos escenarios, según la prensa de la época, eran de un “realismo desconcertante”, Era tal la idea de Boytler de mostrar la realidad mexicana, que inclusive contrató prostitutas para que fueran extras del filme.

⁶² En ese mismo año, 1933, dos cintas también harían referencia al incesto, ***Sagrario*** de Ramón Peón y ***El tigre de Yautepec*** de Fernando de Fuentes.

⁶³ De la Vega, ob. cit. p. 50.



El puerto de Veracruz, *La mujer del Puerto* (1933).

No obstante que los muelles se encontraban llenos de vapores y turistas, los cabarets quedaron solos, porque “las amigas de todos” se habían ido a filmar en vez de divertir a los viajeros procedentes de lejanos mares. (...) Era curioso ver a un grupo de cortesanas posando ante las cámaras y muchas de ellas diciendo perfectamente “sus líneas” –como se estila decir en la jerga cinematográfica.⁶⁴

La historia se desarrolla en escenarios naturales, al estilo de lo que posteriormente sería la escuela neorrealista italiana, con cabareteras del *Salón Rojo* y *Siboney*, en la Playa Calafates o dentro del vapor *Tegucigalpa*.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 51.

Este será el contexto para la tragedia de Rosario, quien al descubrir la infidelidad de su amante y ante la muerte de su padre, se dedicará a la prostitución con una imagen mítica, elegante, estilizada, vestida de negro al estilo de las vampiresas europeas o de las mujeres fatales italianas, es la estilización de la prostituta en el cine mexicano, a diferencia de Lupita Tovar que bailaba a ritmo de Agustín Lara, en ropa interior, Andrea Palma, no muestra las piernas, solo la espalda, es elegante, refinada aunque se encuentre en un lugar de perdición.



Andrea Palma *La mujer del puerto* (1933).



Hoy veo con claridad los errores de mi rol en ***La mujer del puerto*** – decía Palma-: una prostituta de Veracruz con un vestido negro, de mangas largas tan clásico de la fotografías de la película; mientras las demás salen con ropa de organdí, transparente. El traje negro era precioso: llevaba el cuello alto y la espalda descubierta, que de hecho le daba el tono tremendo; en esa época ni se soñaba con tales escotes. Y también usé un chal caído, que por cierto era de mi mamá, de cuando las señoras los llevaban con flecos ¡Fíjese que error! Un personaje con dicho vestuario no era real, no podía ser. Sin embargo existió.⁶⁵

⁶⁵ *Ibíd*em p. 65

Los tintes de irrealidad de su vestuario se convirtieron en todo un acierto en vez de un error. El personaje de la prostituta en el cine nacional era tratado de una manera distinta a como lo había hecho **Santa** en 1931, Es verdad que no era creíble una cortesana de puerto vestida de tal forma, pero la combinación de escenarios naturales, verdaderas prostitutas y elementos expresionistas, convirtieron a la cinta en la mejor película del cine mexicano hasta esos años, según la crítica de la época. El erotismo en las películas nacionales estaba iniciando una industria. El glamour, la estilización de la mujer fatal, funcionaba para el público.⁶⁶ “Una especie de sacerdotisa intocable, la prostituta reina que aguarda un hombre a su altura erótica”⁶⁷

El vestuario me lo hizo Emma Roldán, yo le iba diciendo: - Súbele, bájale, etcétera. Al leer el argumento y ver el personaje, caí muerta de emoción, sobre todo por la segunda parte, pues coincidía mucho con las cosas que estaba haciendo Marlene. Además había alguna semejanza con ella, bueno, yo no tenía su cuerpo, pero en fin más o menos.⁶⁸

Parada en un farol, con los brazos cruzados y fumando un cigarro, Andrea Palma se asemejaba más al estereotipo de una actriz europea o norteamericana, que a una prostituta mexicana. Vestido negro, entallado, un chal, que le pidió prestado a su mamá, largas pestañas postizas, puestas una por una, fueron distintivos de las divas de esa época, como: Greta Garbo, Hedy Lamar, Joan Crawford, pero definitivamente el modelo a seguir para Palma fue Marlene Dietrich.

⁶⁶ **La mujer del puerto** superó en ganancias a la marca establecida por **Santa**. En los primeros 5 días de exhibición, obtuvo 32, 000 pesos, Arcady Boytler cobró 1, 800, Domingo Soler 500 y Andrea Palma 8 000. A su estreno acudió Plutarco Elías Calles.

⁶⁷ Blanco, Ayala, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Era, 1968, p. 131.

⁶⁸ De la Vega, ob. cit. p. 65.



La actriz alemana Marlene Dietrich, el modelo de Andrea Palma.

El glamour de Rosario, la protagonista de la historia, contrasta con su tragedia, como cuando ella va a enterrar a su padre y se cruza con el carnaval de la ciudad. Mediante una larga secuencia de alegría y dolor, Boytler demuestra toda su influencia expresionista, lo mismo sucede en las escaleras del cabaret, donde Rosario seduce al marinero Alberto, quien resultará ser su hermano. Sombras, escaleras, fotografía compuesta, diagonales, darán como resultado toda una atmosfera expresionista, digna de las películas europeas de esta escuela.

La ilusión de mi vida – comenta Andrea Palma-
había sido hacer una escena en una escalera y
otra con aire que me volara el pelo. Las dos se
realizaron en esas toma en donde estoy coqueteando

con mi hermano, que es preciosísima. Solo la actué una vez. Además hay que recordar que tenía muy poco diálogo, apenas se hablaba en cine.⁶⁹



La mujer del Puerto (1933)

Arcady Boytler.



El gabinete del Doctor Caligari (1920)

Robert Weine.

La notable calidad artística de ***La mujer del puerto***, no es solo mérito de Arcady Boytler y de su codirector Rapahel J. Sevilla, también se debe a la excelente fotografía a cargo del canadiense Alex Phillips, el mismo de ***Santa*** (1931), quien había mejorado notablemente su trabajo. “Al ver las pruebas – comentaba Andrea- me pregunté: De dónde me habrá sacado ese hombre la belleza que no tengo”.

Alex Phillips se estaba especializando en primeros planos e iluminación, al igual que su contemporáneo Gabriel Figueroa, ambos, a la larga, serían los dos más grande fotógrafos del cine mexicano. El erotismo fomentaba la experimentación y la calidad artística de las imágenes.

⁶⁹ *Ibíd*em, p. 68

La segunda parte del film, cambia el tono de la cinta, que hasta entonces había sido completamente un drama, Rosario ha perdido a su padre a manos de su exnovio, que la ha traicionado; abandonada sola y sin dinero su futuro está echado a la suerte, comenzará el vicio y el martirio, al igual que su antecesora **Santa**. A pesar de que la tragedia se perfila, en la segunda mitad se incluyen tonos de comedia que tienen que ver con la diversión, se intercambian chistes y melodías, principalmente interpretadas por la pareja de comediantes *Panseco* y *Treviño* (Panqué), de tal forma que algunas veces pareciera que se tratara de dos películas que no tienen mucho en común.

En realidad la película está cortada con cuchillo a la mitad - Indicaba la protagonista – pues se basa en dos obras: un cuento corto de Tolstoi que se llama *Natsha*; y otro de Guy de Maupassant, titulado *Le port*. Es curioso porque este último autor había sido mi ídolo de jovencilla: me llevaba sus libros al toilette, los ponía debajo del colchón, siempre me gustó mucho.⁷⁰

Es en la segunda mitad del film, donde se incluye, al estilo de **Santa** (1931), el tema musical de la cinta. El cine mexicano estaba encontrando sus fórmulas, una de ellas, comprobada funcionalmente, era la inclusión de música en las películas nacionales. En este caso la canción que representaría al film es interpretada por la esposa del director Arcady, la soprano rusa Lina Boytler, *La Venus del Volga*, y la letra se convertiría en toda un clásico, no solo del cine, sino de la música popular mexicana en general.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 66

Vendo placer
a los hombres que vienen del mar
y se marchan al amanecer
¿Para qué yo he de amar?
Puerto hay en ti
la caricia extranjera y fugaz
y es mi beso ficción que vendí
un momento nomás
Faro de luz
que en las noches de amor
forma una cruz
con el mismo dolor
Vendo placer
a los hombres que vienen del mar
y se marchan al amanecer
para qué yo he de amar.

El placer relacionado con el martirio, con el abandono, una ficción comercial de compra venta, una cruz de dolor. Contradicción absoluta, el placer, semánticamente, es deleitable, gozoso no doloroso. El cine mexicano aún no ha encontrado una sexualidad satisfactoria en la pantalla. La canción es producto del maestro Manuel Esperón, a partir de un texto de Ricardo López Méndez *El Vate*, locutor, publicista y autor de varias melodías famosas de aquellos años.

Es interesante la relación del cine nacional con la música y en especial con el erotismo y el sexo, mancuerna que se llevaría al extremo en las sexi comedias de la décadas de los setenta y ochenta, en donde, en las producciones Calderón, la mitad de las historias serian escenas sexuales y la otra mitad la música de la Sonora Santanera.

En la década de los treinta, con la llegada del cine sonoro, la música paulatinamente tomaba un papel primordial en la historia. Acerca de cómo los compositores musicales trabajaban en el cine, Manuel Esperón, el creador de la música de *La mujer del puerto* (1933) indicaba:

Para ser músico de cine el primer requisito es ser compositor, porque si no, no hay asunto; la primera composición que yo hice para cintas se llamó **La mujer del puerto**, en 1933; de este modo empecé ya profesionalmente (...) el autor musical debía dar su opinión, sus puntos de vista de lo que iba hacerse, de las canciones que comprendería, de lo que se requería musicalmente para el filme (...) se daba un plazo de veinte días, aproximadamente, para hacer las canciones.⁷¹

La experiencia de Arcady Boytler, en la realización de espectáculos musicales, hizo de la secuencia de la canción del film, todo un clásico. Andrea Palma, completamente vestida de negro, recorre una calle solitaria del puerto, con un cigarro en la mano bajo la tenue luz de un farol, paralelamente, desde una ventana. Lina Boytler, canta bluseramente, con voz cálida y sensual: “Vendo placer a los hombres que vienen del mar y se marchan al amanecer, ¿Para qué quiero amar?...” La escena intercala imágenes de gente caminando indiferente, mientras Rosario es forzada a besar a un marinero.

Una cosa interesante que la gente no sabe es que, en los principios del cine, todo lo que se oye de música era tomado ahí durante la filmación; no había *play back*. Ahí estaba la orquesta, por ejemplo en la **Mujer del puerto** está Lina cantando en la ventana y detrás del set la orquesta.⁷²

⁷¹ De la Vega, ob. cit. p. 64.

⁷² *Ibíd.*



Fotografía compuesta, a ritmo de Lina Boytler, *La mujer del puerto* (1933).

El papel del cabaret, en la cinta adquiere un papel determinante. En este sentido, es pionera de lo que sería la locación principal del cine de rumberas de los cincuenta, en donde toda la acción se desarrolla alrededor de este espacio.

En *Santa* (1931), el baile era completamente secundario, *La mujer del puerto* (1933) se da su tiempo para mostrar el gozo y la diversión de la fiesta nocturna cabaretera portuaria. El bailoteo a ritmo del trópico, poco a poco se está convirtiendo en un personaje esencial en el cine mexicano.



El baile y la fiesta cabaretera poco a poco se apoderan del espacio de la historia.

La mujer del puerto (1933).

El gozo de la fiesta nocturna, no puede ser eterno, es tan solo un momento esporádico de la tragedia de la mujer de la noche. Aterrorizada por el incesto involuntario que ha cometido Rosario terminará sus días arrojándose a las olas del puerto, para concluir su suicidio. La sensualidad en el cine mexicano, no puede cortar el cordón umbilical que la une a la desdicha superlativa. “Estamos todavía lejos del tratamiento realista de la vida de Arrabal”, diría Ayala Blanco.

El tema de la prostitución, no sería el único motivo para que el cine mexicano jugueteara con las insinuaciones eróticas durante la década del treinta, así aparecerían mujeres semidesnudas en argumentos que van desde lo histórico **Juárez y Maximiliano** (1933) de Miguel Contreras Torres hasta bodas tradicionales en el trópico **La zandunga** (1937) Fernando de Fuentes.

La zandunga (1937) es la primera producción de Pedro Calderón, quien posteriormente haría la mayoría de las películas de la actriz cubana Ninón Sevilla; La cinta en su momento sería uno de los proyectos más ambiciosos del cine mexicano, dirigida por Fernando de Fuentes, quien ya había realizado su clásica trilogía de la revolución, **El prisionero 13** (1933), **El compadre Mendoza** (1933) y la primera superproducción mexicana **Vámonos con Pancho Villa** (1935) además de haber iniciado el género de la comedia ranchera con **Allá en el rancho grande** (1936), la película que iniciaría la gran industria del cine nacional. El guión de **La Zandunga** (1933) es de Salvador Novo y Rafael M. Saavedra, con fotografía de Alex Phillips. Además sería la primera película en México estelarizada por la gran diva hollywoodense Lupe Vélez, *The mexican spitfire*.



La Zandunga (1937) de Fernando de Fuentes.

Una gran producción que incluía a los mejores especialistas en cinematografía, un buen director, fotógrafo, guion, intérpretes, Lupe Vélez, Arturo de Córdova, Joaquín Pardavé. Aunado a la calidad, la película causaría un escándalo por incluir un pequeño desnudo a cargo de María Luisa Zea, *La india bonita*, Marilú en la película.



María Luisa Zea, *La India bonita*

María Luisa Zea (1913 – 2002), nació en la ciudad de México el 5 de febrero de 1913, fue profesora de educación física y en 1933 hizo su debut en la cinematografía nacional con ***Su última canción***, participó en ***La llorona*** (1933). En ese mismo año llamó mucho la atención del público y de la prensa al salir desnuda, en una corta escena, bañándose en una cascada frente a la vista del emperador Maximiliano en ***Juárez y Maximiliano*** (1933) de Miguel Contreras Torres.

Una de las más bellas escenas eróticas del cine mexicano. Maximiliano descubre a una mujer desnuda de espalda, nalgas y piernas magníficas que se baña en una cascada del Jardín Borda. Históricamente hablando la escena resulta absurda. Más no parece desagradar al emperador, que se acaricia amorosamente la barba.⁷³

Desde el punto de vista histórico, la escena no es tan absurda pues se sabe que Maximiliano tuvo un hijo con una indígena en Cuernavaca Morelos, donde sucede la secuencia de la película, el deseo del emperador estaría plenamente justificado. El investigador cinematográfico Gustavo García señalaba:

Aquí se definió un proceso lento de erotización, porque tanto personaje en lio de faldas en tan poco tiempo (muy mexicana manera de celebrar centenarios) viene de una noble tradición: ya que en **Juárez y Maximiliano** (1933, Contreras Torres), el emperador (Enrique Herrera) solo sale de su hierática dignidad al ver a una jardinera (María Luisa Zea) bañándose desnuda en una Cascada del Jardín Borda⁷⁴

María Luisa Zea se convertía en una de las primeras actrices del cine nacional en aparecer desnuda. En el caso de **La Zandunga** (1937) de Fernando de Fuentes, Zea interpretaba a Marilú una chica de la región de

⁷³ *La piel de María Luisa. Por esto, sección Cultura*, 11 de junio de 2010. Fernando Muñoz Castillo, 27 de enero de 2016.

http://www.porestto.net/ver_notas.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=134608

⁷⁴ *Dossier: La Patria seducida, Nexos*, 2015. Gustavo García. 27 de enero de 2016.

<http://www.nexos.com.mx/?p=13965>

Tehuantepec, que se va a casar; un día antes de la boda, toma un baño en el río, pretexto para que Marilú se encuentre desnuda frente a sus amigas, quienes hacen comentarios acerca de su belleza. Refiriéndose al novio, una de ellas dice: “El pedacito de dulce que se va a llevar el sinvergüenza de José Antonio”, otra comenta “y eso que no te ha visto, ansina, ¿A poco ya te vio?”, y Lupe Vélez, en su papel de Lupe, le dice que la belleza de Marilú, se la debe a su progenitora: “Si no es favor, es gracia de tu mamá”.

Destaca en la escena. como entre todas sus amigas secan con una toalla el cuerpo desnudo de María Luisa y cuando terminan dicen: “Ya está limpiecita la prenda”, la mujer, la prenda, finalmente queda lista para tener relaciones sexuales con su futuro marido, además de que el “sinvergüenza” se va a llevar todo un dulce. En la secuencia María Luisa Zea muestra las caderas desnudas, al salir del agua y, pocos segundos después, un seno, antes de que sus amigas la tapen con una toalla, la secuencia dura menos de un minuto, sin embargo fue el motivo de todo un escándalo. La sobrina del productor Pedro Calderón, Viviana García Besné, en una entrevista señaló que hasta el mismo gobernador del Istmo de Tehuantepec, se ofendió y desacreditó la película. Presentar la sexualidad en el cine mexicano, durante la década de los treinta, era un motivo fuerte de censura y sin embargo ahí estaba.



María Luisa Zea saliendo del río en *La Zandunga* (1937).



“El pedacito de dulce que se va a llevar el sinvergüenza de José Antonio”.

La Zandunga (1937) Fernando de Fuentes.

Otra cinta, realizada durante la década de los treinta, que también insinuó un desnudo, esta vez a cargo de la actriz Stella Inda, fue ***La noche de los Mayas*** (1939) de Chano Urueta, en ella la protagonista, Stella, quien anteriormente protagonizó ***La mancha de sangre*** (1937), es condenada a ser amarrada en un árbol y recibir la pena de 13 azotes “para que hable su boca y quede purificada”, aunque finalmente la sentencia no se cumple, la escena quedó marcada con el dorso desnudo de *Loí*, la protagonista, interpretada por Stella Inda y tal vez una dosis de sadomasoquismo en el cine nacional. El filme también destaca por la excelente partitura musical del maestro Silvestre Revueltas y la fotografía de Gabriel Figueroa.



Stella Inda ***La noche de los mayas*** (1939).



Lo!, Stella Inda, a punto de ser azotada en ***La Noche de los Mayas*** (1939)

De Chano Urueta.

Se tiene la idea de que los desnudos en el cine mexicano, se iniciaron durante la década del cincuenta, especialmente con la película ***La fuerza del deseo*** (1955) de Miguel M. Delgado, producida por Guillermo Calderón. Sin embargo, durante la década de los treinta fueron un buen medio para atraer la atención del público, por un lado los temas prostibularios como en ***Santa*** (1931) y ***La mujer del Puerto*** (1933) se prestaban para insinuaciones eróticas, pero también se realizaron desnudos en otras diversas temáticas como en el cine costumbrista indigenista de ***La Zandunga*** (1937) y ***La noche de los Mayas*** (1939) e inclusive en temas históricos como sucede en ***Juárez y Maximiliano*** (1933) de Miguel Contreras Torres, superproducción que fue uno de los estrenos más taquilleros de esos años. El erotismo está presente en la primera década sonora de nuestro cine; aunque no sea de una manera tan explícita como en décadas posteriores, es un hecho histórico que hubo varias cintas con escenas sensuales. En esos años era un buen gancho taquillero incluir un desnudo dentro de la cinta.

Juan Bustillo Oro en ***Monja, casada, virgen y mártir*** (1935), basada en la novela de Vicente Riva Palacio, sabía de la importancia de un desnudo como eje de taquilla, así que se sugiere que Consuelo Frank, su

protagonista en el papel de Doña Blanca, está totalmente desnuda cuando sufre un tormento a manos de la santa inquisición.

La escena del tormento de Doña Blanca le pareció de particular importancia al realizador. El martirio que sufre, escribe Bustillo, “tenía que provocar intensa emoción”, de modo que esta escena tendría que ser la “culminación emotiva del filme” (...) un original movimiento de cámara, que rodea lentamente la figura de Doña Blanca, empezando por la espalda, hasta tenerla de tres cuartos, mientras aguarda el inicio del interrogatorio.⁷⁵

En la escena se sugiere que ella está totalmente desnuda, sin embargo sólo se ven los pies descalzos y en otra toma los hombros y brazos desnudos. No se ve el momento exacto en que es desnudada por parte de los inquisidores.

En esa escena se sugiere un desnudo, un “encueramiento”, como dice coloquialmente Bustillo. Esta toma resultaba novedosa para para la época, nos dice el director, incluso pensando en Europa. Con humor, reconoce que el “encueramiento” pudo haber tenido que ver con la “afluencia de los espectadores”, pero añade cauteloso: “estaba muy lejos de ser indecoroso” (...) Casi podemos escuchar el fuerte acento español de Doña María Oro, reprimiendo

⁷⁵ Sandoval, Adriana, *De la literatura al cine*, México, D. F., UNAM, 2005, P. 87.

a su hijo: “¿No te da vergüenza recurrir a mujeres desvestidas para atraer al público con el pretexto del tormento?”



Doña Blanca, Consuelo Frank, antes de ser desnudada para iniciar su tormento, en ***Monja, casada, virgen y martir*** (1935) de Juan Bustillo Oro.

Es un hecho en la década de los treinta, en el cine mexicano, las insinuaciones sexuales eran punto importante para la afluencia de espectadores dentro de las salas. A pesar de los inicios de una fuerte censura, estas películas incluyen provocaciones eróticas.

Pero no solo se utilizaban los desnudos pensando en la taquilla, algunas veces la idea era mostrar una vida naturalista y paradisiaca. Es el caso de lo que hizo el director soviético Serguéi Mijáilovich Eisenstein, en su magnífica visión de nuestro país en ***¡Que viva México!*** (1931).

Eisenstein, uno de los más grandes directores del cine mundial de todos los tiempos, junto con Grigori Alexandrov y el fotógrafo Eduard Tissé, empezó a filmar en México a partir de diciembre de 1930, lo que sería un gran mosaico de la realidad mexicana de aquellos años: la película ***¡Que viva México!***. El filme estaría integrada por cuatro episodios: Sandunga, Maguey, Fiesta y Soldadera, además de un prólogo y un epílogo. Desafortunadamente el director soviético no pudo terminar ni editar la cinta,

pero lo que filmó sería una gran influencia de futuros cineastas como Emilio “El indio” Fernández, Adolfo Best Maugard, Fred Zinnemann y Julio Bracho por mencionar algunos, además de fotógrafos de la talla de Gabriel Figueroa. Según palabras del crítico José de la Colina, la cinta constituiría “El más hermoso de los filmes inexistentes”. Posteriormente el material serviría para varios cortometrajes y dos largometrajes: **Tormenta sobre México** (1933) y **¡Que viva México!** (1979) de Alexandrov, editada en la Unión Soviética.

Desde el punto de vista erótico el episodio de Sandunga destaca notablemente. Eisenstein tenía la idea de que Tehuantepec era el paraíso perdido, un edén paradisiaco; comentaba que el jardín bíblico se encontraba en un lugar ubicado entre el Golfo de México y la región de Tehuantepec, de esta forma, **¡Que viva México!** (1931), en el capítulo de Sandunga mostraba los ritos nupciales y sexuales del Istmo mexicano. Una rapsodia fílmica sobre la vida sexual oaxaqueña apegada a la naturaleza.

La cinta relata, de una manera sencilla y poética, la historia de Concepción, una indígena del Istmo de Tehuantepec que construye un collar de oro para poder dar la dote para casarse con el hombre que ella ama. Las imágenes del filme están llenas de sensualidad y erotismo.



La vida paradisiaca en Tehuantepec **¡Que viva México!** (1931).



El abrazo ardiente, húmedo, del trópico *¡Que viva México!* (1931) de S. M. Eisenstein.

Para Eisenstein, el trópico respondía a una soñolienta sensualidad, un entrelazamiento de los cuerpos bronceados; un erotismo en donde las muchachas tehuanas son las testigos con sus “lindos ojos almendrados”.

En Tehuantepec, las mujeres son como abejas madres que gobiernan, que vigilan el rito de la consumación sexual y los hombres el objeto del deseo femenino. La ceremonia sexual es el encuentro de la sangre, el choque de los opuestos, representado por dos guacamayas.



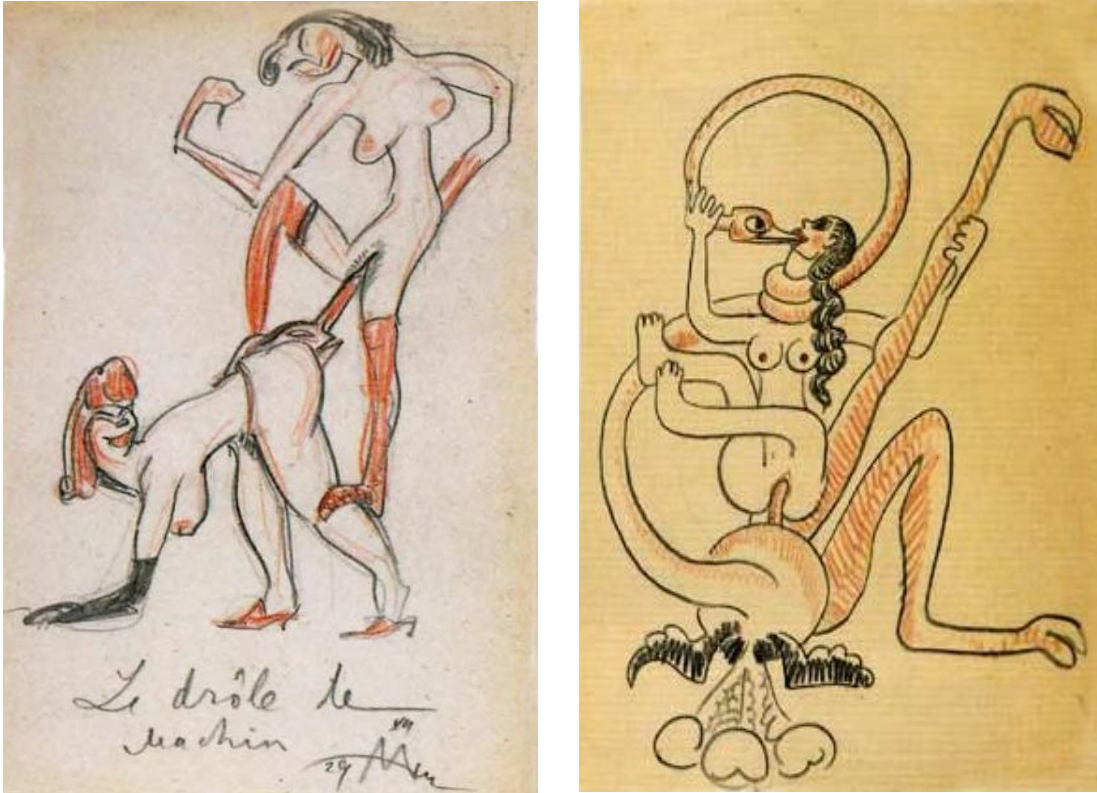
El Sandunga, ¡Que viva México! (1931).

No todas las imágenes e historias que desarrolló Eisenstein, están incluidas en el largometraje *¡Que viva México!* (1931) editado por Grigori Alexandrov en 1979. El material sigue dando para realizar productos artísticos visuales, es una veta que no se ha agotado. En 1998 Oleg Kovalov, artista ruso, con material inédito de Eisenstein tomado en Xochimilco, realizó el cortometraje *Fantasía mexicana* (1998), un trabajo en donde de nuevo se deja ver el erotismo y la sensualidad que provocaba nuestro país en el cineasta soviético. En el filme se ven varias imágenes de las trajineras de Xochimilco, en ellas mujeres y hombres, vestidos al estilo tradicional español realizan un cortejo amoroso, donde las canciones acompañadas musicalmente por la guitarra, juegan un papel esencial, destaca un trio de dos hombres y una mujer que juegan sexualmente, apasionadamente, compartiendo besos y caricias. Otra referencia más del erotismo en el cine mexicano.



Fantasía Mexicana (1998), realizada con material original para
¡Que viva México! (1931).

Para Eisenstein México era un país lleno de erotismo y sensualidad en cada rincón de su territorio. Provocaba tal emoción que en su estancia en nuestra patria, volvió de nuevo a dibujar, actividad que había abandonado para dedicarse de lleno a la actividad cinematográfica. Sus dibujos están repletos de una sexualidad extrema que muchas veces raya en lo pornográfico.



Dibujos de S. M. Eisenstein realizados en México en 1931.

El director británico Peter Greenaway también ha sucumbido a la fascinación de hablar del erotismo del cineasta soviético en México. En un relato que combina ficción con referencias reales ***Eisenstein en Guanajuato*** (2015) de Greenaway explora la sexualidad del cineasta europeo en México.

Con fuertes temas con un poco de relación a lo que vive México en la actualidad, se cuenta la historia de Sergei Eisenstein, quien decide visitar México tras las recomendaciones de una pandilla de

izquierdas del viejo Hollywood, entre los que se encuentra Charlie Chaplin.

El novelista Upton Sinclair, voz pública del socialismo intelectual de Estados Unidos en esa época, le ofrece financiar y ayudarlo con facilidades para el rodaje de su cuarta película, que tentativamente exploraría la Revolución Mexicana. El resultado son 10 días en Guanajuato, en los que Eisenstein filmó aproximadamente 50 kilómetros de cinta de lo que hoy conocemos como ¡Que viva México!, pero que nunca llegó a montar y que estuvo a medio paso de terminar con su carrera, su vida y su reputación.

su camino se entrelazó con el de un joven catedrático mexicano llamado Palomino Cañedo, de quien se enamora después de una corta pero intensa relación amorosa, y con quien descubre lujuria y muerte.⁷⁶

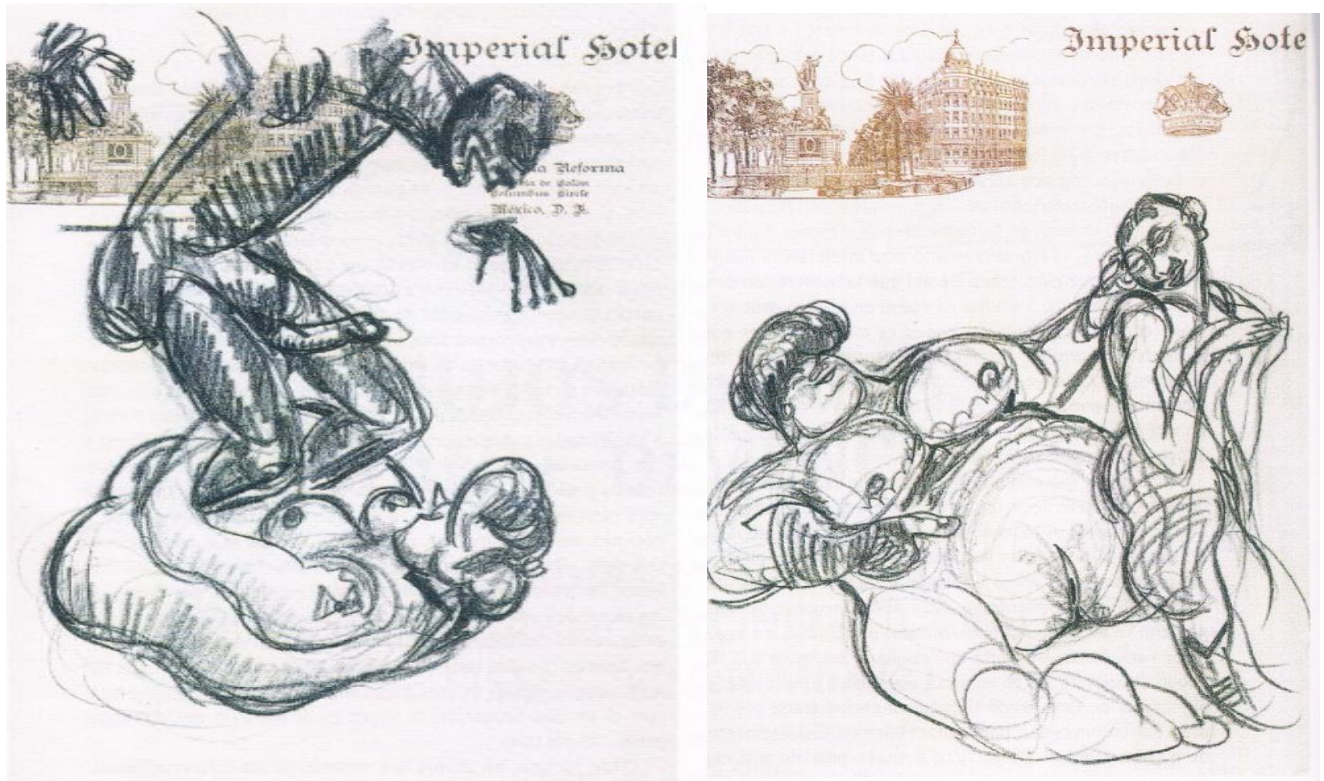
La visión erótica de Eisenstein, no solo abarca la vida de la provincia mexicana, también quedó marcado por la cotidianidad citadina de la prostitución en la ciudad de México.

Eisenstein se convirtió en asiduo testigo de diversas manifestaciones de la cultura popular urbana, pues todos ellos, (la vanguardia cultural mexicana), por aquel tiempo, se daban cita en los altos lupanares, carpas y cabarets del centro de la capital del país. En compañía de Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Gabriel Fernández Ledesma y algunos más. Eisenstein recurrió a esos lugares a la busca de experiencias e imágenes que, en este caso, derivaron en todo un ciclo de

⁷⁶Con un toque de erotismo llega Eisenstein en Guanajuato, Javier Cisneros El Economista, 19 de enero 2016, 1 de febrero de 2016.
<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/01/19/toque-erotismo-llega-eisenstein-guanajuato>

dibujos que tienen como eje central a Felicitas Larrauri, alias Matilde Crespo, mejor conocida como “La Matildona”, celebre prostituta de la época (...) que entre otras cosas se distinguiera por su muy pregonada y reconocida capacidad de “darle batería” a varios hombres al mismo tiempo, utilizando para ello su vagina, boca y ambas manos.⁷⁷

La Matildona impactó a tal grado al cineasta soviético, que hace referencia a ella en sus memorias y le dedicó toda una serie de dibujos. Prueba de cómo la sexualidad y el erotismo influyen en el trabajo artístico.



La Matildona, dibujos de Eisenstein en México (1931).

⁷⁷ De la Vega, Eduardo, *Vanguardias y erotismos en la obra gráfica y cinematográfica de Eisenstein En México, Placeres en imagen, Fotografía y cine eróticos, 1900-1960*, Cuernavaca, Morelos, Ediciones Sin Nombre, Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009, p. 95.

La década de los treinta en el cine mexicano tuvo grandes acercamientos al erotismo. Diversas cintas con distintas temáticas jugaron con la sensualidad, los desnudos iniciaban a la par que el cine sonoro, sin embargo los directores nacionales debían tener mucho cuidado para no traspasar los límites de la moralidad permitida.

El artista Adolfo Best Maugard traspasó esos límites, con la película ***La mancha de sangre*** (1937), una cinta maldita de la censura mexicana.

3.3. ***La mancha de sangre*** (1937) y la censura fílmica.

La Mancha de sangre (1937) de Best Maugard es una de las películas malditas del cine mexicano, se realizó en 1937 y tuvo que esperar seis años para a ser estrenada en 1943 en el cine Politeama de la Ciudad de México, con varias escenas eliminadas por la censura; a pesar de los cambios, solo duró dos semanas en cartelera y desapareció por completo, hasta que después de 50 años la filmoteca de la UNAM, la encontró, la restauró y la proyectó de nuevo en el año de 1994.

La cinta contiene el desnudo más prolongado en el cine caberetil mexicano de los años treinta y cuarenta; debido a su desaparición se corrió el rumor de que era la primera película pornográfica hecha en México, ya que muy pocas personas pudieron ver la obra, desarrollándose el mito y la leyenda. Fue una película que atentó contra la moralidad y las costumbres de la época, una de los filmes más censurados de todos los tiempos. A pesar de que la historia se centra en el ambiente prostibulario y caberetil, la cinta rompe con todos los esquemas desarrollados hasta entonces en este género. En ella las prostitutas no están ejerciendo la profesión por un castigo o por una penitencia para alcanzar la santidad, no es una tragedia.

Lo primero que llama la atención (...) es el tratamiento argumental, más allá de la cabareteras de la época con vocación melodramática. Las prostitutas de Maugard se

alejan del arquetipo tradicional para ejercer con placer un oficio como cualquier otro. Camelia (la protagonista) interpretada por Stella Inda, al igual que sus compañeras del prostíbulo-cabaret donde laboran, disfrutan de una cuba libre y de un anís, mientras se contorsionan con gusto ante la clientela integrada, generalmente, por obreros⁷⁸

La prostitución en ***La mancha de sangre*** (1937) es un oficio como cualquier otro, como el del bolero, *Macaco*, personaje de la cinta, o el de la señora que vende rociadas de perfume, o el de los toques en el cabaret, es un trabajo que se ejerce sin complicaciones, de forma natural sin melodrama. Para las chicas el servir mesas y fichar con los clientes es una actividad incluso placentera. Se ejerce con absoluta libertad, las cabareteras no quieren ser redimidas, no tienen una enfermedad incurable como castigo, no están buscando al hombre ideal que las va rescatar del infierno en el que viven. Disfrutan su trabajo, la solidaridad entre ellas y el fichar y bailar cada noche con la clientela. Estamos en un parteaguas del papel de la prostituta en el cine mexicano, la cinta es realista, incluso con tintes de documental, busca dar a conocer de una manera verosímil la vida de las prostitutas de la década de los treinta.

Las cabareteras de ***La mancha de sangre*** (1937), venden su compañía, sin ninguna complicación, enseñan sus piernas de una manera natural, mueven sus caderas al ritmo del danzón pegando sabrosamente su cuerpo a la clientela, disfrutan sus ponches de granada y de anís. La prostitución para ellas es un oficio como cualquier otro, no hay el drama característico del cine mexicano.

⁷⁸ Aviña, Rafael. *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*. México, CONACULTA. IMCINE, 2000, P.58.



La visión realista del cabaret de los treinta ***La mancha de sangre*** (1937).

Con un realismo sorprendente para su época. Adolfo Best Maugard, el director, trata de contar una historia de amor, con un tinte gansteril, ubicada en el cabaret como contexto.

Adolfo Best Maugard, nació en la ciudad de México en 1891, murió en Atenas Grecia en 1964 cuando visitaba la Acrópolis, descendiente de ingleses y franceses su familia era acomodada; de joven se dedica a la vida artística, sobre todo a la pintura, viaja a Europa en donde conoce a Diego Rivera, quien pinta un retrato del artista en 1913. Al respecto José Luis Cuevas señalaba.

Best Maugard, era un hombre muy elegante, muy alto.

Diego Rivera pintó un retrato de él, de los buenos retratos que pintó Diego, que no siempre eran tan buenos, está en el Museo Nacional de Arte.⁷⁹



Collage de Best Maugard, a la derecha el cuadro de Diego Rivera:

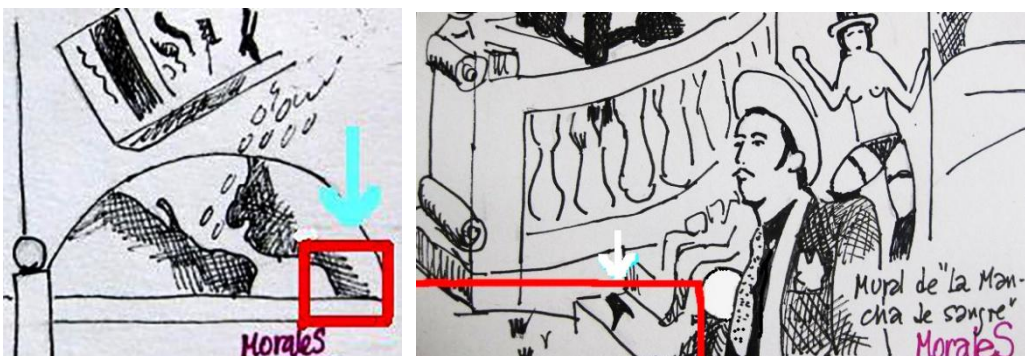
Joven en el balcón (1913).

Best Maugard, *Fito Best*, para sus amigos, era un artista multidisciplinario, coreógrafo, pintor, dibujante, maestro de arte, promotor de la cultura

⁷⁹ DVD *La mancha de sangre*, extras, José Luis Cuevas, 2005.

mexicana, camarógrafo y escritor. De 1913 a 1914 de regreso de Europa se convierte en maestro de las escuelas artísticas al Aire Libre. De 1921 a 1924 desarrolló un método de dibujo, promovido por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, que fue utilizado por varios artistas mexicanos, entre ellos la pintora Frida Kahlo. En 1931, el gobierno mexicano le encargó supervisar y censurar el trabajo fílmico de Eisenstein, lo que posteriormente sería la cinta ***¡Que viva México!*** (1931), ya comentada anteriormente. Sin embargo Maugard en lugar de censurar al cineasta soviético, debido a la gran afinidad artística, terminó admirándolo, apoyándolo y asesorándolo, prácticamente se convirtió en su asistente. La influencia de Eisenstein sería determinante en el trabajo fílmico de Maugard. Su afición por el cine había nacido tiempo atrás cuando residió en Los Ángeles, California, en la década de los veinte, ahí realizó retratos de artistas como Lillian Gish, la protagonista de Griffith en ***El nacimiento de una nación*** (1915), y la recién llegada a Hollywood, Dolores del Río.

En México el contacto con la cinematografía se dio en la supervisión de ***¡Que viva México!*** (1931), primero pagado por el Gobierno y después por la Secretaría de Educación Pública. Su labor era cuidar que la visión de Eisenstein no denigrara a los mexicanos, que no salieran niños pobres, males sociales etc. etc. sin embargo, como se señaló anteriormente, terminó siendo prácticamente el asistente del director soviético. Esta influencia sería notoria en el primer trabajo de Maugard en el cine: el documental ***Humanidad*** filmado en 1934, una apología nacionalista de los planes de desarrollo para niños indigentes. El camarógrafo fue Agustín Jiménez quien también haría la fotografía de ***Dos monjes*** (1934) de Juan Bustillo Oro y ***La mancha de sangre*** (1937), película, según algunos especialistas, adelantada para su época, filmada con muy bajo presupuesto, sin actores profesionales, en los estudios de Gabriel García Moreno, que posteriormente se convertirían en los *Estudios Azteca*; además se utilizaron locaciones reales como un cabaret al que Maugard decoró con algunas pinturas muralistas con tintes eróticos.



Diseño de los murales por Best Maugard, ***La mancha de sangre*** (1937).



Los murales cabareteros, *La mancha de sangre* (1937).

La mancha de sangre es una crónica del ambiente de cabaret de la ciudad de México de la década de los treinta, en ella aparecen personajes típicos citadinos que han sobrevivido hasta nuestros días: las ficheras, el músico de antro, el de los toques eléctricos, el bolero, la señora de las tortas. Sin embargo algunos han desaparecido, o están a punto de extinguirse, como el fotografo callejero y la señora que trabaja rociando perfume a las prostitutas y clientes.



Personajes típicos *La mancha de sangre* (1937).



La señora de los perfumes.



Los clientes *La mancha de sangre* (1937) Best Maugard.

La historia se centra en la vida de una prostituta *Camila*, interpretada por Stella Inda, quien se enamora de un joven obrero desempleado, José Casal, para disgusto de su padrote, Heriberto G. Batemberg. Iniciándose así el conflicto. A ella le gusta este joven trabajador ingenuo teniendo una relación con un padrote maduro; la cinta se desarrolla dentro de un contexto gansteril, en donde se inmiscuyen acciones del bajo fondo de la ciudad de México. Se filmó durante el periodo de Lázaro Cárdenas, cuando la *comedia ranchera*, junto con el género caberetil y prostibulario, estaban construyendo una industria cinematográfica. ***La mancha de sangre***, se rueda en 1937 y se estrena en 1943 ya en el periodo de Manuel Ávila Camacho, en plena segunda guerra mundial, en donde el tipo de películas que se hacían tendrían que ver más con la solidaridad y la familia, así que *La mancha* estaba fuera del común de la industria.

La actriz Stella Inda (1917 – 1995), interpreta el papel protagónico, *Camila*, la prostituta principal, fue actriz, escritora, bailarina, directora de teatro y maestra de actuación, además de ser dos veces ganadora de los premios Ariel, uno de ellos por mejor coactuación femenina en la clásica ***Los olvidados*** (1950) de Luis Buñuel, es la misma que fue condenada a ser azotada en ***La noche de los mayas*** (1939) de Chano Urueta ya comentada. Su presencia en el erotismo mexicano es fuerte.



Stella Inda en ***La mancha de sangre*** (1937).

María de la Soledad García Corona, Stella Inda, nació en Pátzcuaro Michoacán el 28 de junio de 1917, desde muy joven estudió actuación en la *Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes*, posteriormente formaría parte del grupo de teatro Orientación y del grupo teatral PROA. En 1933 iniciaría su carrera cinematográfica como extra en ***La mujer del puerto*** de Arcady Boytler, continuo realizando pequeñas apariciones en películas no muy importantes. En 1937 obtendría su primer papel protagónico al audicionar para Best Maugard para ***La mancha de Sangre*** (1937), el casting lo realizó bailando vestida con ropa que le había prestado una verdadera prostituta. Maugard quedó muy impresionado, ofreciéndole el papel principal y además la bautizó con su nombre artístico: Stella Inda.



Stella Inda como extra en
La mujer del puerto (1933).



Stella Inda en
La mancha de sangre (1937).

El personaje de Inda, *Camila*, no es la prostituta típica que hasta entonces había presentado el cine mexicano, la mujer sufriendo un castigo, que sufre un infierno o espera al hombre ideal que la venga a redimir, ella es una mujer normal que trabaja en una actividad, como cualquier otra: la prostitución. En la cinta la prostituta no es satanizada, ni tampoco santificada como en *Santa* (1931), tampoco es un filme que termina en una completa tragedia como *La mujer del puerto* (1933). *La mancha de sangre* (1937) es una de las pocas películas de tema prostibulario con final feliz, en donde la protagonista termina al lado del hombre que ama iniciando una nueva vida. *Camila* abandona la prostitución no porque no le guste trabajar en el cabaret, sino porque tiene otros intereses, otras perspectivas. La prostituta de *La mancha*, se aleja del papel tradicional de películas clásicas como Ninón Sevilla en *Aventurera* (1949), Andrea Palma *La mujer del puerto* (1933) o Marga López en *Salón México* (1948).

La película molestó a las autoridades y a la moral cristiana. En ese tiempo la censura también se ejercía desde el púlpito religioso, algunas películas llegaron a ser excomulgadas, no se tienen evidencias de que esto haya ocurrido con la cinta, pero es muy probable que sucediera, puesto que la película desapareció por completo después de dos semanas de su estreno. Lo que disgustó a la censura y a las autoridades de la época, no fue la crónica de ambiente cabaretero, ni las acciones gansteriles, lo que realmente provocó fue un solo aspecto: el sexo.

Desde el título del filme, se produce la incomodidad, *La mancha de sangre*, es el nombre del cabaret en donde se desarrolla la acción, pero también puede ser un referente a la pérdida de la virginidad o a las acciones criminales del bajo mundo de la ciudad de México. A pesar de las mutilaciones que sufrió para su estreno en 1943, la película fue realizada en 1937, la cinta provocó todo un escándalo por tener el desnudo más prolongado hasta entonces en el cine mexicano, es un *strep tease* de una prostituta en una fiesta, fotografiado magistralmente por Agustín Jiménez y Ross Fisher⁸⁰, es bastante estético, muy alejado de la pornografía, muy al estilo de la escuela soviética, en donde al igual que en *La mujer del puerto* (1933) se incluye el efecto Koulechov. La imagen de la mujer desnuda es intercalada con primeros planos de la gente que la observa, produciendo diversas pasiones que van desde el enojo hasta la lujuria y el deseo, no solo de hombres, sino también de mujeres. Destacan las expresiones de las observadoras pues van desde los celos, pasando por la envidia, hasta el deseo.

⁸⁰ La película incluye técnicas fotográficas innovadoras para la época, como la cámara en mano y un Dolly prolongado sobre la barra del cabaret, además de otros procedimientos documentalistas.



El desnudo integral de *La mancha de sangre* (1937), Best Maugard.

La Mancha de Sangre se estrenó en junio de 1943 en el *Cine Politeama* en la Ciudad de México, en las actuales calles de Izazaga, una de las salas más baratas, 80 centavos.⁸¹ Solo se mantuvo en cartelera dos semanas y con la excusa de haber sido un fracaso en taquilla fue desaparecida por la censura. Durante cincuenta años, nadie sabía de la existencia de una copia, se convirtió en una de las diez películas más buscadas por la Filmoteca de la UNAM, finalmente en 1993 se pudo rescatar, al encontrarse en un lote de los Estudios Churubusco, sin embargo en el rollo seis faltaba el audio y en el 9 las imágenes. Aun así la película se restauró y fue estrenada en 1994. El rollo seis, incluyó un subtítulo realizado por una pareja de sordomudos para conocer los diálogos y en el 9 se dejó solo el audio, como si fuera una radionovela, para conocer el final de la cinta. Fue una película adelantada para su época por su vocación realista y documental además de incluir innovaciones en la técnica cinematográfica como la cámara en mano. La cinta pasó a la historia por ser una de las víctimas de la estrecha mentalidad de la censura, que para finales de la década de los treinta cada vez tomaba más fuerza.

La censura fílmica en México se había iniciado en el gobierno de Francisco I. Madero cuando surgieron los inspectores, que tenían la función de vigilar que a los asistentes a las salas cinematográficas no se les fomentara “el vicio” y las “malas costumbres”. Uno de los primeros actos de estos funcionarios públicos fue clausurar la Sala Pathe, pues según ellos existía una inmoralidad en las variedades que se presentaban.

Con la decena trágica que tuvo como consecuencia el asesinato del presidente Madero y la usurpación del poder por parte de Victoriano Huerta, se eliminaron las prácticas de los inspectores.

Durante el gobierno del presidente Venustiano Carranza (1917 – 1920), se instituyó, en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, por primera vez una cátedra relacionada con el cine: *Preparación y Práctica del Cinematógrafo* y en 1919 por primera vez se publicó el Reglamento de Censura Cinematográfica, a cargo de Adriana Elhers, una de las primeras becadas del gobierno para estudiar cine en el extranjero. Una de las primeras películas que recibió los efectos de la censura fue ***El automóvil gris*** (1919) de Enrique Rosas, se tuvieron que modificar algunas escenas para no provocar a las autoridades.

⁸¹ El cine Olimpia, Palacio, y Alameda cobraban 4 pesos.

Para 1920 se decretó que: “Toda cinta o vista para ser exhibida en el Distrito Federal y Territorios y demás lugares de jurisdicción Federal debe tener aprobación del consejo de censura”⁸²

En ese mismo año, se creó el Departamento de Censura, dependiente de la Secretaría de Gobernación que años después, durante el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta, se convirtió en el Departamento de Censura y Laboratorio Cinematográfico, de esta forma se iniciaba oficialmente la censura en el cine nacional. Para 1923, Elena Sánchez Valenzuela, la protagonista de **Santa** (1918) de Luis G. Peredo, queda a cargo de este Departamento, es de llamar la atención que ella sea la encargada de la censura, siendo que **Santa**, no fue muy bien vista por las buenas costumbres de la época.

Para la década de los treinta, la censura en nuestro país cada vez toma más fuerza siendo varias películas mutiladas como: **El prisionero 13** (1933) de Fernando de Fuentes y **Vámonos con Pancho Villa** (1935) del mismo director, que tenía un final alternativo distinto al que se exhibió en las salas cinematográfica. **El muerto murió** (1939) de Alejandro Galindo tuvo que eliminar algunas escenas que se consideraban, por la moralidad de esos años, iban en contra con la “caballerosidad típica del mexicano” al maltratar a la mujer.



El muerto murió (1939), Alejandro Galindo.

⁸² Mercader, Yolanda, *La censura en el cine mexicano: una descripción histórica*, México, Anuario de Investigación 2009, UAM-X, 2010, p. 200.

Dentro de las películas censuradas por incluir escenas sexuales en la década de los treinta se encuentran ***La mujer del puerto*** (1933) de Arcady Boytler, en donde se suprimió la secuencia de la mujer que mostraba los senos, ya comentada, y sobre todo ***La mancha de sangre*** (1937) película que fue desaparecida por 50 años. El investigador del cine mexicano Dr. Eduardo de la Vega Alfaro señala al respecto de la cinta:

De toda esa inmersión de la vida prostibularia nocturna de la ciudad de México es que brotará ***La Mancha de Sangre***, de Best Maugard, con un erotismo ya de forma abierta. La película logró sortear la supervisión, pero, una vez que apareció en pantalla, escandalizó al sector más conservador que estaba muy vinculado al poder eclesiástico. Detrás de todas las manifestaciones de rechazo, en todos lados existen poderes muy fuertes, en México mucho más.

El caso de ***La mancha de sangre*** es muy interesante porque es la inmersión de la vanguardia mexicana en el mundo nocturno en el que floreció el erotismo, el amor y las pasiones, aprovechó el éxito del tema prostibulario, que venía desde la ***Santa*** silente de 1918, pasó por la *Santa* sonora y se recreó en ***La mujer del puerto*** (1933). Best Maugard logra la inmersión de la vanguardia en la vida nocturna de la ciudad de México, la única metrópoli del país que ya tenía esta característica

como símbolo de la urbanización. El lado oscuro que se asocia a lo prohibido, al erotismo cargado que queda magistralmente plasmado en las imágenes de ***La mancha de sangre***.⁸³

A ciencia cierta no se sabe exactamente quién, o quiénes, fueron los responsables de desaparecer la cinta por más de cincuenta años. Lo único comprobable es que se estrenó en el cine *Politeama* en junio de 1943, cuatro años después de su realización, permaneció dos semanas y jamás se volvió a exhibir, hasta 1994, después de la restauración de la Filmoteca de la UNAM.

Mi hipótesis – señala Eduardo de la Vega- es que fue sacada de la cartelera por presión de los sectores conservadores, que temieron que la película se quedaría por muchos años, provocando “el daño” que causan las manifestaciones eróticas. Las escenas sensuales no pasaron desapercibidas por los censores que siempre están al acecho para prohibir cualquier expresión que tenga que ver con el erotismo, porque, según ellos, perturba a la sociedad y daña la mente inocente de los niños y jóvenes. Una visión inquisitoria que privó durante mucho tiempo en México. En esa época todas las manifestaciones del erotismo son sumamente reprimidas, rechazadas, muy vigiladas por parte de la Iglesia y del Gobierno mismo.⁸⁴

⁸³ Hernández, David, Chárraga, Tarsicio, *Entrevista con el Dr. Eduardo de la Vega Alfaro* (realizada vía telefónica el 9 de febrero de 2016).

⁸⁴ Hernández, D. Chárraga T. *Ibidem*



Cine Politeama.



Cartel del periódico El Universal con fecha del 28 de junio de 1943 que anuncia el estreno de la película *La mancha de sangre* realizada en 1937.

¡SEGUNDA SEMANA DE ÉXITO!
POLITEAMA HOY \$1.50 **"LA MANCHA DE SANGRE"** (PROHIBIDA A MENORES) AUT. 2055
 Música de Agustín Lara (Aut. 2914-A) Música de Barcelata (Aut. Ant. 856-A)

ARRIBA MUJERES
Poo Fin!
 EL CINE *INSURGENTES* HA CONSEGUIDO EL ESTRENO DE UNA PELÍCULA *SENSACIONAL*

ASI OPINA LA CRITICA...
CRISTOBAL COLON, O EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA
 es un éxito rotundo del Cine Nacional. Y lo es tanto más cuanto que resuelve con plena satisfacción un tema de universalidad tan deslumbradora que las otras industrias fílmicas del mundo no se han alzado a tocarla. Representa ahora un momento glorioso del arte mexicano y es nuestro deber apoyar y gloriar la noble intención que motiva al más fino estilismo.
 Adolfo DOMINGUEZ BAENA, en EXCELSIOR.
 CONSIDERADA COMO LA MEJOR PELÍCULA MEXICANA DEL MES, EN EL COMPUTO HECHO POR Adolfo DOMINGUEZ BAENA, en EXCELSIOR.

HOY > CALAMEDA < SEGUNDA SEMANA

¡Segunda semana de éxito de la película *La Mancha de Sangre*!, anuncia El Universal, una versión oficial decía que fue un total fracaso en taquilla.

El cine *Politeama*, en donde se exhibió ***La mancha de sangre***, era una sala de tercera clase que se había iniciado en 1935, uno de los cines más baratos y populares de la ciudad de México, estaba ubicado en la calle de San Miguel número 18, en la actualidad Izazaga casi esquina Eje Central Lázaro Cárdenas.

“A mediados de 1938 estaba convertido en un refugio ideal para ligues homosexuales. Un testigo de esas citas lujuriosas de luneta, describe que de ahí salían rumbo a un hotelucho de San Miguel, “distante unos cuantos metros del cine de marras”⁸⁵.

En el erotismo en el cine mexicano se tocan los opuestos, la vanguardia cultural de Best Maugard con los espectadores “de tercera clase” que acudían a uno de los cines de los bajos fondos de la urbe citadina. El cartel anunciaba la película: ¡Un suceso inesperado!, mujeres y vino, cinturitas, tarzanes y pachucos, totalmente filmada en cabarets del barrio, las mujeres que ésta película retrata son reales, de carne y hueso.

Para el inicio de la década de los cuarenta, el aparato de censura del Estado se vuelve más sofisticado, prevalece una represión excesiva sobre cualquier manifestación erótica en la cinematografía. Ya no se permitirían los desnudos esporádicos de la década pasada. Sin embargo la sensualidad visual no podía ser detenida, señala Eduardo de la Vega:

El erotismo cuando encuentra metafóricamente un obstáculo, busca otra salida. Esa salida fue el baile afroantillano, en el que destacan las cubanas rumberas como María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Ninón Sevilla. Todo el ascendiente del arte folclórico de raigambre africana. Un erotismo, a veces sutil y a veces abierto, donde la imaginación prevalece sobre lo explícito.⁸⁶

⁸⁵ Cine Politeama, Miguel Ángel Morales, Miradas a los medios, 24 de diciembre 2012, 19 de febrero de 2016. <http://moralex-cine.blogspot.mx/2012/12/cine-politeama.html>.

⁸⁶ Hernández, D. Chárraga, T. *ob. cit.*

4. Rumberas y desnudos

4.1. Las musas de Juan Orol y las rumberas.

Juan Orol merece el reconocimiento de importar a las rumberas, instalarlas momentáneamente en sus disparatados argumentos y dejar que sus pródigos frutos se dispersaran en manos de otros cineastas.⁸⁷

Juan Orol (1927 – 1988), Juan Rogelio García García, nació en Lalin (Pontevedra), Galicia, España. Desde muy pequeño radicó en Cuba y posteriormente desarrollaría su trabajo como cineasta en México. Director contradictorio, pues algunos investigadores lo consideran “El rey del humorismo involuntario” y otros lo mencionan como un hombre de cine, con un estilo muy original. También ha llegado a ser llamado “surrealista involuntario”. Orol, es un apasionado de la cinematografía, para él lo más importante es mostrar en sus cintas números musicales inmersos en historias gansteriles inverosímiles, en donde las rumberas deleitan la vista de los espectadores con sensuales bailes interpretados con escasa ropa vistosa, llena de lentejuelas.

Juan Orol es llamado el padre espiritual del cine de rumberas, por ser el que importó de Cuba a dos de sus principales exponentes: María Antonieta Pons y Rosa Carmina, siendo uno de los iniciadores de este género.

⁸⁷ García Gustavo, Aviña Rafael, *Época de oro del cine mexicano*, México. Editorial Clío, 1997, p. 43.

El erotismo en el cine mexicano siempre está presente como motor de una industria, algunas veces de manera explícita, directa y otras veces, velado, escondido, refugiado desde finales de la década de los treinta, en los bailes sensuales, eróticos, de las llamadas rumberas.

Las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compás del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados: del harem tropical, cabaret que despliega escenografías de Fontanals o Rodríguez Granada, hasta “sofisticadas” casas de prostitución con las ineludibles figuras y voces de Toña la negra, Ana María González, Pedro Vargas, Agustín Lara, Los Panchos, haciendo valedero el apostolado de la prostitución en el cine mexicano. (...) Reflejo subliminal de la ambigua moral de gobiernos preindustriales, de luces, plumas, lentejuelas y night clubs que comienzan a florecer en la capital y la provincia como sinónimo de sociedad moderna y poderosa económicamente.⁸⁸

Gran parte de la condición mítica de la rumbera, de sus características únicas se le debe a Juan Orol, quien por su paso en la isla de Cuba, en los barrios populares, aprendió las técnicas de baile de origen africano, que lo marcarían a lo largo de toda su existencia.

⁸⁸ Muñoz, Fernando, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1991, p. 15.

Después de ejercer múltiples oficios, como boxeador y jugador de béisbol, Orol debuta en México como actor secundario en la película **Sagrario** (1933) de Ramón Peón, hecha por la reciente productora Aspa Films. En 1934 se inicia como productor, guionista y protagonista en **Mujeres sin alma**, la segunda cinta de Aspa Films, en donde aparece su primera musa, su cuñada, Consuelo Moreno; en 1935 se inicia como director en **Madre querida**, filme que a pesar de tener múltiples errores cinematográficos tuvo un gran éxito comercial que le permitió continuar con su carrera artística.

Siboney (1938) de Juan Orol, sería la cinta con la que debutaría en papel importante, una de las grandes rumberas del cine nacional: la cubana María Antonieta Pons.

María Antonieta Pons (1922 – 2004), según los especialistas es una de las primeras bailarinas que incluyó ritmos afroantillanos como la conga y la rumba dentro de las coreografías de sus películas, fue la segunda esposa de Juan Orol y la combinación de su belleza y bailes con el género gansteril típico de Orol, produjeron una combinación muy atractiva. Pons nació en la Habana Cuba el 11 de junio de 1922, a los 16 años, siendo menor de edad, conoció a Orol, quien le propuso actuar en la película **Siboney** (1938), iniciando de esta forma su carrera como rumbera, aunque ya antes había actuado en un pequeño papel en el filme **La serpiente roja** del mismo año.

Al lado de Orol, Pons realiza cintas como **Cruel destino** (1945), **Los misterios del Hampa** (1945), **Embrujo antillano** (1946) y **Pasiones tormentosas** (1946) además estelarizaría películas clásicas del cine de rumberas con otros directores como: **Konga Roja** (1943) de Alejandro Galindo, al lado de Pedro Armendáriz, **Balajú** (1944) de Rolando Aguilar, con David Silva y Katy Jurado, **La reina del trópico** (1946) de Raúl de Anda, con Luis Aguilar, **La insaciable** (1947) de Juan José Ortega, **Ángel o demonio** (1947) de Víctor Urruchúa, **Flor de caña** (1948) de Carlos Orellana, con fotografía de Alex Phillips y guion de Luis Alcoriza **La sin ventura** (1948) de Tito Davison, **La bien pagada** (1947) de Alberto Gout, **La hija del penal** (1949) de Fernando Soler, **Un cuerpo de mujer** (1949) de Tito Davison, en ese mismo año hace la segunda versión de **La mujer del puerto** (1949), dirigida por Emilio Gómez Muriel, al respecto de esta película Andrea Palma, la actriz de la primera versión señalaba:

(...) hace dos meses la proyectaron en televisión
y junto con mi hermana Luz, nos pusimos a verla.
En primer lugar, le echaron mucho dinero: mi

hermano Jesús hizo los decorados de Veracruz y estaban preciosos, en la versión original son puros cartones; así que aquello tuvo más mérito.

Pero no está mal esta nueva interpretación.

Copiaron un poquito de nuestra segunda parte. ⁸⁹

Otras cintas clásicas de María Antonieta Pons son: ***El ciclón del Caribe*** (1950) de Ramón Pereda, su segundo esposo, con quien también filmaría ***La reina del mambo*** (1950) y ***María Cristina*** (1951); Con Miguel Zacarías realiza ***Piña Madura*** (1950) y con Raúl de Anda otra película de la sensualidad mexicana en el cine ***La gaviota*** (1955).



La gaviota (1955).

⁸⁹ De la Vega, Eduardo, *Arcady Boytler, pioneros del cine sonoro dos*, México, Universidad de Guadalajara, 1992, p.68.



María Antonieta Pons *La reina del trópico*.

A María Antonieta Pons se le llegó a conocer con el sobrenombre de *El Ciclón del Caribe* y sus movimientos de cadera al bailar llegaron a ser tan populares, que muchas madres en el habla común le llegaron a decir a sus hijas ¡Bailas como María Antonieta Pons! Como sinónimo de un baile alocado. Pons es la iniciadora del cine de rumberas, en donde la sensualidad y el erotismo se trasladarían al baile, convirtiéndose en una metáfora del deseo sexual.

La rumbera, no solo baila, también en la mayoría de los casos ejerce la prostitución.

No hay que olvidar que la rumbera del cine mexicano es la prostituta del cine mexicano – señala José Luis Cuevas-

Bailaban rumba y terminaban en el congal. La rumbera no era precisamente solo una artista de variedad, sino que era explotada y, aunque de buen corazón, era prostituta.⁹⁰

La vida de las prostitutas que se había iniciado en el cine nacional con la primera adaptación de **Santa** de 1918, a partir de la década de los cuarenta estaría muy ligada al baile, aunque la segunda versión de **Santa** (1931) ya tenía una escena de Lupita Tovar bailando en ropa interior, el baile en el género prostibulario no era lo esencial, es partir de las rumberas cuando queda estrechamente ligado a la vida nocturna de la prostituta.

En María Antonieta Pons se resumen las características de la rumbera, que transmite toda la sensualidad a través del baile, la metáfora de lo sexual. Como señalaba el artista plástico José Luis Cuevas: “De alguna manera el descubrimiento sexual de María Antonieta Pons me marca para toda la vida, pues para siempre estaré fijado por ese tipo de mujer”.⁹¹

Pons sugiere a través de movimientos pélvicos una fantasía sexual que se instala en la imaginación del espectador, el erotismo deja de ser explícito para convertirse en sutil, aunque, muchas veces se manifiesta de una manera más abierta; todo está permitido en el baile de la rumbera, en la coreografía de sabor tropical, en los planos de detalle de las piernas de María Antonieta, quien se agita, se contonea y deleita en el cabaret a la mayoría masculina, quien echa a volar su imaginación erotizada por el baile de origen africano. “Auténticos duelos sexuales- señala Eduardo de la Vega- en donde la rumbera rodeada por hombres manifiesta el placer que puede brindar otras formas de erotismo y sexualidad.”⁹²

⁹⁰ Muñoz, Fernando, ob. cit. p. 17.

⁹¹ Ibídem p. 18

⁹² Hernández, D. Chárraga T. ob. cit.



El baile como metáfora erótica María Antonieta Pons en
La gaviota (1955) de Raúl de Anda.



Casa de perdición (1955) Ramón Pereda.



Las piernas de María Antonieta Pons en *Flor de Caña* (1948) de Carlos Orellana.



María Antonieta Pons con su descubridor y primer marido Juan Orol.

Además de María Antonieta Pons, otra gran rumbera cubana debutaría de la mano de Juan Orol en la cinematografía mexicana: Rosa Carmina protagonista de ***Una mujer de Oriente*** (1946).

Rosa Carmina (1929 -), nació en la Habana Cuba el 19 de noviembre de 1929, fue descubierta en su tierra natal por Juan Orol, quien al separarse de María Antonieta Pons, estaba buscando una protagonista para su cinta ***Una mujer de Oriente***. El director había convocado un concurso para escoger a su protagonista en La Habana, al que asistieron cerca de 500 aspirantes, entre las que se dice se incluía Ninón Sevilla, sin embargo el cineasta no quedó convencido por ninguna de ellas. El publicirrelacionista Enrique Brion, le presentó a Rosa Carmina, quien entonces era menor de edad, 16 años; Orol al conocerla, quedó tan impresionado por su belleza y talento para bailar que le ofreció un contrato para estelarizar tres películas en México, iniciando de esta forma su carrera artística.

Rosa Carmina se inicia en el cine mexicano con ***Una mujer de Oriente*** (1946) de Juan Orol.

Firmamos en Cuba un contrato por tres películas como estelar: ***Una mujer de Oriente, Tania la bella salvaje*** y ***El reino de los gángsters***. Hay que hacer aquí una aclaración. Después de *Una mujer de Oriente* yo me regresé a Cuba porque tenía novio y ya sabes que en los lugares tropicales siempre la mujer, como es muy salerosa le gusta casarse joven. Así que regresé a Cuba para casarme.⁹³

⁹³ Muñoz, Fernando, ob. cit. p. 210.



Rosa Carmina ***Su majestad La Rumba.***



A los 17 años en ***Una mujer de Oriente*** (1946) de Juan Orol.

Después de haberse casado Rosa Carmina, Juan Orol la convence de que continúe su carrera artística en México, realizando ***Tania la bella salvaje*** (1947) y ***El reino de los gánsters*** (1948). Esta última, junto con ***Gánsters contra charros*** (1948) son consideradas como películas de culto no solo en México sino también en el extranjero. Rosa Carmina comentaba:

Esta película – ***El reino de los gánsters***- es muy mencionada porque está en las cinetecas de París y de New York y tiene muchos contrastes.

En París a Juanito le preguntaron:

-¿Señor Orol, porqué durante la balacera está usted vestido de blanco y en la siguiente secuencia está

usted vestido de negro?

Juanito, en vez de decir que había sido una falta de continuidad, se le ocurrió responder:

-Creo que después de haber matado tanta gente tenía que salir de luto.

Pensándolo bien y viendo como era Juan Orol en sus películas, para mí era un genio aunque lo criticaran.⁹⁴

Rosa Carmina terminaría separándose de su primer esposo y casándose en 1950 con su descubridor Juan Orol, “Cuando nos casamos yo acababa de cumplir 17 años, y él era un hombre muy mayor, pero no me importó. Al verlo, al oírlo, lo olvidé todo, la gente joven, y aquí me tiene, desde hace más de veinte años consagrada a él”⁹⁵; continuarían trabajando juntos en ***Amor salvaje*** (1950), cinta que trata de las relaciones de un joven con su tía y ***Cabaret Shanghai*** (1950). Con Orol también filma la trilogía ***Percal: El infierno de los pobres*** (1951), ***Perdición de mujeres*** (1951) y ***Hombres sin alma*** (1951).

Rosa Carmina fue una de las rumberas que más trabajó con Juan Orol, destacando cintas como: ***Noche de perdición*** (1951), ***Sandra la mujer de fuego*** (1954), ***El sindicato del crimen*** (1954) y ***Secretaria peligrosa*** (1955).



⁹⁴ *Ibíd.*, p. 212.

⁹⁵ Pacheco, Cristina, *Los dueños de la noche*, México, Plaza janes, 2001, p. 59.

La admiración y agradecimiento de Rosa Carmina hacia su descubridor fue una constante a lo largo de su carrera artística.

Mi maestro de baile, el primero y el único fue Orol;
ya después me trajo coreógrafos de todas partes del
mundo, hasta de África. Pero el mejor bailarín rumbero:
Juan Orol. (...)

Era una maravilla (...) Fue un platicador fabuloso. El me
montó los primeros pasos de rumba ya en plan teatral. ¡Y
a mover la cadera!; eso le encantaba a él, que la mujer
moviera la cadera.

(...) Para él, la rumbera, la mujer rumbera, tenía que ser
bonita y tener buen cuerpo, muy buena pierna, muy buen
busto, cintura, nada de barriga; pero eso sí, caderona, pues
según él lo demás se podía aprender.⁹⁶



Rosa Carmina moviendo la cadera en
Gángsters contra charros (1948).

⁹⁶ *Ibíd*em, p. 212.

Gran parte del atractivo de Rosa Carmina, era su estatura, 1. 77 m, que la hacía destacar de una manera muy particular sobre las demás actrices. Tanto que se dice que José Luis Cuevas, bautizó a la Zona Rosa de la Ciudad de México, en honor a ella. Además de Juan Orol, otros directores trabajaron con ella como: Agustín P. Delgado en **La bandida** (1948), Alberto Gout, **Noche de perdición** (1951), Miguel Morayta en **Especialista en señoras** (1951) y Alfonso Patiño Gómez en **Viajera** (1952), por mencionar algunas.



La rumbera Rosa Carmina.



Especialista en señoras

(1951).

Rosa Carmina entendía muy bien la relación entre el baile y el erotismo en la pantalla. Para ella, el secreto de una buena rumbera se encontraba en:

Que logre hacer sentir al público su baile y todas las cosas que hay en él: ritmo, sensualidad, cadencia, dulzura. (...) una sensación de placer que envuelve mi cuerpo, Este es el instrumento, el medio para comunicarme con la gente y hacerla sentir vibraciones maravillosas. Recuerde que la rumba tiene mucho de sensualidad y de entrega ... Así, el

público que me ve bailar me posee, en cierta forma.⁹⁷

El baile como la sustitución del acto sexual, la rumba como sinonimo de erotismo y sensualidad, en palabras de Rosa Carmina.

La siguiente musa de Juan Orol fue la también cubana María Esquivel con la que estuvo casado de 1955 a 1963, con ella filmó cintas como: ***Te odio y te quiero*** (1956), ***Un farol en la ventana*** (1958) y ***Zonga, el ángel diabólico*** (1958), uno de sus filmes más recordados.



Mary Esquivel la penultima musa de Juan Orol.

María Esquivel (1934 – 2007) nació en Quemado de Guines, las Villas, Cuba, en 1934; en 1940, se mudó, junto con su familia, a la Habana. A los quince años se va para México, tratando de incursionar en el cine, con muy poca fortuna. En 1955 en Cuba se encuentra con Orol, quien estaba

⁹⁷ Pacheco, Cristina, *Ob. cit.* p. 69

realizando una película, se casan y se regresan para México para iniciar su actividad artística.

Debutó en un pequeño papel en ***Historia de un marido infiel*** (1956), junto a Rosa Carmina, de Alejandro Galindo; en 1958 trabaja para el director Rafael Baledón en la película ***Los Salvajes***, alternando con Pedro Armendáriz, en ese mismo año, realiza ***Un farol en la ventana*** de Juan Orol, filmada en Cuba, ya durante la revolución, también filma ***Mujer en condominio*** de Rogelio A. González junto con Agustín Lara.



Mujer en condominio (1958).

En ese mismo año, 1958, Mary Esquivel estrenaría bajo la dirección de Juan Orol, su película más memorable: ***Zonga el ángel diabólico***. La cinta fue la primera producción a color y en Cinemascope del director; originalmente fue pensada para ser filmada en Cuba, en escenarios naturales, pero por cuestiones del movimiento revolucionario que estaba en pleno, se cambiaron las locaciones al estado de Veracruz, pero finalmente se filmó en los estudios Tepeyac, de la ciudad de México. Se cuenta la anécdota de que Ramón Gutiérrez, el escenógrafo le comentó a Orol que se veía un coche en la supuesta “selva”, a lo que el realizador respondió: “Si con las nalgas de mi mujer alguien ve algo más, le devuelvo la taquilla.” Contestación típica del *surrealista involuntario*.

De fuerte contenido erótico para la época, Zonga tiene secuencias de un aberrante sadomasoquismo, baste citar aquí, aquella en la que la protagonista dice al médico blanco (Víctor Junco): ¡Pégame, pégame brujo, ya que no quieres acariciarme!, a lo que el “civilizado” galeno respondía con tremendas cachetadas, rompiéndole la boca (en un agudo contrapicado para enfatizar la situación de desventaja).⁹⁸

La cinta tuvo un gran éxito en la taquilla y se ha convertido en todo un clásico del cine de Juan Orol, incluye insinuaciones eróticas, bailes sensuales interpretados por Mary Esquivel, y ritos y ceremonias afrocubanas muy atrevidos para la época.



Mary Esquivel en *Zonga, el ángel diabólico* (1958).

⁹⁸ *Zonga el ángel diabólico (1957)*, Víctor Junco, película completa, 18 de julio 2015, 13 de marzo de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IEIHDwX1TU>



Mary Esquivel en **Zonga, el ángel diabólico** (1958).



“¡Pégame brujo ya que no quieres acariciarme!” **Zonga** (1958).



Mary esquivel seguiría relacionada con Juan Orol hasta 1964 cuando decidieron divorciarse. La última musa del cineasta fue la actriz Dinorah Judith, quien sería su quinta esposa.

La relación que tuvo Orol con sus rumberas fue muy especial, como señala el investigador Dr. Eduardo de la Vega:

Como toda relación tiene una arista de conveniencia, y este fue el caso de todas sus mujeres que plasmó en la pantalla, había una mutua conveniencia, ellas

requerían de alguien quien las lanzara y él requería de una mujer que los sostuviera emocionalmente y que sostuviera dramáticamente sus películas, estas musas tenían que ser guapas, frondosas, saber bailar bien y no tener problemas en mostrar el muslo, que en esa época era todo lo que se podía mostrar, era la relación perfecta para él, De alguna manera, él fue una especie de *Pigmalión* para todas ellas y sus relaciones fueron a veces tersas y a veces tortuosas, hasta que se agotaba la relación; casi todas ellas continuaron su carrera, y al final lo que traduce muchas de sus películas es la crisis de la pareja.⁹⁹

Si bien a Juan Orol se le atribuye ser el padre espiritual del cine de rumberas, las musas del cineasta no fueron las únicas que destacaron en esta etapa del cine nacional. Tal es el caso de otra grande del baile afroantillano, la mexicana nacida en Nueva York, Meche Barba.

Mercedes Barba Feito (1922 – 2000), Meche Barba, inició su carrera artística desde muy pequeña, a la edad de seis años, trabajando en las carpas populares de la ciudad de México, alternando con figuras como Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé y Manuel Medel. En la compañía de Paco Miller trabajaría con German Valdés “Tin Tan”, quien se hacía llamar “Topillo” y su carnal Marcelo, haciendo una gira por Estados Unidos; Meche bailaba vestida de “pachuca”, siendo la primera mujer en la escena mexicana que realizaría este tipo de personaje.

⁹⁹ 561. Juan Orol, su vida y su obra, en voz de Eduardo de la Vega Alfaro, 4 de octubre 2012, 13 de marzo de 2016. <http://cinemanet.com.mx/561-juan-orol-su-vida-y-su-obra-en-voz-de-eduardo-de-la-vega-alfaro.html>.



Meche Barba, la rumbera mexicana.



De “pachuca” con Tin Tan
“Topillo” en sus inicios.

Con respecto a sus inicios con Tin Tan, la actriz comentaba:

Recuerdo que, estando en Los Angeles, Mollmer nos mandó a Ocean Park para ver cómo era la vestimenta y de que manera bailaban los “pachucos”. ¡Y bailaban increíble! (...) Si se fijan en la foto verán el enorme copete que tengo; las “pachucas” lo usaban para esconder el picahielos de su hombre. Ellas cargaban las armas para cuando se necesitaban.¹⁰⁰

Su participación en el cine se inicia con un pequeño papel en la cinta **Ave sin rumbo** (1937), continuaría con **Sota caballo y rey** (1944) de Roberto

¹⁰⁰ Pérez, Edmundo, *Rumberas exóticas y bailarinas*, Revista Cine Confidencial, número 13, México, septiembre 2000, p. 17.

O' Quigley y se repuntaría como costeña en **Rosalinda (La flor de la Costa)** (1945) de Rolando Aguilar, al lado de María Antonieta Pons. Siguió trabajando en el cine hasta realizar una de las películas emblemáticas del cine de rumberas **Humo en tus ojos** (1946) de Alberto Gout, la cinta tuvo tanto éxito que iniciaría en forma industrial este género, en ella Meche Barba baila *Rumbantela* cantada por Toña la negra, moviendo la cadera de forma sensual y típica del ritmo afroantillano.

Originalmente para el filme se pensó en María Antonieta Pons, pero no hubo un acuerdo económico, así que se prepararon audiciones para el papel protagónico femenino, al lado de David Silva y María Luisa Zea. La ganadora fue Meche Barba iniciando de esta forma su carrera como rumbera del cine nacional.



Cartel de la película **"Humo en tus ojos"** (1946) de Alberto Gout.



“Que se formó la Rumbantela.” *Humo en tus ojos* (1946) de Alberto Gout

Meche Barba – señala Eduardo de la Vega- es otro caso de erotismo muy rutilante, tenía unas piernas divinas y cada vez que podía las dejaba ver. En los cuarentas y cincuentas prevalece una represión cotidiana sobre el erotismo, por eso encuentra su cauce perfecto en este gran caudal de películas de rumberas y cabareteras.¹⁰¹

En 1947 participa en la primera película de Luis Buñuel en nuestro país, *Gran Casino*, teniendo en papel antagónico, al lado de las grandes estrellas Jorge Negrete y Libertad Lamarque, en la cinta no podía faltar el baile rumbero de Meche Barba. A lo largo de la mayoría de las películas del director español siempre se incluían escenas relacionadas con la sensualidad y el erotismo; ha sido sumamente documentado la obsesión del cineasta por la piernas de la mujeres en sus películas y esto se deja ver

¹⁰¹ Hernández, David, Chárraga Tarsicio, *Ob.cit.*

desde la primera cinta que realizó en México, en esta ocasión a cargo del baile rumbero de Barba.



Meche Barba en **Gran Casino** (1947) de Luis Buñuel.

En el mismo año en que la actriz actuó en **Gran Casino**, 1947, Meche se encuentra con su antiguo compañero Germán Valdés Tin Tan, esta vez en la película **Música poeta y loco** (1947) de Humberto Gómez Landero. La cinta tiene una escena que sería el ejemplo ideal de como la sensualidad y el erotismo, a partir de la década del cuarenta, se han metaforizado a través del baile, no solamente en las cintas relacionadas con la temática de la prostitución, en donde la rumbera se mueve en el ambiente ideal entre padrotes y cabarets, sino también en la comedia “inocente” para toda la familia. Tin Tan rodeado de colegialas con unas microfaldas que, con el pretexto del baile se contonean enseñando las piernas y la ropa interior dirigidas por Meche Barba y su maestro, en el film, Germán Valdés. Toda una fantasía erótica masculina.





El erotismo en la comedia familiar *Música, poeta y loco* (1947).

La escena atrevida para mayores de edad, en la *Santa* de 1931, en donde Lupita Tovar bailaba en ropa interior escuchando la radio, para 1947, se ha convertido en la imagen de una comedia familiar protagonizada por Tin Tan, que por cierto tiene el record en el cine nacional de haber besado a más mujeres en la pantalla, superando a ídolos como Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Armendáriz e inclusive a Mauricio Garcés.



Meche Barba y Tin Tan en *Música, poeta y loco* (1947).

En 1948, Meche Barba de nuevo es dirigida por Alberto Gout en el filme **Cortesana**, cinta de corte prostibulario rumbero, en donde Daniel Chino Herrera le enseña los secretos de la rumba a Meche.



El secreto de la rumba está en la cadera. **Cortesana** (1948) de Alberto Gout

Al finales de los cuarenta y durante la década de los cincuenta Meche Barba seguiría trabajando en cintas en donde el erotismo, se esconde pero se vuelve sugerido por medio del baile, el cartel publicitario o el título del filme como: **El pecado de Laura** (1949), **Una mujer con pasado** (1949), **Venus de fuego** (1949), **Fuego en la carne** (1949), **Amor de la calle** (1950), **Si fuera una cualquiera** (1950), **Amor vendido** (1951), **Acá las tortas** (1951), **Yo fui una callejera** (1952), **Cuando los hijos pecan (Cabaretera)** (1952) y **La mujer desnuda** (1952), cinta censurada por la llamada "Liga de la decencia".

Meche trabajó con grandes directores como Luis Buñuel, Matilde Landeta, Joaquín Pardavé y Emilio Fernández, por mencionar algunos; también destacaron los filmes en donde formó pareja con el actor y cantante

Fernando Fernández como ***Venus de fuego*** (1949), ***Amor de la calle*** (1950) y ***Ambiciosa*** (1953).

En un género dominado por las cubanas, Meche Barba es una de las pocas mexicanas rumberas sobresalientes; gran parte de su atractivo se encontraba en que no era una súper belleza era más del tipo común, pero eso sí con un gran cuerpo, como señala José Luis Cuevas:

Lo que resulta excitante de la presencia de Meche Barba, es que se hace más accesible a nosotros, sentimos más lejanas, después de todo a las rumberas cubanas, porque nos son más exóticas, son extranjeras.

En cambio, a Meche Barba, la podíamos identificar con la mesera que nos servía el café en los cafés de chinos, y que de pronto podía convertirse en una bailarina; y posiblemente las meseras de los cafés de chinos tenían un cuerpo tan divino como el de la Meche Barba... Entonces, nosotros podíamos imaginarlas ya subidas, incluso en las mesas donde tomábamos café, bailando para nosotros. Nos sentíamos Fernando Fernández. ¡De plano!¹⁰²

En las rumberas predominan las cubanas, como es el caso de Amalia Aguilar conocida como “El torbellino del caribe”.

Amalia Rodríguez Carriera (1924 -), Amalia Aguilar, nació en Matanzas, Cuba, el 3 de julio de 1924. Desde muy pequeña inició su carrera artística al lado de su hermana Cecilia, presentándose en diferentes teatros de su tierra natal, bajo el nombre de “Las hermanitas Aguilar”; al casarse su hermana, Amalia siguió trabajando de manera solista. Al inicio de la década del cuarenta, en 1944, el coreógrafo Julio Richard le propone hacer una gira por México. Su debut fue en el Teatro Lírico y en la estación de radio XEW.

En 1945, el productor Guillermo Calderón la contrata para que aparezca en la cinta ***Pervertida*** de José Díaz Morales y en 1947 se le ofrece trabajar en Estados Unidos, participando en ***A night at the Follies*** (1947) y en pequeños cortometrajes de 3 minutos, donde Amalia bailaba ritmos

¹⁰² Muñoz, Fernando, ob. cit. p. 18

afroantillanos de una manera extremadamente sensual; estos cortos eran de 16 milímetros se producían en Nueva York, Chicago y Hollywood, se realizaron entre 1940 y 1947 ; se veían en una especie de rockolas fílmicas en centros nocturnos, bares, restaurantes y centros de entretenimiento. Llevando sugerentes títulos como: “Exotic burlesque dancer. Staring Amalia Aguilar”. Muchos de ellos estaban colocados a la entrada de los casinos en la Habana durante la época pre Castro.



Amalia Aguilar.



“La Bomba Atómica”.



Las hemanitas Aguilar.



Exotic burlesque dancer. Amalia Aguilar.

Los productores norteamericanos me pusieron La Bomba Atómica y querían que yo hiciera en cine la vida de Lupe Vélez (...) pero yo ya había hecho una película en México con Producciones Calderón (...) así que la verdad no le di toda la importancia que tenía (...) yo

quería regresar a México, no me interesaban las cosas gringas
... claro ahora pienso: ¿Por qué no lo hice?¹⁰³

De regreso a México Amalia se reincorpora a la cinematografía nacional con **Conozco a los dos** (1948); ese mismo año participa con dos de las figuras emblemáticas del cine nacional, Germán Valdés Tin Tan en **Calabacitas tiernas (¡Ay que bonitas piernas!)** (1948) de Gilberto Martínez Solares y con Pedro Infante en **Dicen que soy mujeriego** (1948) de Roberto Rodríguez, en donde literalmente Amalia Aguilar hace table dance en una escena desarrollada en una cantina.



Con Tin Tan

Calabacitas tiernas (1948).



Dicen que soy mujeriego (1948).

Dicen que soy mujeriego (1948) es la inclusión de toda la sensualidad de la rumbera en los géneros del cine nacional, en este caso en la comedia ranchera, historias iniciadas en forma industrial a partir de **Allá en el rancho grande** (1936) de Fernando de Fuentes. A pesar de que el papel de Amalia no es muy importante en relación con el personaje principal Pedro Infante, si es muy significativo, en lo referente a como la comedia ranchera incluye a los rumberas dentro de su trama. Amalia, en la cinta, es una prostituta que baila rumba en una cantina, entreteniendo a los clientes.

¹⁰³ Muñoz, Fernando, Ob. Cit. p. 127



La sutileza del erotismo en la comedia ranchera. “table dance”
a Pedro Infante. ***Dicen que soy mujeriego*** (1948).

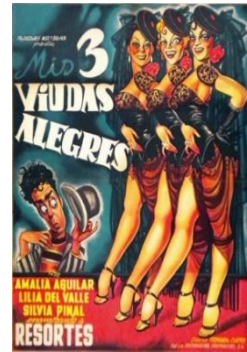
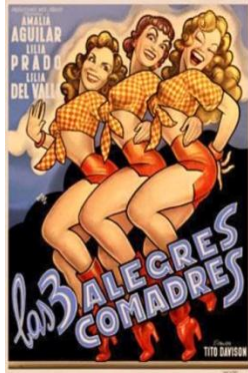
Las tramas de la comedia ranchera, en sus orígenes no incluyen el despertar del deseo sexual y la sensualidad innata que en las rumberas se expresa a través del baile. Cruz la protagonista de ***Allá en el rancho grande*** (1936) es un ser ausente de deseo sexual, prefiere morir a entregarse al patrón. La virginidad es la posesión más grande que puede tener una mujer; en el caso de las rumberas traen el pecado y el deseo sexual, el acto pasional se metaforiza en los movimientos de cadera de los bailes candentes afroantillanos; finalmente hasta el charro cantor cae a su embrujo, aunque siempre va a preferir a la mujer inocente, asexual, para casarse, en vez de una rumbera tipo Amalia Aguilar.

Amalia Aguilar explotaría su faceta de comediente en ***El colmillo de Buda*** (1949) y ***La vida en broma*** (1949), continuando, a partir de la década de los cincuenta, con algunas comedias musicales como: ***Ritmos del Caribe*** (1950), ***Al son del mambo*** (1950) con Adalberto Martínez Resortes y Pérez Prado, quien mostraba su música cubana en la cinematografía mexicana con canciones como *El ruletero* y *Que rico el mambo*, además Amalia actuaría en ***Delirio Tropical*** (1951).

En 1952 el cineasta de origen chileno Tito Davison juntaría a Amalia Aguilar con Lilia del Valle y Lilia Prado para realizar ***Las tres alegres comadres*** (1952), la cinta tuvo tanto éxito que se repetiría la fórmula en ***Las interesadas*** (1952) de Rogelio A. González y posteriormente, sustituyendo a Lilia Prado por Silvia Pinal, en ***Mis tres viudas alegres*** (1953) y ***Las cariñosas*** (1953) ambas de Fernando Cortez.

Es importante señalar, como la represión de la censura, tenía un escape a través de los carteles publicitarios de los cuarenta y cincuenta, en donde se

explotaba la sensualidad de las actrices, por medio de las ilustraciones como eje para la taquilla.



Lilia Prado, Amalia Aguilar y

Lilia del Valle, Amalia Aguilar y

Lilia del Valle. **Las interesadas** (1952). Silvia Pinal **Las cariñosas** (1953).

El hecho de que la mayoría de las rumberas fueran cubanas, es significativo de la idea que se tiene de lo tropical como sinonimo de lo exótico, lo sensual, lo exuberante, lo pasional.

El raigambre africano inspiró a los grandes vanguardistas, sobre todo a los cubistas, como Pablo Picasso, por ejemplo. En América Latina tenía su sede, principalmente en toda la región del Caribe, muy concentrado en la Cuba prerrevolucionaria. – señala Eduardo de la Vega- Como el

cine mexicano era muy visto en la isla,¹⁰⁴ vino este intercambio. El cine nacional asimiló parte de toda esta cultura afroantillana y vida de sus rumberas; junto con ello asimila el profundo erotismo que priva en el arte de raigambre afroantillano. El cine mexicano recoge todo esto a través de las películas protagonizadas por las famosas rumberas, permitiendo alimentar la imaginación de todo tipo de espectadores, sobre todo hombres.¹⁰⁵

La sensualidad cubana se exportó en historias de rumberas, que en sus inicios tenían que ver con el trópico, como ***La reina del Trópico*** (1945) o ***Flor de caña*** (1948), protagonizadas por María Antonieta Pons, pero ese erotismo no se podía quedar en la costa, tenía que mudar a las grandes ciudades, unirse a la temática prostibularia, integrarse al cabaret, a los pachucos y padrotes. De este tipo de historias, la principal protagonista sería la también cubana, Ninón Sevilla.

4.2. Aventureras y víctimas del pecado.

¿Por qué destacar a Ninón Sevilla dentro del nutrido grupo de cabareteras? Si somos justos debemos reconocer que Leticia Palma es más bella, Miroslava más exquisita, Meche Barba más pesadamente arrabalera, (...), María Antonieta Pons más opulenta, Rosa Carmina más atractiva (...) y Lilia Prado más buñuelianamente cuzca. Lo que distingue a

¹⁰⁴ La comedia ranchera fue un gran éxito en Cuba, Tito Guizar fue recibido como una gran estrella, organizándose un desfile y varias presentaciones públicas ante una gran cantidad de gente.

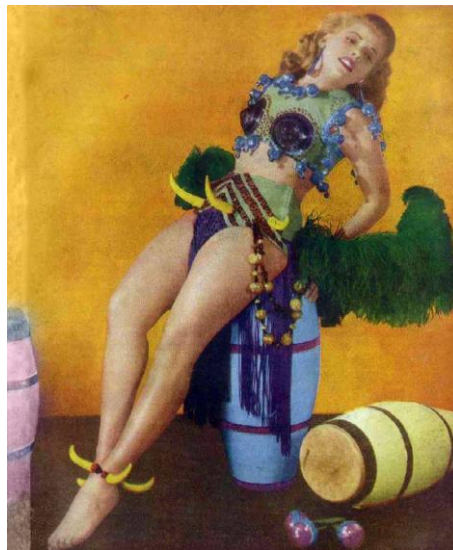
¹⁰⁵ Hernández, D. Chárraga, T. *Ob. cit.*

Ninón Sevilla y la convierte en la figura del lupanar más extraordinario del cine mexicano, está a la vez en ella y en la calidad superior de algunas de sus películas.¹⁰⁶

Ayala Blanco

Emelia Pérez Castellanos (1929 – 2015), Ninón Sevilla, nació en la Habana Cuba, un 10 de noviembre, hija de padre asturiano y madre cubana hija de españoles; debido a la reticencia de su familia a la vida artística comenzó a bailar en cabarets y centros nocturnos de Cuba, bajo el seudónimo que sería conocida posteriormente, Ninón Sevilla, inspirado en una escritora cortesana del siglo XVII, Ninón de Lenclos. Tiempo después formaría parte del coro de los comediantes Mimí Cal, *Nanamina*, y Leopoldo Fernández, *Tres Patines*, famosos por el programa radiofónico *La Tremenda Corte*. En 1946 Ninón audicionó en la Habana para ser la estrella de la nueva película de Juan Orol ***Una mujer de oriente***, finalmente el director se quedaría con Rosa Carmina.

El productor y director puertorriqueño Fernando Cortez contrató a Ninón para trabajar en el teatro Lírico de la ciudad de México, aunque su primera presentación fue en Guadalajara al lado de Libertad Lamarque, en el Teatro Degollado en donde fue anunciada como *La Cubanita*, ya en la ciudad de México fue descubierta por el productor Pedro Arturo Calderón, *Perico*.



La cubanita Ninón Sevilla

¹⁰⁶ Blanco, Ayala, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Era, 1968, p.143.

Al respecto del encuentro de Pedro Calderón con Ninón Sevilla, Viviana García-Besné, nieta de Mate Calderón, hermana de los productores Calderón señala:

Pedro se enamoró de ella de inmediato, quedó impresionado. Entonces la carta de un productor para ligar es : “Soy productor de cine y te puedo hacer una famosa actriz”, Ninón, siendo una persona muy inteligente, aceptó, pero no soltó nada, hasta que se le cumplió. En ese momento, Pedro estaba realizando una película que se llamaba **Carita de cielo**, así que mi tío abuelo metió con calzador dos escenas de cabaret, donde Ninón sale bailando. Las escenas no tienen nada que ver con la película, solo fue el pretexto para empezar a cumplir la promesa de volver famosa a Ninón. Pero también este experimento sirvió para darse cuenta del potencial que tenían estas películas.¹⁰⁷

El amor y el sexo no sólo son el motor de muchas de las historias cinéfilas, sino también el impulsor en la vida real de una industria cinematográfica. Si Pedro Calderón no se hubiera enamorado de Ninón tal vez el género de las rumberas hubiera sido muy distinto.

1946 es un año importante para las *reinas del trópico*, Rosa Carnina debuta en el cine nacional, bajo las manos de Juan Orol, en **Una mujer de Oriente** (1946), María Antonieta Pons filma **Las reinas del Trópico** (1946) de Raúl de Anda, Meche Barba arma la rumbantela en **Humo en tus ojos** (1946) de Alberto Gout y Ninón Sevilla aparece por primera vez en una película hecha en México en **Carita de cielo** (1946) de José Díaz Morales.

¹⁰⁷ Hernández, David, Entrevista a Bibiana García- Besné, Tepoztlán Morelos, 11 de enero 2016.



Carita de cielo (1946) “con la revelación del año Ninón Sevilla. La rumbera más sensacional que ha pisado tierra mexicana”.

A partir de esta película Ninón se convirtió en artista exclusiva de Producciones Calderón, “exclusividad que no me pagaban – señala la artista- (...). Así se trabajaba en ese tiempo. Pero existía el agradecimiento hacia quien te había ayudado. Como debe de ser”.¹⁰⁸

Calderón y yo nos hicimos tan buenos amigos que luego me convertí en su productora asociada. Fui la primera mujer con ese puesto. En la película hice de cabaretera y desde entonces recorrí toda la gama de este género: siempre sufrida, golpeada

¹⁰⁸ Muñoz Fernando, *Ob. cit.* p 163.

y explotada por su padrote. (...) Hicieron de mí una bomba sexual, candela, mujer de fuego, así que donde estaba yo, muchacha, era cosa de llamar a los bomberos.¹⁰⁹



Pedro Calderón y Ninón Sevilla.



Una bomba sexual, pura candela, mujer de fuego.

¹⁰⁹ Pacheco, Cristina, *Ob. cit.* p. 19.

Ninón Sevilla continua su carrera artística con **Pecadora** (1947) de José Díaz Morales, al lado de Emilia Guiú, **Señora tentación** (1948) con David Silva, además de aparecer junto a Agustín Lara en **Revancha** (1948), de Alberto Gout, **Coqueta** (1949) y **Perdida** (1950).

El director Alberto Gout consolida a Ninón como una gran estrella del cine mexicano con el filme **Aventurera** (1950) con Andrea Palma la de **La mujer del puerto** (1933) y Tito Junco, un clásico del cine prostibulario, rumbero, considerado por la mayoría de la crítica cinematográfica como una de las máximas obras del género de las rumberas.

Crítica social psicopatológica que se manifiesta por el desprecio y la voluntad de exterminio, **Aventurera** da vida a sus personajes bajo el signo del envilecimiento o de una estupidez insensata. Aquí la prostituta ya no es un dechado de virtudes: es ruin, vengativa y goza infligiendo daño a sus semejantes. Aquí volvemos a ver a Andrea Palma descender imperialmente una escalera (...), pero el objetivo ya no es la divinización erótica sino la picota pública de su clase, las buenas familias de Guadalajara, reducto de la sociedad más beata y reaccionaria del país. Aquí se enfrentan históricamente las dos figuras fundamentales de la mitología cinematográfica nacional: la antigua mujer del puerto, con descote puntiagudo y larga boquilla, con facciones desencajadas y cejas postizas, envejecida y tristemente asexuada, va a conocer la derrota (...) en las manos de Ninón Sevilla, el nuevo prototipo de la prostituta, vil, vulgar, estúpida e instintiva.¹¹⁰

¹¹⁰ Blanco, Ayala, *Ob. cit.* p. 150

Aventurera (1950), es un híper melodrama en donde la protagonista vuelve a caer en la prostitución por una tragedia, al igual que sus antecesoras como Santa, por ejemplo, en este caso se debe a una infidelidad de la madre que provoca una debacle en la familia, al suicidarse el padre. Elena, Ninón Sevilla, termina prostituyéndose en Ciudad Juárez bajo las órdenes de una regentadora villana, Rosaura, Andrea Palma; la historia da un giro cuando Elena es rescatada de la vida cabaretera por un abogado de buen corazón: Mario, Rubén Rojo, quien le propone matrimonio. Cuando en Guadalajara el novio le presenta a su familia, Elena descubre que la madre de Mario es Rosaura, la madrota de Ciudad Juárez quien lleva una doble vida.

Como señala Ayala Blanco, dos generaciones de prostitutas cinematográficas se enfrentan cara a cara, la estilizada mujer del puerto con la nueva aventurera, vulgar, vengativa, pero sobretodo, bailadora y rumbera de corazón.



Aventurera (1950) de Alberto Gout.

Aventurera es la unión de la prostituta con el baile, con los ritmos afroantillanos, la metáfora de la sexualidad vinculada a la tragedia, al melodrama prostibulario.



El encuentro generacional prostibulario, *La mujer del puerto* se enfrenta a la nueva cabaretera, *Aventurera*, Ninón Sevilla y Andrea Palma
***Aventurera* (1950).**

Aventurera, no solamente refleja a la nueva prostituta en el cine mexicano, a través de la caracterización del personaje, vengadora, respondona, rebelde, agresiva, destrampada, también algo muy significativo es la utilización del espacio cabaretero para el baile, para el lucimiento personal de Ninón Sevilla. Las anteriores rumberas, por ejemplo Meche Barba en ***Humo en tus ojos*** (1946), se limitaban a hacer sus coreografías en el limitado espacio real en donde la acción sucedía, en este caso el cabaret, en el caso de Ninón, cuando ella baila, en una acción completamente surrealista, por arte de magia, sin justificación alguna, el pequeño escenario en donde se estaba desarrollando la acción se convierte en un gran estudio, aunque en la historia supuestamente está en el mismo antro, se despliega una gran escenografía lujosa, un vestuario suntuoso, diferentes tomas con angulaciones de cámara poco comunes, inclusive diferentes escenarios que obviamente no pertenece al cabaret en donde, en la historia, ella está bailando. La magia se rompe cuando termina el número de Ninón, ella agradece al público en el reducido lugar en donde se encontraba antes de comenzar a bailar, el pequeño club nocturno.

La misma actriz montaba sus bailables, según los créditos de la película, a Ninón poco le importa el espacio en donde supuestamente, en la historia, son sus coreografías, ella utiliza toda su imaginación, todo su potencial para hacer sus números, para realizar lo que ella realmente conoce: bailar el mambo, la rumba, nadie le pone límites a su creatividad, ni siquiera la historia de lo que se está contando en la cinta.



Ninón, reproduciéndose 7 veces, bailando en un cabaret de Ciudad Juárez, surrealismo puro.

Aventurera (1950) es creación de un equipo que se mantendría a lo largo de varias cintas, dirección de Alberto Gout, producción de Pedro y Guillermo Calderón, actuación de Ninón Sevilla y guiones de Álvaro Custodio, quien según algunos investigadores, como Ayala Blanco, es el mayor responsable de los éxitos de Ninón. *Aventurera* es una historia irreverente que rompe con muchos de los mitos sagrados del cine nacional, como la madre abnegada, aquí es infiel productora de tragedias, al igual que la suegra, Andrea Palma, que vende la virginidad de la protagonista.

Sensualidad (1951), sería la siguiente película del equipo, Calderón, Gout, Sevilla y Custodio, con fotografía de Alex Phillips, el mismo de **Aventurera**, una cinta que tendría sus antecedentes en filmes clásicos internacionales de historias de vampiresas, al estilo de **El ángel azul** (1930) de Sternberg. Un hombre maduro respetable, interpretado por Fernando Soler, que cae en desgracia por culpa de una mujer. Un melodrama, con tintes de tragicomedia, disparate, en donde se entrelazan escenas sublimes de tinte expresionista con acciones de humorismo involuntario, como cuando Andrea Palma, en el papel de Eulalia, la esposa abnegada de Soler, muere en el momento justo cuando su hijo le va hacer una promesa.

Sensualidad combina la tragedia con los baile sensuales de Ninón, es la historia de una pasión enfermiza de un juez, recto, honrado y buen marido, por una cabaretera, pasión que lo llevará a caer en lo más bajo de la dignidad humana, por ella se convierte en ladrón y asesino, en **El Ángel azul** (1930), el protagonista, un profesor universitario, sólo perdía su dignidad por una mujer, en **Sensualidad** (1951) de Alberto Gout, el juez llega a lo más bajo, roba, asesina a un hombre e intenta matar a su hijo y a su amante, además de que, por sus amoríos con la rumbera, la salud de su esposa se deteriora, llevándola a la muerte. Por otro lado la cabaretera Aurora, Ninón Sevilla, logra su cometido, la venganza, debido a que el juez la había condenado injustamente a la cárcel, esta venganza solo fue posible mediante el enamoramiento del hombre, la pasión y el sexo producen la tragedia.

El éxito de la película fue más allá de las tierras mexicanas, fue todo un éxito en países europeos como Francia y Bélgica, el reconocido director de la nueva ola francesa François Truffaut escribió grandes elogios para Ninón en la prestigiada revista Cahiers du Cinéma, una de las máximas publicaciones de crítica cinematográfica. El erotismo mexicano transgredía las fronteras por medio de las rumberas. A través de **Sensualidad**, se llegó a comparar, a nivel internacional, la belleza de Ninón Sevilla con su predecesora Marlene Dietrich, especialmente en lo referente a sus piernas, inclusive hubo un concurso en París, en donde Ninón resultó ganadora triunfando sobre Marlene y Ginger Rogers.

Y mira lo que es la vida – comentaba Ninón Sevilla- las piernas fueron lo que me dio fama, las piernas mías pues yo me quería tapar siempre. Y para que te ataques de la risa, sabes tú que yo siempre dije: lo que pasa es que mis piernas son muy fotogénicas. Y cuando se lo dije a Gabriel Figueroa, el

contestó: ¡Son dos columnas griegas!¹¹¹



Las piernas de Ninón como arma para seducir a Fernando Soler **Sensualidad** (1958).

La historia de *Sensualidad* es poco creíble, nada realista, pareciera que esa es la intención del argumentista Alvaro Custodio, llegar a la exageración misma, a los límites del drama para filtear con la comedia, con la parodia, convirtiéndose en un acierto en vez de una desventaja. Ayala Blanco al respecto de la película señalaba:

El filme está perfectamente bien ambientado (la soledad del juez, a quien perturba el recuerdo de la ramera mientras camina por el viaducto Miguel Alemán), tiene un lenguaje irónico efficacísimo (“Mi único delito mes que se vuelven locas”; “Nada menos, te pegó fuerte señor juez”, “Vuelva cuando quiera, trataré de serle agradable”) y Ninón Sevilla se sobreactúa deleitosamente (cuando masca chicle y levanta las enaguas al ser interrogada por el juez, cuando fuma despreocupadamente sin importarle el zafarrancho que ha provocado entre las reclusas, cuando muestra con fingido infantilismo las piernas a su víctima, cuando se carcajea

¹¹¹ Muñoz, Fernando, *Ob. cit.* p.162.

apenas ha salido el hombre con gesto grave, cuando insulta en un cabaret al personaje nacional, cuando huye horrorizada del criminal que ella misma ha modelado). Gracias a sus truculencias genéricas y pese la magnitud de sus antecedentes celebres, **Sensualidad** nunca desmerece, ni su apretado ritmo incurre en la facilidad.¹¹²



La influencia expresionista en **Sensualidad** (1951) de Alberto Gout.

Ninón Sevilla en su carrera profesional, no solamente tuvo éxito bajo la dirección de Alberto Gout, otros grandes realizadores como Julio Bracho (**LLévame en tus brazos** (1953)) y Emilio "El Indio" Fernández contribuyeron al desarrollo cinematográfico de la rumbera.

La calidad de los filmes de Ninón, en gran parte se debe a las exigencias de la artista hacia su amante y productor Pedro Calderón, como señala Bibiana García-Besné al respecto de su tío abuelo. (Pedro "Perico" Calderón).

¹¹² Blanco, Ayala, *Ob. cit.*, p.154

Ninón, a diferencia de otras rumberas, tenía un carácter que la llevaba a donde quería; en sus siguientes películas ves cómo va creciendo y cómo va exigiendo mejores proyectos, empieza exigir que Manuel Fontanals le haga la escenografía, después que Gabriel Figueroa haga la fotografía y después que “El Indio” Fernández la dirija. Ella claramente quiere lo mejor y ciertamente se lo dan, porque saben que les conviene y que están ganando dinero con ella. Hay una cosa clave, querer complacer a tu amante pero al mismo tiempo sabes que esta amante está creando un género nuevo y creando público, convirtiéndose en un círculo exitoso. El poder de Ninón Sevilla con el productor hizo que estas películas fueran inolvidables, ella pedía lo mejor como primera estrella y como amante; el género de rumberas no lo inventaron los Calderón pero si lo llevaron a su máxima expresión con Ninón Sevilla, gracias a que había esta relación de amantes entre la estrella y el productor.¹¹³

Víctimas del pecado (1951), sería producto de las exigencias de Ninón. Realizada con la dirección de Emilio “El Indio” Fernández, la fotografía de Gabriel Figueroa, guión de Mauricio Magdaleno, diseño escenográfico de Fontanals y producción de los hermanos Calderón se convertiría en toda una obra clásica del cine de rumberas. En ella, desde un inicio se sabe que la protagonista es una prostituta, ya no interesa por qué cayó en desgracia, los antecedentes de su vida, lo esencial es que es una fichera que se está superando a través del baile. Aparecen los personajes típicos de la vida nocturna de la ciudad de México padrotes, ficheras, clientes, cabarets de mala muerte como *La máquina loca* justo abajo del puente de Nonoalco, símbolo de la separación entre la ciudad moderna y los barrios bajos que rodean la urbe.

¹¹³ Hernández David, Entrevista a Bibiana García-Besné, *Ob. cit.*

El cabaret era auténtico- señala Ninón – al entrar
tenías que cortar con las manos la cortina de humo.

Era un cabaret de ferrocarrileros. Un ambiente divino.¹¹⁴

En ***Victimas del pecado*** la raíz de la prostituta tradicional del cine mexicano no cambia, poco cerebro y mucho corazón, tanto como para adoptar a un recién nacido al rescatarlo de un basurero en el Monumento a la Revolución, en una escena antológica, fotografiada magistralmente por Gabriel Figueroa. Los padrotes se dividen entre el tradicional de raíces mexicanas, no tan malo, Santiago, Tito Junco, (quien siempre anda acompañado por un grupo de mariachis, incluso cuando recorre las calles en busca de una prostituta), y el internacional pachuco Rodolfo, este sí muy malo, golpeador de mujeres, bailarín de swing y hablante de más de un idioma, trabajando con él tiene una francesa que le habla en francés.

La dirección del “Indio” Fernández no demerita en nada a la de sus trabajos anteriores, películas clásicas de la época de oro del cine mexicano, como ***María Candelaria*** (1943) o ***Salón México*** (1948); la historia tiene diálogos realistas a cargo de Mauricio Magdaleno, algunos de ellos se prestan a la reflexión, como aquel en el que una de las prostitutas se refiere al futuro del hijo de Ninón, diciéndole que éste llegará a ser Presidente de la República ¿El Presidente será un hijo de puta? O solamente lo dicho es un buen deseo inocente de una trabajadora sexual.

La cinta al igual que ***Sensualidad*** también tuvo gran éxito en Europa, incluyendo a países como Alemania.



Victimas del pecado (1951) en una publicación alemana.

¹¹⁴ Muñoz, Fernando, Ob. cit. p. 163

En el filme también destacan los números musicales, en donde Ninón Sevilla tiene un gran crédito, no solo como intérprete, sino también porque participó activamente en la coreografía y el montaje e incluso en la grabación directa de la música, al respecto la artista comentaba:

Y ahí estaba Jimmy Monterrey, Tabaquito, Yeyo...la plana mayor. ¡Ay mi vida!, y empiezan aquellos tambores y el Ingeniero diciendo no se va poder, y yo contestaba que sí se va poder. Se ha metido un número a base de puros tambores de antología, mi vida, increíble.¹¹⁵



Ninón en *La máquina loca*, a ritmo de percusiones.

Víctimas del pecado (1951).

Ninón Sevilla seguiría realizando filmes durante la década del cincuenta como: ***Aventura en Río*** (1952), filmada en Brasil, ***Llévame en tus brazos*** (1954) de Julio Bracho, ***Mulata*** (1954), ***Amor y Pecado*** (1955), ***Club de***

¹¹⁵ *Ibidem* p. 163.

señoritas (1955) y **Yambaó** (1956), de Alfredo B. Crevenna su primera película filmada a colores y doblada al inglés para tratar de llegar al mercado norteamericano, en ella hay una escena en donde Ninón nada desnuda, al estilo de Dolores del Río en **Bird of paradise** (1932).

A parte de las rumberas clásicas ya mencionadas, otras actrices también destacaron en el cine mexicano por sus escenas eróticas, ya sea a través del baile, o sus insinuaciones sensuales dentro de la historia, como Lilia Prado en **Subida al cielo** (1951) de Luis Buñuel o los bailes eróticos de la texana Yolanda Montes “Tongolele”.



Lilia Prado.



Subida al cielo (1951) de Luis Buñuel.

Es en el periodo de Ruiz Cortines (1952 – 1958), cuando la cinematografía nacional iniciará una nueva etapa referente al erotismo mexicano: los llamados desnudos artísticos. “Paraísos de los adolescentes jariosos y de los reprimidos profesionales.”¹¹⁶

¹¹⁶ Blanco, Ayala, Ob. cit. p. 156

4.3. Desnudos artísticos, entre pintores, escultores y jóvenes desenfrenados.

Se han descubierto las cualidades lucrativas del cuerpo femenino más o menos a la intemperie y sus usos afrodisiacos para espectadores voyeristas. Los productores Calderón utilizan el escándalo de bolsillo para el lanzamiento del nuevo producto.

Jorge Ayala Blanco

El desnudo femenino había estado presente en el cine mexicano desde la década de los treinta, aunque no de una forma muy abierta, pero existía; es a partir de la década del cuarenta, durante el periodo de Manuel Ávila Camacho (1940- 1946) y posteriormente con Miguel Alemán (1946-1952) cuando desaparece por completo de la pantalla grande.

En los cuarenta el que está en el poder no es un representante del más puro liberalismo, Juarista o demás, es un representante de un sector conservador poblano, que se filtró en la política a través del Partido Nacional Revolucionario y llegó hasta la Presidencia; una de las Primeras cosas que dijo era que él era creyente.

El gobierno de ese señor coincide con el esplendor de la industria fílmica mexicana. Tenemos este juego contradictorio, por un lado comienzan haber estas manifestaciones del erotismo bailado que seguirán en el sexenio siguiente, el de Miguel Alemán, y por el otro le da tiempo a la estructura política, para crear un aparato

muy sofisticado para controlar los contenidos de las películas.¹¹⁷

Al terminar el sexenio de Miguel Alemán el cine de rumberas y de prostitutas ya no está en su momento álgido, el erotismo no se conforma con la metáfora dancística, tiene que dar un giro, buscar otras manifestaciones. Es así como en 1955, cuando la televisión mexicana ya está siendo una competencia importante para la industria fílmica, la censura acepta los desnudos femeninos en cintas para adultos.

El erotismo abandona los escenarios prostibularios y cabareteros, para abarcar otros temas, como el melodrama de la clase media, o los dramas existenciales de escultores o pintores.

Los productores Calderón, los mismos que habían creado los grandes éxitos de Ninón Sevilla, aprovechan la apertura de la censura para tentarla, realizando exhibiciones de cuerpos desnudos femeninos, construidos de una manera estática, metidos con calzador en la historia so pretexto de ser artísticos.

Aunque ya habían existido desnudos esporádicos desde décadas anteriores, sobre todo en los treinta, corresponde a Ana Luisa Peluffo ser la iniciadora de esta nueva vertiente en el cine mexicano, en la película **La fuerza del deseo** (1955) de Miguel M. Delgado, producida por Pedro y Guillermo Calderón. Al respecto de la experiencia de sus tíos abuelos en el inicio de los “desnudos artísticos”, Bibiana García-Besné comenta:

Tanto como Pedro y Guillermo Calderón sabían que los desnudos atraían mucho público; cuando tuvieron la oportunidad de realizarlos convencieron a Ana Luisa Peluffo para que se desnudara en **La fuerza del deseo**, de hecho más que convencerla a ella, los Calderón convencieron primero a los padres, ofreciéndoles dinero; así que los que terminaron convenciendo a la actriz fueron sus padres. Ana Luisa, al principio, pensó que iba a ser relativamente fácil pero ya en el momento de grabar en el set, con todo y

¹¹⁷ Hernández, David, Chárraga, Tarsicio, *Entrevista con el Dr. Eduardo de la Vega Alfaro* (realizada vía telefónica el 9 de febrero de 2016).

la presencia de sus papás, le fue bastante difícil. Este fue el despegue total de su carrera. A pesar de que muchas personas cercanas a ella, le habían dicho que era una vergüenza, ella se convenció que no era malo, además de que le fue muy bien económicamente; así que posteriormente hizo otras tres películas con desnudos estéticos y estáticos.¹¹⁸



Ana Luisa Peluffo

¹¹⁸ Hernández David, Entrevista a Bibiana García-Besné, *Ob. cit.*

Anna Luisa Peluffo (1929 -), nació en la ciudad de Querétaro, se inició en el cine como extra en la película norteamericana **Tarzán y las sirenas** (1948) de Robert Florey en donde aparece dentro de un grupo de nadadoras, con fotografía de Gabriel Figueroa. En 1953 realiza **Orquídeas para mi esposa** de Alfredo B. Crevenna. En 1955 bajo la mano de los productores Calderón, llegaría su gran oportunidad en **La fuerza del deseo** de Miguel M. Delgado.

La fuerza del deseo, sería el inicio de los llamados desnudos artísticos en el cine mexicano, los productores calderón, aprovecharon una apertura de la censura, para darse cuenta de que nada les impedía mostrar desnudos femeninos en sus películas, siempre y cuando fueran inmóviles y no mostraran las partes sexuales, además de que fueran “justificados” por la historia, que mayor justificación de que las mujeres fueran modelos de escultores y pintores inmersas en un drama clasemediero. Señalaba Salvador Elizondo (hijo)

Al cine mexicano le cabe la deshonra de no haber, hasta la fecha, producido jamás una película, digamos, cien por ciento erótica. Cuando ha estado a punto de lograrlo, cuando ya había tomado la resolución de hacerlo, como lo demostraban las películas “de desnudo” de Ana Luisa Peluffo, se ha detenido en el umbral de ese mundo maravilloso, asustado por el coco de su propio atrevimiento. Uno de los grandes pecados de nuestro cine ha sido el de “moralizar” a la Peluffo, el de desnudarla primero para luego sermonearla.¹¹⁹

La cinta, donde por primera vez se desnuda Peluffo en la pantalla, es un melodrama basado en la novela de W. Somerset *Of human bondage*, en el filme se entremezclan elementos de humorismo involuntario, referencias “artísticas” a la pintura de Gauguin o la música de Mozart y Beethoven, dramas amorosos de amantes entre pintores y modelos, embarazos y sobre todo la muerte de la protagonista, como destino por haber posado sin ropa,

¹¹⁹ García, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 7, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 11.

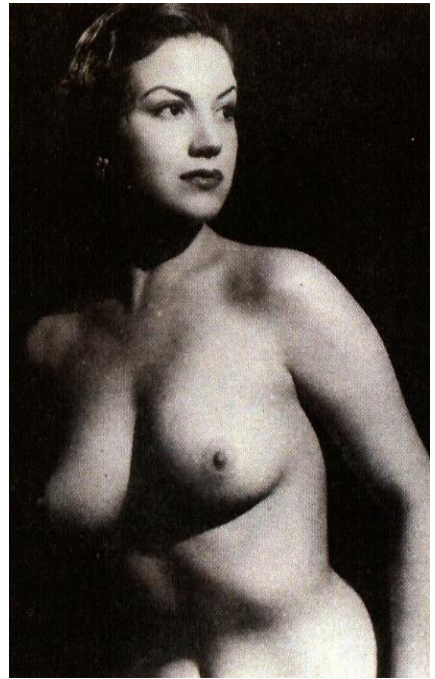
aunque en la historia sea por un mal del corazón al tener a su hijo. Si Santa pagaba con su vida por haber tenido relaciones sexuales, Silvia, Ana Luisa Peluffo, paga con su muerte; la penitencia de posar desnuda.

En realidad la historia es lo de menos, finalmente sería algo parecida a ***Sensualidad*** (1951) de Alberto Gout, un hombre que cae en desgracia por una mujer perversa, que se hace pasar por inocente, solo que ahora no se trata de un juez sino de un pintor, pretexto para los desnudos, y la protagonista no es una cabaretera sino una modelo; lo fuerte de la cinta son los desnudos de Peluffo, con una inmovilidad impresionante, llegando hasta aparecer en las pesadillas del artista que va en declive; del prestigio y el reconocimiento a la decadencia, todo por una mujer. Es de lamentarse que todas las copias de este tipo de películas están mutiladas, puesto que la empresa Televisa cortó todos los desnudos para poderlas pasar en televisión, aunque fuera por un canal de paga como *De película*, inclusive las copias de la Filmoteca de la UNAM están censuradas.

Si en el cine de rumberas el erotismo en el cine mexicano se metamorfoseaba con los bailes sensuales de las cabareteras, en los “desnudos artísticos” la metáfora erótica va a ser la pintura o la escultura.



Ramón Gay y Ana luisa Peluffo en ***El seductor*** (1955) de Chano Urueta.



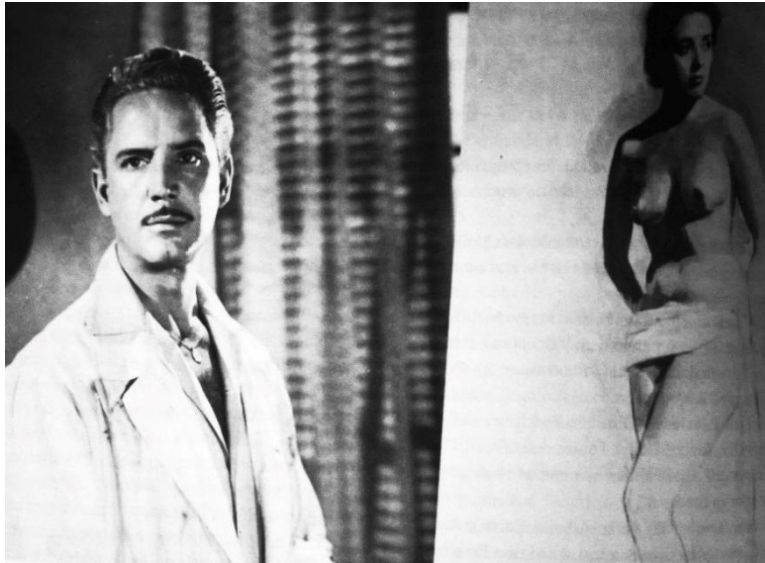
Los desnudos artísticos de Ana Luisa Peluffo.

Debido al éxito de *La fuerza del deseo* (1955) los hermanos Calderón continuarían con la misma fórmula, junto con Ana Luisa Peluffo, en *El seductor* (1955) de Chano Urueta, filme que contaba los amoríos de otro pintor con sus modelos de desnudo artístico, en este caso Juan Alberto Carral, interpretado por Ramón Gay. En la cinta Ana Luisa posa desnuda como una venganza; el posar sin ropa se había convertido en 1955, en la deshonra de la mujer, como lo había sido el tener relaciones sexuales en la década de los treinta. La historia es un drama en donde aparecen suicidios y asesinatos, siendo lo más importante las poses de desnudos de las dos actrices estelares, Peluffo y Amanda del Llano, inclusive en la publicidad se anunciaba como “Brillante concurso de desnudos artísticos”.



El seductor (1955) de Chano Urueta con Ana Luisa Peluffo.

El erotismo en el cine mexicano, lo sexual como motor de la historia, busca opciones para burlar la censura, en 1955 fueron los desnudos artísticos, con historias de pintores y modelos, como lo demuestra *El seductor*. Historia de rivalidades entre dos hermanas que se desnudan ante un pintor seductor.



Ramón Gay en *El seductor* (1955) de Chano Urueta.

La Ilegítima (1956), con dirección de Chano Urueta, reuniría de nuevo a Ana Luisa Peluffo con Amanda del Llano, repitiendo el duelo de desnudos de ambas actrices. La cinta es todo un drama de mujeres de gran corazón, que perdonan las infidelidades de un pintor porque comprenden el sufrimiento de amar y no ser correspondidas. El protagonista masculino del filme, bien podría ser un ingeniero, un cirujano o un arquitecto, que se debate entre dos amores, pero forzosamente tiene que ser un pintor, puesto que sin él no hay desnudos. De nuevo la máxima prueba de amor que le puede entregar una mujer a un hombre, es posar ante él tal y como llegó al mundo. Como le dice Alicia, Amanda del Llano, a Mauricio, Miguel Torruco, “Una mujer por amor es capaz de todo, tal vez yo no tenga un cuerpo tan bonito, pero si quieres posaré para ti”. El exhibirse desnuda es algo que la “sociedad decente” no perdona, “Tú mismo me dijiste que posó para ti y eso no lo hace una mujer decente, tarde o temprano recibirás un desengaño yo sé de lo que son capaces esa clase de mujeres”.

El erotismo en el cine mexicano sigue brincando los obstáculos de la censura, en los treinta lo hizo contando historias de prostitutas, que sufrían un martirio, como precio del pecado, en los cuarenta y cincuenta metamorfoseándose con el baile afroantillano y en esta nueva etapa con el pretexto del arte: “El amor, sólo el amor, es capaz de sublimar por los senderos del arte”.

Chano Urueta desarrolla la historia en espacios cerrados, el 95 por ciento de la acción de la película sucede en la sala o en el estudio de una casa, el cabaret ha desaparecido por completo, como el ambiente idóneo para la sensualidad en la cinematografía mexicana, cediendo su espacio al estudio de un pintor.



Ana Luisa Peluffo y Amanda del Llano en *La ilegítima* (1956).



“Por mostrarse desnudas para el arte deben juzgarse”.

La Diana cazadora (1957) de Tito Davison, sería la culminación de los desnudos artísticos de Ana Luisa Peluffo, a manos de los productores Calderón. Filmada a colores, en los estudios CLASA, incluyó pequeños desnudos de otras jóvenes, como Silvia Fournier y Adela Guevara, todo con el pretexto de la creación de la famosa escultura que adorna el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México.

Al igual que sus predecesoras, la historia es todo un drama de infidelidad, suicidios y tragedias. Como en ***La ilegítima*** (1955) uno de los conyugues, por un accidente, queda en silla de ruedas, pero en este caso se trata del marido, el doctor Luis Novoa, interpretado por Armando Calvo; a la larga, esto provocará que la esposa Marta, Ana Luisa Peluffo, se entregue a los brazos de un amante que, para variar, es artista, ya no un pintor, ahora es escultor, que está diseñando un gran proyecto “Un monumento a la mujer mexicana, moderna, liberal, libre de prejuicios, dorada por el sol”

La nueva mujer mexicana no teme desnudarse en nombre del arte. La sensualidad en la cinematografía nacional, se traslada de los bajos fondos de ambiente cabaretero proletario, a la clase alta, de amplia cultura, con grandes casas cuyos inquilinos piden martinis dulces, scotchs con soda o Tom Collins, atrás quedaron los ponches de anís y de granada de las ficheras de ***La mancha de sangre*** (1937), estamos en el México contemporáneo, que presume sus lugares turísticos como Bellas Artes, Ciudad Universitaria, o Chapultepec, en donde los estudios de los maestros artistas se convierten en lugares de seducción, “sé que no debo ir “ diría Peluffo, pues pronostica que ahí, al posar desnuda, se entregará a su amante.

La mujer se desliza hacia el placer de ser seducida por el artista, se sacrifica mostrando su cuerpo, para que el maestro logre la inspiración, “Su obra da una impresión terriblemente masculina, fuerte, se diría que tiene un tacto en los ojos”, comentará admirada la protagonista y reforzará los papeles tradicionales diciendo: “Y los hombres se creen tan inteligentes, no saben que las mujeres lloramos por nada”.

El filme permaneció en cartelera cinco semanas en el cine Palacio Chino, reafirmando el interés del público ante los desnudos de Ana Luisa Peluffo, convirtiéndose en un éxito comercial.



“Los poderosos secretos íntimos de las modelos que posaron al natural para esta valiente película”.



La Diana cazadora (1956) de Tito Davison.

Debido a la popularidad de la película, durante mucho tiempo se pensó, en la vida real, que efectivamente había sido Ana Luisa Peluffo la modelo del monumento de la Diana cazadora, rumor que la actriz, según dicen, fomentaba. La cinta mañosamente, señalaba al inicio: “Quizá no sea cierto lo que vamos a contar, pero sí sabemos que las cosas pudieron ocurrir así.”

En el año de 1992 finalmente se dio a conocer quien fue la modelo real para la escultura, que originalmente llevaría el nombre de *La flechadora de la estrella del norte* y se convirtió en *La Diana cazadora*, se trataba de Helvia Díaz Serrano, ex esposa de quien fuera director de Petróleos Mexicanos (PEMEX) el ingeniero Jorge Díaz Serrano.

A lo largo de los años se habían fraguado tantas versiones: que fue la bella Ana Luisa Peluffo, o la muy hermosa María Asúnsolo, y otras más; o que en realidad se utilizaron dieciocho modelos... Durante el homenaje que la UNAM le hizo al arquitecto Mendiola, un año antes de su muerte, en 1986, él mismo menciona quien había sido la modelo.¹²⁰

Helvia Martínez Verdayes, (1926 -), era una secretaria de 16 años, trabajadora de PEMEX, cuando modeló para el arquitecto Vicente Mendiola y el escultor Juan Olaguivel, para la realización del monumento; es interesante como los guiones de desnudos de la cinematografía mexicana de los años cincuenta, reflejan lo que significaba para una mujer, desde el punto de vista moral, modelar sin ropa en aquella época, tal y como le ocurrió a Helvia al posar para *La Diana*.

-Es necesario que se desnude Helvia.

-No, contesté de inmediato-. El traje de dos piezas muestra lo suficiente (...)

-Señorita Martínez, vamos hablar un poco –su voz paciente, afectuosa-. A pesar de los esfuerzos que usted hace, no se

¹²⁰ Díaz, Helvia, *El secreto de la Diana cazadora*, México, Editorial Diana, 1992, p. 108

define la musculatura de su cuerpo, no podemos contemplar la estatua. Por favor, quítese el brasier.

-¡No, no!

- No se asuste, no se asuste señorita. (...)

Los tres hombres esperaban. Sí por vanidad, me quité
El brasier. Se aireó mi torso desnudo. Los tres hombres me
miraron, los tres hombres perdieron la serenidad. Luego
de unos instantes se repusieron. Comentaron que mi busto
era perfecto. ¹²¹



Helvia Martínez, a los 16 años, posando para La Diana cazadora en 1942.

¹²¹ *Ibíd*em p. 12.

El diálogo anterior parece extraído de algunas de las películas que los hermanos Calderón produjeron en la década de los cincuenta, a pesar de que con el tiempo muchas escenas parecen demasiado dramáticas, en relación con el hecho de mostrarse desnudas, en la vida real le sucedió a Helvia Martínez, cuando posó sin ropa para la realización de La Diana cazadora.

Y fui la Flechadora de la Estrella del Norte con el arco hacia la altura.

Mi cuerpo virgen quedó para siempre en la Diana Cazadora. Mis dieciséis años. Mi pudor. Mi desnudez.¹²²



Helvia Martínez al lado de
La Diana cazadora.



Ana Luisa Peluffo La Diana cazadora (1956)
de Tito Davison.

¹²² *Ibidem* p. 1

Con el monumento de *La Diana*, sucedió lo mismo que pasaba con la censura en el cine nacional, al inaugurarse el 10 de agosto de 1942, la Liga de la decencia, colocó un trapo de tela sobre la escultura y exigió que el escultor le pusiera un calzoncillo de bronce, que se quitó hasta 1968.

La película también sufrió las mutilaciones, Televisa quitó todas las escenas de desnudos para exhibirla en televisión y en la actualidad es difícil encontrar una copia de la cinta integra, En el México del siglo XXI se sigue considerando obsceno el cuerpo femenino, aunque hayan pasado 60 años de la realización de la película estelarizada por Ana Luisa Peluffo.

Peluffo no fue la única actriz que se integró a la nueva modalidad del erotismo en el cine mexicano, al mostrarse desnuda, otras también aprovecharon para sobresalir, como es el caso de Columba Domínguez.

Columba Domínguez (1929- 2014) nació en Guaymas Sonora, un 4 de marzo, inició su carrera artística realizando papeles secundarios en películas como *Pepita Jiménez* (1945) y *La señora de enfrente*, del mismo año, comenzó a destacar cuando en 1948 “El Indio” Fernández, quien posteriormente sería su marido, le dio el papel antagónico en la cinta *Maclovía*, y el protagónico en *Pueblerina* (1948), junto a Roberto Cañedo, papel que le dio prestigio a nivel internacional, en ese mismo año participó en *La Malquerida*, al lado de Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

En 1950 realiza en Italia *L' edera*, dirigida por Augusto Genina, y en México *Un día de vida* del “Indio” Fernández, cinta que no tuvo mucho éxito en México, pero que en la ex Yugoslavia fue todo un acontecimiento cuando se estrenó en 1952, en ese mismo año terminó su relación laboral con “El Indio”, lo que le permitió trabajar con realizadores importantes de la talla de Luis Buñuel, Fernando Méndez e Ismael Rodríguez.

En 1955 se integró a los desnudos artísticos cuando filma para la productora Calderón *La virtud desnuda*, película que fue estrenada hasta 1957; la cinta destaca de otras del mismo corte, porque en ella no aparecen ni escultores, ni pintores, personajes característicos de las producciones de desnudos de la década del cincuenta de los hermanos Calderón. El filme trata de Teresa, Columba Domínguez, confeccionadora de ropa interior, quien llega a la capital a seducir a varios hombres en venganza de que ellos jugaron con el amor de sus hermanas Lupe y Lucha.

En la cinta no se hacen referencias al arte en general, ni a la pintura o a la escultura en particular, se juega con el voyerismo, pues Columba se desnuda haciéndose ver por una ventana todas las noches. Este film a veces se menciona como la película que da inicio a los desnudos artísticos, sin embargo sería *La fuerza del deseo* (1955) con Ana Luisa Peluffo la primera, ambas son del mismo año, pero *La virtud* se filmó en julio y *La*

fuera antes, en febrero, además de que la cinta de Columba se estrenó hasta 1957.



Columba Domínguez, protagonista de ***La virtud desnuda*** (1955) de José Díaz Morales.

En *La virtud desnuda* (1955), Columba Domínguez es acompañada por Víctor Junco y Joaquín Pardavé quien realizaría su última película, pues ese mismo año murió de un derrame cerebral. La cinta es bastante bizarra, con tintes de comedia, pasa del fetichismo (brasieres perfumados y batas sensuales de recuerdo) a reproches morales acerca de la paternidad irresponsable de una sociedad machista. Al estilo del más puro cine de rumberas, metidos con calzador, se incluyen intervenciones musicales de Ninón Sevilla, Pedro Vargas y Agustín Lara.



En las copias actuales lo que más destaca de la cinta, no son los desnudos de Columba, parece que fueron mutilados, para variar, de las versiones originales se mencionan como diez escenas en donde aparecía sin ropa, en la actualidad solo se pueden ver como tres, casi en completa oscuridad. Lo que es notorio es el pésimo doblaje, que es todo un misterio, se menciona que el audio original se extravió, y se tuvo que doblar de una copia que estaba en francés, por gente no profesional. El resultado fue nefasto, sobretodo porque se conoce muy bien la voz de Joaquín Pardavé y Víctor Junco, actores clásicos de la época de oro del cine mexicano.

Esposas Infieles (1955), estrenada en 1956 de José Díaz Morales, sería la siguiente película en donde Columba Domínguez trabajaría para una producción de los hermanos Calderón. La cinta destacaría por los desnudos de una chica de 14 años: Kitty de Hoyos.¹²³

“Sabía con toda claridad que al mostrarme desnuda en mi primera película estelar me estaba jugando el todo por el todo” comentaría la artista años más tarde.



Kitty de Hoyos a los 14 años en ***Esposas infieles*** (1955)

¹²³ En la mayoría de las investigaciones, se señala que Kitty de Hoyos nació en 1941, por lo tanto tenía 14 años cuando se desnudó para ***Esposas Infieles*** (1955), aunque otras fuentes indican como año de nacimiento 1937, posiblemente para ocultar que era menor de edad cuando participó en la película.



Kitty de Hoyos.

Kitty de Hoyos (1941 – 1999), Maria Cristina Guadalupe Vega Hoyo, nació un 8 de febrero; desde niña se relacionó con el espectáculo, pues su mamá era cantante de ópera y Kitty desde muy pequeña trabajó con Manolo Fábregas en el teatro. Estudió en la academia de Andrés Soler y en 1954 debutó en el cine con ***Que bravas son las costeñas.***

En 1955 realiza otra de las películas clásicas de desnudos artísticos en el cine mexicano, **Esposas Infieles** para los productores Calderón, junto a Columba Domínguez. La cinta trata un tema fuerte, la infidelidad de la mujer, sin embargo el erotismo no está en las relaciones extramaritales, se encuentra en los provocadores desnudos estáticos de Kitty.

Para la hipócrita sociedad ruizcortinista, el que una menor de edad posara desnuda, aún con el consentimiento de su mamá, resultaba altamente peligroso, sobre todo cuando el mundo comenzaba a moverse por los brincos de los jóvenes pues cuando se estrenó esta cinta, el primero de noviembre de 1956, **Rebelde sin causa** (1955), ya había estremecido a los adolescentes de la época (...) y, **Al compás del reloj** (1956) presagiaba su estreno (...) con ese ritmo infernal llamado Rock and Roll.¹²⁴

Y es este nuevo ritmo llamado Rock 'n' Roll sería la música que aprovecharía Pedro Calderón para producir la primera película "rockcanrolera" hecha en México, cinta que integraría al desnudo más juvenil del mundo, según decía la publicidad. El filme se llamaría **Juventud desenfrenada** (1956) de José Díaz Morales

Juventud desenfrenada, se estrenó el 25 de diciembre de 1956 en el cine Orfeón y permaneció en cartelera durante siete semanas, el eje de taquilla era incluir el desnudo más joven del mundo, aunque en realidad, el más joven sería el realizado por Kitty de Hoyos, para **Esposas Infieles** (1955), pues contaba con 14 años a diferencia de Aida Araceli, quien en **Juventud desenfrenada** tenía 16 años, de cualquier forma ambas eran menores de edad.

¹²⁴ Kitty de Hoyos, *El camino entre la carne y el espíritu*, Fernando Muñoz Castillo, Por Esto! cultura, 24 de diciembre 2012, 24 de abril de 2016.
http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=104824



Juventud desenfrenada (1956) producida por Pedro Calderón, “Jamás podrán a ser filmadas escenas semejantes”, “El desnudo más juvenil del mundo, Aida Araceli”, “¡El desquiciamiento y depravación de la juventud de hoy!”.

Aida Araceli Farrera Carrasco (1940 – 2014), nació en Cintalapa, Chiapas el 27 de noviembre de 1940, estudió la primaria y secundaria en su ciudad natal para después irse a radicar a la ciudad de México, a los 17 años comienza a trabajar como extra en el cine nacional y en 1953 gana el certamen de *Orquídeas del Cine Mexicano*, destacando sobre otras concursantes como Kitty de Hoyos y Ana Luisa Peluffo.

La vida de Aida Araceli se ha convertido en todo un misterio. A pesar de haber participado en cerca de 18 películas, no se tienen muchos datos respecto a su carrera artística y vida personal. El especialista Gustavo Trujillo Vera el 12 de mayo de 2015, impartió una charla titulada **Actrices chiapanecas en el cine mexicano** en la Sala 4, Arcady Boytler, de la Cineteca Nacional, como parte del ciclo de conferencias sobre el cine mexicano, coordinado por el Centro de Documentación de la propia institución. En la conferencia Trujillo señaló respecto a Araceli.

Aida Araceli, originaria de Cintalapa, nació en 1937 (sic),¹²⁵. también se vio relacionada con un importante grupo político mexicano, en su caso el del ex regente de la Ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu. Su actitud retadora y su enorme belleza le abrieron camino en el cine nacional y llegó a participar en 18 películas. Sin embargo, el escándalo de la revelación de su relación clandestina con el político la hizo no solo abandonar por completo su carrera en el cine, sino probablemente desterrarse en Estados Unidos. Tampoco se conoce si sigue con vida.¹²⁶



Aida Araceli, en los inicios de su carrera artística.

¹²⁵ Aida Araceli, nació en 1940, según su obituario de Texas, lugar donde pasó sus últimos años,.

¹²⁶ *Actrices chiapanecas fueron tema de conversación* {Archivo Histórico}, Cineteca Nacional México, Cultura, Secretaría de Cultura, 13 de mayo 2015, 1 de mayo 2016.

<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=509>

Al respecto de por qué la actriz se retiró de los escenarios artísticos, todo hace suponer que su relación con Uruchrtu, le trajo demasiados problemas, incluso terminó en la cárcel mujeres de Iztapalapa, acusada de contrabandear casimir inglés, apareciendo en la portada del primer número de la revista amarillista *Alarma!* el 17 de abril de 1963.

La primera portada trató de la historia de una ex vedette venida a menos que un día para otro fue recluida en la cárcel de mujeres (...)

Raúl Suárez, el reportero que cubrió la nota, escribió: “En las páginas siguientes encontrará el lector una versión completa del sensacional caso de una linda y joven mujer que fue artista, comerciante y hoy, presa”.

Su nombre era Aida Araceli Farrera Carrasco, quien gozó de las mieles del éxito “en la época del desnudismo en el cine gracias a su maravilloso cuerpo y a su distinguida presencia que la llevó al mundo de las cámaras y las tablas”.

Sucedió que luego de su paso por el medio artístico, del cual se retiró debido a la crisis del medio, decidió incursionar como comerciante.

No contaba con que agentes de la Procuraduría de la República catearían indebidamente su casa, y que luego sería conducida a una cárcel preventiva, para finalmente ser recluida en la cárcel de mujeres de Iztapalapa, sin siquiera ser enjuiciada. (...)

“La escultural y bella ex vedette estaba acostumbrada a las candilejas, al bullicio de los públicos y al esplendor de la popularidad. No obstante, hoy en su entorno todos son sombras, rejas y silencio.” (...)

“Soy inocente, soy inocente. Esto es un error. Confío en la gente y la justicia (...) Esto no es más que una experiencia más en mi vida y no me dejaré oprimir ni abatir por las circunstancias”, afirmaba en entrevista la demacrada Aida.¹²⁷



Portada de la revista *Alarma!* Numero 1º, 17 de abril de 1963.

Todos estos problemas obligaron a Aida Araceli a desaparecer de la vida pública y emigrar hacia los Estados Unidos, a la ciudad de San Antonio Texas en donde murió, prácticamente en el anonimato, el 31 de diciembre del 2014, al lado de su familia. En su obituario se lee:

Aida was a loving person who lived life to the fullest. She was a beloved actress in Mexico who loved Elvis and the Beatles

¹²⁷ *Crónicas bizarras: Alarma! Llega al número 1000!!!* Juan Carlos Aguilar García, 30 de junio 2010, 1 de mayo 2016 <http://naveestelar.blogspot.mx/2010/06/alarma-llega-al-numero-1000.html>.

(especially Paul). She was a foster mom, a lover of animals and a devout Catholic whose patron Saint was the Virgin of Guadalupe¹²⁸

De todas las películas que realizó Aida Araceli, destaca, por varias razones, **Juventud desenfrenada** (1956), de José Díaz Morales, pues Incluyó lo que en su época fue considerado el desnudo más juvenil del mundo, por primera vez en una película mexicana se escuchó música de Rock 'n' Roll, interpretada por una mujer Gloria Ríos, se tocó el tema de la delincuencia juvenil y la cinta dio por concluida la etapa de los llamados desnudos artísticos en el cine mexicano.



Aida Araceli “El desnudo más juvenil del mundo”.

¹²⁸In Memory of Aida Araceli Farrera Carrasco, Memorial Networks, 31 de diciembre de 2014, 1 de mayo 2016 http://www.porterloring.com/memsol.cgi?user_id=1490296.

Juventud desenfrenada (1956) es una extraña conbinación entre rock 'n' Roll, delincuencia juvenil, familias disfuncionales, abortos, asesinatos, alcoholismo, drogadición, regaños conservadores y desnudos artísticos. Un melodrama en donde se escucha “Rock around the clock” al lado de frases como “Solo la fe y el amor a dios pueden salvar a la juventud del mundo”, cinta de contrastes no muy afortunados, con un denominador común los jóvenes “rebeldes” provienen de familias disfuncionales en donde la falta del amor materno prevalece, al lado de padrastros alcohólicos y violentos.

La moraleja conservadora fatalista en donde los personajes masculinos son drogadictos y criminales y los femeninos son acechados por la prostitución y las amenazas de abortos. En donde la virginidad sigue siendo el tesoro más preciado que pueda tener una mujer.

A partir de esta película se comenzará asociar el rock 'n' roll con la violencia, es notorio que en el cartel publicitario debajo del dibujo de una mujer con la falda levantada, aparentemente luchando contra un hombre por no ser violada, aparezca la palabra “Rock'n Roll”, la música como sinónimo de violencia y sexo, estigma que tendrá por varias décadas.

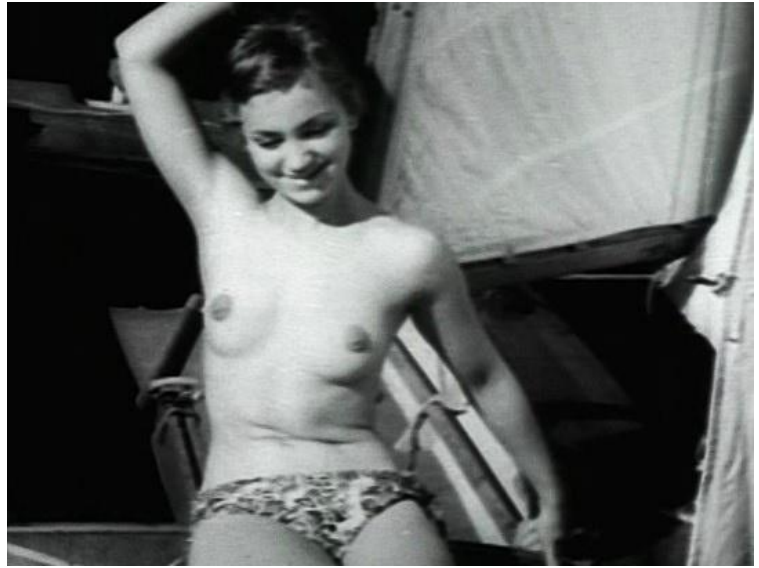


Carteles y foto de la Pelicula “Juventud Desenfrenada” (1956), donde Anuncian la palabra “Rock ‘n Roll” asociandola a la violencia, al mismo tiempo publicitan al desnudo más joven en el cine por parte de Aida Araceli.

La cinta inicia con un prólogo al estilo de “Los olvidados” (1950) de Luis Buñuel, en donde se indica que la historia está tomada de los archivos del Tribunal para menores, la voz en off es bastante parecida a la de Ernesto Alonso, el mismo de la película de Buñuel, tal pareciera que los niños de la película de los cincuenta, ahora son los jóvenes clasemedieros del filme de José Días Morales. Influencia neorrealista al tratar temas de la vida cotidiana, en este caso la delincuencia en los adolescentes de la década de los cincuenta, aunque llena de estereotipos. Sin embargo, la fortaleza de la cinta no sería el tema a tratar, sería el erotismo a través del desnudo más joven, realizado por Aida Araceli de 16 años. Los productores Calderón tuvieron que buscar la forma para poderlo realizar, luchando contra la moral conservadora de la época.

En algún momento se separan mis tíos abuelos – comenta Viviana García-Besné- y empiezan hacer películas por su cuenta, Pepe que fue un tipo muy correcto hizo películas familiares, Guillermo y Perico fueron mucho más ojo alegre con ganas de experimentar y de apelar a la imaginación. Les gustaban las mujeres, les gustaba el sexo y querían compartirlo con la audiencia. Perico piensa: ¿Ahora qué puedo hacer?, entonces se le ocurre hacer una película que hable de temas de juventud, utilizando el rock ‘n’ roll, que justo acababa de llegar a México y meter un desnudo, porque el tema de la cinta era fuerte para ese tiempo, unos chavos, jugando botella, tomando y drogándose, donde le toca desnudarse a la actriz. No se sabe si se filmó, no tengo el rollo original. Esta escena no podía entrar en la película, porque la actriz Aida Araceli era menor de edad, era un escándalo en esa época. Pero como ya habían anunciado el desnudo, no se podían quedar sin él. Así que lo filmaron unos días antes de estrenarse la película. Como en la ciudad de México no se podía hacer se fueron a Acapulco.,

Pidieron un amparo a las autoridades del puerto, ayudados por José Calderón, padre de ellos, quien era un tipo muy influyente. Filmaron el desnudo con Aida y lo incluyeron en la película, donde no tenía nada que ver, prácticamente con calzador. Finalmente es el desnudo más joven filmado en México.¹²⁹



Acuérdate de Acapulco. **Juventud desenfrenada** (1956).

¹²⁹ Hernández, David, *Ob. Cit.*

Con la película pasó lo mismo que con otras producciones de los Calderón, fue mutilada por Televisa, para su uso en televisión.

Después de salir de cartelera – continúa García- Besné- la película se censuró y nadie sabe dónde quedaron los rollos originales, posiblemente se haya hecho un transfer a un formato de video, es lo único que queda porque ya no tenemos acceso a los materiales originales. No es posible que en México no cuidemos nuestro patrimonio, nos guste o no, finalmente es el desnudo más joven filmado en el país.¹³⁰



Aida Araceli *Juventud desenfrenada* (1956).

¹³⁰ *ibídem*

Juventud desnuda (1956) daría término a esta etapa del erotismo en el cine nacional ya que es en el periodo del presidente Ruíz Cortínez cuando se da una campaña moralizadora que pondrá punto final a los desnudos artísticos. Es Uruchurtu el regente de hierro quien se encargará de regresar a la ciudad a las buenas costumbres, el mismo que se cree mantuvo un romance con Aida Araceli.

Hemos entrado a la era uruchurtiana, la época del apogeo de la hipocresía, el agachismo y la simulación; cierre de cabarets a la una de la madrugada, persecución de prostíbulos que no cuenten con la protección oficial, establecimiento de un Cinturón del Vicio alrededor del centralista Distrito Federal.¹³¹

La industria fílmica mexicana entra en un periodo de predicas moralizantes de defensa a la familia y las buenas costumbres, en donde se le recuerda a las mujeres los peligros de una sociedad permisiva. Sin embargo el erotismo tendría que buscar otras formas de seguir presente dentro de las historias cinematográficas.

La sociedad mundial está cambiando, la disidencia política y económica está a la orden del día y el cine no es la excepción, surgen escuelas como la nueva ola francesa y los temas sexuales poco a poco se van tratando con más libertad; el cine mexicano no podía quedarse atrás, sobretodo porque el erotismo desde la llegada del cinematógrafo a nuestro país había encontrado la forma de existir, ya sea a través de la belleza desnuda, la metáfora del baile o su relación con el arte. Y como había ocurrido hasta la década del cincuenta, el erotismo en los años posteriores, seguiría estando presente como impulsor sobresaliente de una industria que iba cada vez más en declive.

¹³¹ Blanco, Ayala, Ob. cit. p. 157.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos recorrido un sendero poco explorado de la historia del cine mexicano; hay una creencia errónea que hace prejuzgar al cine nacional: la de afirmar que todo ha sido escrito y analizado en la historia de los primeros años de la industria fílmica. Se tiene la idea de que el cine era muy recatado e inocente en cuanto a los temas relacionados con la sexualidad y el erotismo, pero es grande la sorpresa al ver que las películas y los temas son mucho más candentes de lo que suponía un análisis superficial.

La historia del cine mexicano es muy amplia, por ello se decidió que nuestra investigación solo abarcara hasta mediados de los años 50, tiempo más que suficiente para poder dar una idea acertada del panorama de la industria en la primera mitad del siglo XX; la extensión y la riqueza del tema dan para mucho más, obligándonos a una futura investigación para ahondar en épocas posteriores. A través del conocimiento de los primeros años se puede entender el cine contemporáneo mexicano.

Hemos descubierto que hay muchos materiales censurados, varias películas que analizamos fueron mutiladas; escenas importantísimas para entender el contexto de la película fueron eliminadas de forma descarada, lo impresionante es que estas escenas no fueron excluidas en la época de la proyección de tales cintas, éstas fueron cortadas en una edición posterior, muy posiblemente durante el proceso *film to tape* (pasar del celuloide a cinta magnética de video) en su mayoría realizado por Televisa para su proyección en televisión; estas copias censuradas son las que se proporcionan a los investigadores y las que se donan a la Filmoteca de la UNAM. En filmes como **Juventud desenfrenada** (1956), **La fuerza del deseo** (1955), **El seductor** (1955) y **La diana cazadora** (1956), por mencionar algunas, nunca se encontraron las escenas de desnudos íntegras, se tuvieron que conseguir fotogramas en otras fuentes para poder reinterpretar estos filmes; mucho del trabajo de investigación constó en la búsqueda de estos materiales, en estas circunstancias, solo queda la recomendación a las instituciones correspondientes - como la Filmoteca de la UNAM - de tratar de recuperar en su forma íntegra estas películas, puesto que forman parte del patrimonio cultural de nuestro país.

Esta forma de censura encontrada en este periodo de los años 50, obliga a una gran habilidad por parte de los productores que, al enterarse de que

los reglamentos de la censura permitieron desnudos estéticos y estáticos, en las cintas explotaron su ingenio abordando temas de pintores y escultores, en una especie de juego donde las reglas las ponía el Estado, la censura las ejecutaba y los productores intentaban burlarla, apostaban por nuevos temas y estilos con el fin de ganar taquilla a partir del erotismo.

Éste también fue el caso durante la década de los 40, el erotismo en el cine mexicano pasó de los primeros desnudos permitidos en los años 20 y 30 a una censura de hierro que nunca permitió ningún tipo de desnudo; entonces, el erotismo que antes se relacionaba con la desnudez de la mujer, se reorientó hacia el baile afroantillano. La censura obligó a utilizar la creatividad para disfrazar al erotismo y a la sensualidad de un baile “inocente”. La temática de la prostitución se unía al género musical, la censura provocó el desarrollo de la imaginación de los productores mexicanos; con el afán de seguir explotando el erotismo, éste emigró al baile, a los carteles propagandísticos y, sobre todo, a las piernas de las rumberas.

Esta creatividad también influyó para generar la mezcla de géneros. El erotismo de las rumberas llegó incluso a la comedia ranchera, al unirse a la rumba afroantillana, como en el caso de ***Dicen que soy mujeriego*** (1948) con el mayor ídolo que ha tenido la industria fílmica nacional, Pedro Infante, quien no escapó a la penetración de la imagen y el erotismo de las rumberas. Lo mismo sucedió con la comedia en donde Tin Tan se deleitaba la pupila con colegialas en minifalda en ***Música poeta y loco*** (1947).

Otra figura esencial dentro del erotismo en el cine mexicano fue Ninón Sevilla, quien tuvo un papel fundamental en los cambios de la industria cinematográfica nacional, debido a su relación con uno de los más imaginativos y arriesgados productores cinematográficos mexicanos: Pedro Calderón. El binomio Sevilla-Calderón influyó a toda una generación cinematográfica; las exigencias profesionales por parte de Ninón y el poder económico de Calderón, lograron perfeccionar el género de las rumberas y exportarlo a otras productoras que copiaron la fórmula. El género de las rumberas se fue fortaleciendo y mejorando su calidad, al punto de llegar a utilizar los servicios de unos de los mejores fotógrafos de la historia fílmica mexicana, Gabriel Figueroa, en la película ***Victimas del pecado*** (1950), dirigida por otro de los grandes de la época de oro del cine mexicano: Emilio “El Indio” Fernández. Cuando el género de las rumberas empezaba a agotarse, Pedro Calderón junto con su hermano Guillermo Calderón experimentaron con el rock and roll a finales de los años 50, Pedro o Perico como le decían de cariño, después tendría problemas con su hermano Guillermo, su misma desfachates en los negocios lo llevó a la ruina para

después de terminar con una enfermedad degenerativa que lo hacía ver alucinaciones, sin embargo su hermano Guillermo y su cuñado Jorge García besne prácticamente iniciaron el cine de luchadores con el santo como socio; y posteriormente con la película **Bellas de Noche** ignoran el cine de ficheras en los 70; además, a Guillermo Calderón se le atribuyen las dobles versiones sexuales de algunas películas, como una versión erótica de El Santo contra el vampiro, titulada El Vampiro y el Sexo. En una entrevista que sostuvo Guillermo con el escritor e investigador Aurelio de los Reyes comenta que buscaba “llevar figuras de primera línea y los mejores actores de México. ¡Ah, y chicas bellas!, porque al público grueso le gusta ver carne”. La familia Calderón estuvieron toda su vida en busca de nuevos formatos para lograr que el público asistiera al cine, encontrando en el erotismo una fórmula segura para lograrlo, lo mostraron desde la película **La zandunga** (1937), hasta las cintas que produjeron en la época del cine de ficheras en los años 70; por eso los Calderón indudablemente son una pieza fundamental de la historia del cine mexicano.

Afortunadamente, existieron hechos que permitieron recuperar materiales invaluable, rescatados antes de someterse al largo filo de la censura, es el caso de **Que viva México** de 1931 del cineasta ruso Eisenstein, quien tuvo problemas financieros con su productor Upton Sinclair y antes de terminar la película Sinclair le quitó todo el material filmado en México para ser enlatado, lo cual tuvo consecuencias negativas y positivas: por un lado, no poder ver la obra terminada del gran maestro ruso, por otro, el rescate de todas las escenas llenas de erotismo concebidas por un genio del montaje; estas imágenes llegan hasta nuestros días llenas de un gran arte poético.

También es el caso de **La mancha de sangre** (1937), que la censura enlató y desapareció inmediatamente después de su reestreno en 1943. Gracias al trabajo de varios investigadores y de la Filmoteca de la UNAM, se logró recuperar en su mayoría la película, que nos muestra un erotismo sin el castigo de la moral, muy recurrente en el cine de rumberas. En este filme podemos ver uno de los más atrevidos y eróticos desnudos de toda la historia del cine mexicano.

El expresionismo alemán generó cambios en la cinematografía mexicana con **La Mujer del Puerto** (1933) y la sensualidad de su protagonista Andrea Palma, quien toma como modelo de seducción a la actriz alemana Marlene Dietrich. Las vanguardias de principio de siglo retroalimentaban así a la industria del cine en México.

Otra gran aportación de este trabajo es el análisis de las cintas silentes pornográficas, pertenecientes a un periodo de entre 1920 a 1950, encontradas por la Filmoteca de la UNAM. El hacer una síntesis puntual de estas vistas y encontrar cierta estructura general en ellas y concluir que son

el génesis del cine erótico de los años 70, el primer antecedente real de lo que vendría a ser el *Cine de ficheras* y las *Sexi-comedias*, estos cortos que plasman la combinación de sexo y la diversión en sus primitivas historias, son novedosos en el estudio del cine mexicano ya que esta estructura la veremos años después de una forma legal en las pantallas públicas. El estudio incluye fotogramas inéditos de estas películas que hacen el tema muy atractivo y trascendental, digno también de análisis posteriores

Y, finalmente, la película ***Santa*** como el paradigma para entender la cinematografía mexicana; la versión fílmica de la novela de Gamboa se convierte en un símbolo y es el gran fenómeno de la primera mitad del siglo XX; Elena Sánchez Valenzuela, la actriz encargada de personificar a Santa en la versión silente, representa la figura de la mujer que sufre por pecadora, volviéndose un tópico del cine nacional; Elena tenía tan solo 18 años y esta mezcla de inocencia y maldad fue constante en los primeros años de la historia del cine. La mayoría de las aspirantes a actrices y protagonistas de películas con argumentos eróticos eran menores de edad, sus edades oscilaban entre los 14 y 18 años; es el caso de Aida Araceli, Kitty De Hoyos y Ana Luisa Peluffo, por mencionar algunas.

Con ***Santa*** se creó la imagen de “la prostituta”, inocente, pecadora y mártir, esta imagen fue recibida con gusto por los espectadores deseosos de erotismo; este icono, esta fórmula ha estado presente a lo largo de los años en el cinematografía nacional.

Es un hecho irreducible que el erotismo, a lo largo de la historia del cine mexicano, coexiste con el arte, en el baile y la desnudez femenina *per se*, es un componente que ha modificado la planeación y manufactura del cine. esto comprueba nuestra hipótesis: Desde sus inicios, el erotismo siempre ha estado presente en la filmografía nacional, ya sea de forma explícita o implícita, siendo un motor fundamental para crear géneros cinematográficos y cambios en la industria del cine en México.

Bibliografía

- Aviña, Rafael, *Filmoteca UNAM 50 años*, México, UNAM, 2010.
- Aviña, Rafael. *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*. México, CONACULTA. IMCINE, 2000.
- Blanco, Ayala, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Era, 1968.
- Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Como Analizar Un Film*. Editorial Piados Ibérica 2007.
- Dávalos, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1996.
- Derba, Mimí, *Realidades [Páginas sueltas]*, México, Tipografía F.E. Graue, 1921.
- De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- De los Reyes Aurelio, *Medio siglo del cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2002.
- De la Vega, Eduardo, *Arcady Boytler, pioneros del cine sonoro dos*, México, Universidad de Guadalajara, 1992.
- De la Vega, Eduardo, *Vanguardias y erotismos en la obra gráfica y cinematográfica de Eisenstein En México, Placeres en imagen, Fotografía y cine eróticos, 1900-1960*, Cuernavaca, Morelos, Ediciones Sin Nombre, Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009.
- Díaz, Helvia, *El secreto de la Diana cazadora*, México, Editorial Diana, 1992
- Escópico, Casto, *Solo para adultos, historia del cine X*, Valencia, España, Ed. La Máscara, 1996.
- Freixas Ramón, *El sexo en el cine y el sexo de cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- García, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 7, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad de Guadalajara, 1993.
- García Gustavo, Aviña Rafael, *Época de oro del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1997.
- Gamboa, Federico, *Santa*, México, Editores mexicanos unidos S.A., 2001.
- Garibay, Ricardo, *De vida en vida*, México, Editorial Océano de México, S.A. de C.V., 1999.
- López, Juan, *El libro de la vida sexual*, Barcelona, Ediciones Danae, 1973.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1999.

Mercader, Yolanda, *La censura en el cine mexicano: una descripción histórica*, México, Anuario de Investigación 2009, UAM-X, 2010.

Mérigo, Juan, *La banda del automóvil gris y yo*, México, Publicaciones Llergo, 1959.

Mimí Derba, entrevistada por Cine Mundial, junio de 1918. En Ramírez, G. *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

Muñoz, Fernando, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1991.

Narváez, Daniel, *Los inicios del cine*, México, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004.

Pacheco, Cristina, *Los dueños de la noche*, México, Plaza janes, 2001.

Parra, José, *La vida amorosa en el antiguo Egipto*, Madrid, Ed. Alderabán, 2001.

Paz, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993

Platón, *Autores selectos*, México, D.F., Grupo Editorial Tomo, 2009.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

Sandoval, Adriana, *De la literatura al cine*, México, D. F., UNAM, 2005.

Vázquez, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico, Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2005.

Vázquez, Moisés, *Lupe Vélez, a medio siglo de ausencia*, México, Edomex, 1996.

Hemerografía

De la redacción, *La mujer del puerto una película adelantada a su época*; (En sección espectáculos, periódico *La jornada*, México, 7 de junio de 2014)

Pacheco José, *Camino de santidad* (En revista *Proceso*, México, 3 de mayo de 1993)

Pérez, Edmundo, *Rumberas exóticas y bailarinas*, Revista Cine Confidencial, número 13, México, Septiembre 2000.

Roberto el Diablo, *El año cinematográfico*, Revista de Revistas, 30 de diciembre de 1917.

Tuñón, Julia, *La Santa de 1918: primera versión fílmica de una obsesión*, (México, Revista *Historia*, Enero – abril 2002)

Marzal Felici, Javier, *El análisis fílmico en la era de las Multipantallas*, Comunicar, n° 29 v. XV, 2007, revista Científica de Comunicación y Educación; ISSN: 1134,3478.

Morales, Miguel, *Las tiples y el cine mudo*, En Diario *El Nacional*, México, 1 de octubre de 1992, sección de espectáculos.

Internet

Actrices chiapanecas fueron tema de conversación {Archivo Histórico}, Cineteca Nacional México, Cultura, Secretaría de Cultura, 13 de mayo 2015, 1 de mayo 2016.

<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=509>

Cine Politeama, Miguel Ángel Morales, *Miradas a los medios*, 24 de diciembre 2012, 19 de febrero de 2016. <http://moralex-cine.blogspot.mx/2012/12/cine-politeama.html>.

Con un toque de erotismo llega Eisenstein en Guanajuato, Javier Cisneros *El Economista*, 19 de enero 2016, 1 de febrero de 2016.

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/01/19/toque-erotismo-llega-eisenstein-guanajuato>

Crónicas bizarras: Alarma! Llega al número 1000!!! Juan Carlos Aguilar García, 30 de junio 2010, 1 de mayo 2016 <http://naveestelar.blogspot.mx/2010/06/alarma-llega-al-numero-1000.html>.

Dossier: La Patria seducida, Nexos, 2015. Gustavo García. 27 de enero de 2016.

<http://www.nexos.com.mx/?p=13965>

Elena Sánchez Valenzuela: me llamé Santa (1918), 6 de octubre de 2009. Fernando Muñoz Castillo, 11 de diciembre del 2015.

<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/10/06/elena-sanchez-valenzuela-me-llame-santa/>

Entrevista a Lupita Tovar en NPR. La calle de junio 11, 2012, 11 de junio de 2012. Luis Recillas Enecoiz, 28 de diciembre de 2015.

<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/06/12/entrevista-a-lupita-tovar-en-npr-la-calle-de-junio-11-2012/>

Erotismo nacional, historias sin pudor, 6 de septiembre de 2015. Salvador Franco Reyes, 15 de diciembre de 2015.

<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/09/06/1044205#imagen-7>

Inicios del cine de ficción en México. Más de cien años de cine mexicano, 6 de febrero del 2001. Maximiliano Maza. 4 de noviembre del 2015.

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html>.

In Memory of Aida Araceli Farrera Carrasco, Memorial Networks, 31 de diciembre de 2014, 1 de mayo 2016 http://www.porterloring.com/memsol.cgi?user_id=1490296.

La piel de María Luisa. Por esto, sección Cultura, 11 de junio de 2010. Fernando Muñoz Castillo, 27 de enero de 2016.

http://www.porestto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=134608

Juan Orol, su vida y su obra, en voz de Eduardo de la Vega Alfaro, 4 de octubre 2012, 13 de marzo de 2016. <http://cinemanet.com.mx/561-juan-orol-su-vida-y-su-obra-en-voz-de-eduardo-de-la-vega-alfaro.html>.

Kitty de Hoyos, El camino entre la carne y el espíritu, Fernando Muñoz Castillo, Por Esto! cultura, 24 de diciembre 2012, 24 de abril de 2016. http://www.poresto.net/ver_notas.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=104824

Zonga el ángel diabólico (1957), Víctor Junco, película completa, 18 de julio 2015, 13 de marzo de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IEILDwX1TU>

Otras fuentes

Canción *Tango del Morongo*, cantada por María Conesa.

Chárraga, Tarsicio, Hernández, David, Entrevista con el Dr. Eduardo de la Vega Alfaro (realizada vía telefónica el 9 de febrero 2006)

DVD *La mancha de sangre*, extras, José Luis Cuevas, 2005.

DVD *Perdida*, documental, Viviana García Besné. Alistair Tremps. Imcine. 2010.

Hernández, David, *Entrevista a Bibiana García- Besné*, Tepoztlán Morelos, 11 de enero 2016.

Santa, canción de Agustín Lara, compuesta para la película *Santa* de 1931, de Antonio Moreno.

Filmografía citada

A night at the Follies, dirigida por W. Merle Connell. 1947; Estados Unidos: Excelsior Pictures Corp. Largometraje.

Acá las tortas, dirigida por Juan Bustillo Oro, 1951; México: Cinematográfica Grovas. Largometraje.

After the ball, dirigida por George Méliés. 1897; Francia: Star Film Company. Cortometraje. Largometraje.

Al compás del reloj, dirigida por Fred F. Sears. 1956; Estados Unidos: Clover Production. Largometraje.

Al son del mambo, dirigida por Chano Urueta. 1950; México: Filmadora Chapultepec. Largometraje.

Allá en el rancho grande, dirigida por Fernando de Fuentes. 1936; México: Producciones Grovas. Largometraje.

Alma de sacrificio dirigida por Joaquín Coss. 1917; México: Azteca films. Largometraje.

Am Abend, Autor desconocido, 1910; Alemania: Productora desconocida. Cortometraje.

Ambiciosa, dirigida por Ernesto Cortázar. 1953; México: CLASA Films Mundiales. Largometraje.

Amnesia, dirigida por Ernesto Vollrath. 1921; México: Ediciones Camus. Largometraje.

Amor de la calle, dirigida por Ernesto Cortázar. 1950; México: Producciones Luis Manrique. Largometraje.

Amor salvaje, dirigida por Juan Orol. 1950; México: España Sono Films. Largometraje.

Amor vendido, dirigida por Joaquín Pardavé. 1951; México: Filmex. Largometraje.

Amor y Pecado, dirigida por Alfredo B. Crevenna. 1955; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

Ángel o demonio, de dirigida por Víctor Urruchúa. 1947; México: Productora desconocida. Largometraje.

Atavismo, dirigida por Gustavo Sáenz de Sicilia. 1923; México: Ediciones Sáenz de Sicilia-Gallo Film.

Ave sin rumbo, dirigida por Roberto O' Quigley. 1937; México: Producciones José Luis Bueno. Largometraje.

Aventura en Río, dirigida por Alberto Gout. 1952; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

Aventurera, dirigida por Alberto Gout. 1950; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

Bains des dames de la Cour, dirigida por Johann Schwarzer. 1904; Francia: Pathé Films. Cortometraje.

Balajú, dirigida por Rolando Aguilar. 1944; México: Producciones Excelsior. Largometraje.

Bird of Paradise, dirigida por King Vidor. 1932; Estados Unidos: RKO Radio Pictures. Largometraje.

Cabaret Shanghai, dirigida por Juan Orol. 1950; México: España Sono Films. Largometraje.

Calabacitas tiernas (¡Ay que bonitas piernas!), dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1948. CLASA Films Mundiales. Largometraje.

Carita de cielo, dirigida por José Díaz Morales. 1946; México: Producciones Vial. Largometraje.

Casa de perdición, dirigida por Ramón Pereda. 1955; México: Producción Pereda, S. A. Largometraje.

Club de señoritas, dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1955; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

Conozco a los dos, dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1948; México: Aristo Films. Largometraje.

Coqueta, dirigida por Fernando A. Rivero. 1949; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

Cortesana, dirigida por Alberto Gout. 1948; México: Producciones Rosas Priego. Largometraje.

Cruel destino, dirigida por Juan Orol. 1945; México: España Sono Films. Largometraje.

Cuando el alba llegue (Fuego en la carne), dirigida por Juan José Ortega. 1949; México: Compañía cinematográfica mexicana. Largometraje.

Cuando los hijos pecan (Cabaretera), dirigida por Joselito Rodríguez. 1952; México: Producciones Luis Manrique. Largometraje.

Delirio Tropical, dirigida por Miguel Morayta Martínez. 1951; México: Producciones Espada S. de R.L. Largometraje.

Der Traum Des Bildhauers, dirigida por Johann Schwarzer. 1907; Francia: Saturn Film Cortometraje.

Dicen que soy mujeriego, dirigida por Roberto Rodríguez. 1948; México: Producciones Rodríguez Hermanos. Largometraje.

Dos monjes, dirigida por Juan Bustillo Oro, 1934; México: Producciones Proa S.A. Largometraje.

Drácula, dirigida por George Melford. 1931; Estados Unidos: Universal. Largometraje.

El amor que triunfa, dirigida por Manuel Cirerol Sansores. 1917; México: Cirmar Films. Largometraje.

El ángel azul, dirigida por Sternberg. 1930; Alemania: U.F.A. Largometraje.

El ciclón del Caribe, dirigida por Ramón Pereda. 1950; México: Pereda Films. Largometraje.

El colmillo de Buda, dirigida por Juan Bustillo Oro. 1949; México: Dyana Films-Oro Films S.A. Largometraje.

El compadre Mendoza, dirigida por Fernando de Fuentes. 1933; México: CLASA Films. Largometraje.

El escándalo, dirigida por Alfredo B. Cuéllar. 1920; México: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas. Largometraje.

El infierno de los pobres, Juan Orol. 1951; México: España Sono Films. Largometraje.

El Milagro de la Guadalupana, dirigida por William P.S. Earle. 1925; México: Productora desconocida. Largometraje.

El muerto murió, dirigida por Alejandro Galindo. 1939; México: Iracheta y Elvira S. de S.L. Largometraje.

El nacimiento de una nación dirigida por David W. Griffith. 1915; Estados Unidos: David W. Griffith Corp. Largometraje.

El pecado de Laura, dirigida por Julián Soler. 1949; México: Cinematográfica ABSA. Largometraje.

El pobre Valbuena, dirigida por Manuel Noriega. 1917; México: Noriega Film Company. Largometraje.

El prisionero 13, dirigida por Fernando de Fuentes, 1933; México: Compañía Nacional Productora de Películas. Largometraje.

El reino de los gánsters, dirigida por Juan Orol. 1948; México: España Sono Films. Largometraje.

El seductor de dirigida por Chano Urueta. 1955; México: Producciones Guillermo Calderon. Largometraje.

El sindicato del crimen, dirigida por Juan Orol. 1954; México: España Sono Films. Largometraje.

El viaje a la luna, dirigida por George Méliés. 1902; Francia: Star-Film. Largometraje.

Embrujo antillano, dirigida por Juan Orol. 1946; México/Cuba: Hispano Continental Films. Largometraje.

En defensa propia, dirigida por Joaquín Coss. 1917; México: Azteca Films. Largometraje.

En la sombra. Mimí Derba y Enrique Rosas. 1917; México: Azteca Films. Largometraje.

Entre la vida y la muerte, dirigida por Joaquín Coss. 1917; México: Azteca Films. Largometraje.

Especialista en señoras, dirigida por Miguel Morayta. 1951; México: Producciones Rosas Priego. Largometraje.

Esposas Infieles, dirigida por José Díaz Morales. 1956; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

Flor de caña, dirigida por Carlos Orellana. 1948; México: Ultramar Films. Largometraje.

Fulguración de raza, dirigida por Eduardo Martorell. 1922; México: Producciones Martorell. Largometraje.

Gánsters contra charros, dirigida por Juan Orol. 1948; México: España Sono Films. Largometraje.

Gran Casino, dirigida por Luis Buñuel. 1947; México: Productora Anáhuac. Largometraje.

Her Sacrifice, dirigida por Wilfred Lucas 1926; Estados Unidos: Sanford Productions. Largometraje.

Historia de un marido infiel, dirigida por Alejandro Galindo. 1956; México: Internacional Cinematográfica. S. A. Largometraje.

Hombres sin alma, dirigida por Juan Orol. 1951; México: España Sono Films. Largometraje

Humanidad, dirigida por Adolfo Best Maugard. 1934; México: Productora Desconocida. Corto Documental

Humo en tus ojos, dirigida por Alberto Gout. 1946; CLASA Films Mundiales. Largometraje.

IL Fuoco, dirigida por Giovanni Pastrone. 1915; Italia: Itala-Fim Torino. Mediometrage

Joana, dirigida por Edwin Carewe. 1925; Estados Unidos: First National Picturues. Largometraje.

Juana de Arco, dirigida por George Méliés. 1900; Francia: Star Film. Cortometraje.

Juárez y Maximiliano, dirigida por de Miguel Contreras Torres. 1933; México: Columbia Pictures. Largometraje.

Juventud desenfrenada, de dirigida por José Díaz Morales. 1956; México: Producciones Calderón S.A. Largometraje

Konga Roja, dirigida por Alejandro Galindo. 1943; México: Producciones Raúl de Anda. Largometraje.

L' edera, dirigida por Augusto Genina. 1950; Italia: Cines Roma. Largometraje

La bandida, dirigida por Agustín P. Delgado. 1948; México. Filmadora Chapultepec. Largometraje.

La bien pagada, de dirigida por Alberto Gout. 1947; México: Productora Rosas Priego. Largometraje.

La danza de la serpentina, dirigida por Thomas Alva Edison. 1895; Estados Unidos: Edison Manufacturing Company. Cortometraje

La Diana cazadora, dirigida por Tito Davison. 1957; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

La fuerza del deseo, de dirigida por Miguel M. Delgado. 1955; México: Producciones Guillermo Calderón. Largometraje.

La gaviota, dirigida por Raúl de Anda. 1955; México: Producciones Raúl de Anda. Largometraje.

La hija del penal, dirigida por Fernando Soler. 1949; México: Ultramar Films. Largometraje.

La ilegítima, dirigida por Chano Urueta. 1956; México: Cinematográfica Calderón S.A. Largometraje.

La insaciable, dirigida por Juan José Ortega. 1947; México: Compañía Cinematográfica Mexicana. Largometraje.

La llorona, dirigida por Ramón Peón. 1933; México: Eco Films. Largometraje.

La luz, tríptico de la vida moderna, dirigida por J. Jamet. 1917; México: México Lux Films S.A. Largometraje.

La Malquerida, dirigida por Emilio el indio Fernández. 1949; México: Cabrera Films. Largometraje.

La mancha de sangre, dirigida por Adolfo Best Maugard. 1937; México: A.PH.J.H Producciones. Largometraje.

La muerte civil, dirigida por Domingo de Mezzi. 1918, México: México Lux. Largometraje.

La mujer del puerto, dirigida por Arcady Boytler. 1933; México: Eurindia Films. Largometraje.

La mujer del puerto, dirigida por Emilio Gómez Muriel. 1949; México: Producciones Brooks. Largometraje.

La mujer desnuda, dirigida por Fernando Méndez. 1952; México: FILMEX S.A. Largometraje.

La noche de los Mayas, dirigida por Chano Urueta. 1939; México: FAMA Films. Largometraje.

La reina del mambo, dirigida por Ramón Pereda. 1950; México: Pereda Films. Largometraje.

La reina del Trópico dirigida por Raúl de Anda. 1945; México: Producciones Raúl de Anda. Largometraje.

La señora de enfrente, dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1945; México: Clasa Films Mundiales. Largometraje.

La serpiente roja, dirigida por Juan Orol. 1938; México: España Sono Films. Largometraje.

La sin ventura, dirigida por Tito Davison. 1948; México: FILMEX S.A. Largometraje.

La soñadora, dirigida por Eduardo Arozamena. 1917; México: Azteca Films. Largometraje.

La Tigresa, dirigida por Enrique Rosa y Mimí Derba. 1917; México: Azteca Films. Largometraje.

La vida en broma, dirigida por Jaime Salvador. 1949; Calderón Films S. de R.L. Largometraje.

La virtud desnuda, dirigida por de José Díaz Morales. 1955; México: Calderón Films S. A. Largometraje.

La zandunga, dirigida por Fernando de Fuentes. 1937; México: CLASA Filmes Mundiales. Largometraje.

Lady of the pavements, dirigida por David W. Griffith. 1927; Estados Unidos: United Artists. Largometraje.

Las bañistas, dirigida por Auguste Marie y Louis Jean *Lumière*. 1895; Francia: Hermanos Lumière. Cortometraje.

Las cariñosas, dirigida por Fernando Cortez. 1953; Mexico: Producciones Mier Y Brooks. Largometraje.

Las interesadas, dirigida por Rogelio A. González. 1952; Mexico: Producciones Mier Y Brooks. Largometraje.

Las tres alegres comadres, dirigida por Tito Davison. 1952; Mexico: Producciones Mier Y Brooks. Largometraje.

Le bain de la parisienne, director desconocido. 1896; Francia: Pathé Frères. Cortometraje. Largometraje.

Le coucher de la marié, dirigida por Albert Kirchner. 1896; Francia: Pathé Frères. Cortometraje.

Le réveil de Chrysis, dirigida por Johann Schwarzer. 1899; Francia: Pathé Frères. Cortometraje.

Le voyeur, director desconocido. 1907; Francia: Productora desconocida. Cortometraje.

LLévame en tus brazos, Julio Bracho. 1954; México: Producciones Calderón S.A. Largometraje.

Los misterios del Hampa, dirigida por Juan Orol. 1945; México: España Sono Films. Largometraje.

Los olvidados, dirigida por Luis Buñuel, 1950; México: Ultramar Films. Largometraje.

Los Salvajes, dirigida por Rafael Baledón. 1958; México: Romex Film S.A. Largometraje.

Maclovía, dirigida por Emilio el indio Fernández .1948; México: FILMEX. Largometraje.

Madre querida, dirigida por Juan Orol. 1935; México: Aspa Films. Largometraje.

María Candelaria, dirigida por Emilio el indio Fernández. 1943; México: Films Mundiales. Largometraje.

María Cristina, dirigida por Ramón Pereda. 1951; México: Pereda Films. Largometraje.

Mis tres viudas alegres, dirigida por Fernando Cortez. 1953; México: Producciones Mier Y Brooks. Largometraje.

Moana, dirigida por de Robert J. Flaherty. 1926; México: Estados Unidos: Famous Players-Lasky Corporation. Documental.

Mondaine au Bain, dirigida por Henri Joly. 1899; Francia: Pathé Frères. Cortometraje.

Monja, casada, virgen y mártir, dirigida por Juan Bustillo Oro. 1935; México: Industrial Cinematográfica. Largometraje.

Mujer en condominio, dirigida por Rogelio A. González. 1958; México: Romex Film S.A. Largometraje.

Mujeres sin alma, dirigida por Ramón Peón. 1934; México: Aspa Films. Largometraje.

Mulata, dirigida por Gilberto Martínez Solares. 1954; México: Producciones Mier Y Brooks. Largometraje.

Músico poeta y loco, dirigida por Humberto Gómez Landero. 1947; México: As Films. Largometraje.

Nanuk, el esquimal dirigida por Robert J. Flaherty. 1922; Estados Unidos: Revillon. Documental

Noche de perdición, dirigida por José Díaz Morales. 1951; México: Producciones Rosas Priego. Largometraje.

Obsesión, dirigida por Manuel de la Bandera. 1917; México: Quetzal Films. Largometraje.

Orquídeas para mi esposa, dirigida por Alfredo B. Crevenna. 1953; México: FILMEX. Largometraje.

Par le trou de Serrure, dirigida por Ferdinand Zecca. 1901; Francia: Hermanos Phaté. Cortometraje.

Pasiones tormentosas, dirigida por Juan Orol. 1946; México: España Sono Films. Largometraje.

Patria Nueva, dirigida por Jesús M. Garza. 1917; México: Largometraje.

Payasos Nacionales, dirigida por Germán Camus. 1922; México: Ediciones Camus. Largometraje.

Pecadora, dirigida por José Díaz Morales. 1947; México: Producciones Calderón S.A. Largometraje.

Pepe Jiménez, dirigida por Emilio el indio Fernández. 1945; México: Águila Films, S. A. y Producciones Cafisa. Largometraje.

Perdición de mujeres, dirigida por Juan Orol. 1951; México: España Sono Films. Largometraje.

Perdida, dirigida por Fernando A. Rivero. 1950; México: Cinematográfica Calderón. Largometraje.

Perdida, dirigida por Viviana García Besné. 2011; México-España: IMCINE-Arte, Música y Video, S.A. de C. V. Documental.

Pervertida, dirigida por José Díaz Morales. 1945; México: Cinematográfica Calderón. Largometraje.

Pueblerina, dirigida por Emilio el indio Fernández. 1948; México: Ultramar Films-Producciones Reforma, S. A. Largometraje.

Piña Madura, dirigida por Miguel Zacarías. 1950; México: Producciones Dyana. Largometraje.

Que bravas son las costeñas, dirigida por Roberto Rodríguez. 1954; México: Producciones Rodríguez Hermanos. Largometraje.

Que viva México, dirigida por S. M. Einsenstein. 1931; México, Estados Unidos-Unión Soviética: Mexican Film Trust. Largometraje.

Ramona, dirigida por Edwin Carewe. 1928; Estados Unidos: United Artists. Largometraje.

Rebelde sin causa, dirigida por Nicholas Ray. 1955; Estados Unidos: Warner Bros Pictures. Largometraje.

Revancha, dirigida por Alberto Gout. 1948; México: Cinematográfica Calderón. Largometraje.

Ritmos del Caribe, dirigida por Juan José Ortega. 1950; México: Compañía Cinematográfica Mexicana. Largometraje.

Rosalinda, dirigida por Rolando Aguilar. 1945; México: Producciones Raúl de Anda. Largometraje.

Sagrario, dirigida por Ramón Peón. 1933; México: Aspa Films. Largometraje.

Salón México, dirigida por Emilio el indio Fernández. 1948; México: CLASA Films Mundiales. Largometraje.

Sandra la mujer de fuego, dirigida por Juan Orol. 1954; México: España Sono Films. Largometraje.

Sangre Mexicana, dirigida por Ernesto A. Romero. 1931; México: Producciones Rodríguez Hermanos.

Santa, dirigida por Antonio Moreno, 1931; México: Compañía Nacional Productora de Películas S.A. Largometraje.

Santa, dirigida por Luis G. Peredo. 1918; México: Ediciones Camus. Largometraje.

Secretaria peligrosa, dirigida por Juan Orol. 1955; México-España: España Sono Films de México. Largometraje.

Sensualidad, dirigida por Alberto Gout. 1951; México: Producciones Calderón S.A. Largometraje.

Señora tentación, dirigida por José Díaz Morales. 1948; México: Producciones Calderón S.A. Largometraje.

Shari la Hechicera, dirigida por John Ford, 1929; Estados Unidos: Fox Film Corporation. Largometraje.

Si fuera una cualquiera, dirigida por Ernesto Cortázar. 1950; México: Producciones Luis Manrique. Largometraje.

Siboney, dirigida por Juan Orol. 1938; México: España Sono Films. Largometraje.

Sota caballo y rey, dirigida por Roberto O´ Quigley. 1944; México: Estudios Azteca S.A. Largometraje.

Su última canción, dirigida por John H. Auer. 1933; México: Compañía Cinematográfica Mexicana. Largometraje.

Subida al cielo, dirigida por Luis Buñuel. 1951; México: Producciones Isla. Largometraje.

Tania la bella salvaje, dirigida por Juan Orol. 1947; México: España Sono Films. Largometraje.

Tarzán y las sirenas, dirigida por Robert Florey. 1948; México: Sol Lesser Production. Largometraje.

Te odio y te quiero, dirigida por Juan Orol. 1956; México: España Sono Films. Largometraje.

The Kiss. Dirigida por Thomas Alva Edison. 1896; Estados Unidos: Edison`s Black Maria Studio. Cortometraje

The Veiled Woman, dirigida por de Emmett J. Flynn. 1929; Estados Unidos: Fox Films Corporation. Largometraje.

Toni, dirigida por Jean Renoir, 1935; México: Les Films Marcel Pagnol. Largometraje.

Un cuerpo de mujer, de dirigida por Tito Davison. 1949; México: Pereda Films. Largometraje.

Un día de vida, dirigida por Emilio el Indio Fernández. 1950; México: Cabrera Films. Largometraje.

Un drama en la Aristocracia, dirigida por Gustavo Sáenz de Sicilia. 1926; México: Gallo Films. Largometraje.

Un farol en la ventana, dirigida por Juan Orol. 1958; México-Cuba: España Sono Films de México. Largometraje.

Una mujer con pasado dirigida por Raphael J. Sevilla. 1949; México: Europa Films. Largometraje.

Una mujer de Oriente, dirigida por Juan Orol. 1946; México: España Sono Films. Largometraje.

Vámonos con Pancho Villa, dirigida por Fernando de Fuentes. 1935; México: Clasa Films. Largometraje.

Venus de fuego, dirigida por Jaime Salvado. 1949; México: Cinematográfica Cumbre. Largometraje.

Viajera, dirigida por Alfonso Patiño Gómez. 1952; México: CLASA Films Mundiales. Largometraje.

Viviré para ti, dirigida por Arcady Boytler. 1934; México: Revista Musical-Jornadas Internacionales de cine. Cortometraje.

Yambaó, dirigida por Alfredo B. Crevenna. 1956; México-Cuba: Dominó Films. Largometraje.

Yo fui una callejera, dirigida por Joselito Rodríguez. 1952; México: Cinematográfica Reforma. Largometraje.

Zonga, el ángel diabólico, dirigida por Juan Orol. 1958; México: España Sono Films. Largometraje.

Vistas anónimas pornográficas silentes producidas entre 1920 y 1950, de la colección perteneciente a la filmoteca de la UNAM

Antonio Vargas Heredia.

Bigamia Legal.

Chema y Juana.

Cinco clientes.

Cuento de un abrigo de mink.

El levantador.

El monje loco.

El sueño de Fray Vergazo.

La Campesina.

La Cita.

La dama y el perro.

La pastilla.

Las Muchachas.

Mamaíta y Tres actos.

Pasión Árabe.

Sueño de opio.

Tres actos.

Un minuto de amor.