



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo. La colección de cine  
pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte  
presenta:

Juan Gabriel Solís Ortega

Tutor principal: Dr. José Luis Barrios Lara  
Posgrado en Historia del Arte

Tutores:

Dra. Déborah Dorotinsky  
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. David Wood  
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. Álvaro Vázquez Mantecón  
Posgrado en Historia del Arte

Dr. Ángel Miquel  
Posgrado en Historia del Arte

México, D.F., enero de 2015



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.

El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo.  
La colección de cine pornográfico “callado”  
de la Filmoteca de la UNAM

Juan Solís  
Posgrado en Historia del Arte  
FFyL/ UNAM

## **Agradecimientos**

El desarrollo y conclusión de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo del sistema de becas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Agradezco, en primer término, al doctor José Luis Barrios, tutor del proyecto, quien sugirió y alentó la realización de este estudio desde su origen. Su labor como guía en el arduo proceso de investigación fue invaluable.

Imprescindibles fueron también los comentarios y sugerencias de los miembros del comité tutorial: la doctora Déborah Dorotinsky y el doctor David Wood. Sus acertadas aportaciones enriquecieron la investigación. De igual manera, las detalladas lecturas y comentarios al texto realizadas por los doctores Álvaro Vázquez Mantecón y Ángel Miquel, definieron en gran medida el rumbo del mismo.

Vaya un agradecimiento también a la Filmoteca de la UNAM, especialmente al maestro Francisco Gaytán y a la licenciada Antonia Rojas, por todo el apoyo prestado para revisar el material, tanto en su soporte cinematográfico como digital. La generosidad del personal técnico que me auxilió en el proceso de revisión contribuyó a la exitosa conclusión del mismo.

Importantes fueron también el apoyo y las sugerencias, bibliográficas y cinematográficas, de los doctores Dafne Cruz Porchini y Aurelio de los Reyes. Agradezco a ambos el interés y la amistad. Un agradecimiento también a Salvador Mendiola y la Chorchilla Willys (Adela y Gloria). En muchos aspectos este trabajo es heredero de su Manual de Apreciación Cinematográfica.

Se dice que nadie piensa solo, que nadie escribe solo. De ahí que agradezca fervorosamente, amorosamente, a los que me sostienen, a los que me acompañan siempre: mi esposa y cómplice, Nayeli Rueda (*Merci beaucoup, mon amour*); mis hijos: Santiago y Daniel, mis padres: Santiago y Josefina, y mis hermanos: Alberto y Fernanda. Gracias por todo, como siempre.

Por último, vaya un agradecimiento a la institución que me ha hospedado generosamente y me ha alimentado intelectualmente durante tantos años: la Universidad Nacional Autónoma de México. Este trabajo es mi manera de sumarme a su larga tradición de discrepancia, de irreverencia inteligente.

Y la mujer de aquél,  
habiendo vuelto la vista atrás,  
trocóse en columna de sal.  
*Génesis, 19:26*

Cuando en el amor pido una mirada, es algo  
intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla  
porque -Nunca me miras desde donde yo te veo.  
A la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver.  
*Jacques Lacan*

**El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico  
“callado” de la Filmoteca de la UNAM**

## **Índice**

### **Proemio [8]**

#### **1. Los cuerpos sin órganos/ Los órganos sin cuerpo (a propósito de la pornografía)**

##### **1.1 La invención de la pornografía [20]**

##### **1.2 El *stag film* [70]**

#### **2. El cuerpo del delito**

##### **2.1 La lógica del fragmento (entre cuerpos destazados y calaveras coloradas) [78]**

##### **2.2 Estas ruinas que ves [81]**

##### **2.3 Tatuajes y cicatrices [84]**

##### **2.4 De lenguas y pudores [87]**

##### **2.5 Los sonidos del silencio [93]**

#### **3. Los delitos del cuerpo [99]**

##### **3.1 El cuerpo que mira [101]**

###### **3.1.1 Mira quién mira (voyeurismo) [103]**

###### **3.1.2 La pantalla indiscreta (el canon de lo perverso) [125]**

###### **3.1.3 Vamos por partes (fetichismo) [148]**

##### **3.2 El cuerpo mirado**

- 3.2.1 La obscena galería de los cuerpos sublimes [171]**
    - 3.2.2 El grotesco carnaval de los cuerpos callados [194]**
  - 4. Hacia una pornografía nacional [206]**
    - 4.1 Los otros [212]**
      - 4.1.1 Los hijos de Scherezada [213]**
      - 4.1.2 Gitana tenías que ser... [222]**
    - 4.2 Nosotros [226]**
      - 4.2.1 Charros e indios, la crisis de un símbolo [227]**
      - 4.2.2 Otros tipos [234]**
- 5. Inventario de carencias a manera de conclusión [240]**
- 6. Bibliografía [244]**
- 7. Apéndices [253]**
- 8. Imágenes [285]**



## **El cuerpo del delito/ los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM**

**Juan Solís**

### **Proemio**

### **Corpus**

El 9 de mayo de 1939, el diario *El Nacional*, órgano informativo del Partido Nacional Revolucionario, anunciaba a ocho columnas, en su segunda sección, un golpe brutal de la policía capitalina a exhibidores y distribuidores de cine y fotografía pornográficos en la ciudad de México.<sup>1</sup> Luego de una detallada investigación, el jefe policiaco Crispín Aguilar dirigió la operación en la que fueron capturados José Durán y Amadeo Pérez Mendoza, este último considerado el “sumo proveedor” de material pornográfico en el país.

El local allanado era conocido como *La Tarjeta* y ocupaba toda una casa ubicada en el número 14 de la calle Isabel la Católica. Contaba con sala de cine para más de 500 personas, sala de fotografía y cuartos para citas privadas. Además tenía en su interior laboratorios de revelado y de impresión de cintas. La policía requisó 15 álbumes, 18 películas, un vitáfono, tres proyectores, dos cámaras fotográficas y una colección de postales “con fotos atrevidas y del peor gusto erótico”. El reportero agrega un dato más: a

---

<sup>1</sup> “El cine inmoral, descubierto y clausurado”, *El Nacional*, México, 9 de mayo de 1939, 2ª sección, p. 1

las actrices que participaban en las películas se les pagaba 5 pesos diarios, y a los hombres, tres.<sup>2</sup> La condición era seguir cada una de las instrucciones de los productores.

La nota ofrece tres datos importantes: en primera instancia da cuenta de la existencia y operación de una industria clandestina de cine pornográfico en el país perfectamente organizada y establecida, la cual integraba en sus funciones la producción, realización, distribución y exhibición de cintas, además de productos derivados, como fotografías. En segundo lugar confirma ya una preocupación gubernamental por frenar la producción y distribución de material pornográfico: el 16 de abril aparece una nota en la que se informa sobre la posible detención de Francisco Paoli Hernández, director de la compañía cinematográfica “Éxito”, a quien se acusa de exhibir clandestinamente cine pornográfico.<sup>3</sup> Dos días después el mismo diario informa sobre la detención de José Aviña, Carlos Moctezuma y Tomás Córdova, acusados de distribuir en escuelas primarias y secundarias de la ciudad cuadernos forrados de cartoncillo de varios colores con imágenes pornográficas.<sup>4</sup> El negocio era más que rentable toda vez que vendían entre 500 y 700 cuadernillos diarios a un precio de 25 centavos cada uno. Por último, la noticia del allanamiento de *La Tarjeta* ofrece la posibilidad de presenciar la eficacia de la industria

---

<sup>2</sup> Las mujeres cobraban lo equivalente a dos veces el salario mínimo establecido (\$ 2.50), y los hombres, poco más del mínimo.

<sup>3</sup> “Será aprehendido por exhibición de vistas inmorales”, *El Nacional*, domingo 16 de abril de 1939. Una semana después, Paoli acude a las oficinas del diario para aclarar que él es una persona honorable que nada tiene que ver con las acusaciones que se le imputan, ver “No ha tenido injerencia en unas películas. Justa aclaración”, *El Nacional*, domingo 23 de abril de 1939, 2ª sección, p. 1

<sup>4</sup> “Una inmoral propaganda. Fueron capturados vendedores de libros obscenos”, *El Nacional*, martes 18 de abril de 1939, 2ª sección, p.1.

para exhibir y vender sus productos: las páginas de *El Nacional*, que en 1939 acusaban y enjuiciaban al negocio, albergaban sus anuncios 7 años antes,<sup>5</sup> los cuales incluían un pequeño dibujo de una mujer desnuda debajo del cual sobresalía la palabra “Desnudos”, sólo que en ese entonces *La Tarjeta* estaba en Donceles 32.<sup>6</sup>

De acuerdo con la teoría jurídica, las películas requisadas constituyen el *corpus delicti* o cuerpo del delito, concepto que presenta diversas connotaciones: “para ciertos autores no es sino la ejecución, la existencia, la realidad del delito mismo; mientras otros denominan así la víctima o el instrumento material del delito, la cosa en que o con que se ha cometido un acto criminal, o en la cual existen señales de él; por ejemplo, el cadáver del asesinado, el arma con la que se le hirió, etcétera.”<sup>7</sup> Si bien la producción y exhibición de cine pornográfico coincide con varias de las acepciones citadas, para efectos de este trabajo entenderemos el cuerpo del delito como el “conjunto de los elementos físicos, de los elementos materiales, ya sean principales, ya accesorios, de que se compone el delito.”<sup>8</sup> ¿Y cuál es el delito en este caso? ¿El cuerpo del delito es un delito sobre el cuerpo? ¿El de los actores o el de los espectadores? ¿La noción de delito aplicada al cuerpo es física o moral? Es muy probable que las cintas requisadas por la policía en el último año del cardenismo se encuentren total o parcialmente entre las poco más de 50 que en la actualidad custodia la

---

<sup>5</sup> Anuncio de *La Tarjeta*, *El Nacional*, 2 de febrero de 1932, p. 5

<sup>6</sup> Hay noticias de una razzia a pornógrafos llevada a cabo en octubre de 1936, ver Miguel Ángel Morales, “Hemerografía galante. La Tarjeta de Pérez Mendoza”, *Unomásuno*, sábado 29 de julio de 1995, suplemento *Sábado*, p. 13

<sup>7</sup> Guillermo Cabanellas, *Diccionario de derecho usual*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Heliasta, 1976, p. 559

<sup>8</sup> La definición es de M. Ortolán, en Miguel Ángel Soto Lamadrid, *El cuerpo del delito*, en [http://enj.org/portal/biblioteca/penal/teoria\\_delito/16.pdf](http://enj.org/portal/biblioteca/penal/teoria_delito/16.pdf)

Filmoteca de la UNAM y cuya existencia de nueva cuenta generó sorpresa en la opinión pública luego de que fueron citadas por el crítico de cine Rafael Aviña en el libro con el que el archivo festejó sus primeros 50 años de existencia.<sup>9</sup> Que el archivo fílmico más importante de América Latina resguarde material de este género en sus bóvedas sigue siendo noticia, aunque las condiciones legales para la producción y distribución de pornografía filmada hayan cambiado radicalmente a más de setenta años de distancia.

Esta colección de cintas, el cuerpo del delito entre las décadas de los veinte y los cincuenta del siglo pasado, constituye también nuestro cuerpo de estudio. Ante la carencia de documentos históricos que permitan comprobar con certeza quién o quiénes filmaban las películas, quiénes actuaban, quiénes las producían –es necesario recordar que la clandestinidad del género, su carácter de delito, obliga a los autores a permanecer en el anonimato--, el abordaje que se realizará intentará definir, a través de diversas herramientas teórico-conceptuales, los sentidos del film pornográfico: en tanto discurso audiovisual y en tanto mercancía de consumo visual en una época histórica y un lugar determinados.

A pesar de las dificultades que implica el estudio histórico o cinematográfico de la pornografía en México, ha habido notables acercamientos académicos y periodísticos: Aurelio de los Reyes incluye referencias a remotos indicios de la existencia del género en su magnífica obra *Cine y sociedad en México*,<sup>10</sup> así como en el texto *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*,<sup>11</sup> Juan Felipe Leal, Carlos Arturo Flores

---

<sup>9</sup> Rafael Aviña, *Filmoteca de la UNAM. 50 años*, México, UNAM, 2010

<sup>10</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. 1, Vivir de sueños, 1896-1920*, México, UNAM, 1996, p. 31

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes, *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, Filmoteca de la UNAM, 2001

y Eduardo Barraza le dedican al cine y la pornografía un tomo de su serie *Anales del cine en México, 1895-1911*.<sup>12</sup> Por su parte Ángel Miquel hace referencia explícita a la colección de la Filmoteca de la UNAM en un artículo de su libro *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*.<sup>13</sup> Las aportaciones del investigador Miguel Ángel Morales (tanto en el extinto suplemento *Sábado* del diario *Unomásuno*, como en sus blogs personales)<sup>14</sup> también han abierto nuevas vetas de exploración en el terreno de la pornografía cinematográfica nacional.

Luego de hacer una revisión física de una parte del material se decidió que no se abordará la colección íntegra por las siguientes razones: 1) muchos títulos están incompletos o repetidos; 2) en ocasiones el estado físico de las cintas es tan malo que no se recomienda la proyección del material a riesgo de que pueda deteriorarse más, lo cual es coherente con los lineamientos de conservación de todo archivo fílmico, pero dificulta su análisis; 3) una parte significativa de los títulos (más del 50%), están digitalizados y disponibles para su consulta sin restricción alguna en el Departamento de Documentación de la Filmoteca. Se trata de 29 títulos presuntamente completos –es común que en alguna de las varias copias existentes de un título específico aparezca un intertítulo o alguna secuencia desconocidos--, cuya variedad temática da una idea certera del resto del material. Por esta razón, y aun cuando se tuvo acceso para su revisión física a prácticamente la totalidad de la colección, el

---

<sup>12</sup> Juan Felipe Leal et al., *Anales del cine en México, 1895-1911, 1901: El cine y la pornografía*, México, Juan Pablos Editor-Voyeur, 2005

<sup>13</sup> Ángel Miquel, “Imágenes femeninas en fotografías y películas eróticas mexicanas de los años veinte”, en Ángel Miquel comp., *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos, 1900-1960*, México, Ediciones Sin Nombre-UAEM, 2009, pp. 69-105

<sup>14</sup> miguelangelmorales-fotografos.blogspot.mx y moralex-cine.blogspot.mx

estudio se concentrará en este conjunto muestra, cuya distribución en cuatro discos se detalla al final (Ver Apéndice 1)<sup>15</sup>.

Antes de iniciar la disección del *corpus*, hay que aclarar que su catalogación no arroja mayores datos sobre las cintas y que, en algunos casos, al tratarse de material pornográfico, el archivo protege la procedencia del material. Un ejemplo es la cinta titulada *Las muchachas*, la única de la colección que inusitadamente ha contado con los beneficios de la restauración. Al indagar sobre este hecho, la respuesta oficial de la institución fue que la película venía anexada a un material donado por “una persona muy importante”, que fue restaurado en su totalidad. Se negó categóricamente la información sobre la identidad de quién depositó el material, a reserva de que la familia lo aprobara. Resulta curioso que a más de setenta años de su posible realización, estas cintas sigan conservando su carácter obsceno, clandestino, oculto, incluso perteneciendo al archivo fílmico más importante de América Latina.

### **Abordaje histórico-teórico de las cintas**

El abordaje analítico del cuerpo de investigación implica varios problemas historiográficos y teóricos. En primera instancia, las películas pertenecen a un género de larga tradición en la plástica y la literatura. Si bien las representaciones de sexo explícito existen desde la antigüedad, este estudio coincide con Lynn Hunt<sup>16</sup> en que la pornografía, tal y como se le conoce ahora, es una invención del Renacimiento (aunque la palabra se acuñe hasta el siglo

---

<sup>15</sup> La ficha mínima que manejaremos contiene datos obtenidos en la observación de las cintas digitalizadas. Datos complementarios (formato, estado de conservación, metraje, etcétera), se agregan en otro apéndice.

<sup>16</sup> Lynn Hunt (Ed), *The invention of pornography. Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, Nueva York, Zone Books, 1993

XVIII), y tiene que ver con el arribo de la imprenta y la masificación en la edición y distribución de imágenes obscenas.

La llegada del cine implica un fenómeno similar. Si bien la pornografía ya se había instalado cómodamente en la fotografía desde el siglo XIX, el cine constituye un nuevo soporte, que añade a la posibilidad de registrar cuerpos humanos desnudos interactuando sexualmente, el privilegio del movimiento. Esta nueva era en la producción, distribución y exhibición de material pornográfico, y su inevitable anclaje con los avances tecnológicos (como la creación del formato 16 mm) y la accesibilidad de la obra audiovisual como mercancía, será abordada en la primera parte del capítulo 1.

El género, para su circulación óptima en la clandestinidad, precisaba condiciones que no podía otorgarle el formato profesional de 35 mm. Fue hasta la década de los veinte, con la invención del formato de 16 mm, para grabaciones caseras, que el género encuentra una plataforma óptima para su desarrollo. Inicia así la edad dorada del *stag film*<sup>17</sup>, que se extenderá por cuatro décadas. Las características cinematográficas de este sub género, al que pertenecen las cintas que constituyen el cuerpo de investigación, serán analizadas en la segunda parte del primer capítulo. El objetivo es plantear y discutir los rasgos generales del *stag film* para dar paso al análisis tanto físico como cinematográfico del cuerpo de investigación. Se trata de esbozar las directrices de la fábula cinematográfica pornográfica, partiendo de Rancière.

El concepto de fábula cinematográfica de Jacques Rancière plantea que la fábula con la que el cine cuenta su verdad emerge de sus historias, las cuales han cambiado todo un sistema

---

<sup>17</sup> El término se refiere a los cortometrajes pornográficos proyectados en salas clandestinas para caballeros. Si bien la gran mayoría de los cortos que se conocen están en 16 mm, el término abarca a materiales filmados en 35 mm.

de representación de relatos antiguos. Entre éstos deben incluirse los que integran a la sexualidad:

El joven arte cinematográfico no sólo ha renovado el viejo arte de las historias, sino que se ha convertido en su guardián más fiel. No sólo empleó sus poderes visuales y sus medios experimentales para ilustrar viejas historias de conflictos de intereses y desventuras amorosas: las puso al servicio de una restauración de todo el orden representativo postergado por la literatura, la pintura y el teatro. Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del pathos, e incluso la estricta división entre géneros.<sup>18</sup>

Se busca entonces indagar cómo el cine ha creado nuevos métodos de representación de lo pornográfico.

El segundo capítulo está dedicado íntegramente al reporte de la revisión física del material, la cual consistió en la observación de las cintas en bobinas para detectar varios aspectos: las marcas de fabricación, los fragmentos añadidos, el estado del material, la integridad o fragmentación del mismo, la verificación de los datos de catalogación manejados en el archivo (la Filmoteca de la UNAM), la posible existencia de bandas sonoras, entre otros aspectos. Los resultados de esta revisión constituyen la matriz conceptual de la investigación. De aquí se parte al análisis cinematográfico de cintas particulares o conjuntos de cintas, que se desarrollará en el capítulo 3.

El marco conceptual de que se echará mano para abordar las cintas constituye una guía de nociones, en muchos casos ajenas a la teoría cinematográfica en sentido estricto, pero que han sido utilizadas por diversos teóricos para el análisis del film y que se ajustarán, en este

---

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 12



caso, al cine pornográfico. Se ha planteado dividir el *corpus* de investigación en conjuntos de cintas, que respondan a una categoría especial de análisis, a pesar de que varias de ellas encajen en diversas categorías. La división no puede ser rígida, no se trata de someter a las películas a una camisa de fuerza teórico-conceptual que limitaría su comprensión; por el contrario, en la medida que lo exija su análisis, serán expuestas a una revisión desde perspectivas diferentes.

Se abordan cintas completas o fragmentos de las mismas, ya que existen obras que al no contener elementos significativos para implicar su inclusión en alguna de las categorías, sólo aportan alguna secuencia particular que detona un análisis específico. De ahí que, más que una estratificación rígida del material, se haya optado por crear una serie de constelaciones de obras, flexible y rotante, que permita tener un panorama más completo del cine pornográfico “callado” presuntamente mexicano y sus efectos en su contexto histórico.

En este capítulo también se expone ampliamente la razón por la cual hemos decidido llamar a estas cintas de manera genérica cine “callado” y no silente. El hallazgo de materiales con sonido sincrónico integrado corroboró que la mayoría de los pornógrafos optaron por eliminar la posibilidad de incluir sonido en los cortos. Es un mutismo voluntario; no es un cine mudo, sino uno que calla.

La primera parte del capítulo 3 está consagrada al cuerpo que mira y pretende responder, a través del análisis de las cintas, a tres preguntas: ¿quién mira en el porno? ¿Desde dónde lo mira? ¿Cómo lo mira? Se busca descifrar el proceso operativo del voyeur que está detrás de la cámara, del que aparece en la diégesis de la cinta y que se proyectan en los deseos del espectador en la sala.

El análisis se hará a partir de tres conceptos psicoanalíticos: voyeurismo, fetichismo y sadismo, tal y como se exponen en el ensayo “Placer visual y cine narrativo”, de Laura Mulvey<sup>19</sup> y su lúcida interpretación de los conceptos de escopofilia en Freud (placer de mirar que puede fijarse en el voyeurismo), y de la Fase del espejo en Lacan,<sup>20</sup> para ubicar el papel del espectador masculino divagando entre el voyeurismo y la identificación diegética, así como las rutas por las que escapa de la angustia de la castración (sadismo y fetichismo).

Para lograr dicho objetivo se requirió hacer una deconstrucción del material, es decir: se revisó la obra digitalizada plano por plano, se analizó el encuadre y el movimiento de cámara, así como la estructuración de secuencias (a partir de las nociones de lenguaje cinematográfico del cine institucional no pornográfico), con el fin de ir generando un guion hipotético de la cinta. Una vez que se obtuvo este documento, en el que también se plantearon en esquemas los diversos emplazamientos de cámara, se ubicaron y clasificaron tendencias comunes a diversas cintas. El análisis comparativo de estas tendencias a partir de los términos psicoanalíticos ya citados arroja una serie de datos que se exponen en detalle en esta parte del estudio.

El género pornográfico, quizá sólo acompañado por el cine musical, basa su discurso visual en la exhibición de cuerpos interactuando. Esta forma de representación, no por pertenecer a la fábula cinematográfica, deja de tener vínculos con otras formas de hacer ver la corporalidad. En la segunda parte del capítulo 3, se recurre a una división básica entre lo sublime y lo grotesco para analizar la representación de la forma corporal en la pantalla

---

<sup>19</sup> Laura Mulvey, “El placer visual y cine narrativo”, en Karen Cordero e Inda Sáenz (Comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UIA-UNAM, 2007, pp. 81-93.

<sup>20</sup> Jacques Lacan, *Escritos (I)*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 11-16

pornográfica.<sup>21</sup> De esta manera, el cuerpo femenino, será abordado desde una perspectiva doble: por un lado desde la historia del arte: Kenneth Clark, en su trabajo sobre el desnudo,<sup>22</sup> nos ofrece una valiosa taxonomía de la figura de la Venus, una de cuyas versiones (la *Venus naturallis*) irremediamente desemboca en el registro del desnudo pornográfico cinematográfico. Clark no olvida que por más sublime que sea la representación del cuerpo desnudo, no dejará de generar sentimientos eróticos en el espectador.

La corporalidad femenina, tanto en lo pictórico, como en lo fotográfico y lo cinematográfico, que engloban las películas, serán abordadas también en su calidad de imagen cultural, desde la perspectiva de los estudios de género, a partir de los estudios sobre desnudo de Lynda Nead<sup>23</sup> y de cine de Linda Williams<sup>24</sup>.

El otro extremo de la representación corporal será problematizado a partir del concepto de cuerpo burlesco de Rancière (definido por acciones y reacciones en exceso o en defecto)<sup>25</sup> y del cuerpo grotesco en José Luis Barrios (definido por el predominio de lo topográfico y la disolución de sus límites).<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Si bien hay nociones que atañen al cuerpo masculino, el estudio se ha centrado en el femenino, que constituye el centro de interés visual en el género pornográfico.

<sup>22</sup> Kenneth Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981

<sup>23</sup> Lynda Nead, *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998

<sup>24</sup> Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, 1999

<sup>25</sup> Rancière, op cit. p. 22

<sup>26</sup> José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, UIA, 2010, p. 35

En su ensayo *La fantasía pornográfica*,<sup>27</sup> Susan Sontag hace un análisis de la pornografía en tanto relato. Por un lado se refiere a la tendencia a anular a los individuos en favor de los tipos, a la resistencia de los autores por dotar de rasgos afectivos a los protagonistas de sus historias. Los tipos, por otro lado, no son inamovibles y se matizan en función del contexto socio político que los contiene. De esta manera, en el capítulo 4 se hace un análisis de tipos en las cintas: el otro (árabe o gitano), y nosotros (charros, campesinos).

El análisis de los tipos se extiende también a la cinta *Cinco clientes*. En este mismo capítulo se desarrollan otros temas que podrían considerarse como particulares de una presunta pornografía nacional: las fuentes de las tramas (la nota roja, otras películas, programas de radio, comics), y el evidente uso del humor que ya en las imágenes o en los intertítulos, opera como un dispositivo de apropiación o como un rasgo de identidad.

A lo largo de todo el capítulo se reflexionará sobre el telón de fondo: lo incorpóreo: la escenografía o la locación, espacios en el que se despliegan los delitos del cuerpo y que reiteran el carácter de escenificación del registro audiovisual.

De esta manera se pretende abarcar el inestable *corpus* de investigación. Plano por plano, fragmento por fragmento, lo que se despliega en las siguientes páginas es el intento por diseccionar un cuerpo del delito definido por los delitos del cuerpo, un ejercicio de reflexión visual desde la tranquilidad que implica mirar lo prohibido sin el temor a ser convertido en estatua de sal.

---

<sup>27</sup> Susan Sontag, *Estilos radicales*, Madrid, Punto de lectura, 2002, pp. 61-120

## **1. Los cuerpos sin órganos/ los órganos sin cuerpo**

### **1.1 La invención de la pornografía**

Y si se le forzara a mirar hacia la luz misma ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla, volviéndose hacia aquellas cosas que podía percibir, por considerar que éstas son realmente más claras que las que se le muestran?

Platón, *La República*

Del techo penden, sujetas por delgados hilos, representaciones de silicón de órganos humanos. Tórax, piernas, cabezas, brazos, se mantienen estáticos, ubicados en diversas posiciones y alturas. Una fuente luminosa se dirige a las figuras y proyecta sobre la pared una orgía de sombras: formas reconocibles de hombres y mujeres interactuando sexualmente, una larga fila de siluetas humanas unidas por algún tipo de contacto erótico: un beso, una penetración, una caricia. Se trata de la pieza *Unity*, creada en el 2009 por el artista surcoreano Bohyun Yoon. (Ver imágenes 1.1, 1.2 y 1.3)

La instalación detona varias lecturas. Una de ellas, la de su propio autor, alude al papel de la luz y las sombras en la pieza, representando el poder invisible que en la sociedad regula

el placer y el deseo sexual.<sup>28</sup> De esta manera, la obra no actúa como una alegoría del goce, sino como una metáfora del control. Este concepto es una constante en la obra de Yoon, quien busca indagar en las estrategias a partir de las cuales el poder político o económico, mediático o científico, anima y controla la realidad.<sup>29</sup>

Una segunda lectura tiene que ver con la *physis* de la obra, el soporte físico que la integra. Por un lado hay representaciones en plástico de cuerpos humanos fragmentados, órganos colgados y estáticos sin una lógica aparente; por otro lado: sombras de cuerpos completos interactuando sexualmente. Los fragmentos tridimensionales soportan la ilusión bidimensional desplegada en la pared. La luz proyectada sobre los fragmentos da sentido y unidad a las sombras. Un poder (económico o político) selecciona y ubica los fragmentos corporales, un poder los ilumina, los visibiliza y al hacerlo delinea el deseo y la idea de placer sexual de quien sólo observa –como los seres encadenados del mito de la caverna platónica--,<sup>30</sup> la silueta, la ilusión, no la materia concreta.

¿Cuál es el discurso de esa ilusión? ¿Qué relato cuentan las sombras? Posible respuesta: la historia de un grupo de hombres y mujeres protagonizando un acto sexual colectivo que, sin embargo, exige una lectura visual ordenada: silueta por silueta, posición por posición. No hay un sentido aristotélico de la trama: ni inicio, ni clímax, ni desenlace, sólo un (inter)actuar continuo, una descripción gráfica de un conjunto de variantes del acto sexual humano. No hay detalles, ni movimiento, sin embargo la representación es obscena en ambos sentidos del término: muestra lo que normalmente queda fuera de escena en las representaciones lícitas de las relaciones eróticas, lo que está más allá de lo visible: la

---

<sup>28</sup> [http://www.bohyunyoon.com/project\\_link/evolution.php](http://www.bohyunyoon.com/project_link/evolution.php) (9/12/13)

<sup>29</sup> <http://www.bohyunyoon.com/info.php> (9/12/13)

<sup>30</sup> Platón, *Diálogos, tomo IV, La República*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 342-347

consumación del acto sexual; por otro lado, esta construcción que evoca al acto sexual explícito puede resultar ofensiva al pudor. Lo que se proyecta en la pared es un discurso obsceno, una escena pornográfica, en tanto que la pornografía se define como: “el carácter obsceno de obras literarias o artísticas.”<sup>31</sup>

De esta manera, la pieza de Yoon problematiza tres de los aspectos del discurso pornográfico que nos interesa analizar en las películas que integran la colección de cine porno callado de la Filmoteca de la UNAM: la pornografía fílmica como dispositivo de control, como objeto fragmentado (fetichizado) y como relato de fragmentos (fetiches). El primer aspecto coincide con la regulación, que es una de las categorías que Lynn Hunt otorga a la pornografía, además del pensamiento y la representación.

A decir de la investigadora, la pornografía, como categoría regulatoria, fue inventada en respuesta a la amenaza latente de la democratización de la cultura, la cual incluía a las mujeres: “Fue sólo hasta que la cultura impresa abrió la posibilidad a las masas de acceder a los escritos y las imágenes, que la pornografía comenzó a emerger como un género separado de la representación.”<sup>32</sup>

Esta democratización tiene su punto de partida con la invención de la imprenta. El artefacto de Guttenberg acelera la reproductibilidad, mejora la accesibilidad y explota la repetibilidad.<sup>33</sup> A través de la cultura impresa, la pornografía, aún sin llamarse así, pasará

---

<sup>31</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=pornografía>

<sup>32</sup> Lynn Hunt, “Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800”, en Lynn Hunt (Ed.), op cit., p. 13

<sup>33</sup> “Quizá la cualidad suprema de lo impreso se ha perdido para nosotros ya que es muy natural y manifiesta en la existencia. Lo impreso es, simplemente, una afirmación descriptiva que puede repetirse exacta e indefinidamente al menos mientras dure la superficie impresora. La repetibilidad es el meollo del principio mecánico que ha dominado nuestro mundo, en especial a partir de la tecnología de Guttenberg. El mensaje de

del culto exclusivo de una elite al consumo público, volverá difusa la frontera entre lo sublime y lo vulgar, obligará a una redefinición de los sistemas de control ejercidos durante siglos por la Iglesia en el mundo occidental.

Si bien los efectos de este proceso tendrán un punto álgido entre los siglos XVIII y XIX, durante el Renacimiento hubo gran circulación de imágenes que representaban escenas de sexo explícito, acompañadas de textos obscenos. La recuperación humanista del platonismo, y en general de la cultura clásica, propició un enriquecimiento de la imaginación erótica, que se instaló cómodamente en moldes iconográficos mitológicos como: Leda y el cisne, Danae, Venus y Adonis, entre otros.

Uno de los casos más destacados, ya en el terreno de la cultura impresa, es el de los *Sonetti Lussuriosi* (1527), de Pietro Aretino, ilustrados por 16 imágenes de posiciones sexuales grabadas por Marcantonio Raimondi. La historia de los polémicos grabados comenzó con el arquitecto y pintor Giulio Romano, discípulo de Rafael, quien en 1520 recibió la encomienda de diseñar y decorar con frescos el Palazzo Té, residencia campirana de los duques de Mantúa. Romano dibujó 16 imágenes que representaban igual número de posiciones sexuales que posiblemente regaló a Marcantonio Raimondi, quien las grabó y editó con el título *I modi* (Las maneras), en 1524.<sup>34</sup> Poco se sabe sobre la primera edición

---

la imprenta y la tipografía es primordialmente el de la repetibilidad.” En Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana, 1993, p. 201

<sup>34</sup> De acuerdo con Bette Talvacchia, Romano se habría inspirado en los *spintrae*, objetos romanos parecidos a las monedas que traían una imagen de copulación en un lado y un número en el reverso. Por su parte, Paula Findlen encuentra otra posible fuente en la colección de poemas eróticos dedicados al dios romano Priapo (dios de la erección perpetua, relacionado con la fecundidad): los *Carmina Priapea*. Vid Paula Findlen, “Humanism, politics and pornography in Renaissance Italy”, en Lynn Hunt, *op.cit.* pp. 50-108, y Bette



de *I modi*, lo más probable es que haya sido arrasada por la censura clerical. Raimondi fue enviado a prisión, pero no Romano. El delito del primero fue hacer público lo que el segundo había creado para fines estrictamente privados.

En 1527 el escritor, historiador y crítico de arte Pietro Aretino decide publicar de nuevo los grabados de Raimondi, pero esta vez acompañados de una serie de sonetos obscenos de su autoría. Los *Sonetti Lussuosi* fueron un éxito y circularon por toda Europa. Se distribuían en espacios ocultos de librerías, especialmente en Venecia.

De acuerdo con Paula Findlen, Aretino, quien consideraba más obscenos los desnudos de Miguel Ángel en *El juicio final*, que los que ilustraban sus libros, era uno de los polos de la pornografía renacentista, precisamente aquel cuyo mensaje era público y se difundía a través de medios impresos a masas iletradas capaces, sin embargo, de acceder a imágenes inmorales. En palabras de Findlen, “Pietro Aretino capitalizó las demandas del mercado, produciendo un género literario cuya simple repetitividad en dos siglos testimonia que entendió a su audiencia bien.”<sup>35</sup> El peligro de Aretino radicaba entonces no en la obscenidad de sus sonetos o los dibujos que lo acompañaban, sino en su carácter público y en su accesibilidad.

El otro extremo de la pornografía renacentista, según la misma autora, estaba en el erotismo literario consumido exclusivamente por los humanistas. Uno de sus representantes más notables es Antonio Vignali, autor de *La cazzaria*, texto en diálogo que marcaría el modelo a seguir de la pornografía política de los siglos XVII y XVIII (especialmente en Francia y

---

Talvacchia, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

<sup>35</sup> Paula Findlen, *op. cit.*, p. 103

Gran Bretaña, países con alta producción de literatura pornográfica desde el siglo XVII).<sup>36</sup>

Se trata de una obra escrita en diálogo en la que un par de interlocutores disertan con erudición sobre órganos y secreciones humanas y en uno de cuyos pasajes tiene lugar, en calidad de alegoría política, un congreso de penes, vaginas y anos.<sup>37</sup> Como explica Findlen: “Si las repúblicas eran el lugar en el que vergas, coños y culos formarían alianzas indiscriminadas, como la alegoría política de Vignali lo sugería, entonces la decadencia de la república era inevitable.”<sup>38</sup>

Tanto *La cazzaria* como los sonetos de Aretino son, por otro lado, ejemplos de la fragmentación corporal, del fetiche, en la pornografía renacentista. La integridad cede su lugar al órgano. Este proceso no es un fenómeno aislado. Coincide en tiempo con la circulación de los blasones anatómicos en Francia: pequeños poemas o grabados consagrados a una parte específica del cuerpo femenino, que en la primera mitad del siglo XVI circulaban en compilaciones de múltiples autores a los que se llamaba anatomistas. A decir de Nancy J. Vickers, los blasoneros ponían en circulación textos impresos que exponían el cuerpo privado y particularizado a la mirada pública.<sup>39</sup> Su estrategia de fragmentación era radical y buscaba, por encima de cualquier idea de integridad, el elogio

---

<sup>36</sup> Lynn Hunt señala una relación notable entre el auge de la novela como género literario y el auge de la pornografía. Prueba de ello son famosos libros como *Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux* (1741), *Le sophia* (1742), *Les bijoux indiscrettes* (1748), *Therèse philosophe* (1748) y *Fanny Hill* (1748-49), en Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 30

<sup>37</sup> Vid Robert Buranello, “The hidden ways and means of Antonio Vignalli’s *La cazzaria*”, en *Quaderni d’italinistica, journal of the Canadian Society for Italian Studies*, volume XXVI, No. 1, 2005, p. 59-76

<sup>38</sup> Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 93

<sup>39</sup> Nancy J. Vickers, “Members only. Marot’s anatomical blazons”, en David Hillman et al., (Eds.), *The body in parts. Fantasies of corporeality in early modern Europe*, New York, Routledge, 1997, p. 7

de la parte, así en el texto como en la ilustración. Sus principales exponentes fueron Antoine Héroet, Maurice Scève, Claude Chappuys y Clement Marot.<sup>40</sup>

Los blasones y las reliquias coinciden con las obras pornográficas renacentistas en su vocación por fetichizar órganos humanos, no obstante tanto en los poemas de Aretino como en *La cazzaria* los órganos elegidos son aquellos que tienen que ver con el placer sexual. Es notable que en la obra de Vignalli los genitales incluso tomen la palabra. En cualquier caso el sexo es discurso que, a través de la imprenta, comienza a salirse del control.

¿Quién controla el discurso sobre el sexo en la época? ¿Qué poder define la idea de placer sexual? ¿Quién emite la luz que atraviesa los fragmentos? La respuesta es la Iglesia, que a través de la confesión obligatoria establecida en el Concilio de Letrán (1215), pretende monopolizar la verdad del sexo. De acuerdo con Michel Foucault, hay dos grandes estrategias en Occidente para extraer la verdad del sexo: la *Scientia sexualis* (la interrogación clínica o judicial) y el *Ars erotica* (el sexo es una verdad extraída del placer, como práctica y experiencia, transmitida por un maestro en un rito de iniciación.)<sup>41</sup> La confesión cristiana es la base de la *Scientia sexualis*, aunque la literatura pornográfica –en lo que toca a su trama–, está anclada aún en la estrategia discursiva del *Ars erotica*. Las dos grandes estrategias históricas para extraer la verdad del sexo en Occidente –según Foucault–, coinciden en el periodo renacentista.

El poder eclesiástico controla el discurso en aras de administrar la sexualidad. No sólo controla lo que se puede o no se puede ver, sino también define quién lo puede ver. Aretino

---

<sup>40</sup> En el ámbito religioso también había un debate sobre la fragmentación corporal, el cual tenía que ver con la adoración de reliquias, tema que no se abordará en este estudio, pero que mantiene nexos con la afición por fragmentos corporales en ámbitos profanos.

<sup>41</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, Vol. 1, La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2009, p. 73

es peligroso no por sus sonetos y las imágenes que los acompañan, sino porque se niega a que su audiencia esté sólo constituida por hombres virtuosos preocupados por la “elocuencia y calidad de estilo” de sus obras, es decir que su público se reduzca a los humanistas.<sup>42</sup>

La relación poder-sexo se establece a través de la marcación de límites, del establecimiento de prohibiciones, el poder condena a lo prohibido a no existir, salvo en la sombra (“no aparezcas, si no quieres desaparecer”), el poder es ley y el sujeto obedece, el poder habla: “apresa el sexo mediante el lenguaje o más bien por un acto de discurso que crea, por el hecho mismo de articularse, un estado de derecho. Habla, y eso es la regla.”<sup>43</sup> El poder ejerce la censura:

De lo que está prohibido no se debe hablar hasta que esté anulado en la realidad; lo inexistente no tiene derecho a ninguna manifestación, ni siquiera en el orden de la palabra que enuncia su inexistencia; y lo que se debe callar se encuentra proscrito de lo real como lo que está prohibido por excelencia. La lógica del poder sobre el sexo sería la lógica paradójica de una ley que se podría enunciar como conminación a la inexistencia, la no manifestación y el mutismo.<sup>44</sup>

Se está lejos de los sofisticados sistemas de control estatales que se ejercerán a partir de los siglos XVIII y XIX. No obstante, a través del confesionario y el tribunal de la Santa Inquisición, se monta lo que Foucault llama la espiral de placer-poder sobre los cuerpos, es decir, un dispositivo de doble impulso: “Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila,

---

<sup>42</sup> Paula Findlen, *op. cit.*, p. 101

<sup>43</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 103

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 103

acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo.”<sup>45</sup>

El objetivo del control de los cuerpos individuales (de hombres y mujeres) es el control social, que permitirá –como advierte Foucault-, la existencia de una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora. Lorena Zamora Betancourt apunta que esta sexualidad, que inevitablemente responde a contextos sociales y culturales específicos, implica pensar al cuerpo como una construcción biológica y cultural, psíquica y lingüística.<sup>46</sup>

Un dispositivo de construcción y regulación del cuerpo es su representación. Delimitar la manera en que el cuerpo ha de ser representado es sujetarlo a un sistema de convenciones. El canon artístico clásico grecorromano, por ejemplo, advierte que en el cuerpo femenino desnudo ideal debe haber la misma distancia entre pecho y pecho, entre el bajo del pecho y el ombligo, y entre éste y la división de las piernas.<sup>47</sup> En tanto representación, la mujer es objeto que es visto, pero no sujeto que ve. El control también otorga la posibilidad de mirar. Si el poder controla delimitando aquello que puede ser visto, cómo debe ser visto y quiénes deben verlo, al hacerlo también crea lo opuesto: lo ilícito, lo obsceno, lo que carece de límites y convenciones, lo que aparentemente está fuera de control, lo que no se puede ver sin moverse, sin intentar tocar (el ojo es orden y medida, el tacto es caos y experiencia), lo que no todos pueden ver y que, sin embargo, es masivo, lo que se reproduce por métodos

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>46</sup> Lorena Zamora Betancourt, *El desnudo femenino, una visión de lo propio*, México, Conaculta INBA-CENIDIAP, 2000, p.78

<sup>47</sup> Clark, op cit., p. 32

mecánicos, como la imprenta, la fotografía o el cinematógrafo. El poder controla la luz, pero también genera las sombras.

### **1.1.1 Santa al natural...**

Cuatro siglos después, en el México de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la imprenta seguía siendo el medio a través del cual la pornografía, ya bautizada con ese nombre, se reproducía para circular de manera clandestina entre una población mayoritariamente analfabeta. El sector ilustrado de la población –de manera similar a los humanistas renacentistas-- tenía acceso a diversas colecciones de novelas (Librería de Cupido, Biblioteca de los discípulos de Eros, Sociedad de Bibliófilos Cosmopolitas), importadas de Francia, Gran Bretaña o España, que en muchas ocasiones venían encuadernados con portadas falsas que facilitaban su ubicación en respetables bibliotecas pobladas de novelas de Balzac, Dumas, Flaubert, Stendhal, Víctor Hugo o Dostoievski.<sup>48</sup>

No obstante, a través de la novela naturalista y su vocación por exponer de manera llana las sórdidas atmósferas decimonónicas, la descripción y narración de prácticas sexuales se filtraba al mundo literario lícito, no sin acarrear críticas que la tildan de pornográfica. Un redactor anónimo escribe en 1884 una dura crítica contra la que llama –sin citar nombres– la segunda generación de escritores realistas:

La verdad no excluye ni el pudor, ni la conciencia, ni el respeto a la moral. Para que los personajes sean reales no hay necesidad de presentarlos desnudos a los ojos del público; ni para que se comprendan

---

<sup>48</sup> Un panorama del desarrollo del género pornográfico en la novela en: Sergio González Rodríguez, *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, México, Cal y Arena, 1993

los sufrimientos humanos se necesita convertir a la sociedad en una sala de clínica o en una corte de los milagros (...) Ésta es nuestra humilde opinión sobre la escuela realista, cuya segunda generación ha descendido ya a la pornografía.<sup>49</sup>

*El Diario del Hogar* y *El Monitor Republicano* informan por la misma época sobre el avance de la novela pornográfica en Barcelona y París. *El Tiempo* reproduce una nota de *Le Figaro* en la que el paladín del naturalismo en Francia, Émile Zola, es acusado por sus alumnos de buscar ganancias escribiendo pornografía pues “lo que más compra el público es lo más indecente”. Los discípulos añaden que “Zola no ha conocido nunca a la mujer más que con la imaginación sobreexcitada por el deseo mal satisfecho, pues en su juventud era muy pobre para amar y hoy ve a la mujer por un cristal falso y sucio.”<sup>50</sup>

Como parte de esta tendencia, una carta abierta aparecida en la sección literaria dominical de *El Tiempo* arremete contra novelistas y escritores de zarzuela con venenosos octasílabos:

“Con lo grande y con lo bello,  
quizás por instinto, en pugna,  
han dado en pintar aquello  
que, aunque es humano, repugna.

(...)

No busques la inspiración  
en los pájaros cantores  
¡La sala de disección

---

<sup>49</sup> *La libertad*, ciudad de México, 12 de junio de 1884, p. 2

<sup>50</sup> *El Tiempo*, ciudad de México, 15 de septiembre de 1887, Año V, No. 1210, p. 1

y las ropas interiores!

(...)

¡Basta ya de hipocrecía!

¡Lo humano! ¡El lenguaje crudo!

¡Reine la pornografía

e impere sólo el desnudo”<sup>51</sup>

No es casual que la epístola lírica haga alusión a la ropa interior y a la sala de disección en su enconada crítica al naturalismo. La descripción del cuerpo femenino, su abordaje literario, se regodea en los detalles ante el cadáver o en la intimidad. La novela debe estar basada en hechos reales, debe aspirar a ser un documento –de ahí la crítica de los alumnos a Zola--. Un ejemplo de esta técnica literaria está en la obra de Federico Gamboa, el más destacado escritor mexicano de la corriente naturalista y conocedor de los bajos fondos urbanos durante el porfiriato. Su fascinación por la descripción precisa del cuerpo femenino, vivo o muerto, no es pura invención. Gamboa no perdía la oportunidad de presenciar las situaciones antes de incluirlas en sus novelas.

Cuenta en su diario que el 8 de marzo de 1897, amaneció desvelado. Una noche antes había ido a un baile de máscaras con el escultor Jesús Contreras, quien llegó por la mañana a su casa para comentarle de que una de las mujeres con las que habían estado por la noche, apodada la Malagueña (Esperanza Gutiérrez), había sido asesinada por otra prostituta, María Villa. Por la tarde, luego de comer, ambos artistas fueron al anfiteatro del Hospital Juárez.

Dos muertas veíanse en la sala de autopsias, o depósito, según nos explicó el muertero que nos escoltaba; una mujer del pueblo, cosida ya y

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, 7 de abril de 1889, s/p



de una anatomía lamentable, que la tuberculosis le diera fin; en la otra plancha, con forzada postura, reposaba la Malagueña, en desnudez absoluta sin tentaciones, desnudez de cadáver, los pies exangües, tirando a marfil viejo, las carnes exúberas manchadas de sangre; el rostro con horrible huella, abajo del ojo izquierdo, la huella del balazo que la quitó de penas; los labios, entreabiertos, con el rictus de los que se van de veras, y que lo mismo puede traducirse por sonrisa que por mueca, según lo que nos toque vislumbrar en la hora suprema...

Tan emocionado como yo, púsose Jesús a dibujar un croquis a lápiz de la muerta.

Y mientras Jesús dibujó, no aparté mis ojos de la Malagueña, mirando cómo las moscas ¡oh!, pero centenares de moscas tercas y medio borrachas del sol poniente, de olores sospechosos y de sangres antiguas y reseçadas, paseábanse y revoloteaban por el cuerpo desnudo e indefenso; mirando sus carnes, ayer no más complacientes y sedeñas, y hoy rígidas, en descomposición palpable, en camino de los gusanos que han de devorarnos a todos, cuando nos llegue la vez... Atraíame fatídicamente, la cicatriz de su ojo herido, cicatriz diminuta sobre la que caían, revueltos, los cabellos rubios de la soberbia cabellera deshecha y sucia...<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Federico Gamboa, *Mi diario II (1897-1900), Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Conaculta, 1995, p. 14

La fascinación de Gamboa y Contreras por el cadáver, por la carne sin vida, por la pura forma inerte y expuesta, es brutal. El recorrido pausado por diversas partes del cuerpo coincide, en el caso del escritor, con la emoción con que describe a Santa (la protagonista de su novela más famosa, acusada de ser pornográfica), a su llegada al burdel de Elvira:

Una maniobra decente, vigilada y aplaudida por Elvira que no apartaba la vista de su adquisición y que con mudos cabeceos afirmativos parecía aprobar las rápidas y fragmentarias desnudeces de Santa: un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido, color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura. Cuando la bata se le deslizó y que para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro...<sup>53</sup>

¿En qué sentido *Santa* pudo ser considerada pornográfica? Si se atiende a la etimología de la palabra, lo es, ya que narra la vida de una prostituta. Sin embargo, lo que incomoda a los críticos de la corriente naturalista no es tanto el gusto por la descripción detallada como los elementos que el escritor decide describir, en su diario personal o en sus novelas: el orificio del balazo en el rostro, las moscas devorando fluidos, el vello negro en la axila de Santa. El naturalismo rescata estos fragmentos obscenos, estos fetiches, y los expone al escrutinio del sector letrado en la sociedad porfirista. Las obras de Zola y Gamboa pueden adquirirse fácilmente (*Santa* es un *best seller*). Su obscenidad es legítima. Lejos están de la pornografía dura, de los genitales independientes y parlantes de Vignalli. Ese tipo de obscenidad ilícita circulaba en otros dispositivos impresos.

---

<sup>53</sup> Federico Gamboa, *Santa*, México, FCE, 2006, p. 41

Si hacemos caso a los expedientes judiciales que van de finales del porfiriato al triunfo del régimen revolucionario (y exceptuando los años del movimiento armado), se puede distinguir una constante en la producción y distribución de textos e ilustraciones pornográficos publicados –en prosa o en verso-, en hojas volantes, revistas, fanzines o novelas resumidas, pero ilustradas.

Además de la Iglesia, el Estado, tanto en la dictadura porfirista como en los gobiernos posrevolucionarios, perseguía la producción, distribución y circulación de material obsceno. Desde el púlpito, la pornografía era un pecado; desde el juzgado civil, un delito. Para ambas instancias de poder político, la eclesiástica y la gubernamental, el objeto agraviado es el cuerpo: el individual y el social. Ambas instituciones pretenden poseer la verdad del sexo, ambas iluminan el cuerpo para visibilizar lo lícito y, como en la instalación de Yoon que se comentó al inicio de este capítulo, ambas proyectan al mismo tiempo una ilusión: sombras que definen lo prohibido, siluetas que pueblan las fisuras del control para legitimarlo. La pornografía se conserva en ese espacio liminal: ni se crea, ni se destruye, ni se transforma: si acaso, sólo cambia de medio.

Es pertinente hacer un ejercicio comparativo: ¿Qué circulaba de manera clandestina en el Renacimiento? Imágenes de cuerpos humanos íntegros interactuando sexualmente, como los dibujos de Giulio Romano grabados por Raimondi, o bien: representaciones de partes específicas del cuerpo femenino (cabello, pezón, mano), como en los blasones franceses; imágenes con textos: sonetos que de manera satírica aludían a los genitales o versos que exaltaban una parte específica del cuerpo; o bien: sólo palabras, materia prima de descripciones o disertaciones sobre los secretos corporales de humanistas y cortesanas.

¿Qué circulaba de manera clandestina en México entre la década de los veinte y los treinta? Objetos impresos que utilizaban estrategias similares a las de los libros prohibidos

renacentistas. Revisemos cuatro casos de cuerpos del delito que exponen sin ambages los delitos del cuerpo.

### **1.1.2 Los hijos del Bataclán**

El 21 de julio de 1938, Margarita Aguilera estaba atendiendo su puesto de periódicos y revistas, ubicado frente a la droguería Cosmopolita, en el Zócalo de la ciudad de México. Entre la oferta editorial que exhibía destacaban 4 ejemplares de folletín *Memorias de una cocota*, novela pícaro que en su portada mostraba a una mujer en breve camisón, fumando y dejando ver uno de sus pechos (Ver Imagen 1.4). Cinco días antes, su hermano, Fortino, le había llevado 300 ejemplares de la publicación.<sup>54</sup> La venta no había estado mal, pues para el día 21 en que el agente Luis Pérez Pérez detuvo a Margarita por el delito de ultrajes a la moral, sólo le quedaban 39.

El agente Pérez estaba empeñado en encontrar a los distribuidores de revistas inmorales en el centro de la ciudad. Ya el día 6 había detenido al vendedor de periódicos Luis Ramírez Guadarrama, quien poseía en su casa de la calle de Guaymas varios ejemplares de la revista *Selección artística*, adquiridos dos años antes a un tal señor Valencia, de quien ignoraba el paradero. Ramírez, de 22 años, confesó que vendió algunos ejemplares y le dio 50 a su ayudante, Nicolás Gómez, advirtiéndole del carácter inmoral de la revista. Este joven, a su vez, declaró que había aceptado los ejemplares y que pensaba venderlos con sus amistades

---

<sup>54</sup> Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal (TSJDF), Proceso contra Fortino Solana, Francisco López Rodríguez, Nicolás Gómez López, Luis Ramírez y Margarita Aguilera por Ultrajes a la moral, 25 de julio de 1938, Archivo General de la Nación (AGN), expediente 587034, caja3167, foja 1

y en el parque, finalmente optó por no meterse en líos y decidió darle todo el material a alguien llamado Enrique, frente al diario *Excelsior*.

A pesar de que el agente Pérez localizó más de 150 ejemplares de *Selección artística* en la casa de Ramírez Guadarrama, no pudo comprobar que el vendedor circulaba el material y tuvo que liberarlo. Éste se comprometió a ayudar a las autoridades a localizar a los editores. De esta manera, el día 21, como a las cuatro de la tarde, el agente detuvo a Ramírez en el Zócalo, le mostró un ejemplar de *Memorias de una cocota* y ambos se dieron a la tarea de localizar al distribuidor. Encontraron a un anciano con un ejemplar similar, se lo compraron y le preguntaron dónde lo había adquirido. Así llegaron al puesto de Margarita.

En su defensa, Margarita, capitalina de 24 años de edad, declaró que ella no sabía leer y que no sabía si las publicaciones que vendía eran inmorales o artísticas. Según el expediente jurídico, la detenida aseguró “que no sabía que los libros estaban prohibidos; que no se dio cuenta que los libros en cuestión tuvieran estampas inmorales; que no sabiendo leer no puede estimar si los libros en cuestión sean inmorales o no; que estima que la figura que aparece en la portada de ‘Memorias de una cocota’ es artística y no tiene nada de malo.”<sup>55</sup>

Su hermano, con quien cohabitaba en la calle de Correo Mayor, respaldó esta declaración y asumió toda la culpa. Fortino aseguró a las autoridades que el día 15, el señor Francisco López le había vendido, en pleno Zócalo capitalino, 200 ejemplares de la revista en 11 pesos, los otros 100 se los había cambiado por libros. A su vez, Francisco López señaló que el día 14, un individuo desconocido le había vendido en el mismo sitio los 300 ejemplares

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, foja 4

en 15 pesos. El agente Pérez también detuvo a López e incluso el 22 de julio volvió con él al Zócalo para tratar de ubicar al distribuidor del material. No tuvieron éxito.<sup>56</sup>

Hacia el final del cardenismo se presenta en México una persecución contra productores y distribuidores de pornografía. La posesión y presunta venta de publicaciones, fotografías y películas obscenas lleva a la detención de varias personas, que finalmente saldrán libres ante la carencia de evidencias jurídicas contundentes. La investigación del agente Luis Pérez que pretende dar con el creador de revistas obscenas es infructuosa: a Margarita le dio las revistas su hermano Fortino, quien a su vez se las compró a Francisco López, quien las había adquirido a un desconocido. Por el otro lado, Luis Ramírez había adquirido revistas de un tal señor Valencia, le obsequió algunas a Nicolás y éste se las regaló a un tal Enrique. El origen, así como el paradero de las publicaciones, se desconoce. Lo único concreto es el cuerpo del delito: las revistas, en este caso.

Durante prácticamente toda la década de los treinta, el sustento jurídico para las acciones en contra de cualquier persona sospechosa de distribuir pornografía en México estaba en el artículo 200 del Código Penal, que a la letra decía:

Se aplicarán prisión de tres días a cuatro meses y multas de cinco a cincuenta pesos al que fabrique, reproduzca o publique libros, escritos, imágenes u objetos obscenos, y al que los exponga, distribuya o haga circular.

Igual pena se aplicará al que en sitio público o por cualquier medio ejecute o haga ejecutar por otro exhibiciones obscenas.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, fojas 5-7

El artículo no define lo que se deberá entender por obsceno. Esa fisura que deposita en el criterio del juez la capacidad de identificar lo obsceno es aprovechada por los abogados defensores. El 7 de junio de 1939, el abogado Sócrates Piñera y Rueda apela a la Sexta Sala del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal la sentencia dictada por el Juez Cuarto Mixto de Paz contra Fortino Solana, Francisco López Rodríguez, Nicolás Gómez López, Luis Ramírez y Margarita Aguilera por Ultrajes a la moral.

El abogado advierte que el artículo 200 del Código Penal se refiere a la circulación de material obsceno, pero no a su venta, y que sus defendidos comerciaban este tipo de material para ganarse un salario y sin dolo. Por lo demás –agrega-, ignoraban que las imágenes fueran inmorales pues para ellos eran solamente artísticas.

Pregunta a los juzgadores qué es arte y qué es moral: “Porque los procesados, por incultos e incivilizados que sean, tienen forzosamente un sentimiento artístico y un sentimiento moral ¿Por qué?, simplemente porque tales sentimientos son naturales (...) Los antiguos Griegos, los Romanos, los Atenienses etc., tenían una forma distinta de medio de vida que no era sino la moral que observaban, y no sería justo que en México, se castigase a un inculto, no por el hecho de ser inculto, ni a un civilizado por este hecho también, porque se dedique a la venta de revistas que una legislación fuera de moda llama pornográficas, o porque un Tribunal presume que lo sean.”<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Secretaría de Gobernación, Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia de fuero federal, México, Diario Oficial de la Federación, viernes 14 de agosto de 1931, p. 42,

<sup>58</sup> TSJDF, “Proceso contra Fortino Solana, Francisco López Rodríguez, Nicolás Gómez López, Luis Ramírez y Margarita Aguilera por Ultrajes a la moral”, *op. cit.*, foja 50

Piñera se remonta a la década de los veinte para encontrar los hechos que permitan comprobar la tolerancia gubernamental a lo inmoral. Recuerda el fenómeno conocido como bataclán, tipo de revista musical importada de Francia, con gran éxito entre el público urbano y que el historiador de la fotografía Alfonso Morales define como:

Un espectáculo para miradas indiscretas, más de las formas que de los contenidos, más de la carne que de los parlamentos; un regocijo visual con la ligereza de una pompa de jabón, la ligereza del chisporroteo de una copa de champagne, el ímpetu de un pellizco coqueto bajo la mesa, el sueño intrascendente de un Arlequín. Bataclanas se les llama a estas mujeres encueradas y bataclánica a esta era del destape que se inicia la mitad exacta de la década de los veinte, convirtiéndose también en una adjetivación imprescindible en la descripción de conductas inclinadas a la fiesta o levemente exhibicionistas.<sup>59</sup>

En su apelación, Piñera asegura que el Estado aceptó como revista (de teatro) artística y no inmoral “la invasión BATACLÁNICA (...) a pesar de los desnudos, movimientos semejando el acto del coito íntimo, etc.” Un resabio del bataclán, agrega, se puede apreciar “en centros de lenocinio a título de espectáculos para familias.”

Bien informado, el abogado detalla: “Actualmente en México, existe entre ellos, uno establecido en Vizcaínas, denominado si mal no recuerdo APOLO, donde se vende a deshoras y al mejor postor y en rifa, como en el antiguo Molino Rojo, a una de las hetairas que funcionan a título de artistas, y que no son sino explotadas por tratantes de blancas.”

---

<sup>59</sup> Alfonso Morales, *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, catálogo, Museo Nacional de Culturas Populares, México, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2005, p. 63



La defensa, no sin antes señalar que a este tipo de espectáculos se les considera artísticos y no inmorales, se pregunta “¿por qué no ha de ser artístico y además lícito el de que un paplero venda una revista que se ha pretendido estimar inmoral?”<sup>60</sup>

De nada sirven los alegatos del abogado. El 24 de junio de 1939 se confirma el auto de formal prisión dictado casi un año antes.<sup>61</sup> No obstante, mediante el pago de la fianza correspondiente, los procesados gozan de libertad. Es notable que, tanto en las declaraciones como en la defensa de los procesados, surja el debate sobre el carácter original de una imagen: obscena o artística. El contenido textual de dos de las tres publicaciones aseguradas (*La reina de la lujuria* y *Memorias de una cocota*), es erótico. Son burdas traducciones de dos o tres capítulos de novelas más largas importadas posiblemente de Francia o Gran Bretaña, que narran en primera persona las andanzas eróticas de damas aristócratas o de cortesanas. Ambas publicaciones conservan en sus portadas elementos que aluden, desde su carácter rústico, a las colecciones bibliográficas de las que seguramente se desprenden: *La reina de la lujuria* (Ver Imagen 1.5) tiene una portada blanca y sobria, con el título y el precio enmarcados por verdes elementos vegetales ornamentales en discreta alusión *art nouveau*, ostentando en la parte inferior su pertenencia a la Biblioteca Salomé.

*Memorias de una cocota* (Ver imagen 1.4), por su parte, integra el color en el breve atuendo de la mujer que ocupa la parte central de la composición gráfica: camisón gris perla que deja ver un pecho, medias con ligas rojas y pelo sujeto. La dama fuma con boquilla, sentada en cojines rojos. Su imagen está enmarcada por un par de columnas

---

<sup>60</sup> TSJDF, “Proceso contra Fortino Solana, Francisco López Rodríguez, Nicolás Gómez López, Luis Ramírez y Margarita Aguilera por Ultrajes a la moral”, *op. cit.*, foja 51

<sup>61</sup> *Ibid.*, foja 57

presuntamente salomónicas rematadas por cabezas femeninas con collar, a manera de capiteles que sostienen una cartela que alude al género o la colección de la obra: Novela pícara. Los ángulos inferiores del encuadre muestran a un par de mujeres leyendo cuyos cuerpos desnudos están parcialmente ocultos por una cartela con el nombre de la obra.

Ambas obras pretenden ser elegantes en su presentación y cargadas de metáforas en su lenguaje. La narradora de *Memorias de una cocota* se refiere a una masturbación de esta manera: “Y como yo he decidido no ser de él hasta que salgamos de Holanda, me consuelo como puedo: mi diestra ha levantado mis faldas, y ha buscado la flor de mi vida, toda en fuego también...”<sup>62</sup> Más adelante, en el momento de la penetración, la narradora parece describir un éxtasis místico que algo le debe al de Santa Teresa: “Algo, una espada ardiente, me ha traspasado... y yo siento mis entrañas rociadas con fuego... Pero es un fuego dulce, dulcísimo... Mi tronco se agita ahora... Es el placer, tanto tiempo esperado, tanto tiempo soñado...”<sup>63</sup>

Este tipo de descripciones sólo podrían ser excitantes para una persona que supiera leer, pero Margarita Arellano, la voceadora que vendía la publicación en el Zócalo, era analfabeta y tal es el argumento en el que finca su presunta inocencia: no sabía que lo que vendía era inmoral. No obstante, tanto *Memorias de una Cocota* como *La reina de la lujuria* incluían ilustraciones: en el primer caso, además de la portada ya descrita, una serie de tres dibujos que muestran a una mujer en camisón espiando desde atrás de una cortina (Ver Imagen 1.6), dos dibujos de una pareja besándose (Ver Imagen 1.7) y uno más de un hombre metiendo su mano por debajo de la falda de una mujer (Ver Imagen 1.8). Si bien no

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, foja 27

<sup>63</sup> *Ibid.*, foja 31

están firmados, es probable que, debido a la semejanza estilística, los tres dibujos sean obra de la persona que diseñó la portada.

*La reina de la lujuria*, por su parte, incluye una fotografía o fotograma de muy mala calidad que muestra una penetración (Ver Imagen 1.9). Es un encuadre típico del cine pornográfico de los veinte y los treinta: sólo se ven las piernas y el pene del hombre, aún con calcetines, y encima, la mujer de espaldas a la cámara. Hay además dos dibujos burdos que muestran a parejas en diferentes posiciones sexuales (Imágenes 1.10 y 1.11). Tienen una calidad menor, tanto en el trazo como en el manejo de las proporciones, a los incluidos en *Memorias de una cocota*, y tampoco llevan firma.

*Selección artística* pertenece a otro tipo de publicaciones: es una revista que incluye diversos textos e ilustraciones, entre ellos seis relatos fragmentados. Un presunto error en la edición vuelve su lectura un rompecabezas, una especie de popurrí sexual. El orden de los relatos que integran la publicación es el siguiente:

1. De la boca al sexo hay poco trecho, por Angelina Terrier M. (una mujer conoce a un hombre en la Alameda Central, en un hotel de la avenida Hidalgo tienen un encuentro sexual).
2. Diálogo entre un Malora y el astuto Pablo Bergeres (verso satírico)
3. Verso (sobre una mujer que quiere sexo sin embarazarse)
4. Despertar en la horma (relato lésbico entre Margarita y Esther)
5. Fragmento vacilador de Don Juan Tenorio (verso satírico)
6. Relato sin título sobre una pareja que luego de conocerse en el tranvía sostiene un encuentro sexual
7. Relato sin título aparente sobre un chico que es iniciado en el sexo por una mujer casada llamada Gloria.

8. Inicio del relato anterior, en el que se incluye el título: Doble sacrificio
9. Fin de un relato que narra el encuentro entre un hombre y una mujer. Al final éste le roba a la dama su correspondencia con una *cocote* española (madame Savigné), la cual –anuncia- presentará al lector a continuación. Es aparentemente la introducción de una novela.
10. Fin de Doble sacrificio
11. Relato Pan y tortillas, por Angelina Trent (una pareja de amantes –Enrique y Lucha- escuchan en la habitación de al lado a una pareja lésbica –Alicia y Lola-. Al final, Alicia es la esposa de Enrique).

En lo que toca a las imágenes, hay en la revista dos dibujos: uno que acompaña al texto “De la boca al sexo hay poco trecho” (Ver imagen 1.12), que muestra a una mujer en bata, recostada en una cama observando a un caballero vestido con traje. Atrás de ambos hay una gran ventana a través de la cual se ve una luna en menguante y edificios. Elementos como la pareja en una habitación, el ambiente urbano y la noche pueden sugerir que se trata de una ilustración hecha ex profeso para el relato, sin embargo no coincide del todo con lo descrito en el mismo. Otro dibujo (Ver imagen 1.13) ilustra el relato “Pan y tortillas”. Aquí, un hombre está recostado en un sillón abrazando a una mujer que, sentada, muestra sus muslos desnudos y sus medias. Se encuentran en una habitación a la que presumiblemente se llega por una escalera ubicada en la parte izquierda. De nueva cuenta, el encuentro de la pareja, con copas y ceniceros en la mesa de centro, alude a una habitación de hotel, que es en donde se desarrolla el relato, pero no hay más elementos de identificación.

Destacan dos cosas: ambos relatos son los únicos ilustrados con dibujos y al parecer son obra de la misma autora: Angelina, que en el primer texto ostenta el apellido Terrier M., mientras que en el segundo usa el de Trent. Por otra parte, los dibujos tienen un estilo

parecido en el trazo. Si bien no tienen firma reconocible, el segundo de ellos deja ver en el ángulo inferior derecho un monograma, integrado probablemente por una letra A y una S (desgraciadamente la mala calidad de la impresión no permite apreciar en detalle).<sup>64</sup>

El ambiente urbano y local, el lígüe en el tranvía o en la Alameda, el encuentro sexual en un hotel de la avenida Hidalgo (“donde el amor de una hora encuentra acogedor refugio”)<sup>65</sup>, ubican a la ciudad de México como escenario de fortuitos encuentros eróticos, constituyen un rasgo de modernidad que rompe abruptamente con la literatura pornográfica ambientada en los burdeles y palacios europeos.

Otro rasgo de modernidad está en las fotografías incluidas en la revista. Se trata de cuatro imágenes tomadas en estudio. Una de ellas está en portada y las restantes acompañan el relato “Pan y tortillas”, de Angelina Trent. La imagen de portada muestra a una mujer desnuda de frente, de pie, sobre una plataforma circular contra un fondo oscuro (Ver imagen 1.14). La pierna derecha está adelantada. Su brazo izquierdo está extendido. El rostro voltea a la derecha y se recarga sobre el brazo, al tiempo que el antebrazo lo cubre parcialmente.

La segunda imagen, ya en interiores, muestra a otra mujer de pie, desnuda y de frente. Sostiene sobre su hombro y su mano izquierda una pecera con agua, el brazo derecho se dobla sobre la cabeza para agarrar el objeto (Ver imagen 1.15). La iluminación no permite

---

<sup>64</sup> Si bien puede tratarse de un seudónimo detrás del cual habría un escritor varón poniendo en voz de una dama toda una imáginería sexual masculina, no se puede descartar que una mujer escriba, ilustre y publique relatos eróticos en México hacia 1939. No está en los objetivos de este estudio el constatarlo, sin embargo queda abierta la línea para futuras investigaciones.

<sup>65</sup> TSJDF, “Proceso contra Fortino Solana, Francisco López Rodríguez, Nicolás Gómez López, Luis Ramírez y Margarita Aguilera por Ultrajes a la moral”, *op. cit.*, foja 38

ver totalmente su pierna izquierda, pero sí resalta el fondo, constituido por volúmenes geométricos.

La tercera imagen muestra a una mujer de pie, desnuda y de espaldas, cuya piel blanca contrasta con un ánfora negra sobre la que se recarga (Ver imagen 1.16). El fondo, con volúmenes geométricos, es el mismo que el de la foto anterior, sólo que iluminado por una lámpara seguramente ubicada al lado izquierdo del objetivo, a juzgar por la sombra de la mujer.

La última imagen muestra el torso desnudo de una mujer sonriente que echa su cabeza levemente hacia atrás para destacar el collar de perlas que rodea su cuello y con el que juegan sus manos (Ver imagen 1.17).

¿Qué podemos deducir de estas descripciones fotográficas? ¿Su intención es artística o pornográfica? Nos encontramos ante imágenes construidas, composiciones que de alguna manera pretenden mezclar lo clásico y lo moderno. La contorsión del cuerpo de la mujer de la portada que evoca parcialmente al gesto clásico del *pathos*, el manejo del *contrapposto* (con la pierna ligeramente adelantada para dar intención de movimiento), el uso del ánfora en la tercera imagen para equilibrar el peso del cuerpo femenino (como en la Venus de Cnido), son características de la escultura griega clásica, que en su momento retomó la pintura neoclásica. Hay similitudes entre estas mujeres y algunas de las que pueblan los cuadros de Gustave Courbet o Dominique Ingres. Un ejemplo claro: la mujer que sostiene la pecera parece una recreación de la que pinta Ingres en *La fuente* (1856) (Ver imágenes 1.18 y 1.19). La mujer de espaldas conserva similitudes con la que pinta Courbet en una de las versiones de *La fuente* (1862) (Ver imágenes 1.20 y 1.21).

Nos limitamos a señalar similitudes, toda vez que tenemos pocos datos para establecer y argumentar posibles influencias. Lo que sí es posible constatar es que la pose, en tanto

molde para registrar fotográficamente el cuerpo femenino desnudo, se mantiene circulando en calidad de mercancía visual para consumo masculino, al menos desde una década antes, como es posible comprobar si se comparan las imágenes de *Selección Artística* con las que constituyen la colección de estereoscópicas propiedad de Ava Vargas (Ver imágenes 1. 22 y 1.23). Las mujeres en pose se mantienen, lo que cambia es el fondo. De los lujosos interiores decimonónicos o los paisajes campiranos se pasa a las figuras geométricas que frisan en la abstracción, a los fondos modelados con luz.<sup>66</sup> Entonces, visualmente la modernidad está en el fondo.

La pose es control, es someter el cuerpo femenino a una forma determinada, contenible. Como explica Nead: “Los límites de la forma femenina controlan esa masa de carne que es ‘mujer’; tienen que parecer inviolados para que la imagen del cuerpo femenino ofrezca la posibilidad de una experiencia estética límpida.”<sup>67</sup>

Esa limpidez matiza el desnudo femenino, le otorga un estatus que le permite circular sin restricciones dentro de lo lícito. ¿Por qué entonces *Selección artística* es decomisada por la policía como cuerpo del delito de ultrajes a la moral? Un argumento son los textos que acompañan a las imágenes, aunque lo más probable es que las autoridades hubieran tenido la misma duda que Margarita, la expendedora de periódicos, tuvo respecto a *Memorias de una cocota* y *La reina de la lujuria*: ¿es arte o es pornografía? Ante la duda, lo más sencillo para la autoridad judicial es la acusación. Todos son culpables hasta que se demuestre lo contrario.

---

<sup>66</sup> O bien a los fondos sobrios, como en la serie de retratos de desnudo que Antonio Garduño le toma a Carmen Mondragón.

<sup>67</sup> Lynda Nead, *The female nude, art, obscenity and sexuality*, Taylor and Francis e-library, 2001, p.18

Con la misma determinación actuó la autoridad casi una década antes, el 3 de marzo de 1928, cuando en la esquina de Dolores e Independencia detuvo a Felipa Fernández vendiendo una revista llamada *Vida Alegre*, “periódico notoriamente pornográfico”, según se lee en la denuncia.<sup>68</sup>

La revista *Vida alegre*, es del tipo de *Selección artística*: una publicación integrada por textos escritos en varios géneros, que coinciden en el tema pícaro y sexual. También incluye ilustraciones y fotografías, sin embargo, a diferencia de *Selección artística*, ofrece una serie de datos que develan nombres de posibles productores y distribuidores de pornografía en México en la década de los veinte.

En su portada (Ver imagen 1.24), la revista presenta una ilustración a color de una mujer acostada en una cama, únicamente ataviada con medias y zapatillas.<sup>69</sup> Debajo de la imagen está el título de la misma: Nena picuda, y un chiste que alude a la lucrativa y activa vida sexual de la dama. Este recurso era muy socorrido también en las portadas de la revista *Fantoche*. En el ángulo inferior derecho se reconoce un monograma que incluye las letras JB. Es idéntico al que ostentan algunas de las imágenes estereoscópicas de la colección Ava Vargas y que en el 2006 el investigador Miguel Ángel Morales identificó como pertenecientes al fotógrafo J. Berriozábal.<sup>70</sup> Evidentemente, el dibujante y el fotógrafo son la misma persona. J. Berriozábal ilustra y además anuncia su negocio fotográfico en la última página de la revista (Ver imagen 1.25): “Si usted desea un buen retrato por poco

---

<sup>68</sup> TSJDF, “Denuncia contra Felipa Fernández por ultrajes a la moral”, 3 de marzo de 1928, AGN, expediente 391132, caja 2148, foja 1

<sup>69</sup> *Ibid.*, foja 2

<sup>70</sup> miguelangelmorales-fotografos.blogspot.mx publicado el viernes 23 de enero de 2009, consultado el 26 de noviembre de 2013



dinero, ocurra a los Estudios Cine-Fotográficos Berriozábal. 2ª de Mesones 25, primer piso. ¿Es usted afecto al cine? Venga a probar gráficamente sus aptitudes”.<sup>71</sup>

Un ejemplo del trabajo del fotógrafo está en la contraportada de la revista (Ver imagen 1.26): una fotografía a color, “cortesía de los estudios cine-fotográficos Berriozábal”, que muestra a una mujer desnuda, parada de puntas sobre un basamento circular.<sup>72</sup> Al fondo se aprecian varios árboles y follaje. Es una imagen cuya impresión está invertida, a juzgar por el monograma del autor y el número 25 que seguramente la identifica como parte de una serie.

Como las mujeres fotografiadas en *Selección artística*, la dama de *Vida Alegre* está en pose, aunque más cercana a modelos de representaciones pictóricas neoclásicas. La intención de ubicarla en un ambiente natural es una reiteración de la identificación del ser femenino con la naturaleza, con lo salvaje; el equilibrio, la contención, el control, están en el basamento sobre el cual la mujer posa en calidad de escultura. La pose construye la forma que adopta su cuerpo y lo moldea en función del consumo visual lícito. La pose objetiva al sujeto.

Si en el primer piso de Mesones 25 estaban los estudios de Berriozábal, en la planta baja del edificio estaba la imprenta de donde salían los ejemplares de *Vida alegre*, propiedad del director de la publicación: el también fotógrafo Adrián Devars. A plana entera, en la página 15 de la revista se anuncia la imprenta “El libro diario”, casa establecida en 1885 (Ver imagen 1.27). Ahí se producían “Impresiones de toda clase de trabajos finos- especialidad en CARTELES Y PROGRAMAS para TETROS, TOROS y FERIAS- Propagandas en general.”<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> TSJDF, Denuncia contra Felipe Fernández, *op. cit.*, foja 11

<sup>72</sup> *Ibid.*, foja 12

<sup>73</sup> *Ibid.*, foja 11

Según datos consignados por el investigador Miguel Ángel Morales, Devars fue hijo del impresor del mismo nombre, quien en algún momento llegó a contratar al grabador José Guadalupe Posada. El investigador adjudica a Devars no sólo la dirección de *Vida alegre* (cuyo periodo de existencia fija entre 1926 y 1934), sino además la realización de un cortometraje pornográfico, que analizaremos en otro capítulo, titulado *El fotógrafo*.<sup>74</sup>

Lo que podemos deducir de los datos que arroja el documento es que la empresa editorial *Vida alegre* no sólo se limitaba a la revista, también produjo la Biblioteca Vida Alegre, integrada por dos series, una de 11 tomos y otra de 18 tomos.<sup>75</sup> Además de la biblioteca, se ofrecen “Hermosos desnudos femeninos del natural” en los siguientes paquetes: 6 postales sin retoque (\$1.00), 6 fotografías en 8 x 10” (\$6.00), 12 estereoscópicas en papel 6 x 13 ó 45-107 (\$2.00), o bien 12 estereoscópicos en vidrio (ambos tamaños) (\$5.00).<sup>76</sup>

El ejemplar consultado de *Vida alegre* también incluye una lista de presuntos distribuidores en la República Mexicana. Una nota escrita en tono de broma explica a los lectores foráneos: “Algunos de nuestros agentes se están haciendo bizcochos y no remiten las

---

<sup>74</sup> Vid. <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.mx> y Miguel Ángel Morales, "'A", "w" y Adrián Devars Junior", revista *Alquimia*, número 23, México: INAH-SINAFO, enero-abril de 2005, pp. 17-25.

<sup>75</sup> Los libros de la primera serie, cada uno con un precio de 75 centavos, son: *Virgen impura, Cazadores de dotes, Viudas ardientes, Que queman, que queman, Los ladrones de amor, Lances de amor, Últimos cuentos, Picardías, Vida de las damas galantes, Sin honor y El marido de mi madre*; los libros de la segunda serie, con un costo de 35 centavos, son: *El arte de cazar mujer, El triunfo de Venus, Dora la modistilla, El dandismo, El charro de Tejares, Historias picarescas, Benditas sean las suegras, Las tres princesas, El beso de la muerte, El amor en todos los países, La sultanita, Eróticos y sentimentales, El amor en el siglo XVIII, Las mujeres de Turquía, De cómo le salieron cuernos a la luna, Historia maravillosa, Los secretos de la noche y La alcahueta*.

<sup>76</sup> TSJDF, Denuncia contra Felipa Fernández, *op. cit.*, foja 3

cantidades que adeudan por remisiones que de este semanarios les hemos hecho.” Por esa razón, se publica el nombre del agente y el lugar en donde radica. De ser cierta la advertencia, la revista habría tenido distribución en 11 poblaciones de 9 estados, de Chiapas a Coahuila, de Veracruz a Nayarit, incluyendo la ciudad de Guanajuato, bastión del conservadurismo, punto neurálgico en el conflicto cristero que por entonces se desarrollaba en México.

¿Qué ofrecía *Vida alegre* a sus lectores? Una selección de textos en el mismo tono humorístico y sexual que *Selección artística*, aunque con un mejor trabajo de edición. El objetivo de la revista, que se asume como un semanario frívolo ilustrado, es el humor. Los chistes ilustrados no son muy efectivos, aunque sí muy abundantes (Ver imágenes 1.28, 1.29 y 1.30). Es probable que la mayoría de las imágenes hayan sido ilustraciones o fragmentos de comics tomados de otra publicación, a los que se les agrega como pie un chiste que resulta forzado. Destaca que el tipo de las mujeres representadas en los dibujos responda al de la mujer moderna y urbana de los veinte: pelo a lo *garçon, cloché*, tacones y medias. Una constante en el atavío femenino son las batas transparentes que ofrecen al lector una galería de voluptuosos muslos, nalgas o senos.

No hay imágenes de interacción sexual. Las representaciones femeninas no difieren mucho de las que pueblan la publicidad en los periódicos de la época (Ver imágenes 1.31, 1.32 y 1.33). La diferencia estriba en que ya no son hadas, sirenas o ninfas las que están desnudas; ya no son odaliscas las que dejan ver su corporalidad debajo de la ropa; son, por el contrario y a juzgar por los chistes que acompañan a las ilustraciones, novias, esposas, amas de casa, amantes, prostitutas. Son representaciones de mujeres más cercanas, en sus roles de género, a la cotidianidad del lector, aunque quizá sin la sensualidad e independencia que ostentan aquellas que por la época poblaban las portadas de *Revista de*

*revistas y El universal ilustrado*, surgidas del genio de García Cabral (Ver imágenes 1.34 y 1.35).

Por otro lado, es notable que en la ilustración, la representación femenina se libera del yugo de la pose que carga en los registros fotográficos, no obstante comienza a caer en otro modelo, que en ocasiones exalta hasta lo grotesco el volumen de partes específicas del cuerpo.

En lo que toca a la oferta textual de la revista, toda –incluido un buzón apócrifo del lector–, es en tono humorístico. Los autores firman con seudónimos como El cojo TELLO o P. Jones. Hay incluso un poeta, Maravelo, que firma el soneto La ninfa panadera, cuyo ingenio es de destacar:

La noche filosófica estrellea

La calle se alargucha silenciante

Y la moza en su hogar panificante

Con el efebo lurío julietea

El horizonte oriéntico lunea

Los dos platican bajopalabrante

Y el erecto doncel enamorante

La abraza fugueril y la osculea...

Puja la ninfa en contonea vivo

Mientras se audita del galán activo

El secado farinpe respirante

Y aquel idilio de dulzor de chocho

Llega a la plenitud y el cefirante

Odora a emanaciones de bizcocho.<sup>77</sup>

La revisión de estos cuatro cuerpos del delito, catalogados como tales en un archivo judicial, arroja varios datos: la imprenta –el medio a través del cual comienzan a circular masivamente palabras e imágenes durante el Renacimiento- sigue siendo, cuatro siglos después de su invención, el medio a través del cual se reproduce lo obsceno.

Otro dato es que la estrategia para presentar lo obsceno tampoco cambia. Como apuntan Busagli y Zuffi: “los Sonetos lujuriosos de Pietro Aretino (1492-1556) causan alarma en la sociedad del siglo XVI e inauguran una relación que se revelaría capital para el futuro de la pornografía: la que une texto e imagen.”<sup>78</sup>

Lo obsceno se instala en la imprenta, crea su sistema solar en la Galaxia de Guttenberg y trasciende el tiempo. En los inicios del siglo XX la migración parcial de lo obsceno hacia un nuevo medio está en marcha. No obstante, en el medio editorial su presencia es tan común que incluso revistas como *Vida alegre*, cuya obscenidad es relativa, se da el lujo de poner en sus páginas su dirección, su teléfono e incluso a los distribuidores. Ampararse en el humor no es garantía de circulación. Felipa Fernández es procesada por vender un “periódico notoriamente pornográfico”, así le pareció al gendarme que la detuvo, quien – para corroborar su juicio- le entregó la revista al comisario de la sexta división de Policía, quien a su vez se la hizo llegar al Oficial Mayor, quien una vez que revisó el cuerpo del delito lo turnó al Procurador General de Justicia del Distrito y Territorios Federales “para

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, foja 9

<sup>78</sup> Marco Busagli et al., *Arte y erotismo*, Milán, Electa, 2001, p. 77

los fines legales que estime usted pertinentes.”<sup>79</sup> Cuatro pares de ojos masculinos escrutan el material antes de anexarlo al expediente, en el cual no existe sentencia alguna. Su carácter pornográfico y su decomiso se basan en una mera apreciación. La falta de claridad a la hora de categorizar un objeto como pornográfico constituye una fisura, un resquicio que le permite al género subsistir. Por ahí se cuelan las sombras que la Ley no puede definir, pero que reconoce como pornográficas.

### 1.1.3 Las sombras candentes

*Vida alegre* circula a fines de la década de los veinte y para entonces el cinematógrafo ya llevaba al menos dos décadas de venir albergando de manera clandestina a la pornografía. Es muy probable que el fotógrafo J. Berriozábal estuviera al tanto de las ventajas del lenguaje en movimiento para registrar y mostrar no sólo mujeres desnudas, sino secuencias reales de sexo heterosexual, homosexual o grupal. De ahí que sea tan sospechoso que su estudio se ostente como Cine-fotográfico o que al final de su anuncio pregunte “¿Es usted afecto al cine? Venga a probar gráficamente sus aptitudes.”<sup>80</sup>

¿Cómo se hacían y se exhibían esas películas? Un fragmento de *Memorias de una cocota* ofrece una respuesta, desde Francia:

Esto del salón ya saben lo que es, en una casa como la mía, las gentes elegantes que vienen a la Ville Lumière de todas las partes del mundo: hay un *écran* artístico, donde se pueden ver las escenas más seductoras del amor carnal a lo vivo, tomadas aquí, en mi misma casa, con mujeres hermosísimas, con hombre (sic) de una belleza de Apolo viviente... hay

---

<sup>79</sup> TSJDF, Proceso contra Felipa Fernández, *op. cit.*, foja 1

<sup>80</sup> *Ibid.*, foja 11

mujer (sic) de éstas a las que hay que pagar diez, doce y veinte mil francos para conseguir que se preste a... todo y se deje tomar por la cámara cinematográfica en los momentos culminantes del amor. A veces contrato matrimonios o parejas que me cuestan un dineral; pero luego, cada cinta de ésta produce una fortuna... Tengo en mi casa restaurante galante, alcobas galantes, ciento veinte cuartos de baño, galantes también...”<sup>81</sup>

En México el proceso es distinto. Los pocos datos con los que contamos señalan que el cine pornográfico se exhibía a principios de siglo en salas para hombres solos, aunque posteriormente las exhibiciones se trasladarán a sitios insospechados, como la casa anexa a la librería La Tarjeta, en la ciudad de México.

Al menos esa era la información que tenía el comandante de la Policía Judicial, Crispín de Aguilar, quien a principios de 1939 comisionó a los agentes Manuel Aguirre y Enrique Valencia para que investigaran una supuesta venta de postales obscenas y exhibición de películas pornográficas en la librería La Tarjeta, propiedad de Amadeo Pérez, establecida en el despacho 103 del número 12 de la calle Isabel la Católica, así como en la casa ubicada a un costado, en el número 14. Ambos agentes vigilaron los predios. Según consta en su declaración de hechos, Aguirre pudo observar que “muchas personas entraban (a la casa) y salían todavía viendo las postales que compraban.”<sup>82</sup> Valencia, por su parte, agregó

---

<sup>81</sup> TSJDF, Proceso contra Fortino Solana, Francisco López Rodríguez, Nicolás Gómez López, Luis Ramírez y Margarita Aguilera por Ultrajes a la moral, *op. cit.*, foja 33

<sup>82</sup> TSJDF, Jucio contra Amadeo Pérez Mendoza y José Durán Álvarez, 9 de mayo de 1939, AGN, expediente 588599, caja 3206, foja 3.

que “eran muchas personas de ambos sexos las que concurrían y salían con postales y retratos obscenos.”<sup>83</sup>

Originario de León, España, según consta en su declaración,<sup>84</sup> Amadeo Pérez asegura tener 35 años en el momento de la detención y ser casado. Además de comerciante de libros, declara que es periodista y edita la publicación *Forma, Revista de Arte y Cultura Física*.<sup>85</sup> Acepta que “es aficionado a comprar toda clase de libros, fotografías, etcétera, de carácter sexual o mejor dicho pornográfico con el único objeto de completar lo más posible su colección particular.”<sup>86</sup> No obstante, Aguirre y Valencia tienen informes de que más que coleccionista, el español es distribuidor de pornografía.

Los agentes idearon un plan para ingresar al local y lo pusieron en marcha el 6 de mayo. Al medio día de ese sábado, Amadeo se encontraba atendiendo su negocio, cuando llegó una persona que traía un sobre con cosas nuevas que mostrarle. Amadeo estaba atendiendo un asunto, así que le pidió a su amigo, José Durán, que acompañara a la persona al “leonero” (casa donde se celebran jolgorios u orgías, según la RAE) que tenían en la casa de al lado. En un momento los alcanzaría.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, foja 4

<sup>84</sup> Aunque puede ser Lyon, Francia. Si bien hasta la prensa se refiere a él como español, hay documentos en donde su supuesta tierra natal está escrita como Lyon, además, entre los objetos que le confisca la policía hay un cuaderno con anotaciones en francés.

<sup>85</sup> En realidad, una publicación en la que abundan los desnudos. Si bien se trató de consultar los dos ejemplares de la revista que resguarda la Hemeroteca Nacional –según su catálogo–, los encargados del archivo no encontraron los mismos dentro del acervo, incluso cuando se solicitó una búsqueda especial.

<sup>86</sup> TSJDF, Juicio contra Amadeo Pérez Mendoza, *op. cit.*, foja 4



Al igual que el local en donde se encontraba establecida la librería, el leonero era alquilado. Dos años antes –se consigna en la declaración-, Amadeo lo había rentado a Juan Dueñas con quien acordó usarlo para almacenar mercancía sobrante de su negocio, así como clichés, revistas, libros y escritos destinados a la revista *Forma*. Ahí también guardaba su colección pornográfica y al ser aficionado al cine chico (formatos no profesionales: 16 mm y Pathe Baby), instaló pantallas en las habitaciones para poder ver y probar las películas “sin tener ningún propósito de exhibir estas películas a nadie, fuesen del género que fuesen.”<sup>87</sup> Amadeo también usaba estas pantallas para probar los proyectores a cuya reparación también se dedicaba. Según su declaración, anunciaba este servicio en la prensa con la dirección de la librería.

Amadeo llegó al leonero donde ya lo esperaba el visitante y su amigo – que no su empleado-, José Durán, electricista de 33 años oriundo de Acámabaro, Guanajuato, y a quien conocía desde hacía 6 años. Apenas le estaban mostrando el contenido del sobre cuando sonó el teléfono. Lo necesitaban en la librería. Se disculpó y, al salir, se topó con los agentes Aguirre y Valencia, quienes querían entrar a la casa. Amadeo se resistió y les exigió una orden de alguna autoridad judicial. Los policías fueron por refuerzos y regresaron.<sup>88</sup> Le dijeron que no necesitaban que les abriera, que adentro tenían una persona que lo haría. Ahí se dio cuenta del engaño. La policía entró y allanó el local.

Aquí entran en conflicto las declaraciones. Amadeo afirma que los agentes irrumpieron en la casa “recogiendo todos los objetos que consideraron el cuerpo o instrumento del

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, foja 5

<sup>88</sup> Entre los agentes que participan en la detención está Amaury González y Luis Pérez, el agente que unos meses después detendrá a los distribuidores de *Memorias de una cocota*, *La reina de la lujuria* y *Selección artística*.

delito.”<sup>89</sup> Los policías son más específicos: Aguirre afirma que entraron con engaños y encontraron un estudio fotográfico bien montado, aparatos de proyección y pantallas, cuadros y fotografías coleccionados en álbumes y casilleros con libros pornográficos. También hallaron sillería, pues sabían que se proyectaba cine porno y se cobraba 3 pesos por pareja.<sup>90</sup> Valencia agrega que además encontraron varios paquetes con direcciones fuera de la ciudad de México con fotos pornográficas.<sup>91</sup>

Los agentes decomisaron: tres proyectores chicos (Excel 53494, Pathé-baby 238466- G2 y Pathé Score YMP, sin número y con transformador aislado), 6 carretes para película vacíos, 4 películas, 15 álbumes con negativos y fotografías pornográficas, 21 fotografías amplificadas, 3 cuadernos escritos a máquina, una caja de cartón con libros pornográficos y cuadernillos.<sup>92</sup> En la casa se quedaron fotografías, aparatos de amplificación y pantallas para proyección.<sup>93</sup> Con estos objetos y sus indagaciones los agentes pretendieron demostrar que en la casa se exhibían películas inmorales, que ahí se tomaban fotografías pornográficas, que se vendían tarjetas pornográficas y que se surtía a poblaciones foráneas. Además se pretendía probar que José Durán participaba en la elaboración de las fotografías.

---

<sup>89</sup> TSJDF, juicio contra Amadeo Pérez Mendoza, *op. cit.*, foja 5

<sup>90</sup> *Ibid.*, foja 3-4

<sup>91</sup> *Ibid.*, foja 4

<sup>92</sup> En un conteo más detallado, ya en la comisaría de policía, se agregará que dos de los tres cuadernos confiscados están escritos en español y uno en francés, que el cajón contenía 103 libros pornográficos y que también se decomisaron 5 cajas con positivas de cristal. Curiosamente, de los 15 álbumes fotográficos, ya sólo hay 14. *Ibid.*, foja 6

<sup>93</sup> *Ibid.*, foja 2

Amadeo negó comerciar con las fotografías que le confiscaron, negó exhibir películas pornográficas salvo para sí mismo o “acompañado de amigos o amigas íntimas.” Agregó que no vendía libros de ese género, pues eran parte de su colección y que si había ejemplares duplicados era porque acostumbraba comprar en gran cantidad o bien porque algunos amigos llegaban y los dejaban. Añadió que “a veces llegaba a su local privado alguna amiga y otras ocasiones alguna pareja de amigos, pero siempre en forma muy íntima y con el exclusivo objeto de exhibir o leer publicaciones pornográficas.”<sup>94</sup>

Durán secunda las afirmaciones de su amigo. Afirma que en el leonero “se dedican a tomar algunas copas en unión de amigas y amigos íntimos y hacen en ocasiones exhibiciones privadas del género pornográfico.” Agrega que ha visto entrar a muchas personas “que entiende son amigas del señor Mendoza”, y que le llevan fotografías y libros pornográficos, que muchas se llevan del local esos objetos “pero que no sabe si el señor Mendoza se los vende.” Añade que “a veces llegan parejas de ambos sexos, amigos de Mendoza, y todos juntos toman la copa y efectúan actos sexuales.”<sup>95</sup>

Entre los objetos confiscados, la policía encuentra tres fotografías pornográficas en las que identifica a Durán. Cuando se le pregunta directamente si es él, lo acepta y dice “que no le pagan ningún dinero por ello pues lo hace por pura afición y que esas fotografías no las tomó el señor Mendoza, sino un fotógrafo llamado Luis, del que no sabe ni su apellido, ni su domicilio.”<sup>96</sup>

En una declaración posterior –probablemente ya asesorado por el abogado defensor-, Durán detalla que seis o siete años antes, estando con unos amigos en juerga en una casa,

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, foja 5

<sup>95</sup> *Ibid.*, foja 6

<sup>96</sup> *Ibid.*, foja 6

presenció la toma de algunas fotografías pornográficas, que a la postre le fueron vendidas a Amadeo para su colección. Él mismo se las enseñó, poco tiempo después. Duran afirma que no sabía de la existencia de esas fotos hasta que Amadeo se las mostró, también ignoraba que él salía fotografiado y que seguramente “lo retrataron aprovechándose del estado de ebriedad en que se encontraba.”<sup>97</sup>

El martes 9 de mayo, ya en el Juzgado Cuarto Mixto de Paz, a donde fue turnado el caso, las denuncias oficiales comienzan a desmoronarse. Amadeo –quien junto con Durán recupera su libertad ese día luego de pagar una fianza de 400 pesos-, le asegura al juez Rodolfo Rebolledo que las películas que le decomisaron no son pornográficas, no obstante reconoce haber exhibido alguna vez películas porno para sus amigos. Dice que en el momento en que lo detuvieron no tenía una sola en su poder pues las había prestado. Reitera –porque la autoridad insiste en este detalle-, que nunca ha cobrado por las exhibiciones y que tampoco ha tomado películas o fotografías pornográficas.

Ese mismo día, el juez constata lo dicho por Amadeo: de las cuatro películas decomisadas, una es de una corrida de toros, otra es una panorámica de la Plaza de la Constitución, una más es una excursión familiar y además hay dos rollos en que se reproduce la forma de trabajar de una máquina de pavimentar.<sup>98</sup>

Un día después, las autoridades realizan una visita a los locales allanados. Facilita su llegada a La Tarjeta las diversas flechas y anuncios que desde el exterior invitan a pasar al despacho 103 de Isabel la Católica 12. Placas de cristal cubren los anaqueles en donde están

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, foja 15

<sup>98</sup> *Ibid*

acomodados libros de carácter literario y estudios científicos sobre temas sexuales. Las autoridades se percatan de que no hay comunicación alguna con habitaciones interiores.

En la planta baja de la casa de al lado encuentran varios cuartos, en uno de ellos hay un sofá, una mesa con cubierta de mármol, una escultura pequeña y una pantalla para cinematógrafo (1.25 x 1.5 m). Hay dos locales que son usados como bodega para almacenar libros del mismo carácter que los exhibidos en la librería. Luego de atravesar un patio, las autoridades llegan a un departamento decorado con desnudos artísticos “pero ninguna fotografía o reproducción o dibujo de carácter pornográfico.”<sup>99</sup> No se consigna el criterio para determinar que las imágenes son artísticas y no pornográficas.

En la planta alta encuentran dos habitaciones: una usada como recámara y otra con un sofá. También hay un cuarto con una pantalla cinematográfica. Se anota en el acta de revisión: “Todo en pésimo estado de uso y abandonado, y a indicación del defensor se hace constar que el local se encuentra sucio y mal acondicionado. Se suspendió la diligencia. Doy fe, y a petición del defensor del procesado se hace constar que no se encontró ningún implemento de fotografía, ni artículos que sirvan para tomar, fijar, revelar o reproducir fotografías.”<sup>100</sup>

Cuando la visita se lleva a cabo, Amadeo ya está fuera y tiene en su poder las 17 llaves que le fueron decomisadas. Además cuenta con los servicios de un abogado defensor: el licenciado Genaro Palacios Moreno, que tenía su despacho en el número 85 de Isabel la Católica.<sup>101</sup> No se descarta una posible alteración del lugar de los hechos para resaltar dos

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, foja 19

<sup>100</sup> *Ibid.*, foja 20

<sup>101</sup> Palacios Moreno, además de abogado, tenía grado de coronel. Fue secretario de la Comisión Permanente de Pacificación en el Congreso Constituyente, y director de la Biblioteca Nacional de México en 1915. También fue magistrado del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal.

cosas: que no hay sillería alguna que permita comprobar que las exhibiciones eran públicas y que no hay máquinas para imprimir fotografías, lo cual comprobaría que en el sitio se reproducía material pornográfico. Palacios se da cuenta de que los policías no cuentan con más pruebas que su testimonio para acusar a Amadeo de vender y exhibir material pornográfico al público. En ese detalle fincará su defensa y en el hecho de que el consumo y el almacenamiento de pornografía para fines estrictamente privados, no es delito.

A pesar de la visita, y a petición del Ministerio Público, el 12 de mayo se dicta auto de formal prisión, sin perjuicio de la libertad bajo fianza, a Pérez y a Durán. A decir de las autoridades el cuerpo del delito está comprobado “con la fe que se dio de las fotografías pornográficas y obscenas que se encontraron en poder de los indiciados, de los 14 álbumes que se recogieron, así como la literatura pornográfica recogida la que es altamente obscena tanto en su texto como en su dibujo.” Cuentan también las declaraciones de los policías sobre la gente que salía del local con postales pornográficas y la declaración de Amadeo y José quienes “admitieron haber recibido amigos con los cuales hacían exhibiciones pornográficas de películas de dicho género, así como el intercambio que con ellos hacían de fotografías de dicho carácter.”<sup>102</sup> Este argumento es rebatido en la apelación de la sentencia, presentada el 13 de mayo, en la que Palacios argumenta que “el Juez debe tener a la vista (...) el objeto que se dice pornográfico, el cadáver del occiso o las palabras proferidas sin cuyo requisito legalmente es imposible dar por comprobado el cuerpo del delito.”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> TSJDF, Juicio contra Amadeo Pérez, *op. cit.*, foja 22

<sup>103</sup> *Ibid.*, foja 24

Además de la apelación, Amadeo y José interponen un amparo contra la sentencia, argumentando que no se aportan los elementos constitutivos del delito (lugar, tiempo y circunstancia de la ejecución), ni se comprueba cabalmente su culpabilidad. Agregan que la posesión de objetos pornográficos no está comprendida entre los elementos constitutivos del delito de ultrajes a la moral, tampoco mostrar películas pornográficas a un amigo, toda vez que el delito de ultrajes a la moral pública implica que los hechos que lo constituyen “sean susceptibles de caer bajo el dominio de los sentidos del público, o sea que toda la sociedad, sin distinción de clases, sexos, edades o educaciones, puede en cualquier momento ver o adquirir películas obscenas.”<sup>104</sup> Mostrar a un amigo una fotografía, película o libro pornográfico:

no es ni constituye la confesión del hecho o elementos constitutivos del delito de ultrajes a la moral pública a que se refiere el auto de formal prisión, podrá ser una travesura, una curiosidad, un motivo de admiración por lo que toca al atrevimiento de esos objetos, una causa de estudio privado de los mismos desde el punto de vista científico o psicológico, pero nunca un ataque a la moral pública (...) Como anécdota cabe decir que cuando esos objetos pasaron por la Procuraduría de Justicia, no faltó alguno que otro de los agentes del Ministerio Público que fueron por su cuenta a escarbar entre ellos, para verlos, criticarlos, reírse y en fin hacer todas aquellas manifestaciones que acompañan siempre al que sorprende

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, foja 27

una intimidad, lo mismo que se trate de una fotografía, que de la actitud que pueda tener una persona en el baño de su casa.<sup>105</sup>

El 8 de junio, el Juez primero en Materia Penal, Arturo Martínez Adame, niega el amparo.<sup>106</sup> Agrega que Pérez admitió haber exhibido alguna vez material pornográfico a sus amigos y que este hecho atenta contra la moral y las buenas costumbres pues el párrafo 1 del artículo 200 del Código Penal –según su interpretación particular- se refiere a la fabricación, reproducción o publicación de libros, imágenes u objetos obscenos, así como a la exposición, distribución o circulación de los mismos sea en privado o en público.<sup>107</sup>

Cinco días después, Amadeo solicita la revisión de la sentencia. Aprovecha que el juez Adame había utilizado su declaración respecto a que pudo haber llegado a realizar alguna exhibición de películas pornográficas a sus amigos, para recordarle a la autoridad que en todo caso él no está capacitado legalmente para calificar la obscenidad de la exhibición, sólo la autoridad judicial y ésta no estuvo presente en ninguna supuesta función. A los policías no les consta que haya habido tales y las películas confiscadas no eran obscenas.<sup>108</sup>

El documento critica que el licenciado Martínez Adame “en su puritanismo sexual olvida toda la teoría penal”, al interpretar erróneamente el párrafo primero del artículo 200 del Código Penal. Se advierte que todo lo comprendido en dicho artículo debe tener carácter

---

<sup>105</sup> *Ibid*

<sup>106</sup> Arturo Martínez Adame llegó a ser gobernador interino de Guerrero en 1960, luego de la destitución del general Raúl Caballero Aburto. Ordenó la aprehensión del líder guerrillero Genaro Vázquez.

<sup>107</sup> TSJDF, Juicio contra Amadeo Pérez, *op. cit.*, foja 51

<sup>108</sup> *Ibid.*, foja 59



público, de otra manera el hecho se habría llamado “delito contra la moral”, pero no fue así “sin duda por lo impropio y difícil que es la clasificación de ésta en lo privado.”<sup>109</sup>

Abogado y defendido son versados en materia bibliográfica, de ahí que citen a la legislación española, que permitió la impresión de libros pornográficos, como la Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos, porque no estaban destinados a su circulación en público. Señalan colecciones como la del Museo Secreto de Nápoles y otras que resguardan archivos como la Biblioteca Nacional de México. No sin cuestionar –como diez años antes lo hizo el abogado Sócrates Piñera para defender a los vendedores de revistas obscenas-, la permisividad de la autoridad en lugares como el Teatro Apolo, en donde se permiten los desnudos y la literatura obscena sólo con advertir en los programas que el espectáculo es sólo para hombres, la defensa cuestiona severamente el puritanismo de los representantes del poder judicial:

Dentro del campo sexual opera vigorosamente la naturaleza con toda su fuerza y propósito de reproducción humana y a menos que las autoridades se propusieran combatir con energía las relaciones sexuales para transformar a este país en un pandemónium de invertidos hipócritas, no podría concebirse que el Código Penal invadiera las costumbres privadas al grado de ruborizarse de todo y por todo lo que se relaciona con la sexualidad.<sup>110</sup>

El documento remata con una solicitud para enviar la revisión del juicio al máximo tribunal judicial del país: la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Luego de una serie de careos

---

<sup>109</sup> *Ibid*

<sup>110</sup> *Ibid*

en los que ambas partes, la acusadora y la acusada, se sostienen en sus declaraciones, así como la presentación de tres testigos por parte de la defensa de Amadeo, que aseguran haber sido invitados por éste para ver su colección de pornografía, pero sin jamás asistir a una función de películas, el 6 de julio se lleva a cabo una nueva audiencia. En la misma, se lee un documento redactado por el abogado Palacios Moreno, que resume los hechos del juicio y que expone, a manera de conclusión, que un rasgo común en la tipificación de acciones obscenas es la necesaria y absoluta publicidad:

Este espíritu de publicidad es necesario ya que los actos cometidos en contra de la moral aceptada o las buenas costumbres, que no tengan una redundancia social, es decir que no se hagan públicos, en ninguna forma pueden lesionar el interés jurídico protegido por el Estado con el nombre de moral pública. Sostener otro criterio sería tanto como condenar todas las acciones verificadas en la intimidad de los hogares y que al ser perseguidas darían como resultado que se lesionasen efectivamente las buenas costumbres y la moral social por el necesario escándalo que al hacerlo se produciría.<sup>111</sup>

Los actos de Amadeo, agrega Palacios Moreno, son privados, por lo tanto: “su silencio en nada perjudica, en cambio, el buen orden y la moral de la sociedad, ya que se trata de una persona mayor de edad y con aficiones que pueden ser curiosas, científicas o simplemente coleccionista inofensivo que en ninguna forma distribuye o exhibe esos objetos en detrimento de las buenas costumbres o de las más primordiales normas de moral social.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, foja 67

<sup>112</sup> *Ibid*

La sentencia emitida ese mismo día admite que el poseer artículos obscenos, sin fabricarlos, reproducirlos, exhibirlos o distribuirlos en cualquier forma, no produce responsabilidad penal alguna. Se resuelve que ni Amadeo, ni José Durán son responsables y se les absuelve sin reparación de daño. Ese mismo día, el juez Rebolledo manda notificar la resolución a la SCJN.<sup>113</sup> El 8 de julio le devuelven a Amadeo todas las cosas confiscadas.<sup>114</sup>

En la denuncia de hechos, el Comandante de la Policía Judicial, Crispín de Aguilar, había redactado que Amadeo había opuesto resistencia al momento de su captura: “No está por demás manifestar a usted (el juez a quien se turna el caso), que el propietario PÉREZ MENDOZA manifestó enfáticamente que perdíamos el tiempo en su caso porque no le harían nada por contar con excelentes amistades tanto en la jefatura de policía como en esta dependencia.”<sup>115</sup>

Si bien no hay elementos en el expediente que permitan comprobar que la advertencia de Pérez era cierta, tampoco se puede descartar del todo. Pérez sale y continúa trabajando por varios años más. De acuerdo con una nota periodística, en mayo de 1947 es detenido de nuevo, esta vez regenteando un burdel en la colonia Chapultepec Morales: el Ladie’s (*sic*) Bar Sayula, en el que hay una sala de cine pornográfico secreta a donde los clientes – generales, banqueros, artistas de cine y hasta un diputado cuya influencia permitía que el lugar siguiera funcionando sin problema, según la nota periodística-, se daban cita al

---

<sup>113</sup> La Suprema Corte tomará cartas en el asunto: el 14 de julio acepta la revisión del amparo y lo turna a la primera sala, el 4 de octubre ratifica la sentencia absolutoria, *Ibid.*, fojas 78 y 80

<sup>114</sup> *Ibid.*, foja 74- 75

<sup>115</sup> *Ibid.*, foja 1

amparo de la oscuridad y con la complicidad del alcohol.<sup>116</sup> Para ese entonces, Amadeo tenía a su cargo, además del burdel, un cabaret en la calle de Amsterdam, un cine porno en Donceles y una librería en la avenida Hidalgo.

De nueva cuenta es la exhibición de películas pornográficas el delito que provoca su detención. A diferencia de 1939, en que de acuerdo al expediente, las películas confiscadas no eran pornográficas, esta vez sí se decomisaron tres películas “sicalípticas”: dos de manufactura estadounidense y una mexicana.<sup>117</sup> El cuerpo del delito estaba a la vista de la autoridad y, a diferencia de lo ocurrido ocho años antes, esta vez el agente Jorge Villalobos –estudiante de leyes y miembro de la Policía Judicial-, sí entra al negocio, traba amistad con una mesera, paga los 10 pesos que cuesta el acceso al cine y presencia lo que en su momento los agentes Aguirre y Valencia sólo conocieron a través de un contacto.

La revisión del expediente jurídico del juicio de Amadeo Pérez en 1939 arroja algunos datos: más que la película pornográfica en sí, es su producción, distribución y exhibición pública lo que constituye el delito. Su consumo privado es tolerado, pero no es lícito compartir la apreciación con alguien más. Éste es un error que comete Amadeo en sus primeras declaraciones y que la defensa se empeña en enmendar. El español asegura, en primera instancia, que ha llegado a proyectar películas pornográficas para sus amigos. Posteriormente, ya con la evidente asesoría de su abogado, solicita la presencia de tres testigos, quienes en su declaración aseguran ser amigos de Amadeo, haber acudido a su casa y haber visto su colección de fotografías, pero todos niegan haber asistido a la proyección de películas pornográficas.

---

<sup>116</sup> “Detienen a un depravado y le clausuran su negocio”, El Nacional, 30 de mayo de 1947, México, 2ª sección, p. 4

<sup>117</sup> La nota periodística no da más datos al respecto y el expediente judicial aún no ha sido localizado.

José Barriga, por ejemplo, declara “que en las diversas ocasiones en que fue no hubo ninguna exhibición de películas de ningún carácter, y que aun cuando pidió al señor Pérez, por haber algunas pantallas en el local, para cine, que exhibiera algunas películas, el propio Pérez Mendoza le manifestó que no tenía películas pornográficas y que sólo usaba las pantallas para probar aparatos y para exhibir películas de otra índole a lo que es aficionado.”<sup>118</sup>

Benjamín Rodríguez, por su parte, declara que conoció a Amadeo en un tren y que lo invitó a su casa. Acudió, tomaron café y “como vio algunas pantallas para películas en uno de los cuartos le pidió al señor Pérez Mendoza que exhibiera alguna de ellas y le dijo que no tenía y que películas de carácter pornográfico no se podían conseguir.”<sup>119</sup> Miguel Ángel Gómez, otro supuesto amigo de Amadeo, aseguró haber ido a una fiesta en la casa del español, en la que había dos hombres y cuatro mujeres (no públicas), y que “está en aptitud de hacer constar que no se hizo ninguna exhibición obscena entre las personas que se encontraban en dicho lugar, ni se exhibieron películas pornográficas, ni fotografías del mismo carácter.”<sup>120</sup>

La posesión de tres proyectores implica otro problema. La defensa presenta sorprendentemente a Gilberto Hernández y a Manuel Viveros, quienes reclaman la devolución de sus proyectores (el Excel y el Pathé Baby, respectivamente), mostrando sendas tarjeta de presentación en las que Amadeo escribe de su puño y letra que recibió ambos aparatos para su revisión y limpieza general.

De nueva cuenta se presenta el debate entre lo privado y lo público. Cuando lo obsceno, lo que está fuera de escena, se presenta a la vista de la sociedad, se transforma en delito. Si

---

<sup>118</sup> TSJDF, Juicio contra Amadeo Pérez, *op. cit.*, foja 48

<sup>119</sup> *Ibid.*, foja 49

<sup>120</sup> *Ibid.*, foja 56

Amadeo hubiera coleccionado y visto películas pornográficas para su propio y exclusivo consumo, no habría tenido problemas con la ley, de la misma manera que no los tuvo Giulio Romano en la Italia del siglo XVI cuando realizó los dibujos de la serie *I modi*. No obstante, todo indica que el español hacía exhibiciones públicas por las que cobraba, que distribuía y que muy probablemente producía películas pornográficas, es decir siguió el camino que llevó a la cárcel a Marcantonio Raimondi: sacó a la luz lo obscuro, lo reprodujo y obtuvo ganancias. Los innegables méritos artísticos de Raimondi no valieron en el momento de su encarcelamiento.

Visibilidad pública, reproductibilidad mecánica y lucro son características del cinematógrafo. A diferencia de la pornografía impresa, de grabados y dibujos que circulaban desde el siglo XVI con representaciones de cuerpos humanos desnudos o interactuando sexualmente, el cine, a partir del movimiento y el encuadre móvil, ofrece la ilusión de un registro real; a diferencia de la fotografía, que desde mediados del siglo XIX reproducía imágenes estáticas de cuerpos reales atados a una pose o narrando, a través de series, acciones de sexo explícito, el cine oferta la ilusión de movimiento.<sup>121</sup>

A diferencia del grabado o de la fotografía, diseñadas para un consumo individual, el cine es un espectáculo colectivo; a diferencia de ambas técnicas, cuya elaboración puede responder a una intención artística y una manufactura particular, el cine es industria (es su pecado original, se dice), se fabrica en serie, a partir de la inversión económica de un productor con miras a obtener ganancias, además generalmente es un proyecto colectivo.

---

<sup>121</sup> El Institute for Sex Research en la Universidad de Indiana posee en su colección daguerrotipos pornográficos fechados en 1840. Vid Al Di Lauro *et al.*, *Dirty movies. An illustrated history of the stag film (1915-1970)*, New York, Chelsea House, 1976, p. 41

Todos estos rasgos hacen del cine pornográfico un eficiente dispositivo de difusión de lo obsceno que a falta de un sistema de control más efectivo –al ser clandestino, circula fuera de los lineamientos de los reglamentos cinematográficos y evade la censura oficial-, debe regirse por las ataduras legales diseñadas para el material impreso considerado pornográfico. La película porno, antes que ser obra audiovisual, es cuerpo del delito. El control político sobre las mismas es total y abarca incluso las posibles fisuras: se prohíbe la producción, distribución, circulación y exhibición de cine porno, pero no su apreciación privada o consumo. No hay razón legal para detener a las personas que acuden a ver estas cintas en una sala escondida, tampoco a quienes –como Amadeo presume-, tienen la oportunidad de verlas en su casa ocasionalmente. El delincuente no es el espectador, sino el realizador, es el que daña el cuerpo social mostrando cómo interactúan sexualmente los cuerpos individuales.

## **1.2 El *stag film***

A partir de los pocos datos con los que contamos, se puede deducir que en la década de los treinta ya hay en México un sistema clandestino de exhibición establecido y creciente, que continuará al menos durante toda la década de los cuarenta y parte de los cincuenta. Sobre las exhibiciones en décadas anteriores existen algunos datos. Uno de ellos es el testimonio que Valente Cervantes, quien trabajó como exhibidor trashumante a principios de siglo, dio al historiador Aurelio de los Reyes en 1974:

Había un mexicano que hacía películas inmorales, no me acuerdo cómo se llamaba, un gordo él, ya no me acuerdo el nombre... él hacía películas inmorales... llegaba aquí a Puebla, y me invitó en una ocasión, se ocupaba de sorprender parejas que llegaban a los hoteles, y estaba él con

sus aparatitos silenciosos tomando películas inmorales, luego las andaba exhibiendo en los cines después de la función o hacía reuniones en determinado sitios; a mí me tocó ver una función de esas en un salón en los altos del salón Venecia, de por la Santa Veracruz; ahí se exhibían entre amigos y en funciones de paga a lo calladito; a mí la pornografía nunca me gustó, y me daban películas muy buenas para exhibirlas a los hombres, pero nunca quise, siempre me gustó el trabajo legal, el decente; eran películas inmorales, como las que se exhiben hoy.<sup>122</sup>

En el testimonio de Cervantes encontramos referencias a una filmación *amateur*, a un sistema de distribución trashumante y a una exhibición clandestina y lucrativa (de paga y a lo calladito) en salones que, en horarios normales, se dedicaban a exhibir cine familiar. El exhibidor se refiere a otras personas que llegaron a ofrecerle películas pornográficas muy buenas para exhibirlas a un público masculino.

En el tomo dedicado al cine y la pornografía, dentro de la serie Anales del Cine en México, Juan Felipe Leal, Carlos Flores y Eduardo Barraza dan noticia de la existencia en la capital de teatros para hombres solos en donde se presentaban espectáculos eróticos, así como de salas para hombres solos, en las que se exhibían películas que podrían haber sido consideradas inmorales (con planos de besos o de mujeres en ropa interior) a pesar de que no fueran estrictamente pornográficas (con secuencias de sexo explícito). Los autores recuperan una noticia aparecida en el *Diario del Hogar* en febrero de 1905, en la que se da cuenta de una sala, ubicada en una céntrica avenida de la ciudad, en la que noche a noche se exhiben “cuadros que causan repulsión”. El escandalizado reportero se refiere a una cinta

---

<sup>122</sup> De los Reyes, *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, op cit., p 48-49



en la que un diablo aparece con siete mujeres que representan a los pecados capitales.<sup>123</sup> Esta cinta podría haber sido el cortometraje argentino titulado *El Satario* (ca.1907-1912), que narra la historia de un diablo que encuentra a un grupo de ninfas bañándose en un río, persigue a una de ellas, la captura y sostienen un encuentro sexual.<sup>124</sup>

Las películas exhibidas en esa época en México, Buenos Aires, París, Londres o diversas ciudades de Estados Unidos, son en general cortometrajes con una trama mínima y un amplio despliegue de secuencias sexuales. Se les llama genéricamente *stag film* y es el envase cinematográfico en el que circulará la pornografía desde entonces y hasta la década de los sesenta. Es el tipo de películas al que pertenecen las cintas que constituyen nuestro cuerpo de estudio.

Para Al Di Lauro y Gerald Rubkin, el *stag film* es una especie de memoria portátil, el *cinéma vérité* de lo prohibido, un curso sin créditos de educación sexual.<sup>125</sup> Acotan que en las películas de este género “la fotografía puede ser pobre, el soundtrack indescifrable, la narrativa inexistente, pero las imágenes sexuales tienen el poder de hipnotizar porque conectan poderosamente con la necesidad de fantasear del aficionado.”<sup>126</sup>

Definen al *stag film* como “la representación fílmica (generalmente ilegal) de actos sexuales reales y no simulados producidos para proyecciones privadas o para mostrarse en circunstancias oficialmente condenadas, pero socialmente toleradas, como el burdel o el *smoker*.”<sup>127</sup> No es casual el término “representación fílmica”. El *stag film* puede haber sido

---

<sup>123</sup> Leal, *op cit.*, p.67

<sup>124</sup> Williams, *op. cit.*, p.61

<sup>125</sup> Di Lauro, *op. cit.*, p. 26

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 41

creado como una obra audiovisual integral, sin embargo también funciona en calidad de fragmento: las secuencias sexuales, despojadas de la trama que las soportaba diegéticamente, actúan con la misma fuerza en su intención primordial: excitar al espectador, ofrecerle un apoyo masturbatorio.

Linda Williams, en su imprescindible estudio sobre el *hard-core*, enuncia las características principales del *stag film* primitivo: cortometrajes de un solo rollo, silentes, en blanco y negro y carentes de coherencia narrativa.<sup>128</sup> La investigadora también señala que, a diferencia del cine de ficción de la época, en el que de acuerdo a una Guía de la Unidad Cinematográfica publicada en 1915, debía haber una causa o inicio, un desarrollo, una crisis, un clímax y un desenlace, en el *stag film* los tres últimos elementos los engloban las secuencias *hard-core*, es decir: aquellas que surgen de un principio de visibilidad máxima y que privilegian *close ups* de las partes del cuerpo, iluminan los genitales, seleccionan posiciones sexuales que muestran mejor los cuerpos y órganos, y crean convenciones genéricas.

Las secuencias *hard-core*, agrega Williams, presentan un marcado grado de discontinuidad temporal, cambios abruptos de posición e iluminación y ofrecen una duración confusa del evento sexual. Es la lógica del discurso del fragmento, que sin embargo ofrece una gran ventaja al espectador: ser un testigo privilegiado del acto sexual. Acota Williams:

Especialmente en sus secuencias *hard-core*, los *stag films* parecen querer recordar a los espectadores su posición en el teatro o en el fumador, en los límites de una estructura que no puede ser totalmente penetrada, atestiguando un espectáculo que aún tiene aspectos de lo que podría ser

---

<sup>128</sup> Williams, *op cit*, p. 60

llamado un show (genital), más que identificándose con las acciones de un evento (genital) secuenciado temporalmente.<sup>129</sup>

A estos elementos citados por Williams y Di Lauro, habría que agregar que la mayoría de los actores que participan en los *stag films* no son profesionales; que los créditos, cuando los hay, son juegos de palabras (*A free ride* está dirigida por un tal A.WISE GUY, y en México, *El monje loco* está bajo la dirección de Agapito Velez Obando); y que la estructura fragmentada de las obras les otorga una flexibilidad en la que de alguna manera fincan su supervivencia: su adaptabilidad, su vulnerabilidad para ser reproducidas, intervenidas y transformadas les otorga una permanencia ilimitada en el mercado visual, un valor constante en la economía del deseo. No obstante, Williams marca su permanencia en un rasgo opuesto: su negativa a cambiar:

Esos textos anónimos e ilegales ofrecían una visión de sexualidad genital nunca antes vista en alguna otra forma de representación visual (...), bajo esas condiciones de invisibilidad oficial, en la ausencia de discusión abierta de algún aspecto en su forma o contenido, los *stag films* tuvieron pocas razones para cambiar: sólo necesitaban ir proveyendo el hallazgo *hard-core* de acciones sexuales que no serían localizadas en ningún otro lado.<sup>130</sup>

En efecto, el *stag film* tuvo pocas razones para cambiar, en tanto género, pero en tanto obra audiovisual –o para decirlo taxonómicamente, en tanto especie- la película ofrecía muchas facilidades para ser transformada: cada exhibidor podía agregar o quitar secuencias e intertítulos, cambiar el orden de la trama u omitirla, cada exhibidor –como se verá en el

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 77-78

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 84

capítulo 2-, podía intervenir la cinta. El género *stag film* no cambia porque las especies *stag film* se reproducen fácilmente y se transforman continuamente, adaptándose a diversos contextos y albergando nuevos imaginarios. Tal es su principio de permanencia.

Otro rasgo importante, en el que coinciden Willimas y Di Lauro, lo constituyen los sitios en donde las cintas se exhibían, más allá del ámbito estrictamente privado. Se refieren al burdel, que es el lugar en el que circulaban las cintas en Francia, como parte de la estrategia de excitación de la clientela masculina; o bien al *smoker* o salón de fumadores, lugar de reunión masculino común en Estados Unidos a principio de siglo. En México, como ya lo señalamos, el *stag film* circuló en un principio en salas para hombres solos y, posteriormente, en salas clandestinas ubicadas en sitios insospechados, como la librería La Tarjeta, a donde, a juzgar por los documentos judiciales disponibles, tenían acceso las mujeres –acompañadas por un hombre-, en calidad de clientes, como consumidoras visuales y no como proveedoras de servicios sexuales, como en el burdel.

Si bien Di Lauro y Rubkin desconocen cuál fue el primer *stag film* en la historia del cine, afirman que, a juzgar por las hipótesis de varios investigadores, el consenso es que fue francés.<sup>131</sup> Agregan que en la primera década del siglo, la ciudad de Buenos Aires, Argentina, fue un destacado centro, si no tanto de producción, sí de distribución y exhibición de material pornográfico, como lo sería más tarde la ciudad de Tijuana, México. Los autores añaden que el *stag film* estadounidense es heredero de las cintas de un rollo que presentaban comedias cortas con situaciones cotidianas, protagonizadas por hombres o mujeres comunes con quienes la audiencia se identificaba. El incidente cómico, por

---

<sup>131</sup> Citan a autores como De Luca, quien afirma que el primer *stag film* fue *Le Voyeur* (1907), o al investigador Ado Kyrou, quien en su filmografía de cine clandestino publicada en la revista *Positif*, otorga ese lugar al film *A l'Ecu d'Or ou la Bonne Auberge* (1908), en Di Lauro, op. cit., p. 43

cuestiones de duración, era uno solo. En el *stag film* el héroe también es la mayoría de las veces un plebeyo y la acción que da sentido a la historia es sexual.<sup>132</sup>

En México, como lo veremos en los capítulos 2 y 3, el *stag film* que circuló en los veinte fue de dos rollos de 35 mm e involucraba en su estructura dramática más de una secuencia sexual y/o cómica. Ya en los treinta, cuando la producción nacional de *stag film* es evidente, continuará la misma tendencia. Entre las películas que analizamos, es rara aquella que a pesar de tratarse de una obra de un solo rollo en 16 mm, contenga una sola secuencia sexual, y éste podría ser un rasgo de la pornografía fílmica local.

En cualquier caso, son historias plagadas de errores y con evidentes incoherencias en la continuidad. Su estructura es fragmentaria y al igual que en la literatura pornográfica la trama sólo sirve para detonar y anudar una serie de encuentros sexuales y el final es prácticamente una interrupción.

Esto, a decir de Susan Sontag, es una característica, y no un defecto, de la literatura pornográfica: “La brusquedad, la endémica artificialidad de los encuentros que se renuevan crónicamente, no son defectos infortunados de la narración pornográfica que deseáramos ver corregidos para que los libros se hagan acreedores a la categoría de literatura.”<sup>133</sup> Lo mismo sucede con el *stag film*, a ninguno de sus aficionados le agradaría ver una película técnicamente límpida sólo para que la obra sea considerada cine erótico. Lo que el espectador desea es lo que el cortometraje porno --en esencia y más allá de tramas--, siempre ofrece: sexo real e inmediato.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>133</sup> Sontag, op. cit., p. 104

### 1.2.1 El discurso de los fragmentos

Sólo nueve fragmentos de los grabados que realizó Marcantonio Raimondi para su libro *I modi* se conservan en la actualidad. Son miembros humanos: cabezas y torsos, restos de representaciones de 16 posturas sexuales, las cuales se multiplicaron posteriormente en diversas series, creadas por artistas como Agostino Carracci y Jean Frédéric Maximilien de Waldeck, entre los siglos XVI y XIX. Como en la obra de Yoon, de la que hablamos al principio del capítulo, los fragmentos siguen proyectando sombras, definiendo un imaginario erótico.

No obstante, si hay un medio en el que la luz y la proyección de imágenes son, más allá de una metáfora, condiciones *sine que non* de su existencia, ese es el cine. Ahí, en realidad, la luz convoca a los fantasmas y se delinean imaginarios. Ahora bien, si hay un género cinematográfico que subsiste en calidad de fragmentos, ese es el *stag film*, y lo hace en un doble nivel. La luz no sólo atraviesa una película fragmentada, también cruza imágenes que registran fragmentos humanos. Sobre la pantalla, como sobre la pared en la obra de Yoon ya citada, las figuras impersonales recrean una orgía sin principio ni fin: el carnaval de los miembros, el festín de los despojos en que germina la fábula cinematográfica lúbrica, o sea: todo lo obscuro que sólo el cine con sus medios puede contar. Antes de iniciar la disección de las sombras, se hará una revisión de los cuerpos mutilados: las cintas porno calladas resguardadas en la Filmoteca de la UNAM. Este inventario de restos permitirá ir construyendo, sobre la *physis* del cuerpo del delito, el análisis del relato de los delitos del cuerpo, la fascinación ante el relato sicalíptico de las sombras móviles, el hechizo de la fábula lúbrica sobre los hombres encadenados en la caverna platónica.

## **2. El cuerpo del delito**

### **2.1 La lógica del fragmento (entre cuerpos destazados y calaveras coloradas)**

El 28 de octubre de 1907, en la esquina de Hidalgo y Guerrero, en la ciudad de México, Gregorio Mota fue detenido por ataques a la moral pública. Días antes, un individuo alto, trigüeño, vestido de negro y picado de viruelas, se le acercó en la calle y le preguntó si quería ganarse unos centavos. Gregorio, billetero de 25 años, oriundo de Veracruz, dijo que sí y el individuo le entregó 25 hojas de color verde que traían impresas “calaveras coloradas, es decir que trataban de cosas inmorales y podía venderlas bien.”<sup>134</sup> El costo del material era de 12 reales. Gregorio quedó de liquidar 25 centavos al día siguiente y se dedicó a vender el material en diversos lugares y a diferentes precios.<sup>135</sup> El que haya vendido 23 es señal de que había una clientela voraz en el México porfirista de principios de siglo para “cosas inmorales”. Las dos calaveras restantes constituían el cuerpo del delito, razón por la cual fueron anexadas al expediente de Gregorio, quien dos días después fue

---

<sup>134</sup> Juicio contra Gregorio Mota por ataques a la moral, 28 de octubre de 1907, Archivo General de la Nación, tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, caja 0605, expediente 106091, Foja 5

<sup>135</sup> Se le llama calavera a una composición en verso de extracción popular que utiliza como personaje a la muerte y que sirve para criticar o hacer burla de personajes, instituciones o aspectos sociales. Forman parte del conjunto de tradiciones que engloba la celebración del Día de Muertos, llevada a cabo en México el 1 y 2 de noviembre de cada año.

sentenciado a prisión, no sin antes haber sido objeto de una Signación Antropométrica y de haber ratificado su declaración, la cual no firmó por no saber hacerlo.

Las hojas verdes contenían cuatro columnas de versos con sendas ilustraciones de una mujer desnuda, un falo con una guitarra, otro suspendido de un globo aerostático y un par de caballos apareándose. (Ver imagen 2.1 y 2.2) De acuerdo a las leyes vigentes en la época, su producción y distribución implicaban violaciones a los artículos 18 y 19 de la Constitución Federal y el 233 del Código de Procedimientos Penales. Más que la acusación directa de quien lo entregó, más que la deuda no saldada con su distribuidor, es la posesión de las calaveras el argumento jurídico para fincar su culpabilidad. ¿Qué contenían las calaveras? Cuartetos de versos octasílabos y heptasílabos que aluden a agresiones sexuales en contra de quien lee y de su familia:

*En un hermoso aeroplano  
Vengo a ver a tu mujer  
Porque le quiero meter  
mi formidable gusano<sup>136</sup>*

Genitales, fluidos, penetraciones, insultos, pueblan los versos de rima elemental. El cuerpo del delito es un objeto obsceno, revela una sexualidad marginal a través de la yuxtaposición de imágenes y narraciones rimadas, visibiliza lo prohibido. Pero el objeto no es único, pertenece a una generación de materiales similares impresos. El tiraje es incierto, aunque la rapidez de la distribución de las hojas delata que la oferta debe estar a la altura de la demanda, constituida, en el caso de las Calaveras, por ciudadanos que sepan leer. De ahí la inclusión de las imágenes, que desde la invención de la imprenta han constituido el dispositivo más efectivo y democrático para la circulación de lo obsceno. El decomiso del material no detiene su reproductibilidad.

---

<sup>136</sup> Juicio contra Gregorio Mota, *op cit.*, Calavera



Lo inmoral no sólo viaja en papel. La película pornográfica también es cuerpo del delito. Desde 1913 en que, bajo el gobierno de Victoriano Huerta, se crea el primer Reglamento Cinematográfico que otorga al gobernador del Distrito Federal la facultad de suspender la exhibición de películas que ataquen a la moral, a las buenas costumbres, a la paz y al orden público,<sup>137</sup> existen en México mecanismos legales para controlar la producción, distribución y exhibición de pornografía en cualquier tipo de formato de almacenamiento audiovisual.

Las películas pornográficas en 16 y 35 mm que conserva la Filmoteca de la UNAM, pudieron haber sido cuerpo del delito, de haber caído en su momento en poder de autoridades judiciales antes que haber sido conservadas por coleccionistas furtivos, que acabaron por venderlas o donarlas a un archivo. Son testimonio de lo que fue considerado un crimen. Ahora son documento.<sup>138</sup> El cuerpo del delito deviene cuerpo de investigación.

Si hay una lógica en la colección de cine porno silente de la Filmoteca de la UNAM, esa es la del fragmento y se da en cuatro niveles: 1) el mimético, relativo a la forma de registrar la corporalidad humana a partir del uso obsesivo del detalle y el encuadre cerrado, de manera

---

<sup>137</sup> Ver Virgilio Anduiza, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM, 1984; y Juan Solís, *Los gemidos del silencio. Estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana Viaje de bodas*, artículo de investigación para obtener el grado de maestro en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 10-14

<sup>138</sup> El objetivo de la Filmoteca de la UNAM es “localizar, adquirir, identificar, clasificar, restaurar, valorizar, conservar y difundir películas, y en general, todos aquellos objetos y documentos relacionados con la cinematografía”. Entre sus funciones está la de “Coleccionar, conservar y proteger todas las películas referentes al arte cinematográfico y a su historia; reunir todos los documentos relativos a este arte, con fines estrictamente no comerciales sino artísticos, historiográficos, pedagógicos, de documentación y de educación.” En <http://www.filmoteca.unam.mx/amiba/index.php/objetivos-y-funciones> (24/06/13)

que la mayor parte del tiempo en pantalla lo ocupa la concatenación de planos saturados de órganos, fragmentos de la corporalidad, fetiches; 2) el diegético, que alude a lo que se cuenta, al relato, y a la manera en que exhibidores lo intervienen añadiendo intertítulos con miras a matizar las cintas con rasgos locales o dividiéndolas (fragmentándolas), ya para exhibirlas en versión sintetizada, ya para unir fragmentos de diversas fuentes para armar un producto distinto; 3) el físico: las películas no mantienen generalmente la integridad de su *corpus*, la mayoría están mutiladas, incompletas, rotas, intervenidas o muestran añadiduras. La fragmentación opera no sólo sobre los cuerpos de hombres y mujeres registrados, sino también sobre el cuerpo del film. Por último, el fragmento también tiene que ver con un cuerpo mayor: el de la colección a la que las cintas pertenecen: los más de 45 mil títulos que integran el acervo de la Filmoteca, un fragmento del cual lo constituyen los poco más de 50 títulos pornográficos, y que oficialmente no son ni una colección, ni un fondo, acaso un conjunto integrado por fragmentos filmicos. Los tres últimos niveles serán analizados en este capítulo. El primer nivel será abordado en el capítulo 3.

## **2.2 Estas ruinas que ves**

Estudiar el cuerpo del delito implica tocarlo, verlo en detalle. La revisión física del material que ocupa este estudio (29 cortometrajes), se llevó a cabo rollo por rollo con el fin de constatar la integridad de la cinta, las posibles añadiduras o faltantes, así como las marcas de fabricación que toda película, en teoría, debe portar y que da una pauta para calcular la fecha de producción de la copia.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Llamaremos **título** a la película individual, que puede constar de uno o más rollos. Por **rollo** entenderemos el tramo de cinta, valga la redundancia, enrollado en una bobina. **Lata** es la caja metálica o plástica,

Las cintas estudiadas, como ya lo señalamos, no constituyen un fondo especial dentro de la colección. Se van adquiriendo o recibiendo en donación y se colocan de uno a doce rollos de 16 mm en una lata, dependiendo del metraje de los mismos. Los pocos títulos en formato de 35 mm, por sus dimensiones, ocupan una lata individual.

Si bien el cuerpo de investigación lo hemos reducido a 29 cintas –en función de su disponibilidad en formato digital y su integridad--, la Filmoteca resguarda poco más de 50 títulos íntegros o fragmentos de los mismos. La cifra es relativa. Muchas veces aparecen varias copias de un mismo título con diferente nombre, o bien un fragmento del mismo en un rollo individual es almacenado y clasificado con un título distinto. Un ejemplo es la película conocida con el nombre apócrifo de *La dama y el perro*, que puede localizarse clasificada como *La proyección* o como *Susana* (lata B-11692 y B-2674). Los nombres aluden a algún pasaje de la película y son asignados por el archivo en aras de tener un mínimo dato de reconocimiento del material. El corto está dividido en tres secuencias reconocibles: inicia con un detalle a un recado escrito que dice textualmente: “Susana: esta noche te llevaré la película que te ofrecí, espérame. Paco”. Mientras espera, la dama deja que un perro lama su zona genital y la estimule. Llega Paco con una película porno de tema lésbico, en 16 mm, que ven juntos en un proyector. Posteriormente tienen un encuentro sexual. Esta última secuencia puede localizarse de manera separada y clasificada con el nombre apócrifo de *Los amantes* (Lata B-2675). El que este fragmento haya circulado de manera independiente –como pudieron hacerlo también las secuencias de la dama y el perro o la película proyectada--, delata una manera de intervenir el material con el posible

---

generalmente redonda, en que se almacena un rollo, aunque en el caso de las películas que analizamos, pueden albergar hasta 12. **Pietaje** es la medida de la película en pies, y **metraje** es la medida en metros.

objetivo de diversificar la oferta la cual, debido a la clandestinidad propia del género, era limitada: dividir la cinta multiplicaría la ganancia.

Se revisaron físicamente 12 latas que contenían 59 títulos,<sup>140</sup> tres de los cuales son películas en 35 mm (*Las muchachas*, *Mamaíta* y *El sueño de Fray Vergazo*). Las cintas restantes están en formato 16 mm. Únicamente *Mamaíta* y *El sueño de Fray Vergazo* –las más antiguas del conjunto–, son películas impresas sobre una base de nitrato de celulosa, soporte primigenio, usado en el formato de 35 mm durante la primera mitad del siglo XX, con una alta calidad visual, pero sumamente explosivo y de fácil descomposición.<sup>141</sup> Se requieren estrictas medidas de temperatura y humedad relativa para su óptima conservación. Del total del material revisado, sólo dos latas, que contenían en total 10 rollos, albergaban negativos (Ver Apéndice 1).

No es casual que haya sido el formato de 16 mm el que con más frecuencia fue usado en el género pornográfico. Fue creado en 1923 y patentado por Kodak en 1926 para grabaciones no profesionales. Precisa Georges Sadoul: “Los proyectores de 16 mm utilizan película *no inflamable*. Consumen poca electricidad. Pueden ser instalados donde sea, sin esfuerzo y sin peligro para el público. Sus programas pueden ser fácilmente transportados en una valija. Este formato presenta las más grandes ventajas para todos los usos culturales del

---

<sup>140</sup> No son la totalidad de las latas que resguardan el material pornográfico. Se tuvo acceso únicamente a aquellas en las que se conservaban los 29 cortometrajes analizados, pero cuya revisión da una idea precisa del estado del conjunto.

<sup>141</sup> Debido a su explosividad, Eastman Kodak dejó de producir material cinematográfico en nitrato de celulosa hacia 1951, AGFA lo haría un año después. Gevaert haría lo propio en 1954 y Fuji en 1958. Ver Alfonso del Amo García, *Clasificar para preservar*, México, Cinetaca Nacional, 2006, p. 11

cine y es profusamente utilizado por los establecimientos de enseñanza, y por las organizaciones políticas y religiosas.”<sup>142</sup>

Las facilidades técnicas y económicas de grabación y reproducción volvieron al formato de 16 mm ideal para filmaciones y exhibiciones clandestinas. La secuencia de la película *La dama y el perro* en la que el personaje llamado Paco lleva una película en 16 mm para verla con su novia revela varios datos: era un formato accesible al ciudadano común pues sólo se necesitaba un pequeño proyector para ver las películas, era un formato en el que circulaba la pornografía cinematográfica sin mayor problema ya que al estar diseñado para grabaciones de aficionados se evadía la censura oficial y, por último, las cintas –ya sea en funciones públicas o privadas-, tenían el objetivo primordial de excitar a los espectadores.

### **2.3 Tatuajes y cicatrices**

Sobre su piel, la cinta lleva inscritas marcas que delatan su historia. El formato revela que son objetos de bajo costo y calidad, pero de alta demanda; la fragmentación de su constitución denota que eran objetos susceptibles de ser modificados para diversificar la oferta; las marcas de fábrica indican que eran sumamente reproducibles, es decir: de un negativo se podían obtener varios positivos y de cada uno de éstos se generaban otros tantos; las roturas, enmendaduras y degradación de la imagen revelan su alta capacidad de uso: cada copia podía proyectarse en varias veces, hasta que la banda perforada se dañara o la emulsión de la cinta se degradara.

Cada película cuenta con una marca que indica tanto la compañía que la produjo, como su año de fabricación. Los pornógrafos utilizaban película de diversa procedencia: Fuji (Japón), Gevaert (Bélgica), Kodak (Alemania), Orwo (Alemania Oriental), Ferrania (Italia)

---

<sup>142</sup> Georges Sadoul, *Las maravillas del cine*, México, FCE, 1965, p. 178

y, en menor grado Dupont (Estados Unidos). Si tomamos en cuenta que el auge de la pornografía fílmica en México coincide con la Segunda Guerra Mundial y que los países del Eje constituían los principales proveedores de material virgen, a pesar de la cercanía geográfica con Estados Unidos, es evidente que existen vínculos directos entre el conflicto bélico y la distribución de material fílmico europeo en 16 mm en el país.<sup>143</sup>

En lo que toca a las marcas de fabricación, se trata de símbolos ubicados a un costado de la banda perforada y que se dejan ver luego del proceso de revelado. Hay marcas que aluden a un año específico, por ejemplo, las figuras ●Δ indican que ese material fue fabricado en 1943. Hay otros que presentan dos o más posibilidades: las figuras Δ● señalan que la cinta pudo haber sido fabricada en 1926 o en 1946. Estas marcas ayudan, al menos, a encontrar un año antes del cual no pudo haber sido utilizada la cinta (aunque si se trata de una copia no aporta datos exactos del año en que la película original fue filmada), y por otro lado, al aparecer varias marcas en una sola copia, nos muestran la voracidad con la que eran reproducidas para satisfacer al mercado. Un ejemplo es la película *Tres actos*, que ostenta cuatro marcas: dos de material Fuji (1938 y 1926/46), y dos de material Kodak (1940 y 1944). La cinta es un clásico ejemplo de una película armada de tres episodios de diversa índole (uno de sexo gay, otro de sexo lésbico y uno más heterosexual), unidos por intertítulos que pretenden dar coherencia al conjunto. A juzgar por las marcas, la cinta original podría datar de 1926, pero es improbable porque para entonces el formato era de muy reciente invención y porque las locaciones, escenografías y el vestuario de los

---

<sup>143</sup> Un ejemplo es la firma Orwo, que una vez terminado el conflicto, en 1945, queda establecida en Alemania Oriental, bajo el dominio soviético. La fábrica fue trasladada a la URSS y ahí continuó su desarrollo, sobre todo en el campo del color. Su distribución en el exterior se redujo. Este vínculo entre política internacional y cinematografía no será abordada en el presente estudio.

personajes no corresponden a esa década. Es más lógico pensar que la cinta fue filmada originalmente en los años treinta y copiada al menos tres veces: 1938, 1940 y 1944, siendo la de 1946 una copia de cuarta generación.

Las marcas en las dos cintas de nitrato revelan que fueron fabricadas en 1916 (*Mamaíta*) y 1926 (*El sueño de Fray Vergazo*), razón por la cual deducimos que pudieron haber circulado en México durante la década de los veinte. Una de ellas, *Mamaíta*, es un caso que ejemplifica la lógica de la fragmentación. La película, en su mayor parte, está filmada en película Kodak de nitrato de celulosa, con marcas de fabricación que aluden a 1916, 1919 y 1920 lo cual ya nos habla de al menos dos copias. No obstante, hay fragmentos copiados en material de acetato Kodak con tres posibles fechas de fabricación: 1932/52/72. En este mismo material están filmados los intertítulos, que están añadidos a la cinta, es decir, no forman parte de la original.

El estado de la cinta, por un lado, da señales del proceso de intervención de la copia. Suponemos que el exhibidor tenía una copia en nitrato que probablemente mostraba partes dañadas, las cuales fueron sustituidas con fragmentos de otra copia en acetato. No hay cambio alguno en el desarrollo de la trama, si acaso una variación en la calidad de la imagen. Los intertítulos insertos, por su lado, delatan una estrategia de apropiación. A juzgar por lo filmado (los emplazamientos de cámara, los decorados, el vestuario), la cinta pudo haber sido producida entre 1910 y 1919 en el extranjero (quizá Francia o España). Para su distribución en México, el exhibidor decide alterarla y mexicanizarla: le quita los intertítulos originales (probablemente en francés) y le agrega otros con un lenguaje vulgar absolutamente mexicano. Esta mexicanización del material no sólo se limita a los intertítulos, también se manifiesta en el título, los créditos y una especie de rúbrica de producción apócrifa: un dibujo de un falo con la leyenda Marca Registrada y Repelada (Ver

imagen 2.3). Este proceso, si nos basamos en las marcas de la cinta, se lleva a cabo después de 1932. La cinta, tal y como se conserva en la Filmoteca, fue vista así a partir de este año, pero antes pudo haber circulado en su forma original.

Al parecer no todas las películas extranjeras requerían la mexicanización. Tal es el caso de *El sueño de Fray Vergazo*, película de presunta procedencia española y que conserva de manera íntegra todos sus intertítulos, los cuales exhiben hispanismos notables. Es muy probable que esta película haya sido propiedad del mismo exhibidor que *Mamaíta*, pues el único añadido con que cuenta es la rúbrica apócrifa Marca registrada y repelada. La película es un positivo en material de nitrato producido por la casa alemana AGFA sin marcas de fabricación visible. Ostenta, sin embargo, las señas de una copia en material Kodak fabricado en 1926. De haber circulado esta segunda copia en México, pudo haber coincidido con el desarrollo de la guerra cristera y al abordar en su trama el sueño erótico de un fraile, habría funcionado —quizá sin proponérselo—, como una divertida propaganda anticlerical.

## **2.4 De lenguas y pudores**

La inclusión de logotipos de marcas productoras apócrifas, que en el caso de cintas de procedencia extranjera funcionaban como estrategia de “mexicanización”, también tenía sitio en la producción nacional. Suponemos que el objetivo de agregar el logotipo de una productora específica era, al mismo tiempo, recurso humorístico y estrategia mercadológica.<sup>144</sup> Funcionan como marcas que hacen mofa, pero que también establecen diferencias.

---

<sup>144</sup> Esta tendencia humorística será retomada en el capítulo 4



Durante la revisión del material se pudo constatar la existencia de al menos dos marcas apócrifas con productos diferenciados. Una de ellas es la que se ostenta como Huarachazo Mex. y su nombre aparece en al menos una copia de las películas: *La dama de negro* y *Viaje de bodas*. Si bien esta marca es una broma y no aparece en todas las copias disponibles de ambas películas, tenemos la certeza de que esta “compañía” es la misma que produjo: *La campesina*, *Sueños de opio*, *Antonio Vargas Heredia*, *Las mil y una noches* y *Cinco clientes*, ya que en este conjunto de películas aparece el mismo grupo de actores, a veces en la misma locación y utilizando los mismos objetos como escenografía, sólo que recontextualizados. Los títulos e intertítulos de estas cintas suelen tener faltas de ortografía y terminar con la misma leyenda de “Fin”.

Es curioso que una de las cintas de Huarachazo Mex haya sido cortada y rebautizada. *La dama de negro*, cuya trama alude a una mujer que mientras espera a su amante, sostiene una relación zoofílica con un perro, fue reducida a esta última secuencia adoptando el nombre que el can ostenta en los créditos: El Rin Tin Tin Mexicano.<sup>145</sup> En esta versión pierde la marca Huarachazo Mex y adopta una nueva: Marca Pathi (alusión evidente a Pathé).

Otra marca localizada durante la revisión es “Anahuac Mex S. de I.I. (Sociedad de Irresponsabilidad Ilimitada)”, cuyo logotipo, formado por un par de borregos cimarrones encontrados, se localiza al inicio de *El bohemio*, *El ladrón y el príncipe*, y *Un ladrón afortunado*. De las tres cintas, la única que muestra elementos que permitirían ubicar su producción en México es *El bohemio*, que cuenta la historia de una mujer que concierta una

---

<sup>145</sup> Rin Tin Tin es el nombre de un perro raza pastor alemán, que protagonizó 14 películas en Hollywood, de 1922 a 1931. En la década de los 50, otro perro con el mismo nombre fue la estrella de una serie de televisión.

cita con un pintor para quien modelará. La cita de trabajo deviene encuentro sexual. Al inicio, cuando la mujer habla por teléfono para pedir la cita, está en una tienda o estanquillo con anuncios de productos reconocibles como Chiclets Adams y Mundet (Ver imagen 2.4). Al llegar al estudio, baja de un taxi en una calle en la que se ve, de espaldas, a una familia de clase trabajadora caminar por la acera: el padre y el hijo llevan overol y sombrero de palma, la madre porta un rebozo (Ver imagen 2.5). Es una toma documental que permite ubicar la producción de la cinta en alguna ciudad de México en la década de los treinta.

No sucede lo mismo con las otras dos cintas, filmadas totalmente en interiores y que, desde sus créditos iniciales, anuncian la participación de presuntos actores chinos cuyos nombres son juegos de palabras (Chang Mui Wang y Gong Chin). En ambas películas, los actores, en efecto, tienen rasgos asiáticos, pero las locaciones son occidentales. Puede ser que se trate de producciones extranjeras a las que les fueron agregados intertítulos en español, aunque a diferencia de *Mamaíta*, en éstas los títulos e intertítulos están escritos en inglés y español, y se incluyen signos chinos (quizá para reiterar la participación actoral asiática en la producción). No obstante, en uno de los intertítulos de *Un ladrón afortunado* se lee “Película made in Pekín, DF”.

¿Era la Anahuac Mex una productora o solamente distribuía y mexicanizaba material extranjero? ¿Estaba asentada en la ciudad de México o tenía otra sede? Esta última pregunta toma relevancia si se toma en cuenta que Tijuana fue un centro de exhibición de pornografía y posiblemente albergó producciones. Según Al Di Lauro y Gerald Rubkin, en su estudio sobre el stag film,<sup>146</sup> la cercanía de Tijuana con campamentos de soldados estadounidenses fomentó la producción de pornografía en la ciudad. En ese sentido,

---

<sup>146</sup> Di Lauro, op cit., p. 80.

películas como *Un ladrón afortunado* y *El ladrón y el príncipe*, con sus intertítulos bilingües, pudieron haber sido mercancía visual para consumo de un público hispanohablante y angloparlante que llenaba los burdeles tijuanaenses. La inclusión de personajes de origen asiático coincide geográficamente con la fuerte inmigración China que se dio a finales del siglo XIX a las ciudades fronterizas de Baja California, especialmente Mexicali. De ser cierta esta hipótesis, no sería casual que el logotipo de la supuesta productora integrara a borregos cimarrones, fauna típica de la península de Baja California. En la revisión también se localizaron otras películas con títulos e intertítulos bilingües como *The lady and the maid/ La señora y la criada*. La traducción al español contiene giros lingüísticos peninsulares (cojones, me voy de paja), combinados con otras expresiones caribeñas, o específicamente cubanas (en el tíbiri-tábara).<sup>147</sup> De nuevo Di Lauro y Rubkin ubican a Cuba como un sitio de exhibición y producción pornográfica.<sup>148</sup> La Filmoteca conserva en su acervo las cintas pornográficas *Entre dos fuegos* y *Un accidente afortunado*, cuyo origen cubano está comprobado. *La señora y la criada* pudo haber sido, si no producida, al menos sí exhibida en La Habana en la década de los cuarenta. Lo constatan las dos marcas de fabricación que exhibe una de las copias revisadas: 1938 y 1946.

De alguna manera, atrincheradas en el humor, las películas pornográficas silentes hacen mofa, aunque sea sólo superficialmente, del contexto sociopolítico que rodea su

---

<sup>147</sup> La expresión es cubana y significa bamboleo, estar en una situación incierta. La popularizó en los cuarenta, a través de una canción homónima, el cantante puertorriqueño, famoso en La Habana, Daniel Santos.

<sup>148</sup> Debido a que este estudio es sobre pornografía mexicana, queda fuera de sus alcances estipulados un análisis exhaustivo sobre la producción pornográfica en Latinoamérica, de la que se conocen ejemplos brasileños, argentinos y cubanos.

producción.<sup>149</sup> Señalaremos aquí dos ejemplos localizados en sendos intertítulos durante la revisión del material. En *El bohemio* hay un intertítulo en el que se lee: “Registro No. 769 Propia para adultos”. Evidentemente es una broma que alude a la supuesta legalidad del material y a los mecanismos de control moral impuestos por instituciones gubernamentales. Una película pornográfica no podía ser censurada porque su producción, distribución y exhibición necesariamente se realizan a espaldas del Estado. El permiso que ostenta y la innecesaria acotación a propósito del público que puede verla, es una sutil ironía que ridiculiza los mecanismos de control institucional.

En otra cinta de la Anahuac Mex, *El ladrón y el príncipe*, hay un intertítulo que advierte: “Los artistas que actúan en esta película no pertenecen a la C.T.M., que no hay en China” La leyenda hace mofa de la Confederación de Trabajadores de México (1936) que, junto con la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana, 1924), constituían el sector obrero de la maquinaria social que sostenía al partido en el poder (el Partido Nacional Revolucionario), y al presidente en turno, Lázaro Cárdenas. Los actores no pertenecen a la CTM, no porque se revelen al corporativismo oficial, sino porque en China, que es su país de origen, no hay una institución similar. Eso los exime, en tanto trabajadores, del grave pecado de la independencia laboral.<sup>150</sup>

Otro de los hallazgos localizados durante la revisión son los intertítulos que invitan al público a mantener el anonimato de los actores y actrices, si es que en algún momento los

---

<sup>149</sup> Este aspecto será discutido en el capítulo 4

<sup>150</sup> La advertencia puede leerse también como una burla al hecho de que todas las películas mexicanas de la primera mitad de los años cuarenta debían dar cuenta de que habían sido hechas por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), organismo que pertenecía a la CTM. Se agradece a Ángel Miquel esta precisión.

reconocen. En una de las copias de la cinta *Amor gitano*, hay un intertítulo (prácticamente ilegible en la copia digitalizada), que advierte: “Cualquier parecido o semejanza que pudiere existir con los personajes de esta película se deberá a mera coincidencia...” Parecería, en primera instancia, un recurso calcado del cine comercial que sirve para marcar una barrera con los personajes reales en los que estuvo basada la ficción filmada. No obstante, el parecido o la semejanza puede referirse también al aspecto físico de los intérpretes: los gitanos que con singular alegría comparten sus prácticas sexuales en pantalla, pueden parecerse a personas reales, pero esto será mera coincidencia.

No es aventurada esta hipótesis si tomamos en cuenta otro intertítulo, esta vez de la cinta *El bohemio* (inexistente en la copia digitalizada), que advierte: “Atenta súplica: Los artistas que forman parte de esta película, suplican con la mayor atención a los espectadores que los puedan reconocer, se reserven haberlos visto y guarden completa discreción. Muchas gracias.” La advertencia es comprensible si se toma en cuenta que el cine pornográfico está prohibido, la película es cuerpo del delito que a su vez exhibe a otros cuerpos delinquiendo. Quienes participan en la elaboración del material son, desde el punto de vista jurídico, delincuentes. De ahí que se suplique al público un silencio cómplice en aras de mantener la continuidad del espectáculo. Otra posible lectura atañe al pudor de los participantes. Se aclara que son artistas y, como tales, están actuando, participando en la construcción de una ficción. Reconocerlos como personas implica la destrucción del simulacro (al menos en lo que toca a la trama, porque el acto sexual es real, tal es la garantía en la que basa su reputación el género). Los cuerpos desnudos –siguiendo a Berger-, quedarán desvestidos.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> La diferencia entre los términos *nude* y *naked*, de acuerdo a lo planteado por John Berger y Kenneth Clark, es analizada en el capítulo 3.

## 2.5 Los sonidos del silencio

Un rasgo que presenta casi la totalidad de las películas revisadas es que a pesar de contar con un espacio para la banda sonora (colocado a un costado de los fotogramas, mientras que en el otro extremo se encuentra la perforación), éste generalmente se encuentra vacío. Que las películas tuvieran sonido sincrónico era una posibilidad tecnológicamente latente, sin embargo, la producción optó por seguir utilizando los recursos del cine silente (el intertítulo explicativo y de diálogo, sobre todo). ¿A qué se debe esta preferencia voluntaria por el silencio? ¿Ocultar la voz de los personajes reforzaba el anonimato de los actores? ¿El silencio se adaptaba mejor a las condiciones de clandestinidad de las exhibiciones? ¿La carencia de diálogos hablados facilitaba su circulación en el circuito mundial? ¿O simplemente era una decisión económica que ahorraba costos de producción?

En todo caso, es un error llamar a estas películas silentes o mudas, términos que definen al cine sin la capacidad tecnológica de incorporar sonido sincrónico. Dentro de nuestro estudio hay, entonces, sólo dos películas silentes: *Mamaíta* y *El sueño de Fray Vergazo*. Y tampoco el término silente es exacto, pues el silencio no era un condición *sine qua non* de la exhibición cinematográfica. Prácticamente desde la invención del cinematógrafo, las exhibiciones estaban acompañadas de música en vivo (piano, ensambles, orquestas), o grabada y reproducida en fonógrafos y gramófonos. Aurelio de los Reyes señala que a principios del siglo XX, en México, los conjuntos orquestales eran comunes en los salones donde se exhibían vistas cinematográficas. Constituían una estrategia mercantil de los empresarios para atraer más público. Las orquestas o ensambles actuaban en los intermedios o bien acompañaban la proyección. El investigador apunta que hacia 1906 las

funciones del Pabellón Morisco eran amenizadas por un quinteto “cuya música se adapta a la vista que se exhibe.”<sup>152</sup>

Más que silentes o mudas, las películas que analizamos son en su mayoría, si acaso, calladas. El suyo no es necesariamente un mutismo obligado, es un silencio voluntario. Por alguna razón, prefieren renunciar al sonido y callar.<sup>153</sup>

Ante este debate, optaremos por utilizar aquí otro par de términos:<sup>154</sup> anacronocine, que se refiere a todo el cine sin sonido sincrónico, pero susceptible de ser sonorizado por otros métodos, y sincronocine, que engloba a todo el cine capaz de integrar sonido sincrónico. Desde esta perspectiva, sólo dos de las películas analizadas se ubican dentro del anacronocine, mientras que la gran mayoría están tecnológicamente dentro del rango del sincronocine, aunque sólo en casos excepcionales ejercen esta facultad.

Un verdadero hallazgo con el que dimos durante la revisión fue la localización de tres rollos con fragmentos de banda sonora y una más que conserva restos prácticamente inaudibles de sonido. Esta última es la conocida como *El monje loco*.

---

<sup>152</sup> De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Volumen 1, Vivir de sueños, 1896-1920*, op cit., p. 68

<sup>153</sup> Más allá del descubrimiento de bandas sonoras veladas y de un par de cintas con fragmentos de sonido, no se abundará aquí en este tema que implica una investigación independiente y más detallada.

<sup>154</sup> La terminología es propuesta por Carlos A. Cuéllar Alejandro, *Propuesta teórico-terminológica de una alternativa al binomio “Cine Sonoro-Cine Mudo”*, ponencia durante el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2001, Valencia, España, citado y retomado por Eduardo de la Vega Alfaro en *Las formas de transición del “mudo” al “sonoro” en México: el caso de Zítari (1931)*, de Miguel Contreras Torres, ponencia, Coloquio Internacional Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 21 y 22 de abril de 2010. En imprenta.

Filmada en México a finales de los años treinta o principios de los cuarenta y basada en el exitoso programa radiofónico homónimo, *El monje loco* destaca entre el conjunto estudiado por su lenguaje cinematográfico y la calidad en la actuación de quien hace el papel del Monje. Es una de las pocas películas que tiene locaciones interiores y exteriores. Cuenta con título, créditos y leyenda de “Fin” que indica la continuidad del serial (no se pierda el próximo capítulo...), todos acompañados de ilustraciones que muestran la versión caricaturizada del personaje, no obstante la cinta no tiene intertítulos. Quizá este sea uno de los pocos casos en que la ausencia de los mismos sea de origen. Su lenguaje cinematográfico no da pie a la existencia de diálogos, está tan bien estructurado que quizá iba acompañado de música o una narración en *off* incluida en la banda sonora.

Otra cinta en la que se localizó sonido es la conocida como *Tres actos*, una de las películas armadas por cortos de diverso origen. Aquí el caso es distinto. El sonido no está en la obra, sino en una especie de coda o remate que en algún momento fue añadido a la misma. Se trata de un fragmento de pocos segundos extraído –suponemos-, de un programa de televisión estadounidense. En un inglés casi inaudible, el locutor se despide de los Estados Unidos de América. Esta inclusión es a todas luces una broma que rompe el discurso de la cinta no sólo por la irrupción del sonido, sino también por la presencia repentina de un *close up* que muestra a un hombre con traje, sentado detrás de un escritorio y hablando en inglés.

Si bien este remate pudo haber sido ocurrencia de algún exhibidor, la localización de otra copia de la película con este mismo fragmento sonorizado indica que así circuló la cinta al menos en un par de copias.

El cuarto título en el que localizamos sonido es un material híbrido integrado por fragmentos de cuatro películas, unidas abruptamente. Para su localización se le ha dado el



título apócrifo de *Pechos turgentes*, no obstante ninguna de las cuatro partes que lo integran tiene título o intertítulo. La primera de ellas puede localizarse en otras copias revisadas con el título apócrifo de *Novios impacientes*. Muestra a una pareja que después de nadar en una alberca, se retira a una habitación en donde sostienen un encuentro sexual en el que hay violencia del hombre hacia la mujer cuando ésta se niega a realizar una felación. Posteriormente se integra una segunda dama que sí accede a los deseos del varón. A juzgar por los carros estacionados a un costado de la alberca y por la ropa, calculamos que la cinta pudo haber sido filmada en los años cincuenta en Estados Unidos, toda vez que los actores tienen rasgos físicos anglosajones.

Esta historia no termina. Se interrumpe abruptamente por un fragmento que muestra a un hombre vestido de traje junto a un sillón. Mira a la cámara, truenos los dedos y aparece una mujer. Vuelve a tronarlos, desaparece la primera y aparece otra. Viene un corte y posteriormente detalles a los pies y las piernas de una de las damas, quien comienza a hacer poses en el sillón, enseña su ropa interior y se desviste viendo a la cámara. Luego hay una toma de una sombra de silueta femenina proyectada en la pared. Todo lo anterior ambientado con una lenta pieza de jazz.<sup>155</sup> De nuevo un corte y esta vez hay una mujer desnuda frente a un espejo con música hawaiana de fondo. Corte y la misma dama está en una cama haciendo poses. La cámara hace constante detalles del pubis y los pechos. Corte a la habitación con el sillón donde un hombre comienza a desvestirse lentamente a una dama. Hasta aquí llega este segundo fragmento. El tercero es un encuentro sexual entre una mujer y un hombre obeso. La cámara, en un encuadre poco común, está colocada en el piso. El

---

<sup>155</sup> La pieza musical es parecida a la que ambienta a la famosa secuencia del *striptease* en la película *La mancha de sangre*, de Adolfo Best Maugard (1937)

último fragmento es una secuencia de felación que, de tan dañada o quizá por estar sobreexpuesta, pareciera estar filmada en alto contraste.

Este dispositivo híbrido de excitación, sin lógica ni coherencia interna, es una muestra del cine pornográfico de la época en su estado más rústico.<sup>156</sup> El exhibidor sólo coloca una secuencia de sexo tras otra y las proyecta sin más objetivo que saturar la pantalla de encuentros carnales. Por primitiva que parezca la estrategia, es coherente con el objetivo del *stag film* primigenio. De acuerdo con Linda Williams, el rol del *stag film* “es excitar y precisamente no satisfacer al espectador, quien subsecuentemente busca satisfacción fuera de los términos estrictamente visuales del film –en la masturbación, en relaciones sexuales actuales o canalizando la excitación sexual en ocurrencias populares o eyaculación verbal de variedad homosocial.”<sup>157</sup>

Entre los fragmentos se incluye el sonorizado, en el cual la música ambienta una secuencia no sexual. La presencia masculina sólo funge como llave para introducir al espectador en una variedad de *striptease*. El hombre, cual mago, truena los dedos y hace aparecer a las damas, que lentamente irán despojándose de sus prendas hasta quedar totalmente desnudas. El proceso implica complicidad por parte del espectador. La inmediatez sexual que el género promete –y cumple para conservar su reputación--, se detiene para dar paso a un juego de ocultamiento y visibilidad. En ese proceso la música juega un papel primordial, pues aporta ritmo, avances y pausas, al desarrollo de la trama; opera sobre la paciencia del espectador y sobre el cuerpo de la mujer que se desnuda. En este caso no se puede hablar de danza –como en el *striptease* de *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937)-, aquí sólo

---

<sup>156</sup> Una cinta parecida es la estadounidense *The Virgin in Hot Pants*, catalogada como un potpurri de imágenes absolutamente misóginas.

<sup>157</sup> Williams, op. cit., p. 74

hay un acto en proceso, una serie de desprendimientos unidos por movimientos torpes y gestos exagerados. Que una dama se desvista en silencio es un acto de intimidad ideal para el voyeur, que lo haga con música es un espectáculo apto para cualquier espectador excitable. Para el género pornográfico ambas posibilidades son explotables. La primera precisa una mínima trama, la segunda puede omitir la trama, pero exige música. Las notas bajas de la sección de metales de una banda de jazz aportan un ambiente urbano y *underground*, el ritmo lento de un ukelele transforma la escena agregándole exotismo. Este uso primitivo de la música en el porno se desarrollará a partir de la década de los setenta, cuando las silenciosas escenas *hard core* de los *stag film* se transformen en una mezcla de sonido directo, plagado de respiraciones, gemidos y expresiones de placer, y una musicalización que variará dependiendo de los gustos del director.

Si bien el fragmento musicalizado localizado durante la revisión viene incorporado a una cinta que está fuera de los objetivos de este estudio, su descubrimiento pone en entredicho no sólo que las películas sean catalogadas como silentes, sino que también modifica las hipótesis que teníamos con respecto a la manera en que pudieron haber sido proyectadas.

Cuando la policía ingresa al cine clandestino regentado por Amadeo Pérez, en mayo de 1939, confisca, entre otras cosas, un vitáfono. El aparato, capaz de proyectar imagen sincronizada con sonido reproducido en un disco, ya era obsoleto en 1939, no obstante al estar en poder de un consumado productor y exhibidor de pornografía en el país, revela una posible intención: incluir el sonido en el espectáculo cinematográfico ¿Por qué no se aprovechó con mayor frecuencia la banda sonora de las películas de 16 mm? Es una pregunta cuya respuesta apenas se está dejando oír.

### 3. Los delitos del cuerpo

El sábado 25 de marzo de 1906, poco antes del mediodía, mientras hacía su ronda en el cruce de las calles de Pórtico de San Diego y Soto, en la ciudad de México, el policía Modesto López notó que los transeúntes detenían su andar para observar atentos a una pareja. El gendarme se acercó y pudo ver que, sentados en una banca de la Alameda, estaban quienes después asegurarían llamarse Guillermo Herrero y Felipa Rodríguez, en completo estado de ebriedad y cometiendo el delito de faltas a la moral, por el que fueron detenidos.

De 44 años y oriundo de Nueva Orleans, Estados Unidos, Herrero se desempeñaba como Jefe de patios en la estación ferroviaria de Salina Cruz. Así lo declaró con su deficiente español, luego de que los efectos del alcohol hubieron pasado. Agregó que vivía en el hotel Dos Repúblicas y que al estar completamente ebrio no recordaba haber estado con mujer alguna. Por su parte, Felipa, de 39 años de edad y oriunda de Querétaro, negó haber tocado a Herrero y lo acusó de querer “hacer uso de ella, a lo que no accedió.”<sup>158</sup>

A la hora de rendir su declaración, el policía fue preciso: “Mero (primer apellido que dio el detenido), teniendo a su izquierda a la Rodríguez, le tenía la mano del mismo lado metida por el cuello y dentro de la ropa, tomándole a ella la teta derecha, y la propia mujer a Mero le tentaba con la mano derecha el miembro.” Al percatarse de que el policía se acercaba, Felipa dijo a su pareja: “¿Ya ves? ¡Ni me cogiste y ya nos va a llevar el gendarme!

---

<sup>158</sup> TSJDF, Proceso contra Guillermo Herrero y Felipa Rodríguez, a quienes se les arresta cometiendo faltas a la moral en la Alameda, 26 de marzo de 1906, AGN, expediente 093577, caja 0532, foja 2

¡Siquiera cógeme!”<sup>159</sup>, provocando la risa de quienes observaban y el enojo del policía, quien los detuvo y los llevó a la comisaría. Ambos fueron fichados y encarcelados.<sup>160</sup>

¿En qué consistió el delito de la pareja? En la declaración no hay datos de que haya habido un encuentro sexual (si acaso, la intención), sólo un intercambio de caricias. Si bien, que una pareja se acaricie en público podría ser un acto lícito, lo ilegal, lo trasgresor, lo que atenta contra la moral pública, está en la zona corporal que recibe las caricias, en este caso: el pecho de Felipa, el miembro de Guillermo. La zonificación del territorio corporal a cargo de la ley establece en la praxis, sin precisar en la letra, las coordenadas prohibidas: lo que no se debe exponer a la vista ajena, lo que no se puede tocar en el cuerpo del otro. Esta acción jurídica va más allá: delimita el cuerpo, lo disecciona, lo divide en órganos, a éstos les otorga o les niega legitimidad<sup>161</sup>, los fetichiza. Los senos y las nalgas, la vagina y el pene, pueden exhibirse (o acariciarse) en privado. Si éstos se exponen en público, para la caricia y/o para la mirada ajena, se vuelven ilegítimos; son los cuerpos del delito a la vez que instrumentos de los delitos del cuerpo. Este último aspecto es el que se tratará en el presente capítulo: el cuerpo como sitio del delito, los órganos como sus instrumentos, y la manera en que la cámara cinematográfica, operando al servicio del género pornográfico, registra la interacción sexual de uno, dos o más cuerpos, que si bien puede ser privada y lícita a la hora de su filmación, en el momento en que su imagen es reproducida por una máquina para su exhibición pública recobra su carácter delictivo. La pornografía es un

---

<sup>159</sup> *Ibid*, foja 1

<sup>160</sup> Es notable que el sitio en el que es detenida la pareja sea cercano al lugar en el que se prendía la hoguera del Santo Oficio en la época colonial. En esa coordenada urbana el cuerpo es espectáculo: obsceno o trágico.

<sup>161</sup> Aquí entendemos legitimidad no como certeza de un origen determinado, sino como una presencia o exposición conforme a la ley.

delito y, como aclara Susan Sontag: “Las experiencias no son pornográficas: sólo las imágenes y representaciones –las estructuras de la imaginación-, lo son.”<sup>162</sup>

### 3.1. El cuerpo que mira

Es importante analizar el registro de la actividad sexual, pero también el discurso diegético en el que está inscrito dentro de la película pornográfica. El registro es un modo de ver, el discurso: una manera de contar. Así como la narración de los hechos da sentido a los actos considerados delictivos en la denuncia judicial, la breve trama de los cortometrajes porno ofrece un marco de referencia al acto sexual que constituye el eje visual de la cinta. No obstante, lo que en primera instancia se abordará aquí es, por un lado, la variedad de formas a través de las cuales el registro de la actividad sexual es detonado y expuesto, partiendo de una división tripartita de las perversiones<sup>163</sup> localizadas en el *corpus* a estudiar: el voyerismo, el sadismo y la zoofilia, para dar paso a dos variantes que más que ubicarlas en el terreno de lo perverso, se ha optado por adjetivarlas simplemente como diversas: los encuentros lésbico-gay y el sexo grupal.<sup>164</sup> Cada categoría, valga el símil astronómico,

---

<sup>162</sup> Sontag, op cit., p. 83

<sup>163</sup> Se utilizará el término perversión desde la perspectiva freudiana, es decir: toda desviación relativa al fin sexual normal, entendido como “conjunción de los genitales en el acto denominado coito, que conduce a la solución de la tensión sexual y a la extinción temporal del instinto sexual (satisfacción análoga a la saciedad en el hambre.)”. Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza, 2001, p. 21

<sup>164</sup> En su ensayo “Las aberraciones sexuales” Freud establece una división de las perversiones: por un lado están las desviaciones relativas al objeto sexual (persona de la cual parte la atracción sexual): la inversión (homosexualidad) y el uso de impúberes y animales como objetos sexuales (zoofilia, entre otras); por otro lado están las desviaciones relativas al fin sexual (el acto hacia el cual impulsa el instinto), divididas en dos grupos: en primer lugar las trasgresiones anatómicas de los dominios corporales destinados a la unión sexual: la supervaloración del objeto sexual, el empleo sexual de las mucosas bucales y labiales (sexo oral), el

funciona como un sistema que incluye a más de un cortometraje orbitando alrededor de un concepto. En segunda instancia, se hará un análisis transversal –para continuar con la figura literaria- de la galaxia, a partir de una categoría fundamental para la lógica del discurso pornográfico: el fetichismo. Más que cuerpos, lo que se pretende detectar y analizar son fragmentos: órganos y objetos, fluidos y secreciones, encuadres y emplazamientos.

Se ha titulado a esta parte del capítulo El cuerpo que mira, aunque no es el objetivo de este estudio hacer un análisis de público. El cuerpo que mira es, en primer lugar el de varios personajes integrados en la trama de los filmes, que observan, se excitan y actúan. Por otro lado el cuerpo que mira es el del pornógrafo, el camarógrafo, el sujeto detrás de la cámara, el que decide los encuadres, las posiciones, los movimientos, el que adapta la mirada a la medida exacta de la perversión en turno.

La segunda parte del capítulo está consagrada al cuerpo visto, es decir: a la corporalidad íntegra (específicamente la femenina) y sus vínculos con la tradición artística occidental y con el cuerpo social que la contiene. Las categorías de análisis para las cintas elegidas son lo sublime y lo grotesco. El análisis, si bien emplea categorías extraídas del psicoanálisis y de la estética, se centrará en lo estrictamente cinematográfico (encuadres, emplazamientos,

---

empleo sexual del orificio anal y la sustitución inapropiada del objeto sexual (fetichismo); y en segundo lugar: la fijación de los fines sexuales preliminares y la aparición de nuevos fines sexuales: el tocamiento y la contemplación, el sadismo y el masoquismo. En Freud, op. cit., p. 11-29. Si bien la inversión (homosexualidad), es calificada por Freud como una desviación, se ha optado por ubicarla en este estudio como una forma de la diversidad sexual, al igual que el sexo grupal, sea heterosexual u homosexual. En lo que toca al sexo oral y al sexo anal, su presencia es prácticamente canónica en el género pornográfico, por lo que se ha decidido omitir ambas prácticas como categorías divisionales.

planos, secuencias, edición, puesta en pantalla), en aras de mantener la reflexión en el terreno que la genera: la imagen en movimiento.

### **3.1.1 Mira quién ve: voyerismo**

#### **3.1.1.1 La mirada divina: El fantasma de Fray Vergazo**

El reverendo Plácido Vergazo, fraile perteneciente a la antigua orden de San Prepucio, riega su jardín. El sacristán Ventosilla le informa que ha llegado a visitarlo Magdalena de las Cinco Llagas, quien quiere confesarse. El fraile escucha atento el relato en el que la beata describe cómo estuvo a punto de caer en el pecado de la carne con su novio. A su partida, el excitado clérigo descansa y, mientras Ventosilla le espulga los testículos, tiene un sueño en el que sostiene un encuentro sexual con Magdalena, del cual despierta arrepentido.

Tal es la trama de *El sueño de Fray Vergazo*, una de las películas más antiguas de la colección aquí analizada. Si bien la copia conservada data de 1926 (Ver apéndice 2), es probable que haya sido filmada originalmente en la década de los diez del siglo pasado. Está constituida por cuatro secuencias: la introducción, la confesión, el sueño y el despertar, que precisan, en total, de cuatro emplazamientos de cámara, de los cuales sólo uno es un tímido acercamiento en diagonal al acto sexual. Los restantes son planos generales frontales.

El lenguaje cinematográfico utilizado en la cinta se apoya en el uso de intertítulos explicativos y de diálogo. Su audacia radica en la manera de presentar el acto sexual:



encriptado en un sueño delimitado por un iris que se abre y otro que se cierra.<sup>165</sup> Este recurso de la narración cinematográfica (un círculo que se abre o se cierra para aclarar u oscurecer un encuadre, o bien para enfatizar un elemento del mismo), denota la intención del pornógrafo de señalar el principio y el fin de una secuencia que no pertenece al flujo de la situación espacio-temporal de la narración, a pesar de que el material onírico se desarrolla en la misma locación (Ver imagen 3.1).

Por otro lado, el iris delimita el sueño y, al hacerlo, le cede todo el encuadre a su desarrollo. El sueño tendrá el mismo espacio visual que la narración que lo contiene. El recurso puede responder a las condiciones precarias de producción del género, no obstante, por la época ya había maneras distintas de presentar la ensoñación en pantalla. En la superproducción italiana *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), hay una secuencia que presenta un sueño de Sofonisba. En la misma, el encuadre está dividido horizontalmente en dos secciones: en la parte inferior está el personaje que sueña durmiendo; en la parte superior se presenta lo que sueña (Ver imagen 3.2). Este efecto está lejos de las posibilidades técnicas del director de *El sueño de Fray Vergazo*, pero aún más lejos de sus intenciones: más que la pasividad del durmiente, busca mostrar la actividad del soñador. El espectador tendrá una posición privilegiada desde la que contemplará la ensoñación ajena, su fantasma.

Afirma Julia Kristeva que “el cine se ha arrogado el universo del fantasma”<sup>166</sup>. En castellano, arrogar tiene, como una de sus acepciones, la de apropiarse indebida o

---

<sup>165</sup> Vid Juan Solís, “La carne traidora. El espacio onírico como escenario de la maldad en la cinta pornográfica silente *El sueño de Fray Vergazo*”, en Erik Velázquez García (Coord.), *Estética del mal: conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 2013, pp. 153-170

<sup>166</sup> Julia Kristeva, *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, p. 106

exageradamente de cosas inmateriales. Entonces el cine, en tanto lenguaje visual, se ha apropiado del universo del fantasma y éste, siguiendo la acepción francesa expuesta por la misma autora, es el libreto imaginario en el que el sujeto plasma con mayor o menor deformación el cumplimiento de un deseo en última instancia sexual. Hay fantasmas diurnos (ensoñaciones de la vigilia), y fantasmas inconscientes. En todo caso, en términos psicoanalíticos, se trata de formaciones ilusorias complejas en las que conviven lo consciente y lo inconsciente, la represión y lo reprimido. El fantasma es un relato construido sobre un deseo, o bien, son deseos que de no contarse no se transforman en fantasmas “y se quedan enquistados en un nivel pre-psíquico, arriesgando verse en somatización y en pasaje al acto: del bandidismo a la toxicomanía.”<sup>167</sup>

De acuerdo con la autora, el fantasma encuentra en el arte y la literatura el sitio favorito de su formulación, no de su realización. Formularlos y comentarlos procura un goce que evita el horror de traducirlos en actos. No obstante, hay riesgos externos para los fantasmas: “Estamos atiborrados de imágenes de las que algunas entran en resonancia con nuestros fantasmas y nos apaciguan, pero que, a falta de palabras interpretativas, no nos liberan de ellos. Por añadidura, la estereotipia de estas imágenes nos priva de la posibilidad de crear nuestras propias imagerías, nuestros propios libretos imaginarios.”<sup>168</sup> Es en ese sentido que el cinematógrafo, en tanto medio generador de imágenes y relatos, se ha apropiado del universo del fantasma. De acuerdo con su etimología griega, fantasma es llegar a la luz, aparecer, presentarse. El cine, a través de la luz, re-presenta al fantasma, hace aparecer el deseo, pero no lo cumple. Advierte Žižek:

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 105

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 103

El fantasma es usualmente concebido como un guion que realiza el deseo del sujeto (...) lo que el fantasma monta no es una escena en la cual nuestro deseo es totalmente satisfecho, sino que, por el contrario, esa escena realiza, representa el deseo como tal. La idea fundamental del psicoanálisis es que el deseo no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir, y el papel del fantasma consiste precisamente en proporcionar las coordenadas del deseo del sujeto, especificar su objeto, situar la posición que el sujeto asume. Sólo a través del fantasma se constituye el sujeto como deseante: a través del fantasma aprendemos a desear.<sup>169</sup>

¿Qué es entonces lo que hace aparecer el cine porno? Un relato que encapsula la representación de un deseo sexual, un deseo que tiene puntos de intersección con los deseos del espectador y que, en ocasiones, puede darles forma. El cine pornográfico, entonces, enseña a desear a su espectador.

El sueño de Fray Vergazo (no la película, sino la secuencia), es un fantasma atrapado entre dos iris, un deseo que a través del filtro onírico instalado en el discurso diegético, se vuelve más perturbador. Señala Kristeva:

El sueño, ese cine privado de público, está ahí para recordar cuán dramático y jamás terminado es el aprendizaje del simbolismo en la vecindad de lo visible y de lo pulsional; cuán estriado está el lenguaje por la imagen misma y suspendido del placer pulsional y cuánto gobiernan

---

<sup>169</sup> Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 22

estas ambigüedades la indiferencia sexual, nuestras bisexualidades  
psíquicas endógenas, nuestros polimorfismos.<sup>170</sup>

El sueño es, en efecto, un cine relativamente privado de público en el que el fraile formula su deseo. El fantasma construido en la secuencia evita que el personaje intente sostener en la vigilia una relación sexual con su confesante, deseo reprimido por su condición clerical. Hay un dato más que nos permite reiterar la calidad fantasmática de la secuencia: el deseo del clérigo no queda satisfecho, sólo se formula. El encuentro sexual se ve interrumpido y ni Fray Vergazo, ni el espectador, quedan satisfechos. Mantienen su condición deseante.

Si bien, dentro del relato fílmico, el hombre que sueña no tiene testigos del contenido de su sueño, es posible asegurar –basándose en la caracterización–, que el clérigo que sueña sí tiene en Dios a un observador de sus actos y sus pensamientos. De ahí su culpa al despertar. La divinidad atestiguó su fantasma y por eso el arrepentimiento es inmediato. Lo que ignora Fray Vergazo es que los espectadores también contemplaron el sueño y que junto con la divinidad integraron un selecto grupo de voyeurs. A través del cine, hombres y deidades se hermanan en el privilegio de la mirada indiscreta. Su posición es la de la primera fila de un teatro. Durante la secuencia sexual, la cámara está ubicada a escasos dos metros de la acción. Es un plano general frontal. Fray Vergazo, acostado sobre una silla colocada en un jardín, despierta al sentir la mano de Magdalena hurgando bajo su sotana (si se toma en cuenta que el fraile se duerme mientras Ventosilla le toca los genitales y despierta en el sueño con la caricia de Magdalena, entonces el *raccord* entre ambos planos es táctil). Despierta y la desnuda parcialmente (sólo portará botines y medias con ligas). Él queda en camiseta y zapatos, se pone un condón y se sienta en la silla de frente a la cámara,

---

<sup>170</sup> Kristeva, op. cit., p. 109-110

Magdalena se sentará sobre él dando la espalda a la cámara. Sigue un corte y por única vez en la cinta hay un acercamiento. Se trata de una toma en diagonal que permite observar mejor la penetración (Ver imagen 3.3). El plano es breve. Hay un corte abrupto y, con el mismo emplazamiento, se ve ahora la espalda del fraile, quien penetra a Magdalena en una variante de la posición del misionero. Ingresamos a cuadro Ventosilla, con su pene erecto, queriendo penetrar al clérigo. Sigue un corte y Fray Vergazo sale corriendo. El intertítulo explicará que el sacristán llega a avisarle de la presencia de un superior, no obstante también dejará expuesto el deseo homosexual reprimido del clérigo. El intertítulo intercala un diálogo en latín: *¡Vade retro satán! ¡vade retro!*, que se podría traducir como: ¡Por atrás!, refiriéndose a la presencia que siente en su espalda, no obstante, no es el diablo quien pretende integrarse al acto, sino el sacristán.

El espectador de la década de los veinte y los treinta, periodo en el que se sospecha pudo haber circulado la cinta, probablemente reía al ver el sueño-deseo de Fray Vergazo. Quizá agradecía la posibilidad de acercarse a inspeccionar la penetración gracias al acercamiento de la cámara y a su colocación en un ángulo mucho más eficaz para registrar el acto sexual. No obstante, a pesar de ser un sueño, no hay uso de la cámara subjetiva, es decir: lo que vemos es la puesta en pantalla del sueño del fraile, quien se ve a sí mismo en el sueño: ve lo que cree que ve Dios, lo que ignora que ven los espectadores. Ve lo que decide que vea el director (probablemente también camarógrafo y guionista) de la cinta, quien es –en última instancia-, el orquestador de todas las miradas.

### 3.1.1.2. La mirada terrenal: Juan y las muchachas

Mientras barre, el jardinero Juan descubre a Tomasa parada junto a la fuente. Curioso, observa cómo la mujer se quita los calzones y los lava. El hombre sigue vigilando y acecha. Mira sus piernas y se acerca para someter con violencia a la mujer, quien termina por ceder a las intenciones sexuales del jardinero sobre una banca del jardín, hasta que la abrupta llegada de la patrona de ambos interrumpe su acto.

Es la sinopsis de la cinta titulada *Tomasa y Juan en el jardín*, filmada posiblemente en México en la década de los treinta y que cuenta con intertítulos descriptivos en verso, que permiten conocer los nombres de los personajes y su pertenencia al servicio doméstico. Es frecuente que cuando un sirviente aparece como personaje en la trama pornográfica, sea sometido por su patrón o patrona (tal es el caso de *La señora y la muchacha*, por ejemplo), respondiendo a relaciones de poder; no obstante en esta cinta los dos protagonistas están en el mismo rango social. El ejercicio de poder se da del varón hacia la mujer, del sujeto que mira y se excita al mirar al sujeto que recibe la mirada.

El siguiente paso de Juan, después de espiar a Tomasa, incluye el tacto. Ese tránsito constituye la razón principal por la que Juan no es un voyeur. Freud admite que la impresión visual es el camino por el que más frecuentemente es despertada la excitación libidinosa, sin embargo especifica las situaciones en las que esta contemplación puede transformarse en perversión: 1) cuando se limita exclusivamente a los genitales, 2) cuando aparece ligada con el vencimiento de una repugnancia, 3) cuando en vez de preparar el fin sexual normal, lo reprime.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Freud, op. cit., p. 28

Para Josef Rattner es normal que una persona observe a un compañero erótico como una introducción a comportamientos más íntimos. Esta acción, lejos de sustituir a la unión sexual, la estimula y la enriquece. Pero hay una variante:

La perversión, en cambio, implica el querer mirar como única actividad sexual: el contacto visual sustituye aquí al contacto corporal (...) El que únicamente quiere ver, se mantiene a distancia de su 'objeto sexual': está sobre seguro. La 'pulsión visual' sirve aquí al hombre angustiado e inhibido como instrumento de defensa y protección. El Yo neurótico se protege así contra los peligros, tanto imaginarios como reales, de un estrecho contacto psíquico y físico, concentrando su interés en el 'placer de contemplar'.<sup>172</sup>

Juan no se contenta con la contemplación. Su impulso es someter sexualmente a Tomasa. El camarógrafo-director sí es un voyeur, que cede su mirada al espectador mirón. A través de la cámara, ambos "Quieren dominar con sólo ver. Ver es ejercer poder: todo lo que cae en nuestro campo de visión está bajo nuestro poder, sobre todo cuando no tenemos que mostrarnos nosotros mismos. Ver sin ser visto es una especie de violación de aquel a quien vemos."<sup>173</sup>

A diferencia de Juan, que somete a Tomasa con violencia física, el espectador es un violador pasivo que irrumpe en la intimidad ajena con violencia escópica. *Tomasa y Juan en el jardín* ofrece, como pocas cintas, la posibilidad de mostrar un encuentro sexual desde una mirada envolvente. Si bien no es el único corto filmado en una locación exterior, sí

---

<sup>172</sup> Josef Rattner, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa. Una introducción a la psicología profunda de la sexualidad y el amor en sus manifestaciones sanas y enfermas*, México, Siglo XXI, 2009, p. 111

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 117-118

aprovecha la infraestructura de la misma para ofrecer una visión amplia del acto sexual. Una banca situada en un pasillo del jardín permite al camarógrafo moverse alrededor de la pareja. Son 6 los distintos emplazamientos utilizados para registrar el acto sexual, incluyendo una toma cenital y un plano general con doble encuadre, es decir: la cámara se coloca detrás de unos arbustos que ofrecen a la visión un marco añadido a los límites rectangulares del fotograma. Este doble encuadre enfatiza la intención voyerista del director. Podría interpretarse como una cámara subjetiva, como la mirada del voyeur con el que el espectador se identifica. Si bien el “encuadre secundario” tiene la función de separar o reunir elementos de la imagen,<sup>174</sup> el objetivo de este marco vegetal es crear un nexo entre lo que está en la imagen y lo que no está (VER IMAGEN 3.4). La vegetación es límite y acceso, es frontera visual: estás porque puedes ver detrás de los árboles, no estás porque no puedes tocar.

El espectador está condenado a ver. Tal es el límite del porno en pantalla. Como afirma Mario Perniola, “en la cultura occidental, la experiencia táctil se anuncia como preludeo de una posesión que se precipita hacia el orgasmo como conclusión natural. De este modo, la tensión generada en el espectáculo pornográfico no llega a expresarse y todo retorna a sus cauces.”<sup>175</sup>

La tensión de mirar sin tocar puede tener un símil en las prácticas de amor cortés en la Edad Media. Entre las recompensas lícitas para un amante fiel estaba la contemplación de la

---

<sup>174</sup> Claudia Arroyo Quiroz, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández”, en Alfonso Morales (Ed.), *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*, Luna Córnea, No. 32, México, 2008, p. 193

<sup>175</sup> Mario Perniola, “Entre vestido y desnudo”, en Michel Ferrer (Ed.), *Fragmentos para la historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991, p. 261



dama desnuda, acto que aparentemente no ponía en duda la virtud de ésta. Sin embargo, como describe René Nelli: "...para guardar las apariencias, por temor a los murmuradores, para preservar también el pudor de las nobles damas, la ceremonia debía tener un carácter clandestino. El amante conseguía espiar cómo se desnudaba y se acostaba la joven mujer, sin su conocimiento, tras haberse asegurado la complicidad de alguna criada."<sup>176</sup>

La recompensa para este forzado voyeur estaba en la vista. Pero el porno es la antítesis del amor cortés. Los mirones que pueblan las películas porno generalmente recurren a la vista como preludeo del ataque. Así pasa con Juan, pero también con el patrón que se oculta bajo las sábanas para espiar a la sirvienta antes de someterla en *Cuento de un abrigo de mink*, o con el ratero enmascarado que antes de atacar a su víctima deja que se desvista en *El ladrón*, o bien con el leñador que viola a Pancha luego de verla orinar en *La campesina*.

Hay una variante en esta colección de voyeurs: los que se excitan viendo a dos mujeres sostener un encuentro sexual. Tal es el caso del hombre que se integra al encuentro de dos damas en *Lesbianas calientes*, o el par de cazadores que, en compañía de sus perros, se integran al acto que realiza una pareja femenina en la cinta *Los cazadores*, o bien el adolescente que se masturba mientras observa a unas jóvenes besarse en *Las muchachas*.

*Las muchachas* es un caso particular en la colección de cine porno "callado" de la Filmoteca de la UNAM. Es el único corto que goza del privilegio de la restauración, gracias a que venía incluida en una donación que fue restaurada en su totalidad. Esta es la razón por la que la copia revisada está en 35 mm, aunque el formato original fue Pathé Baby, que al igual que el de 16 mm era para grabaciones de aficionados. Este dato y el hecho de que

---

<sup>176</sup> René Nelli, "Las recompensas del amor", en Michel Ferrer, op. cit., p. 221

perteneciera a una colección de un particular arrojan la hipótesis de que fue realizada para un consumo particular.

Como *Tomasa y Juan en el jardín*, *Las muchachas* (título apócrifo) se desarrolla en un espacio con vegetación, delimitado por una barda. Probablemente se trate del jardín de una finca particular, por uno de cuyos senderos aparecen caminando un par de adolescentes en ropa interior. Se sientan al pie de un árbol y comienzan a besarse en los labios, en los pechos.<sup>177</sup> Mientras se acarician, por la derecha se asoma al encuadre un hombre. Una de las mujeres se ata a la cadera un pene artificial, que la otra acaricia y besa (VER IMGEN 3.5). Fingen que una penetra a la otra en varias posiciones, pero no se consuma la introducción del objeto. Lo avientan y optan por estimularse la una a la otra. Un varón adolescente espía detrás de una planta (probablemente una vid), tiene el pantalón bajado y se masturba. Viene un corte y un detalle a una mano femenina que masturba al hombre y luego una felación. Sigue un encuentro sexual del hombre con una de las mujeres, mientras la otra se estimula con el pene artificial.

¿El encuentro sexual entre el hombre y una de las mujeres se desarrolla en la realidad del film o es una fantasía producida de manera paralela a la masturbación? En la edición del

---

<sup>177</sup> La secuencia destaca por su belleza en la composición de los encuadres, las dos mujeres interactuando en un fondo arbóreo imitan con sus brazos y piernas formas vegetales. Pareciera una adaptación filmica del soneto *El beso de Safo*, de Efrén Rebolledo: “Más pulidos que el mármol transparente/ más blancos que los blancos vellocinos,/ Se anudan los dos cuerpos femeninos/ En un grupo escultórico y ardiente./ Ancas de cebra, escorzos de serpiente,/ Combas rotundas, senos colombinos,/ Una lumbre los labios purpurinos,/ Y las dos cabelleras un torrente./ En vivo combate, los pezones/ Que se embisten, parecen dos pitones/ Trabados en eróticas pependencias,/ Y en medio de los muslos enlazados,/ Dos rosas de capullos inviolados/ Destilan y confunden sus esencias.” En José Vicente Anaya (Comp.), *Antología poética. Gozo del sexo*, México, Alforja, 2006, p. 21

material no hay un dato que muestre de manera explícita la continuidad de la acción en la diégesis o el inicio de una historia imaginaria paralela. Lo más probable es que se trate de esta segunda opción debido a que inmediatamente después del detalle a la masturbación viene otro detalle a la misma acción, pero ejecutada por una mano distinta. El *raccord* –el elemento de unión lógica entre dos planos–, es táctil. Se pasa de una acción real a una imaginaria de la misma manera que lo hace fray Vergazo: se duerme disfrutando del acicale genital de Ventosilla y despierta en el sueño por el contacto de la mano de Magdalena con su pene.

Se asume entonces que la acción sexual que involucra al mirón es una fantasía construida: un fantasma. Presenciamos la escenificación de un deseo masculino: sustituir al pene sustituto, al fetiche que sin embargo es prescindible. En su fantasía, el hombre sí penetra a una mujer. En el plano real, el fetiche es el protagonista de una secuencia que simula dos elementos imprescindibles en el canon del porno: felación y penetración(VER IMAGEN 3.6). Pero no pasa de un simulacro, que podría ser interpretado como una crítica al género, ya que una vez que con desdén se deshacen del artefacto, las mujeres vuelven a disfrutar de su encuentro. Esta desarticulación del fetiche inspira al voyeur, quien formula su deseo para no llevarlo a cabo. Como explica Rattner: “Lo que el mirón quiere evitar a toda costa, es la proximidad del compañero sexual, al que teme por motivos infantiles. Mientras no se haga otra cosa que ver, no hay necesidad de actuar. Se tienen todos los triunfos en la mano, por decirlo así, sin tener que jugarse nada.”<sup>178</sup>

Un hombre masturbándose mientras observa a una mujer que con un pene artificial finge penetrar a otra. La secuencia es extraordinaria y no hay otra similar en toda la colección. La

---

<sup>178</sup> Rattner, op. cit., p. 111

acción masculina de masturbarse mientras se fantasea responde a la imposibilidad de un éxito total en la relación sexual real. Como explica Žižek:

Este papel de la fantasía (de constituir el deseo, de enseñar a desear), se basa en el hecho de que ‘no hay relación sexual’, no hay una fórmula o matriz universal que garantice una relación sexual exitosa con el compañero: a causa de la ausencia de tal fórmula, cada sujeto se ve obligado a inventar su propia fantasía, una fórmula privada para esta relación –para un hombre la relación con una mujer sólo es posible mientras ésta se adapte a su fórmula.<sup>179</sup>

La fórmula para que estas mujeres se adapten en el plano real al deseo del hombre implicaría una preferencia heterosexual o bisexual. El desdén por el fetiche y su atributo principal, la penetración, obliga al voyeur a mantenerse detrás de la vid formulando su deseo al ritmo que le marca el movimiento de su mano izquierda. No tiene el arrojo del mitológico sátiro para seducir a las ninfas desnudas (VER IMÁGENES 3.7 y 3.8). Su triste papel es el de una estática máquina deseante condenada a rumiar fantasías.

Otro punto de contacto entre los tres cortos que hasta el momento hemos abordado es la locación: todas las secuencias sexuales se llevan a cabo en jardines. Estos espacios delimitados y poblados de vegetación evocan al jardín en el que, según la tradición judeocristiana, se fundó la desobediencia y nació la culpa y el pudor. Los tres elementos, incluyendo la mirada vigilante de Dios, podrían tener lugar sólo en el jardín de Fray Vergazo. No obstante, hay un elemento más que sí engloba a los tres jardines utilizados como locación: la tentación, esa que llega a Eva a través de una serpiente, a fray Vergazo a

---

<sup>179</sup> Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 17

través de una confesión, y al jardinero Juan y al joven escondido tras la vid, por medio del ojo.

El jardín es el lugar del pecado en ciernes, es un espacio abierto, pero oculto, un territorio liminal, a medio camino entre la naturaleza y la razón, entre lo público y lo privado. O bien, desde una perspectiva alegórica, el sitio “representa la acción organizadora del hombre sobre la naturaleza y de la razón sobre las pulsiones inconscientes. Los muros recalcan el valor iniciático del jardín como frontera entre el mundo de la naturaleza y el de la cultura.”<sup>180</sup> De ahí que todo acto pulsional llevado a cabo en el mismo (el espionaje, el sometimiento, la intervención sexual a otro cuerpo), adquiera una resonancia amplificada: es el triunfo del impulso sobre la represión, del vicio sobre la virtud. Nada, ni el jardín, es inocente en el porno.

### **3.1.1.3 El ojo mecánico: La dama, el perro y el fotógrafo**

Sobre una tarima, contra un fondo neutral, una mujer se desnuda. Es un estudio fotográfico, lo delata la cámara ubicada frente a la dama y cuya silueta oscura ocupa el lado izquierdo del encuadre. La mujer baila y se toca, se acuesta y se para, siempre estimulándose, siempre seguida por otra cámara, la cinematográfica, que no se ve, pero deja ver. Corte. Una mujer llega a una puerta que ostenta el letrero Foto París. Un hombre la recibe y la invita a pasar, la presenta con la mujer de la tarima, quien comienza a desvestirse a la recién llegada. Se acuestan. Una de ellas le practica un cunnilingus a la otra, quien responde a la cortesía en los mismos términos. El fotógrafo no resiste ser sólo mirada, deja su sitio detrás de la cámara fotográfica y entra a cuadro. Se desviste y se integra al grupo.

---

<sup>180</sup> Matilde Battistini, *Symboles et allégories*, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 252

Tal es la trama de *El fotógrafo*, una cinta filmada posiblemente en la década de los treinta y que arroja varios datos. El más evidente es el relativo a la práctica de la fotografía erótica y sus vínculos con el cine pornográfico. El estudio Foto París no debe haber sido muy diferente al que J. Berriozábal anunciaba como Cine-fotográfico en las páginas de la revista Vida Alegre. Miguel Ángel Morales incluso sostiene que esta cinta posiblemente fue dirigida y actuada por el fotógrafo Adrián Devars Jr. La estrategia era pasar de la sesión de foto fija a la filmación de cine porno a través de un convenio económico, aunque en el caso de la cinta el trámite es inmediato. La disponibilidad sexual de la recién llegada ahorra giros argumentales.

Más allá de esta trama, hay una presencia que no es casual: la cámara fotográfica. El encuadre en el que aparece está construido para resaltar su papel en el registro de la acción sexual (VER IMAGEN 3.9). Una especie de complicidad escópica es la que une al artefacto fotográfico y al cinematográfico que integra al otro aparato en el encuadre como si mirara por encima del hombro de un personaje más. Hay un sujeto detrás de la cámara fotográfica, un mirón que, al igual que Juan, pasa de la contemplación a la acción. El ojo mecánico queda en el abandono, absorbiendo la luz que emiten los cuerpos, pero sin fijarla en una placa. El otro ojo, el cinematográfico, está activo: se acerca, se aleja, bordea la parte visible de la pequeña tarima donde se desarrolla la acción. Los emplazamientos varían en función del movimiento ascendente o descendente integrado, de los ángulos en picada o de los detalles.

Quizá ningún otro aparato, como el cinematógrafo, sintetiza las dos concepciones que dominaron las teorías ópticas desde Platón hasta el siglo XII d. C.: la de la extravisión, que sostenía que ver era una acción y que del ojo emanaba una pirámide de fuego que iluminaba el objeto; y la de la introvisión, en la que se proponía que el ojo recibe lo que

emite el objeto cuando le cae la luz. El cinematógrafo recibe y emite luz a través de su ojo-lente. La máquina es introvisual al filmar, pero extravisual al proyectar. Activo o pasivo, el artefacto mira y deja mirar, registra y muestra, es un ojo con memoria.

En diciembre de 1895, mes en el que fue presentado el cinematógrafo al público, a cargo de sus inventores, los hermanos Auguste y Louis Lumière, también hizo su debut otro artilugio mecánico: el creado por Guillermo Röntgen. Se trataba de una pantalla fluorescente iluminada por una lámpara de rayos catódicos, que permitía ver el esqueleto de quienes se acercaban a la misma e incluso plasmar la imagen en placas fotográficas. Los Rayos X permitían ver más allá, inspeccionar el interior físico de los cuerpos, y eso implicaba un riesgo moral: “En Nueva Jersey, Estados Unidos, se presentó en la Cámara Legislativa, el 19 de febrero de 1896, un proyecto de ley prohibiendo ‘el uso de rayos X en los gemelos de teatro’, y poco después, en Londres, un comerciante con demasiada iniciativa ‘aprovechó la ignorancia de las mujeres para anunciar la venta de ropa interior a prueba de rayos X’.”<sup>181</sup>

Tanto los Rayos X como el cinematógrafo enfocaron sus capacidades al registro de la corporalidad: la estructura ósea del sujeto, pero también sus acciones cotidianas. El riesgo moral que –a juzgar por las exageraciones de la prensa-, implicaba la existencia de máquinas ópticas estaba en su alcance, tanto en su capacidad para registrar (ver), como para exhibir (hacer ver) el cuerpo humano.

De ahí que sean las dos cámaras, la fotográfica y la cinematográfica las que en realidad protagonizan el film *El fotógrafo*. Lo que se muestra en pantalla es un registro del registro, un relato de la construcción del relato sexual. El espectador no se identifica con el voyeur

---

<sup>181</sup> John A. Hayward, *Historia de la medicina*, México, Fondo de Cultura económica, 1965, p. 241

que desampara a la máquina para abandonarse a la carne, la intención es seguir viendo y eso implica aliarse a la mecánica del ojo cinematográfico. Como explica Michel Baudry:

Por consiguiente, el espectador se identifica menos con lo representado –el espectáculo mismo- que con aquello que pone en juego o en escena el espectáculo: con aquello que no es visible, pero hacer ver, hace ver con el mismo movimiento en virtud del cual él, el espectador, ve –obligándolo a ver aquello que ve, es decir por cierto la función asegurada en el lugar cuyo relevo está a cargo de la cámara.<sup>182</sup>

De acuerdo con Baudry, el espectador se identifica con el medio, con el artefacto cinematográfico, al que considera “una especie de aparato psíquico sustituto que corresponde al modelo definido por la ideología dominante.”<sup>183</sup> La condición para que esta identificación devenga sustitución del ojo humano, limitado, por un ojo mecánico más agudo precisa un ocultamiento del medio. En efecto, el cine, constituido por fotogramas diferentes uno de otro, se encargará –como explica Baudry-, a partir de la complicidad del movimiento mecánico y la persistencia retineana en el espectador, de crear la ilusión de continuidad. Instalado frente a una narración visual continua, que niega sus diferencias, y oculta sus medios, el ojo del espectador se identifica con el lente de la cámara. El sujeto trasciende, gracias al artificio mecánico, su propia corporalidad:

---

<sup>182</sup> Jean-Louis Baudry, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, en *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, Año 1, No.2, diciembre de 1974, p. 65

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 66



Y si el ojo que se desplaza ya no está trabado por un cuerpo, por las leyes de la materia, por la dimensión temporal, si ya no hay límites atribuibles al desplazamiento –condiciones que se cumplen por las posibilidades de la filmación y de la película- entonces el mundo no se habrá de constituir sólo por él, para él. Los movimientos de la cámara parecen realizar las condiciones más favorables para la manifestación de un sujeto trascendental.<sup>184</sup>

Trascendental, liberada de la materialidad, es la mirada mecánica con la que el espectador se identifica en el género pornográfico. Mirada que busca de manera permanente ángulos que potencien la visibilidad de los cuerpos que interactúan.

No obstante, algunos encuadres en *El fotógrafo* denotan una búsqueda de armonía orgánica a partir del ocultamiento del rostro de las ejecutantes. En un plano puede verse a las mujeres practicando una a la otra un cunnilingus (VER IMAGEN 3.10) Es común que esta posición sea aprovechada por el camarógrafo para ver en detalle la interacción de la boca de una participante con la vagina de la otra, sin embargo aquí el acercamiento cede su sitio a la composición. La toma es frontal y se ve a una mujer sobre la otra. La de la parte inferior tiene abiertas las piernas y en medio de ellas se oculta la cabeza de la otra, cubriendo el acto con su cabellera. Las manos de la mujer que está encima la sostienen apoyadas en la superficie de la tarima. Esta acumulación simétrica de extremidades, esta composición entomológica, no es casual. Hay una conexión con otros encuadres, como aquel que muestra al par de mujeres abrazándose con las piernas entrelazadas (VER IMAGEN 3.11). El encuadre es lateral y, de nueva cuenta, hay una intención de composición abstracta a partir de la colocación de las piernas, las cuales integran un

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 60

sistema armónico de líneas diagonales y verticales. En este par de planos el camarógrafo privilegia al órgano por encima de la integridad corporal, prefiere la composición geométrica a la acumulación anárquica, son detalles visuales inscritos en el flujo del registro de la ejecución sexual, que a fin de cuentas es el eje del relato pornográfico.

La película *El fotógrafo* fue filmada en 16 mm, un formato que –como ya se dijo–, fue creado para grabaciones no profesionales. Su accesibilidad fomentó en gran medida la circulación de material pornográfico. Cualquiera persona que tuviera un proyector de 16 mm podía reproducir las cintas para consumo privado o exhibición pública lucrativa. Un ejemplo del uso de la máquina cinematográfica para la estimulación sexual, es decir: para hacer ver, lo encontramos en el corto titulado *La dama y el perro*.<sup>185</sup>

El corto inicia con un detalle a un recado manuscrito: “Susana: esta noche te llevaré la película que te prometí. Espérame. Paco.” Susana lo lee, se da una ducha y deja que su pequeño perro la estimule con la lengua mientras espera a Paco. Éste llega y monta en el proyector una película de 16 mm que expone un encuentro sexual entre tres mujeres. La pareja se excita y terminan por tener un encuentro sexual en la recámara de Susana.

Si en *El fotógrafo* se presencia a la cámara como aparato que registra el acto sexual, en *La dama y el perro*, se ve a la máquina (el proyector), reproducir imágenes de contenido sexual (VER IMAGEN 3.12). El objetivo es el que históricamente se le ha tildado no sólo al cine pornográfico, sino a toda imagen erótica: excitar, incitar a la ejecución del acto sexual.

---

<sup>185</sup> El título es apócrifo y responde a una de las secuencias del film en donde una mujer utiliza a su perro para estimularse. También se le ubica como: “Susana”, “Susana, esta noche te llevaré la película que te prometí.”

Un ejemplo de dicha práctica lo describe Suetonio en su biografía del emperador romano Tiberio:

En su retiro de Capri ideó incluso unos aposentos, sede de obscenidades secretas, donde grupos de muchachas y de jóvenes licenciosos reclutados por doquier, junto con aquellos inventores de ayuntamientos monstruosos a los que llamaba espintrias, unidos de tres en tres, fornicaran sucesivamente ante su vista, para excitar de este modo sus apagados deseos. Instaló alcobas por todas partes y las adornó con cuadros y estatuillas de los más lascivos asuntos, equipándolas además con los libros de Elefántide, para que todo mundo tuviera, al ejecutar su cometido, un modelo de la postura que se le ordenaba tomar. Se le ocurrió también disponer en bosques y prados diversos parajes consagrados a Venus, y distribuir por cuevas y grutas jóvenes de uno y otro sexo que se ofrecían al placer vestidos de faunos y de ninfas; de ahí que todo el mundo le llamara ya abiertamente ‘Capríneo’, haciendo un juego de palabras con el nombre de la isla.<sup>186</sup>

El uso de imágenes como detonador de una acción sexual continuó en otros contextos. David Freedberg señala que “en 1614, Giulio Mancini, en *Considerazioni sulla pittura*, recomienda decorar el dormitorio con ‘cosas lascivas’, ocultas, para descubrirlas cuando se esté en la habitación ‘con su esposa o con otra persona íntima’. Se recomiendan cuadros lascivos en habitaciones donde se tengan relaciones sexuales ‘porque el hecho de verlos contribuye a la excitación y a procrear niños hermosos, sanos y encantadores (...) porque al

---

<sup>186</sup> Suetonio, *Vida de los doce césares*, Libro I-III (Libro III, 43-45), Madrid, Gredos, 2001, p. 270-271

ver la pintura, cada progenitor imprime en su semilla una constitución similar a la del objeto o la figura vistos...”<sup>187</sup>

Sin embargo, la imagen decorativa también tuvo una intención opuesta, un ejemplo son los tapices moralizantes novohispanos. Cuenta Gustavo Curiel:

En 1602 doña Juana de Figueroa contrajo matrimonio con don Melcor Guerrero Dávila (miembro, este último, de una de las familias más poderosas del virreinato). Prueba del alto poder económico de la contrayente es la presencia en el instrumento dotal de nueve ‘paños de corte’. Los ‘paños de corte’ –así se les llamaba a las tapicerías más finas— eran textiles historiados; en las tapicerías de doña Juana se desplegaban variados asuntos de montería y la moralista historia del Baño de la casta Susana; este tema era ideal para la nueva casa que se formaba, pues la historia promovía la fidelidad que debía guardar la mujer dentro del matrimonio. Como se observa, ciertas conductas humanas eran encauzadas por medio de los mensajes moralizantes que contenían los tapices.<sup>188</sup>

No es casual que las prácticas de Tiberio coincidan con la trama de varias de las películas aquí analizadas: el voyeur que se excita viendo a otras parejas sostener un encuentro sexual o bien la presencia de cuadros con desnudos femeninos a manera de decoración en las

---

<sup>187</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 21

<sup>188</sup> Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, en Antonio Rubial García (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, T. II, La ciudad barroca*, México, FCE-COLMEX, 2005, p. 90-92

diversas habitaciones en las que se lleva a cabo un acto sexual. De acuerdo con Freedberg, el miedo, la veneración o el deseo que inspiran las imágenes se debe a un factor: el rango de los cuerpos representados es similar al de los cuerpos vivos.<sup>189</sup> El deseo que impulsa a Susana y a Paco a meterse a la recámara se debe entonces no sólo a la capacidad fantasmática del cine en tanto medio, sino también a la similitud en rango de los cuerpos reproducidos en pantalla por el proyector.

A diferencia de *El fotógrafo*, en donde nunca vemos una toma desde la perspectiva de la cámara fotográfica, en *La fama y el perro* la cámara encuadra la proyección, hace suyo el encuadre ajeno. Junto con Susana y Paco, el espectador puede observar a un grupo de tres mujeres interactuando sexualmente. Al final, una de ellas se penetra con un pene artificial, mientras las otras dos hacen un 69 (posición en el que dos personas pueden procurarse sexo oral simultáneamente). Se excitan Susana y Paco, pero el objetivo es que se excite también el espectador, quien a esas alturas del corto ya observó a Susana dejarse estimular por su perro.

¿Qué intención tuvo el realizador al integrar otro film en el suyo? Posiblemente el de enfatizar el carácter de la película como dispositivo de excitación, que el espectador se identificara con los protagonistas en su calidad de sujetos excitables, de seres deseosos. Y sin embargo, todos, Susana, Paco y los espectadores, se identifican a su vez con la mirada del artefacto que hace ver, con el ojo mecánico que se oculta en el artificio de su continuidad.

Con la misma fascinación con que el espectador observa a las tres mujeres que protagonizan la película de Paco, sigue el accionar sexual de éste y Susana en la recámara. La cámara se ubica al pie de la cama y registra a la pareja en emplazamientos diagonales y

---

<sup>189</sup> Freedberg, op. cit., p. 21

frontales, con variantes en picada. La edición, siguiendo los cánones del género, se construye a partir de planos generales intercalados con detalles a acciones específicas como la masturbación, la felación, el cunnilingus o la penetración (VER IMAGEN 3.13)

El ojo de Dios, el ojo del hombre y el ojo mecánico se coinciden en su vocación voyerista y se acoplan en el territorio delimitado por el encuadre. Ahí se despliega el desfile de lo perverso y lo diverso, que se analizará a continuación.

### **3.1.2 La pantalla indiscreta: el canon de lo perverso**

#### **3.1.2.1 Lo perverso (I): Amores perros**

El mito describe a Acteón como un hábil cazador, educado por el centauro que enseñó a Aquiles. Un día, mientras cazaba, Acteón descubrió a Diana bañándose en una fuente en compañía de sus ninfas. Al percatarse de la presencia del cazador, se enfada y lo salpica. Acteón huye hasta que en el agua de una fuente se da cuenta que ha cambiado de apariencia: se ha transformado en un ciervo al que sus perros atacan y matan.<sup>190</sup> Es el castigo por mirar la desnudez de la diosa, por su mirada indiscreta.

La mayoría de los pintores que han abordado la leyenda de Acteón lo representan en el momento en que descubre a la diosa bañándose. Así lo pinta Tiziano, en uno de los dos cuadros que dedicó al personaje, sorprendido ante la belleza de la diosa y sus acompañantes (VER IMAGEN 3.14). Rembrandt, por su parte, une en una misma imagen dos pasajes del mito: al tiempo que Acteón descubre a Diana, ya se está transformando en ciervo (VER IMAGEN 3.15). El clímax de la historia no es el cruel castigo: es el hallazgo de la desnudez divina, que no por involuntario deja de ser penado.

---

<sup>190</sup> Lucia Impelluso, *Dieux et héros de l'Antiquité*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 10

El momento del descubrimiento del cuerpo femenino desnudo en medio de un ambiente natural (ya no un jardín), se repite –con las variantes propias del caso- en el cortometraje titulado *El cazador y su perro*.<sup>191</sup> En el mismo se observa, en primera instancia, un plano general de dos mujeres en el campo. Hay un fundido en negro y ya están desnudas. Un corte y ya están besándose. Se acuestan en la hierba y sostienen un encuentro sexual. Se levantan y se abrazan. De nuevo un fundido en negro. Cerca del sitio un cazador, escopeta en mano, mata un par de aves. Con un acompañante y un perro desciende por una ladera. Encuentran a las mujeres desnudas y acostadas. A punta de escopeta son obligadas, una a tener sexo con uno de los cazadores, y la otra a hacer lo propio con el perro. Posteriormente el perro penetra a la otra mujer e incluso al segundo cazador, quien hace lo mismo con una de las damas, en un intercambio de parejas sexuales que culmina con la calma del sueño.

A diferencia de Acteón, el par de cazadores no son castigados: se regocijan ante el hallazgo de las ninfas y las someten. Al igual que las flechas en el mito, la escopeta en la película es un símbolo fálico de poder. Aquí la divinidad está ausente. Es el mundo de la naturaleza, de lo salvaje. Las ninfas del jardín en *Las muchachas*, estaban protegidas por una barda, invulnerables ante un Acteón voyerista, pero las que habitan esta pradera son frágiles. El realizador se da el lujo de encriptar la acción sexual lésbica entre un par de fundidos en negro (recurso poco utilizado en el género), se permite delimitar el registro de un momento no exento de belleza y de gracia. La entrada en cuadro de los cazadores y el perro, el *close*

---

<sup>191</sup> Si bien en la copia digitalizada aparece con el título *Los cazadores*, en una de las copias revisadas se pudo constatar que el título original es *El cazador y su perro*, el cual aparece con su traducción al inglés: *The hunter and his dog*. No obstante que en otro intertítulo se lee: *Made in Mexico*, no hay documentos o elementos que permitan corroborar la nacionalidad del material.

*up* a las dos aves muertas (plano con contenido simbólico), sugiere un abrupto regreso al mundo masculino.

Los perros, por su parte, tienen una parte muy activa en la violencia sexual ejercida contra el par de damas. Hay un énfasis por mostrar al can penetrando a tres de los cuatro personajes en la posición que anatómicamente le es más apropiada a la especie y que incluso, en el argot porno, lleva el nombre de *doggystyle* (posición de perrito) (VER IMÁGENES 3.16 y 3.17). El papel del animal es activo. Su acto es instintivo. Las mujeres penetradas son reducidas a algo menos que pura animalidad, son carne para satisfacer el instinto sexual del can y la pulsión escópica del espectador. Es la venganza de Acteón.

Freud ubica a la zoofilia (o el sexo con animales) como una de las desviaciones respecto al objeto sexual.<sup>192</sup> Utilizar a un animal como objeto sexual implica un vencimiento de la repugnancia a cargo de la libido. No obstante, en el caso de la película, no hay la intención por parte de la mujer de utilizar al animal como objeto sexual. Si bien, al final del primer encuentro, la mujer recién penetrada acaricia al can y juega con él, este gesto no implica que haya una atracción sexual hacia el perro. Si éste la penetra es por instinto, si aquella se deja penetrar es porque el cazador la amenaza con su escopeta. Es una violación. Es un acto sádico en el que el perro funge como instrumento del cazador para penetrar a la mujer.

Un caso parecido es el pasaje mitológico en el que Júpiter se transforma en cisne para poseer a Leda. El ave de alargado cuello, que ha dado lugar a diversas representaciones plásticas en las que resalta su innegable simbolismo fálico, es un instrumento de la deidad

---

<sup>192</sup> Si bien la Real Academia de la Lengua Española hace una separación entre zoofilia (amor por los animales) y bestialismo (relación sexual de personas con animales), en el ámbito pornográfico se utiliza el primer término para designar el registro de una relación sexual entre una persona y un animal. Tal es la acepción que se usará en este estudio.



para tener un encuentro sexual con la bella Leda (VER IMAGEN 3.20 y 3.21). En el mito hay seducción de por medio, en la película hay amenaza y violencia.

No es el caso de Susana en *La dama y el perro*, quien mientras espera a Paco, invita a su pequeño perro a que le lama la zona genital mientras ella está acostada desnuda en su cama. En esta secuencia sí hay una intención explícita de ubicar al perro como objeto sexual, como instrumento de estimulación (VER IMAGEN 3.18). La secuencia tiene semejanzas con la pintura de Fragonard “Muchacha jugando con su perro en la cama”, en el que una púber sostiene en lo alto de sus piernas a su perro cuya cola –presumiblemente en movimiento-, estimula la zona genital de su dueña (VER IMAGEN 3.19). No obstante, la obra de Fragonard está cargada de cierta inocencia, el gesto bien puede aludirse a un juego. Para Susana no hay nada lúdico, su objetivo es absolutamente lúbrico: pretende que el can la estimule.

El hecho de que existan cuatro películas en la colección con tema zoofílico, marca un claro gusto del espectador por este tipo de escenas.<sup>193</sup> La práctica zoofílica no era desconocida para la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX y era motivo de arresto judicial. Un ejemplo lo constituye el caso de Julián Cisneros, quien el 25 de septiembre de 1906 fue capturado en la colonia de la Bolsa, luego de que Luis González lo acusara “de

---

<sup>193</sup> Las otras cintas son *La dama de negro* (también conocida como *El Rin Tin Tin mexicano*), en la que de nueva cuenta un perro es usado como objeto sexual de una mujer ante la ausencia de su amante, y el corto de animación *The buried treasure*, en el que el personaje Ever Ready penetra a una burra. Ambas cintas están fuera del objeto de estudio de esta investigación.

verificar ayuntamiento carnal con una burra.”<sup>194</sup> Se le condenó a 10 meses de prisión y una multa de cien pesos por el delito de “ultrajes a la moral”.

### **3.1.2.2 Lo perverso (II): El ladrón, el monje y el asesino**

Un ladrón revisa el closet de una mujer. Al advertir su llegada, decide esconderse debajo de la cama. La dama llega, se ve en el espejo, toma una copa y se desviste para ponerse una bata. El ladrón sale cautelosamente y amenaza con una navaja a su víctima. Ambos forcejean y el hombre termina por despojar a la víctima de su bata y su ropa interior. Con violencia la lleva a la cama, se desnuda y la dama cede a los deseos del criminal.

Así culmina la película *El ladrón*, una de las cintas más intervenidas de la colección. El corto digitalizado inicia con una pareja heterosexual sosteniendo un encuentro sexual, continúa un encuentro lésbico y finalmente la secuencia ya descrita que le da nombre a la película. Es posible que la pareja que aparece al principio sea la integrada por el ladrón y su víctima y que esa secuencia continúe el encuentro sexual interrumpido con el que termina el corto. La secuencia lésbica pudo haber sido una secuencia introductoria. Se deduce lo anterior a partir de la identificación de la misma cama como escenario de las tres secuencias, y de una misma mujer como protagonista.

Al espectador no le interesa la lógica argumental. Quizá se siente más atraído por la situación: por el forcejeo y el sometimiento que el ladrón ejerce sobre su víctima. Es un gesto sádico, aunque no del todo perverso. Como explica Freud:

---

<sup>194</sup> TSJDF, Proceso contra Julián Cisneros por faltas a la moral, 25 de septiembre de 1906, AGN, expediente 81855, caja 480, foja 1

La sexualidad de la mayor parte de los hombres muestra una mezcla de agresión, de tendencia a dominar, cuya significación biológica estará quizá en la necesidad de vencer la resistencia del objeto sexual de un modo distinto a por los actos de cortejo. El sadismo corresponderá entonces a un componente agresivo del instinto sexual exagerado, devenido independiente y colocado en primer término por medio de un desplazamiento. El concepto de sadismo comprende desde una posición activa y dominadora con respecto al objeto sexual hasta la exclusiva conexión de la satisfacción con el sometimiento y mal trato del mismo. En sentido estricto, solamente el último caso extremo puede denominarse perversión.<sup>195</sup>

Está claro, de acuerdo con la trama, que la realización del deseo sexual implica violencia. El ladrón irrumpe en una casa ajena, violenta la privacidad, hurga en espacios privados. Su actuar delictivo con el espacio es análogo a su acción sexual con el cuerpo de la víctima: violenta sus límites y lo somete. Es una colonización somática.

La mujer termina por corresponder al deseo sexual de su atacante, no obstante lo hace porque la trama pornográfica le exige disponibilidad sexual. Ese acto anula la perversión sádica del ladrón, pero incrementa la del realizador, quien, a final de cuentas, es el orquestador de los actos: es el que reduce a la dama a una marioneta sexual. Como apunta Rattner:

(Al sádico) le asedia una relación sexual en la que es dueño y señor del otro. El otro tiene que ser objeto de sus caprichos y deseos. Tiene

---

<sup>195</sup> Freud, op. cit., p. 29

que convertirse en su esclavo y súbdito. ¡Tiene que transformarse en un pedazo de carne, temblorosa de angustia ante la grandeza y el poderío desplegado por el sádico! Cuanto más inerte y sin voluntad se muestre el objeto, tanto más triunfante se siente el sádico, que quisiera realizar en el amor su idea fija de la ‘semejanza con Dios’. Para este fin utiliza todos los instrumentos posibles, manipulaciones, seducciones, violaciones: se trata de consumir placer sin tener que darse uno mismo.<sup>196</sup>

En ese sentido, el ladrón es el instrumento diegético del pornógrafo sádico, quien busca complacer al espectador voyerista. Sádica es la manera en que se plantea el cambio de la resistencia a la sumisión, sádico es el encuadre fetichista que desmembra la corporalidad femenina y la reduce a sus genitales, sádica es la manera de violentar el discurso lógico del cortometraje para ofrecerlo como un relato de fragmentos aparentemente inconexos (y este gesto sádico se atribuye al exhibidor).

Para que el ladrón pudiera llegar a la perversión tendría que encontrar satisfacción en un acto de violencia y humillación más allá de lo sexual. Tal es el caso del protagonista de la cinta titulada *Un minuto de amor*.<sup>197</sup> La trama es sencilla: un hombre –presumiblemente interpretando a Goyo Cárdenas, el Estrangulador de Tacuba-, sostiene un encuentro sexual con una mujer. Termina, se levanta y aprovechando un descuido de la dama, saca una soga escondida bajo la almohada y la asfixia. Una vez que está muerta, la avienta.

---

<sup>196</sup> Rattner, op. cit., p. 87

<sup>197</sup> El título es apócrifo. El desarrollo de la trama, aunque breve, permite identificar que está basado en el sonado caso del asesino serial Gregorio Cárdenas, cuyos crímenes detonaron la filmación de al menos tres películas pornográficas, dos de las cuales serán abordadas en el siguiente capítulo.

Lo más probable es que este corto sea un fragmento de una película más larga. La secuencia sexual es muy breve y hay más peso visual para el asesinato. Si está basada en los asesinatos cometidos por Cárdenas, se deduce que pudo haber sido realizada no antes de septiembre de 1942. En cualquier caso, el hecho de que el fragmento haya llegado así a la colección denota que a pesar de su fragmentación, la cinta funcionaba dividida en episodios individuales, en los que quizá había un encuentro sexual y un asesinato.

Se dijo que la trama es simple y el adjetivo aplica también para describir la puesta en pantalla. En el minuto conocido sólo hay tres emplazamientos, ninguno de los cuales es un detalle. Son planos generales frontales, diagonales y un *medium shot* en picada a la mujer muerta a la que el hombre le sigue apretando el cuello. El objetivo, al separar este fragmento, era mostrar el asesinato, dar forma a la fantasía popular: contemplar el acto sádico. Aquí sí es posible hablar de perversión: el asesino parece más excitado con el estrangulamiento que con la copulación. En el momento en que avienta el cuerpo como si se tratara de un despojo carnal, se contempla el denominador común del sadismo: el desprecio de la pareja sexual.

Con todo y su crueldad, *Un minuto de amor* queda por abajo del sadismo impreso en otra cinta: *El monje loco*, la cual implica en su trama sometimiento, violencia, asesinato y necrofilia. Es, junto con *Viaje de bodas*, la película de la colección que tiene un manejo más eficaz del lenguaje cinematográfico. La copia conserva restos de una banda sonora por lo que se deduce que pudo haber tenido diálogos o, al menos, música. Está basada en el exitoso programa radiofónico, transmitido por la XEW a finales de los treinta, en el que El monje Loco contaba historias terroríficas desde su gruta.

En la trama, una dama que está acostada en su cama mientras escucha el programa de radio del Monje, se queda dormida. Sueña con una joven (probablemente ella misma) que está en

un bosque, a orillas de un lago, desnudándose para bañarse. De una cabaña cercana sale el Monje, con gestos demenciales y movimientos simiescos. Ve a la dama a lo lejos y se acerca para someterla, forcejean y la mata. El monje abusa del cuerpo inerte. Entonces la chica despierta del sueño, agitada.

Lo que se ve es un sueño, parecido al de Fray Vergazo, sin embargo esta vez la que sueña es una mujer, estimulada por el programa radiofónico. Lo más lógico es que se sueñe a sí misma, cual ninfa bañándose desnuda en el río. Este motivo es recurrente desde la mitología clásica (Acteón y Diana) hasta la iconografía bíblica (Susana y los ancianos): el baño femenino en un lago o río es el topos ideal para la admiración de la desnudez y el acoso.<sup>198</sup> La ninfa se desnuda y se baña, pero antes la cámara hace un leve *tilt down* para apreciar la desnudez reflejada en el lago (VER IMAGEN 3.22). Es el reflejo de una desnudez soñada, es la naturaleza duplicando la imagen de la corporalidad. Es un detalle visual cuya intención contemplativa desarticula el discurso pornográfico tradicional. Es el territorio que se ha atribuido a lo femenino, el de la naturaleza, al que tradicionalmente se ha opuesto el adjudicado al varón: el de la razón que domestica lo salvaje

En ese sueño se inserta el Monje, que habita una cabaña en el bosque. Hay una chimenea por la que sale humo, un rasgo tecnológico de confort que hace más álgido el contraste señalado con lo salvaje. Sin embargo, el monje responde a sus impulsos y no a su razón. El tratamiento cinematográfico que se da el personaje destaca su demencia: los variados *close ups* permiten apreciar las gamas de su gestualidad, un doble encuadre que toma al personaje entre dos troncos de árbol remarca su carácter silvestre (VER IMAGEN 3.23). La cámara lo

---

<sup>198</sup> Al tratarse de un sueño, el bosque adquiere un simbolismo que está fuera de los alcances de este estudio.

Baste decir que, de acuerdo con un estudio iconográfico de Matilde Battistini, “desde el punto de vista psicológico, el bosque es un símbolo de la feminidad aún inexplorada”. En Battistini, op. cit., p. 244

toma en planos generales que dejan ver su agilidad simiesca para trepar a los árboles, su ingenuidad para camuflajearse. El monje es pura pulsión, deseo en estado puro.

El montaje paralelo de la ninfa bañándose y el monje en el bosque añade suspenso a la secuencia. El encuentro es vertiginoso, precedido de una persecución que culmina en un sometimiento y en la asfixia. El monje mata a la mujer, luego observa el cuerpo, lo besa de los pechos al pubis, lo penetra. Hay un ritmo marcado entre los detalles a la penetración y los *close ups* al rostro del monje: los dos polos visuales del discurso pornográfico.

El sadismo del monje es patológico, se llama necrofilia. Como apunta Freud: “Ciertas perversiones se alejan tanto de lo normal, que no podemos por menos de declararlas patológicas, particularmente aquellas –coprofagia, violación de cadáveres–, en las cuales el fin sexual produce asombrosos rendimientos en lo que respecta al vencimiento de las resistencias (pudor, repugnancia, espanto o dolor).”<sup>199</sup> El monje, en tanto personaje necrófilo, es un perverso patológico. Pero es el personaje de un sueño, una mujer lo crea en su fantasía, lo construye en un deseo como verdugo de sí misma. Entonces la mujer es una masoquista reprimida, entendiendo, como apunta Rattner, que “el masoquismo sexual consiste en el hecho de que una persona, para desencadenar su voluptuosidad, necesita de alguna forma de sufrimiento o humillación: el masoquista ‘ama’ a quien le tortura y su propio orgasmo está ligado a un sufrimiento mayor o menor proporcionado por otro.”<sup>200</sup>

La película otorga espacio al deseo sexual femenino, pero es un deseo masoquista. Tal estrategia revela una mirada aún más sádica detrás: la del realizador, quien no sólo obliga a la mujer a convertirse en un pedazo de carne inerte para satisfacción del monje, sino que

---

<sup>199</sup> Freud, op. cit., p. 32

<sup>200</sup> Rattner, op. cit., p. 95

además hace creer que todo es producto de su propio deseo. Como la máquina cinematográfica, que no se deja ver, pero que permite la identificación con la mirada del espectador, el deseo sádico también se oculta en la trama y se ofrece en adopción a inconscientes ajenos.

### **3.1.2.3 Lo diverso (I): De Lesbos a Sodoma**

La inclusión de una secuencia lésbica es parte del canon del stag film. Aún si hubiera un hombre involucrado en el encuentro sexual, generalmente (hay excepciones) se presenta algún tipo de intercambio sexual entre dos mujeres: besos, caricias y cunnilingus, entre otras variantes. De las 29 cintas que integran el corpus de este estudio, 14 presentan algún tipo de acción lésbica,<sup>201</sup> y de éstas, dos cuentan con fragmentos enfocados exclusivamente a encuentros sexuales entre mujeres: *Lesbianas calientes* y *Tres actos*.

*Lesbianas calientes* es un conglomerado integrado por fragmentos diferenciados de cuatro películas. La primera de ellas muestra a un par de mujeres sosteniendo un encuentro sexual en el campo; la segunda muestra a una mujer desnuda y acostada en la hierba, un hombre la vigila, se desviste y sostiene un encuentro sexual con ella sin oposición alguna; la tercera es un burdo registro del encuentro sexual de una pareja heterosexual en una recámara; la cuarta es un sórdido conjunto de tomas a un par de mujeres acariciándose en una cama. Entre un fragmento y otro hay cortes directos. Se trata de la yuxtaposición de fragmentos de contenido sexual sin una línea argumental definida.

---

<sup>201</sup> Se trata de: *La pastilla*, *El fotógrafo*, *Mamaíta*, *Lesbianas calientes*, *Trío de muchachas*, *Los cazadores*, *Bigamia legal*, *Antonio Vargas Heredia*, *El ladrón*, *Tres actos*, *La dama y el perro*, *Amor árabe*, *El levantador*, y *Las muchachas*.



El primer fragmento recurre a un lugar común en el encuentro sexual femenino: la naturaleza como escenario. En picada, la cámara toma al par de mujeres intercambiando caricias. Se recuestan cansadas. Luego del corte la cámara se ubica a ras de piso para encuadrar a las dos mujeres con las piernas abiertas, en una composición que equilibra la visibilidad genital y la combinación de líneas y tonos de piel (VER IMAGEN 3.24). El encuentro continúa con una posición común en las secuencias lésbicas: los dos pares de piernas entrelazados como un par de tijeras, de manera que hay un contacto directo entre vaginas. El encuadre en picada corta la corporalidad para privilegiar una composición diagonal (VER IMAGEN 3.25). Continúan las damas con el intercambio de besos en el cuerpo hasta llegar al cunnilingus.

Este encuentro, dotado de cierta gracia y con una notable intención estética en los encuadres, contrasta notablemente con el que se desarrolla en el último fragmento. Lo que se muestra en pantalla es una mal iluminada toma que registra el encuentro sexual de dos mujeres sobre una cama. Aquí la gracia deviene sordidez. Los cuerpos no armonizan en el encuadre, constituyen una acumulación de órganos. Los rostros son de un par de mujeres presumiblemente ebrias. Una de ellas ha perdido parte de la dentadura superior, la otra sonrío y acaricia a la primera en un gesto forzado (VER IMÁGENES 3.26 y 3.27). Sus rostros, a pesar de la mala calidad de la imagen, muestran el uso de labial y delineador en las cejas. Quizá son prostitutas contratadas para protagonizar un fragmento pornográfico. La actitud de las mismas, que no cae en el pudor ni se desborda en la sobreactuación, se estanca en la evidente hostilidad de su situación. A pesar de que una de ellas, acostada, abra su sweater para mostrar su pecho, lo que verdaderamente la desnuda es su rostro, la torpeza de sus acciones, el notable fastidio de exhibirse ante un ojo que no por mecánico deja de ser uno más (VER IMAGEN 3.28).

¿Qué sentido tiene para el espectador ver estas dos secuencias en un mismo material audiovisual? ¿Le provocarán la misma excitación? En ambos casos, el cuerpo que mira, comenzando por el del pornógrafo o el mirón colado en turno (como el del segundo fragmento), y acabando por el del espectador, ejercitan su voyerismo, su necesidad de descubrir los misterios de la mujer, como una posible salida a su ansiedad por miedo a la castración, o bien se refugian en el fetichismo, ya sustituyendo a la mujer por un objeto, ya haciendo de la imagen de la mujer un fetiche.<sup>202</sup>

Tal es el caso del corto lésbico incluido en la cinta *Tres actos*, que bien precedido por un intertítulo: “Como acto segundo, las ‘tortilleras’ femeninas son de muy agradable efecto.” Un plano general muestra a un par de mujeres sentadas en sendas sillas de jardín. Una sale de cuadro mientras que otra, en *close up*, se maquilla. La primera llega con bebidas. Ambas beben. Una de ellas se quita la blusa e invita a la otra a hacer lo mismo. Quedan en traje de baño, aunque un plano después ya están desnudas. Hay un paneo que las deja ver caminando al lado de una alberca delimitada por pilares. Posiblemente se trata de un club. Se acuestan y comienzan a besarse. La secuencia sexual incluye besos en la boca, en los pechos, cunnilingus, 69 y misionero y será registrada por más de diez emplazamientos que privilegian la corporalidad femenina, pero que dejan lucir como fondo el espacio arquitectónico constituido por la alberca y las columnas. Al final se levantan, se visten y caminan al lado de la alberca. El episodio termina con un iris.

En la serie de acercamientos a la acción sexual se nota la búsqueda constante de composiciones novedosas, aunque no siempre tan afortunadas como las logradas en el corto

---

<sup>202</sup> El debate sobre si la pornografía y sus encuadres pueden calmar la angustia del miedo a la castración se realiza desde la década de los sesenta y sigue abierto. Textos a favor o en contra pueden localizarse en Screen, *The sexual subject. A Screen reader in sexuality*, London, Routledge, 1992, 339 p.

*El fotógrafo*. El ocultamiento del rostro incrementa la tendencia a mostrar los cuerpos femeninos como un conjunto de órganos organizados simétricamente (VER IMAGEN 3.29). El escenario y la acción previa delatan la pertenencia de las mujeres a una clase acomodada, en las antípodas de las mujeres que cierran la cinta *Lesbianas calientes*.

No es la intención de este estudio hacer un análisis profundo respecto a la práctica lésbica de las protagonistas de los cortos analizados anteriormente. El porno gay es un tema que implicaría un análisis detallado y exhaustivo. Por otro lado, ni la propuesta de Freud, al considerar la inversión (término con que se refiere a la homosexualidad), como una perversión, ni la de Rattner al ubicarla como una variante de la neurosis que puede curarse con psicoterapia, coinciden con la postura de este trabajo, que es considerar a la homosexualidad como un ejercicio de la diversidad sexual, como una práctica distinta a la heterosexual, pero con los mismos derechos sociales, incluso el de tener en el cine pornográfico un medio de expresión.

Al ser el *stag film* un género creado, hasta donde se sabe, por y para hombres no es de extrañar que abunden las secuencias lésbicas, que ofrecen la posibilidad de apreciar dos cuerpos femeninos interactuando sexualmente. No obstante, como ya se ha señalado, también hay sitio para la inclusión masculina. Lo que no es muy común – al menos en la colección analizada- es el *stag film* de temática gay. Se localizaron dos ejemplos, que se abordarán en breve, aunque después de hacer una pausa en una secuencia de la cinta *Un trío de muchachas* en la que el hombre participa en el acto sexual con mujeres de manera activa y pasiva.

La cinta inicia mostrando a una pareja heterosexual en una cama. La mujer toca al hombre, le practica una felación y posteriormente éste la penetra. Por una puerta entra la esposa o amante. La cámara hace un paneo hasta el espejo en donde se refleja la pareja. Hay un

nuevo paneo hasta la cama en donde la primera mujer llama a la recién llegada (el hombre ya no está). La segunda mujer accede e inicia una secuencia lésbica. De un corte a otro el hombre vuelve a integrarse. Hay un breve plano en el *menage a trois* en el que el hombre está penetrando a una de las mujeres, mientras la otra lo sodomiza con una botella. El encuentro sexual continúa hasta que acaba la película.

La secuencia de la sodomización de una mujer hacia un hombre disloca un discurso en el que generalmente se exalta el papel activo del varón en el acto sexual (VER IMAGEN 3.30). El acto no implica resistencia por parte del hombre. Penetra y se deja penetrar. El encuadre está construido para que resalte, en primer plano, el rostro de la mujer sonriente y, en segundo plano su mano sosteniendo un objeto (al parecer una botella, aunque también puede tratarse de un juguete sexual), que introduce por el ano del varón.

La penetración anal constituye una categoría del género pornográfico. En los stag films analizados aquí sólo se presenta en un par relaciones homosexuales y en la relación zoofílica incluida en *Los cazadores*. La gran mayoría de encuentros heterosexuales registrados implican penetración vaginal u oral. El ano femenino se ve implicado sólo en el registro de annilingus. La única penetración anal entre una pareja heterosexual en el conjunto analizado se lleva a cabo, a través de un objeto, de una mujer hacia un hombre, que a su vez está penetrando a otra mujer. Eso implica una ruptura en el canon.

Entre las desviaciones relativas al fin sexual normal, Freud ubica un conjunto de perversiones que clasifica como trasgresiones anatómicas de los dominios destinados a la unión sexual. Entre éstos está el empleo sexual del orificio anal, práctica relacionada con la repugnancia al ser el ano el orificio a través del cual el cuerpo elimina los excrementos. “El papel sexual de la mucosa anal no se halla en ningún modo limitado al comercio sexual

entre individuos masculinos –apunta Freud--. Su preferencia no constituye nada característico de la inversión.”<sup>203</sup>

En efecto, la inclusión de esta práctica teniendo al hombre como receptor no implica una relación homosexual, pero sí puede ser considerada como una ruptura en el discurso que exalta el dominio del varón como el ser que penetra, que violenta. El ser penetrado significaría –dentro de este ámbito--, una feminización, es decir: una postura pasiva en el encuentro sexual que fracturaría la virilidad. Si bien, en el porno actual, ya existen categorías que muestran prácticas como el annilingus o la penetración anal por parte de la mujer al varón como un apoyo de la excitación sexual,<sup>204</sup> en el dominio del *stag film* la constante es mantener el rol del hombre como sujeto activo.

Una excepción es el porno gay, en donde los papeles activo y pasivo son distribuidos entre la pareja de varones. En los cortos analizados se localizaron dos cortos que incluyen prácticas homosexuales. El primero de ellos es, quizá, el corto más antiguo de la colección. Data de la primera década del siglo pasado y se titula *Mamaíta*.

Una mujer se levanta de la cama y se mira frente al espejo con el torso desnudo. La recámara está lujosamente decorada. Entra el marido, la saluda, le toca los pechos y se despide. Corte a plano general de otra mujer viéndose, de pie, en el espejo. Se desnuda, luego se va a un sofá donde comienza a masturbarse. La primera mujer continúa en su recámara y entra un mayordomo, quien la lleva al sofá y le hace sexo oral. Entra el marido con otra mujer y pasa de la sorpresa y el enojo a la acción: se desviste, quita al mayordomo y lo invita a que le haga sexo oral. La otra mujer se desviste y se dirige con la esposa que

---

<sup>203</sup> Freud, op. cit., p. 24

<sup>204</sup> Las categorías manejadas en el argot pornográfico son: strap on (penetración al varón con un pene artificial), prostate massage (penetración anal con los dedos)

aún sigue en el sofá. Después de un momento, la segunda mujer se retira a masturbarse a la cama, el mayordomo de nueva cuenta le hace sexo oral a la esposa, mientras el marido lo penetra.

La trama está narrada prácticamente en planos generales y se apoya en el uso de intertítulos que fueron añadidos posteriormente por un exhibidor. Es posible que este mismo personaje haya integrado a la cinta la secuencia de la mujer que se mira desnuda de pie frente al espejo y que en la narración, gracias al intertítulo, pasará como la mujer con la que regresa el marido, aunque son distintas. Es una película intervenida, sin embargo se procuró conservar la lógica argumental.

Destaca en la trama la crítica implícita a la moral burguesa. La descripción de las prácticas sexuales del matrimonio protagonista es heredera directa de la novela pornográfica victoriana, aunque aquí se despliega filtrada por el humor. El conflicto va más allá del doble engaño, de la infidelidad sexual de la pareja, el nudo está en la bisexualidad de ambos y en el uso sádico del mayordomo quien funge como sustituto de la unión carnal marital, nexos entre dos cuerpos que, simultáneamente, se deja penetrar por el marido y estimula a la mujer. El mayordomo implica la única posibilidad de encuentro sexual entre estos dos cuerpos, es un fetiche dual.

Que este personaje le haga sexo oral a ambos cónyuges y después acceda a dejarse penetrar por el marido lo ubica en una condición de servilismo sexual, que coincide con las relaciones de poder típicas del género. El mayordomo no penetra, no tiene poder, pero tiene un plumero que ostenta en calidad de atributo o símbolo de una ausencia: el falo. El único con capacidad de penetrar, el poseedor del falo, es el marido y no lo hace con su esposa. Su ejercicio sexual es con otro hombre.

Es la única cinta del corpus, protagonizada por una pareja heterosexual, que no exhibe escenas sexuales entre ambos. La única muestra de encuentro heterosexual es el cunnilingus que el mayordomo le hace a la esposa. Los otros encuentros sexuales en pantalla son lésbicos o gay (VER IMAGEN 3.31). La pareja protagonista pone en crisis el concepto de familia burguesa: no tienen sexo con fines procreativos, no son monógamos, son bisexuales y sin embargo –a juzgar por sus gestos-, son felices. Lo que se ve es la materialización real del deseo de un par de personajes, afuera de esa habitación, fuera de cuadro, se adivina el simulacro de una familia burguesa común y corriente. El espectador es privilegiado al apreciar en primera fila el lado oculto de un artificio, de presenciar lo obscuro. Lo mismo sucede en el primer episodio de la cinta *Tres actos*.

Un intertítulo advierte: “Como primer acto veremos las maniobras de auténticos afeminados. El acto, como es natural, repugna, pero hay que ver...” Close up a una “mujer”. Prende una veladora y se pone los zapatos. Alguien toca a la puerta. Abre y entra un joven que se sienta en la cama. La pareja se besa. La “mujer” sale de cuadro y vuelve a entrar bailando, Acaba y vuelven a besarse. Se desvisten: el joven lo hace detrás de la cama y la “mujer” en el otro extremo, frente a la cámara. Se quita las zapatillas, la ropa interior y queda expuesto el pene, que cubre pudoroso con su mano sin que, aparentemente, el joven se dé cuenta. El chico se acuesta y penetra a la “mujer” por el ano, encima de ella y de costado. Ambos se levantan, ella va por una silla, el joven se sienta y “ella” se sienta sobre él, de frente a la cámara, dejando ver su pene. En este momento hay acercamientos a la penetración, frontales y laterales. Acaban y la “mujer” ayuda al joven a limpiarse, luego éste va por una tinaja y “ella” se agacha para asear su pene. Se visten, el joven se va contento y la “mujer” vuelve a prender la veladora.

La puesta en pantalla de este corto está diseñada para generar una complicidad entre el espectador y el travesti. Sólo ellos saben su verdadero sexo, cosa que ignorará todo el tiempo el joven inexperto que asiste a una cita sexual. A diferencia de otras cintas, en este corto la cámara está ubicada a un costado de la cama y no de frente a la misma. Esta ubicación permite apreciar el engaño: el pene del travesti se exhibe varias veces a la cámara, pero está oculto a la vista del joven (VER IMAGEN 3.32). Quizá a eso se deba el acto de prender la vela que abre y cierra el corto: es un rito para mantener el engaño, para satisfacer el deseo homosexual del protagonista, sin revelar a la pareja su constitución biológica. Por otro lado, es notable la austeridad de emplazamientos y encuadres a la hora de registrar el encuentro sexual homosexual, si se le compara con la gran variedad de tomas que ocupa un encuentro lésbico. La cámara es tímida y parece limitarse sólo a registrar, pero manteniendo una distancia.

Este ejercicio de homosexualidad reprimida, disfrazada, está matizado por el humor, sin embargo denota la homofobia de la época. El intertítulo es revelador al advertir que lo que se verá “repugna”, pero al final gana el impulso voyerista: “hay que ver...”, es decir: hay que asomarse al secreto, hay que desarticular el simulacro, hay que ser testigo y parte del engaño desde el silencio de la complicidad escópica. Y sin embargo el espectador en el fondo también prefiere engañarse: consume el producto visual porque uno de los personajes caracteriza a una mujer, eso le permite apreciar la relación homosexual sin poner en entredicho su virilidad, eso le permite evadir la repugnancia. El travesti no se quita las zapatillas: el fetiche funciona para evadir la angustia de apreciar en primer plano un pene flácido. Lo diverso, como lo perverso, exige rutas alternas de visualización.



#### 3.1.2.4 Lo diverso (II): el conjunto

Más que entre lo perverso, se ha optado por ubicar en el rango de lo diverso (en la acepción: desemejante, diferente), a la tendencia del género pornográfico que busca representar secuencias de sexo grupal, específicamente tríos: dos mujeres y un hombre, la más frecuente; dos hombres y una mujer, o incluso tres mujeres. Hay excepciones: en *Mamaíta* interactúan 4 personas, en *Los cazadores*: dos mujeres, un hombre y un perro. También se llegan a localizar casos como el de *Sueños de opio*, en el que un hombre sostiene encuentros sexuales con tres mujeres de manera consecutiva, o *Cinco clientes*, en el que una prostituta atiende, por turno, a cinco caballeros.

En la tendencia que aquí se plantea, que se repite en varias películas, hay una vocación por encuadrar la corporalidad íntegra en detrimento del detalle, quizá para destacar la presencia de los personajes involucrados. Los tres cortos cuyas secuencias grupales serán expuestas a continuación fueron filmados – a juzgar por la ropa de los personajes y el mobiliario escenográfico- en la década de los cincuenta, aunque probablemente no en México. Cuba parece ser la hipótesis más viable, aunque no deja de ser una especulación mientras no haya documentos o pruebas contundentes de su procedencia.

*Té para dos* comienza con una toma de una pareja besándose. El hombre comienza a desnudar a la mujer y la besa. La cámara los sigue hasta una recámara. Se desnudan ambos y comienza el encuentro sexual, el cual es registrado a partir de planos generales intercalados con detalles, con emplazamientos que explotan el lado derecho de la cama. Alguien toca a la puerta. La pareja se levanta apresurada y el hombre se esconde en el closet. La mujer recibe desnuda al segundo hombre, lo besa, lo lleva a la recámara y le hace una felación. Después de sostener un encuentro sexual, el segundo hombre se duerme y la

mujer se levanta. Va al closet, saca al primer hombre y lo lleva a la cama; despierta al segundo y los toma a ambos del pene. La cinta culmina con un encuentro sexual entre los tres.

Encuadrar a tres personas en una cama implica distribución, composición. Hay una intención estética. El realizador recurre al escorzo para armonizar la presencia de los tres cuerpos. Hay un encuadre en el que la mujer queda al centro con un hombre a cada lado (VER IMAGEN 3.33). Ella tiene las piernas juntas y las manos extendidas para sostener los penes de sus compañeros. Ellos tienen las piernas abiertas y portan camiseta, como si estuvieran uniformados. La composición es simétrica, es un rombo formado por la cabeza y los pies de la dama en su eje mayor, y las manos de ella con los penes en su eje menor. Al centro de la figura queda ubicado el pubis de la mujer, mientras que las piernas abiertas de ellos integran un par de triángulos que equilibran la composición.

El escorzo también es una herramienta a la hora de encuadrar una posición determinada del encuentro sexual. A diferencia de las tomas frontales, una bien aplicada profundidad de campo otorga volumen y extensión a los cuerpos. En un encuadre que registra a la mujer sobre uno de los hombres se nota la intención de ubicar a los cuerpos en una composición triangular utilizando los brazos abiertos de la dama sosteniéndose (VER IMAGEN 3.34). No obstante, las piernas de él y el tórax de ella se extienden hasta coincidir en la penetración que funge a manera de punto de fuga y otorga tridimensionalidad a la figura.

En *La pastilla* es otra la estrategia del realizador. La trama es la siguiente: Un hombre coloca una pastilla en una bebida. Se la lleva a una dama, quien la bebe y se queda dormida. En compañía de otra mujer, el hombre lleva a la mujer sedada a la cama y la desnuda. Se para y se va. La secuencia sexual inicia con la segunda mujer besando a la

sedada. Ésta despierta ante la estimulación y accede sin resistencia al encuentro. El hombre se integra y el encuentro se desarrolla hasta el fin de la película.

En esta cinta el realizador explota las tomas en picada, que sin llegar al extremo de la toma cenital, permiten apreciar el despliegue de cuerpos y el detalle de rostros sobre la cama. Destacan un par de *close ups* a la mujer que fue sedada, que muestran gestos de éxtasis (VER IMÁGENES 3.35 y 3.36). Este gesto es el más utilizado por el género para encuadrar el rostro. Los órganos sexuales moviéndose rítmicamente no aportan más información que la simple y llana copulación, el discurso requiere consecuencias del acto y ante una banda sonora velada, lo más lógico es utilizar un referente visual que indique placer: el *close up* al rostro en éxtasis, cuya eficacia dependerá de las cualidades histriónicas de la actriz.

Poco importa que la desnudez esté fuera de cuadro, la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados sugieren que más allá de los límites del encuadre hay un cuerpo dominado por lo irracional, un cuerpo desnudo en el abandono sensual. Ese gesto es, de acuerdo con Clark, el que heredó la figura de la Nereida y que pasó al arte renacentista como gesto del deseo satisfecho.<sup>205</sup> Es el rostro de Io dejándose seducir por Júpiter en el cuadro de Corregio, es el de la Ménade ubicada en el ángulo inferior derecho de la Bacanal, de Tiziano (VER IMÁGENES 3.37 y 3.38).

Otro trío constituye el eje argumental de la cinta *El levantador*, que narra el abordaje de un hombre con su carro a un par de chicas que caminan por un malecón. Las invita a subir y las lleva a un sitio en donde beben. Seduce a una de ellas y la lleva a la cama, mientras la otra se aburre. Harta del tedio, la segunda mujer se incorpora al acto.

La película conserva datos interesantes: cuenta al inicio con crédito y logotipo de una productora, a todas luces apócrifa, llamada Buena Mierda Films. Su título sí es original y

---

<sup>205</sup> Clark, op. cit., p. 283

atribuye la fotografía a un tal Charleroy. Utiliza recursos que, para la década de los cincuenta, son anacrónicos: el iris y las cortinillas laterales o en espiral. Contiene tres intertítulos que en realidad son expresiones (¡Pa su madre!). Uno de ellos arroja un dato sobre la posible nacionalidad de la película. Cuando la segunda mujer se incorpora al trío, aparece el intertítulo: “Kresto en el aire”, el cual alude a un programa radiofónico transmitido en la estación cubana CMQ en 1948. El espacio era patrocinado por la compañía Bestov Products, distribuidora en la isla del chocolate Kresto. Si a este dato se agrega la locación de inicio: un malecón que bien puede ser el de La Habana, no es arriesgado afirmar que se trata de una película cubana.

Dentro de su lenguaje cinematográfico destaca el adecuado uso del plano-contraplano para exponer dos acciones simultáneas: la acción sexual con la primera mujer y el aburrimiento enfático y creciente de la segunda. Si bien la estrategia para encuadrar a la pareja es similar a la de *La pastilla*, con tomas en picada, en esta película no hay una preocupación formal. Los personajes parecen improvisar acciones y posiciones, que la cámara registra de una manera rústica. Por otro lado, la mala calidad de la copia no permite apreciar si la locación estaba mal iluminada o la oscuridad de la toma se debe a las malas condiciones de la cinta.

Después de este muestrario de lo perverso y lo diverso, el análisis se dirige a la perversión que constituye el eje del discurso pornográfico: el fetichismo. De las cintas íntegras se pasa al detalle, al fragmento, al órgano, al objeto.

### 3.1.3 Vamos por partes: fetichismo

En su famoso ensayo de 1927, titulado “El fetichismo”, Freud afirma que quizá ningún ser humano del sexo masculino puede eludir el impacto de la amenaza de castración al contemplar los genitales femeninos. La gran mayoría lo supera y otros lo rechazan creando un fetiche. La función de este fetiche es subsistir “como un emblema del triunfo sobre la amenaza de castración y como salvaguarda contra ésta; además, le evita al fetichista convertirse en homosexual, pues confiere a la mujer precisamente aquel atributo que la torna aceptable como objeto sexual.”<sup>206</sup>

El fetiche sustituye al falo de la mujer (de la madre) y calma la angustia ante la amenaza de castración. Añade Freud:

En el mundo de la realidad síquica la mujer conserva, en efecto, un pene, a pesar de todo, pero este pene ya no es el mismo que era antes. Otra cosa ha venido a ocupar su plaza, ha sido declarada, en cierto modo, su sucedánea y es ahora heredera del interés que antes había estado dedicado al pene. Este interés, empero, experimenta todavía un extraordinario reforzamiento, porque el horror a la castración se erige a sí mismo una especie de monumento al crear dicho sustituto. Como *stigma indelebile* de la represión operada consérvase también la aversión contra todo órgano genital femenino real, que no falta en ningún fetichista.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Freud, op. cit., p. 118

<sup>207</sup> Ibid., p. 117

¿Cómo elige el fetichista su fetiche? De acuerdo con el ensayo citado: un momento antes del trauma. Si opta por un pie o zapato preferido es porque ese objeto fue la última percepción que tuvo antes de asomarse debajo de la falda; si prefiere el terciopelo, esta tela alude a la vellosidad púbica que se topa con la mirada en busca del falo femenino; si el fetiche es la ropa interior, es que esta prenda evoca al momento en que la mujer, antes de desnudarse, aún es considerada fálica.

Que un hombre elija mujeres con un cierto color de cabello o exija el uso de determinada prenda en su pareja como condición para poder llevar a cabo un acto sexual, implica una transición hacia el fetichismo, el cual se torna patológico cuando el fetiche se separa de la persona y se vuelve en sí mismo único fin sexual.<sup>208</sup>

¿En qué sentido el cine pornográfico es fetichista? La película misma, como obra audiovisual puede ser un fetiche. Si, como dice Rattner, el fetichista “se masturba ante su fetiche, que sustituye a la pareja amorosa,”<sup>209</sup> entonces los espectadores varones que consumen la pornografía como apoyo masturbatorio tienen en las imágenes e historias contenidas en las películas, su fetiche. Con él, de acuerdo con Freud, evaden su miedo a la castración. Williams prefiere llamar a la castración freudiana: ausencia de relación con el otro o falta de habilidad para imaginar una relación en algún otro término que no sea el fálico,<sup>210</sup> mientras que Rattner lo reduce al término angustia: “El fetichista, como todos los futuros neuróticos y perversos, es una víctima de sus angustias tempranas, que devastaron

---

<sup>208</sup> Ibid., p. 25-26

<sup>209</sup> Rattner, op. cit., 135

<sup>210</sup> Williams, op. cit., p. 114

su vida psíquica y, entre otras cosas, también forzaron a su instinto sexual a tomar la dirección que conduce a la concupiscencia solitaria del adorador del fetiche.”<sup>211</sup>

Si se hace un rastreo de los contenidos de los cortometrajes, es posible hallar elementos fetichizados tanto en el lenguaje fílmico, como en el relato. En este último hay una tendencia por involucrar en la puesta en pantalla objetos que responden a los prototipos de fetiches, los cuales se analizarán a continuación.

### **3.1.3.1 El oscuro objeto del deseo**

Desde la perspectiva de Freud, el prototipo de fetiche es el pene del hombre, de ahí que se considere dentro de esta categoría a los objetos que, dentro del discurso pornográfico, sirven para sustituir al falo en el acto de penetrar a la mujer para dotarla de un presunto placer.

En ese rango está el plátano que Zoila, la protagonista de *Gitanos cariñosos*, despoja de su cáscara para introducirse en la vagina. La toma en picada permite apreciar, dentro del mismo encuadre, el acto y el gesto de presunto goce de la dama (VER IMAGEN 3.39), la acción y su consecuencia.

Penes artificiales sostenidos por un arnés aparecen en un par de cortos lésbicos. En *Las muchachas*, una de las dos adolescentes se coloca un arnés con pene para simular que penetra a la otra en diversas posiciones. Al final del simulacro, el objeto es desechado y terminan por estimularse la una a la otra. Destaca que el varón que las observa y que se masturba mientras lo hace, incluye -en una secuencia que se ha considerado aquí producto de su fantasía voyerista-, el arnés con el pene para que una de las damas se masturbe,

---

<sup>211</sup> Rattner, op. cit., p. 140

mientras él penetra a la otra. El fetiche calma la angustia del mirón intradieético y del espectador extradieético.

Función similar tiene el pene con arnés que usa una de las tres mujeres que protagonizan la cinta que Paco lleva a casa de Susana para excitarla en *La dama y el perro*. El objeto es usado por una de ellas para masturbarse, luego de haberlo lubricado. La acción sucede mientras las otras dos hacen un 69. Aquí el fetiche serviría más para calmar la angustia de Paco, que para satisfacer el deseo de la mujer de la película.

Si se parte de la noción de que el fetiche se elige un momento antes del trauma y que por esta razón los zapatos constituyen un fetiche común, al evocar lo visto un instante antes de asomarse bajo la falda de una dama, entonces tiene lógica que casi todos los personajes femeninos de las películas analizadas porten zapatos.

Esta constante se mantiene desde las películas más antiguas, filmadas aproximadamente en la primera década del siglo, hasta las que fueron realizadas en la década de los cincuenta.

Un dato curioso, y al que no se le puede llamar estrictamente fetichista y quizá tiene más que ver con una intención diegética, es que la desnudez masculina rara vez es total: los hombres generalmente portan zapatos y/o calcetines a la hora de sostener un encuentro sexual, aún si están en exteriores o si caracterizan a sultanes (VER IMAGEN 3.40).

Algunos, como el torero *Antonio Vargas Heredia* o como los amantes de una rubia en *Té para dos*, mantienen una camiseta, otros, como el charro Chema, de *Viaje de bodas*, pasa su luna de miel con zapatos, camisa y moño. Los clérigos *Fray Vergazo*, *el Monje Loco* y el cura de *Viaje de bodas*, sólo se suben la sotana para ejecutar actos sexuales, quizá para enfatizar la trasgresión de su acto.

En el caso de las mujeres, el fetiche está más marcado: la mayoría de las damas que participan en encuentros sexuales porta zapatos, medias y, en ocasiones, ligas. Las cuatro



mujeres que aparecen en *Mamaíta* traen medias y ligas (VER IMAGEN 3.41), Magdalena, la beata con la que sueña Fray Vergazo, no se quita los botines de piel, las medias y las ligas con flores. En este último caso, no es casual que el encuadre de una penetración sustituya la posibilidad de apreciar en detalle la interacción genital por mostrar la espalda del clérigo rodeada por las piernas enfundadas en piel de la beata (VER IMAGEN 3.42). Un caso similar es el de la modelo en *El bohemio*, quien nunca queda desnuda del todo: conserva las zapatillas y las medias, así como un tocado en el cabello (VER IMAGEN 3.43). En un plano general con emplazamiento diagonal es posible apreciar a la pareja ejecutando la posición en *doggystyle*. En primer plano se ve el rostro de la dama, que en su registro gestual es diametralmente opuesto al de la mujer sedada en *La pastilla*. La modelo es inexpresiva, indiferente, el que goza es el pintor, extasiado con su fetiche y al amparo de la Venus de Milo (VER IMAGEN 3.44).

Es común, sobre todo en las películas filmadas hacia las décadas de los cuarenta o los cincuenta, que se le dé énfasis visual a la ropa interior de las mujeres. No obstante, en cintas como *El sueño de Fray Vergazo*, el plano en el que éste desnuda a Magdalena constituye un inventario de la indumentaria femenina a principios de siglo. El fraile fetichista se deleita despojando, una por una, las prendas que cubren el cuerpo de la beata, hasta dejarla sólo con sus medias y sus botines.

En cortos como el incompleto *Un minuto de amor*, la mujer inusualmente conserva el sostén luego del encuentro sexual con quien será su asesino. Lo mismo le sucede a la masajista de *Cinco clientes*: se adapta a los deseos fetichistas de cada uno de los hombres a los que atiende: se pone la bata, se la quita o bien se queda sólo con el sostén y los zapatos (VER IMAGEN 3.45).

En el caso de la lencería, su presencia es más común. Las pantaletas están ahí, cubriendo el cuerpo de varias mujeres, con el único objeto de que un varón las quite y quede expuesto el vello púbico (VER IMAGEN 3.46). Hay películas en las que el acto de que una mujer sea desnudada es mutilado (*El fotógrafo*), quizá para acortar el trayecto a la secuencia sexual, no obstante, parece un paso argumental obligado en no pocos ejemplos (*El sueño de fray Vergazo, La cita, Trío de muchachas, El ladrón*, entre otras). También se da el caso de que una mujer se desnude en un espacio privado, mientras es vigilada por un hombre escondido (*Cuento de un abrigo de mink, El ladrón*).

En todos los casos citados, la lencería guarda un lugar esencial en el encuadre, al igual que en el cuerpo de la mujer: cubriendo sus genitales. Hay secuencias en que, antes de que el amante despoje de su pantaleta a la dama, besa la prenda como el objeto de adoración que es para él (“Este fetiche se compara, no sin razón, con el fetiche en el que el salvaje encarna a su dios.”<sup>212</sup>) El hallazgo, de acuerdo con el psicoanálisis, calma la angustia del fetichista, pero potencia la excitación del voyeur, como el jardinero Juan, quien observa a Tomasa lavar su pantaleta en una fuente para luego acosarla.

Sustitutos fálicos, zapatos y ropa interior no son los únicos elementos con esta vocación en el discurso porno. También hay objetos de contenido simbólico vinculados a partes específicas del cuerpo, como los dispositivos de contención capilar: tocados, peinetas, sombreros y velos, que algunas mujeres portan durante la ejecución del acto sexual.

---

<sup>212</sup> Freud, op. cit., p. 25

### 3.1.3.2 Disecciones y construcciones

El cabello sería una segunda categoría de fetiche, en el sentido de que la mata capilar alude al vello púbico, el cual habría sido la antesala visual del trauma infantil que implica la ausencia de pene en la mujer. En el discurso del *stag film* aquí analizado, no es necesario que el cabello simbolice el vello púbico, ya que éste, en forma de un oscuro triángulo invertido, se expone en el cuerpo de todas las mujeres que protagonizan las cintas. Más que una constante, es una condición *sine qua non* del porno de la época.<sup>213</sup> En otro contexto, el cabello sí puede actuar como símbolo, como fetiche.

El cine clásico ha instaurado preludios visuales que anuncian el encuentro sexual. Son convenciones, códigos que a fuerza de repetirse se transforman en señales inequívocas para el espectador. Uno de los más recurrentes es el que muestra en pantalla a la mujer soltando su cabellera. En su estudio “La cabellera femenina”, Erika Bornay documenta el papel del cabello de la mujer como símbolo erótico. La autora afirma que “en el mundo de los símbolos es frecuente establecer una relación directa entre la abundancia de pelo y la potencia sexual, lo que, por extensión, derivaría de la creencia en la fuerza vital de la cabellera.”<sup>214</sup> Agrega que previo al encuentro sexual la mujer se quita las cintas, horquillas y peines, se deshace de las trenzas o el moño, libera su cabellera y su deseo como parte de esta escenificación amorosa,<sup>215</sup> la cual tiene varios ejemplos en la poesía y la literatura.

---

<sup>213</sup> En el porno actual, la mayoría de las mujeres aparecen rasuradas o bien con estilizados diseños capilares en la zona púbica.

<sup>214</sup> Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 56

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 64

Las mujeres aparecidas en las cintas aquí analizadas rara vez se despeinan, parecen no estar conscientes del poder seductor de su cabello, o bien lo omiten debido a que su disposición sexual es una condición de su caracterización. Los dispositivos de contención capilar se mantienen intactos en su función de fijar o sujetar. En ocasiones, este rasgo opera como símbolo de contención del deseo mismo: un ejemplo es Magdalena de las Cinco Llagas, quien además de tener el pelo sujeto con horquillas, porta un velo (VER IMAGEN 3.47).

Acota Bornay que

...en términos generales, hasta finales del siglo XIII o principios del XIV, según los países, religión y complejas simbologías sociales, se consideraba inmoral que las mujeres llevaran el pelo al descubierto (en España por influencia musulmana, las mujeres portan velo incluso en el siglo XVII). El velo en su forma más ortodoxa, es decir, a manera de manto más o menos largo, se abandonaría hacia mediados del siglo XIV. A partir de este momento sólo lo utilizarán las monjas y las viudas.<sup>216</sup>

Si bien la caracterización de la beata coincide en algunos de sus elementos con aquellos que la moral cristiana imponía a sus fieles, la intención en el corto no es tanto la fidelidad a un estereotipo como la burla al mismo. Es una sátira, que se forja desde el nombre del personaje: Magdalena, la pecadora redimida, la que unge los pies de Jesús y los seca con su cabello, la que llegará a la santidad y pasará al lienzo con varios atributos reconocibles: la

---

<sup>216</sup> Ibid., p. 176., La autora también señala que “la tradición judía entendía que la cabeza cubierta de una mujer era el signo del estatus de subordinación al cual se había visto condenada desde el principio de la creación por causa del pecado de Eva. Puesto que todas las mujeres compartían el infortunio de la mujer de Adán, se creía que llevar la cabeza descubierta era como exponer ‘una deformación física’”.

soledad, frascos de perfume y la cabellera suelta, que en varias representaciones pictóricas servirá para cubrir pudorosamente su desnudez (Murillo, Ribera, Tiziano). En la película, Magdalena no es la pecadora: es el pecado, o bien la posibilidad del mismo, la tentación: Eva. Al igual que su cabello, su deseo está contenido. No obstante, la existencia latente del pecado de la carne en la mujer real alimenta la fantasía del clérigo y el apetito visual de los espectadores. Se trasgrede el límite moral, se rompe la clausura, el cuerpo contenido deviene objeto poseído.

Otra lectura implica relacionar la cabellera suelta con una de las imágenes mitológicas más famosas, la de la Medusa. Según la leyenda, Medusa es la única de las tres Gorgonas que es mortal. En lugar de cabellera tiene serpientes y tiene el poder de petrificar a cualquier ser en el que pose su mirada. Perseo es el encargado de cortarle la cabeza, de cuya sangre nace Pegaso, el caballo alado.<sup>217</sup> De acuerdo con Bornay, Freud sostiene que las serpientes en la cabeza de la Medusa son un sucedáneo del pene masculino, “y como la multiplicación de símbolos fálicos significa castración, el terror a la Medusa será por consiguiente, el terror a la castración.”<sup>218</sup>

Pareciera, a juzgar por los ejemplos analizados, que desde la perspectiva masculina -que es la que crea y consume el porno a través de medio de representación codificados, como el cine-, en el cabello se concentra simbólicamente la sumisión o la independencia femenina, su disponibilidad como objeto sexual o su rebeldía como sujeto sensual. De ser así, los *stag films* son una especie de revancha de Sansón, que en el fondo podría delatar la angustia

---

<sup>217</sup> Impelluso, op. cit., p. 158

<sup>218</sup> Bornay, op. cit., p. 82

masculina a perder la propia cabellera, es decir: un miedo a la castración. El peinado es un fetiche.

Si bien la mayoría de las mujeres que protagonizan estas películas lucen peinadas, también ostentan tupidas matas de vello en las axilas (VER IMAGEN 3.48). Esta tendencia puede ser una herencia del naturalismo: Santa muestra su vello axilar negro con la misma naturalidad con que Naná (protagonista de la novela homónima de Zolá), enseña “los pelillos de oro de sus axilas.”<sup>219</sup>

El cabello estaría vinculado, como ya se dijo, al vello púbico, pero éste no precisa de símbolos para exhibirse a plenitud en el género pornográfico (VER IMAGEN 3.49). Se exhibe para esconder. El vello púbico oculta, es límite anatómico de lo visible. Despejar el misterio implica trascender esta barrera capilar a través de un encuadre que permita registrar en una toma cerrada lo que exponen las piernas abiertas de la protagonista en turno. Si se ha de seguir la noción freudiana de fetichismo, el vello púbico es frontera que oculta una ausencia, es barrera contra la angustia. Su presencia es necesaria y en pantalla no requiere de un énfasis específico pues aparece ligado a las tomas vaginales. De los ejemplos aquí analizados, sólo en uno hay un detalle que otorga al vello púbico un lugar especial como elemento independiente en la anatomía genital femenina.

En la película *El bohemio*, el artista, luego de haber desnudado parcialmente a la modelo, la coloca para admirarla. En un momento determinado se agacha para rizar su vello púbico con los dedos como pretendiendo una composición simétrica (VER IMAGEN 3.50) Ese gesto le proporciona independencia visual a la capilaridad púbica, más allá de su función

---

<sup>219</sup> Margo Glantz, “De la erótica inclinación a enredarse en cabellos”, en Biblioteca Cervantes Virtual, Alicante, 2006, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-erotica-inclinacion-a-enredarse-en-cabellos--0/html/00afcde4-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-erotica-inclinacion-a-enredarse-en-cabellos--0/html/00afcde4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html)

biológica sanitaria. Si el artista ha de pintar a la mujer, su vello púbico debe ser parte de la composición, centro y eje simétrico de la corporalidad y no sólo un infranqueable complemento anatómico de los genitales. Este gesto explícito lo reproducen, de manera implícita en el discurso cinematográfico, los realizadores. El vello púbico es centro visual de la anatomía femenina en el porno, es el oscuro triángulo que absorbe en primera instancia la mirada del espectador en el momento en que se revela la desnudez. Es límite y acceso.

Si algo identifica al género es su vocación por el acercamiento. El encuadre en *big close up* permite separar órganos, aislarlos para su consumo visual independiente. La mujer filmada, en tanto sujeto íntegro, poco importa al realizador, lo que la sintetiza y la sustituye son órganos específicos de su anatomía: cavidades que puedan alojar al pene: vagina, ano, boca y, en menor grado: órganos que puedan apresarlos: senos, manos, pies. Como afirma Emili Olcina: “La desnudez femenina, consistente en la exposición de las porciones del cuerpo femenino aptas para actos sexuales a iniciativa ajena, coincide con la exposición de áreas corporales aptas para la penetración fálica: sexo, pechos y culo con el ano.”<sup>220</sup>

Al registrar en primeros planos esta serie de elementos corporales, con o sin la compañía del pene, el encuadre se fetichiza, se vuelve el objeto de adoración y culto del espectador. De ahí que abunden películas que, como *Lesbianas calientes*, prescindan de una línea argumental lógica y se constituyan en un collage de secuencias sexuales inconexas y plagadas de acercamientos a los genitales.

El objetivo es descubrir el misterio, ver más cerca y desde muchos lados. El primer fin se logra con el acercamiento del objetivo y el uso del zoom, el segundo con una multitud de

---

<sup>220</sup> Emili Olcina, *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico*, Barcelona, Laertes, 1997, p. 120

emplazamientos que registran la acción desde diversos ángulos. ¿Qué es lo que genera estos encuadres? ¿Qué impulsa al voyeur a observar de cerca o desde varios lados? De acuerdo con Lacan, el sujeto busca al objeto como ausencia: “Lo que el voyeur busca y encuentra no es más que una sombra, una sombra detrás de la cortina. Fantaseará cualquier magia de presencia, la de la más hermosa muchacha, aunque del otro lado sólo haya un atleta peludo. Busca, no el falo, como dicen, sino justamente su ausencia y a eso se debe la preeminencia de ciertas formas como objetos de su búsqueda.”<sup>221</sup> De ahí que asegure: “Se mira lo que no se puede ver.”<sup>222</sup>

Si como espectador se busca el objeto, el falo, como una ausencia, tiene lógica la abundancia de *medical shots* en el género, encuadres muy cercanos a los genitales femeninos o la gran variedad de emplazamientos sobre un mismo órgano. En todo caso, la pulsión escópica se satisface viendo, rodeando al objeto en un circuito de continuo retorno. De ahí que no importe en las secuencias sexuales ni la lógica temporal, ni la presunta satisfacción de los personajes (comprobable visualmente sólo en el caso del varón), de ahí que las películas puedan interrumpirse o bien estar constituidas por fragmentos inconexos. Lo que importa es ver sin ser vistos, y ahí radica parte de la perversión.

¿Qué hay que ver? Una ausencia, un hueco. Los diversos encuadres a la vagina la muestran como una cavidad. En algunos casos, la cámara toma incluso a los dedos, masculinos o femeninos, que ayudan a abrir el órgano y exponer parte de su interior (VER IMAGEN 3.51), en otros casos la toma es anatómica y permite apreciar el órgano sin necesidad de elementos auxiliares que lo expongan (VER IMAGEN 3.52), incluso hay planos abiertos

---

<sup>221</sup> Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, Libro XI. Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1989, p. 189

<sup>222</sup> Ibid.



que registran una masturbación con la vagina en primer plano y el cuerpo extendido en escorzo, la mujer puede estar sola o practicando una felación a un hombre, o bien recibiendo la estimulación manual de otra mujer (VER IMAGEN 3.53). Es notable que dentro del discurso pornográfico del *stag film* los dedos masculinos sirvan para abrir la vagina a su máxima visibilización, pero no para estimular y llevar a su nivel más alto de excitación al clítoris, órgano prácticamente invisible en los registros. Pareciera que desde la perspectiva masculina, el placer femenino se reduce a la penetración o al cunnilingus, de ahí que no haya un énfasis visual al único órgano de la anatomía femenina cuya finalidad fisiológica es el placer.<sup>223</sup>

El placer está en ver y es un privilegio exclusivamente masculino. Un ejemplo es el plano de *La cita*, en el que la mujer abre sus piernas para mostrar la vagina a la cámara, mientras le practica una felación al varón (VER IMAGEN 3.54). La mujer es aquí objeto de una doble mirada, la del actor y la del espectador. El actor mira su boca, el espectador: su vagina, un ojo que parece devolverle la mirada. La mujer no mira a la cámara, si así fuera, se cumpliría lo expuesto por Žižek, en referencia a que la actriz que muestra a la cámara, simultáneamente, sus ojos y su sexo representa la división entre ojos y mirada lacaniana:

---

<sup>223</sup> Al parecer, la primera persona en identificar el clítoris en un trabajo de anatomía basado en disección humana fue Charles Étienne. En su libro *La dissection des parties du corps humain*, publicado en latín en 1545, Étienne describió al clítoris como una lengüeta cuya función tenía que ver más con la micción que con la respuesta sexual. Fue Realdo Colombo, en su tratado *De re anatómica*, publicado en 1559, quien le atribuyó al órgano un papel principal en el placer femenino. En Katharine Park, “The rediscovery of the clitoris. French medicine and the tribade, 1570-1620”, en David Hillman y Carla Mazzio, *The body in parts. Fantasies of corporeality in early modern Europe*, Nueva York, Routledge, 1997, p. 176-177

La actriz o modelo mirando al espectador representa al ojo, mientras que el orificio abierto de la vagina representa a la mirada traumática, es decir, es desde este agujero abierto que la escena que el espectador presencia le devuelve la mirada. La mirada no está así donde uno esperaría encontrarla (en los ojos, que nos miran desde la imagen), sino en el objeto-agujero traumático que captura nuestra mirada y nos atañe más intensamente –los ojos de la modelo mirándonos aquí sirven más bien para recordarnos ‘ya lo ves, te estoy viendo observando mi mirada.’<sup>224</sup>

Lo más común es que a la hora de encuadrar la vagina, ésta aparezca penetrada por un pene, que puede ostentar su erección de manera vertical, dividiendo la imagen transversalmente, o bien de manera horizontal. En cualquier caso, el órgano sexual masculino es eje visual y conceptual (VER IMAGEN 3.55) del encuadre y pocas veces aparece solo, por lo general siempre se le encuadra interactuando.<sup>225</sup>

La posición de la mujer puede variar para dar preferencia visual a órganos específicos. En algunos casos el encuadre puede registrar al mismo tiempo que la vagina, el ano (VER IMAGEN 3.56), otro orificio que mira desde la imagen.

En una secuencia de *La cita*, una de las películas con encuadres más arriesgados, es posible encontrar un emplazamiento de cámara que registra, en primer plano, las nalgas y el ano de una mujer que presumiblemente está en cuatro puntos haciendo una felación a un hombre. Sobre esta esfera que domina la imagen, surge la cabeza del varón en un gesto de éxtasis

---

<sup>224</sup> Žižek, *El acoso de las fantasías*, op. cit., p. 184

<sup>225</sup> En la segunda parte de este capítulo se retomará el tema del pene desde lo grotesco.

(VER IMAGEN 3.57), mirando hacia arriba. La composición, casi surrealista, recuerda a los seres que pueblan el tríptico *El jardín de las delicias* de El Bosco. Una cara montada en un culo, una integración aleatoria de órganos, un cuerpo fragmentado arrebatado a lo onírico.<sup>226</sup>

La penetración anal no es común en los *stag films* aquí analizados. Además de la sodomización con una botella a un hombre, que fue abordada anteriormente, sólo hay una referencia directa en el corto titulado *La campesina*, y se da como una revancha o castigo por parte de un campesino, luego de que su novia lo engañara. La penetra por vía anal a juzgar por la posición y el rictus de dolor de la mujer (VER IMAGEN 3.58), aunque no hay una toma cerrada que permita corroborarlo. En el caso de la primera parte del corto *Tres actos*, la penetración anal se da entre dos hombres, sin embargo el encuadre es frontal y sólo se ve el pene flácido del travesti pasivo.

El otro extremo del aparato digestivo, la cavidad bucal también es motivo de múltiples encuadres fetichistas en el género pornográfico. Su papel es doble: como sustituto de la

---

<sup>226</sup> Lacan, al explicar el trance de la fase del espejo (desarrollada en los primeros meses de vida, cuando el niño con carencias motrices reconoce su imagen en el espejo y se identifica con ella), habla de la generación de una imagen fragmentada del cuerpo: “Este cuerpo fragmentado, término que he hecho también aceptar en nuestro sistema de referencias teóricas, se muestra regularmente en los sueños, cuando la moción del análisis toca cierto nivel de desintegración agresiva del individuo. Aparece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia, que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, los cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco, en su ascensión durante el siglo décimoquinto al cenit imaginario del hombre moderno.” En Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en Jacques Lacan, *Escritos (I)*, México, Siglo XXI, 1971, p. 15

cavidad vaginal en la felación, y como portadora de un sustituto del pene, la lengua, en el cunnilingus.

La felación es parte del canon del género. A diferencia del porno moderno, en el *stag film* la acción de estimular el pene con la boca no es un proceso que culmine necesariamente en la eyaculación. Se trata de un acto que es parte del encuentro sexual, previo al coito o posterior al mismo, y que puede tener varios episodios en una misma secuencia, aunque su aparición dependerá en gran parte de la manera en que los realizadores y exhibidores reordenen el material.

La felación generalmente implica un encuadre cerrado que muestre el rostro de la mujer, no obstante, a veces el realizador busca una toma que permita ver en un mismo encuadre al rostro de la dama y el del varón que recibe la estimulación (VER IMAGEN 3.59). La inclusión del rostro del varón en el encuadre genera identificación con el espectador, complicidad escópica: ambos ven a la dama que no ve a la cámara, ni al varón que recibe la acción, que mantiene los ojos cerrados o si los abre se concentra en el falo. Este detalle en el *stag film* contrasta con el porno moderno en donde es común que durante la felación, la dama vea al varón que la observa, en cámara subjetiva, o bien que dirija sus ojos a la cámara que registra el acto desde afuera.

Por la posición externa del pene en la anatomía del varón, la felación es un acto que puede encuadrarse desde diversos ángulos. No sucede lo mismo con el cunnilingus, es decir: la estimulación de la vagina con la boca y la lengua. La cabeza de quien realiza esta práctica, generalmente obstaculiza la visión externa, tapa a la cámara. Los realizadores deben recurrir a estrategias como la estimulación simultánea (el 69), o bien ubicar a los actores en posiciones que permitan la máxima visibilidad (VER IMAGEN 3.60)

Uno de los énfasis visuales, tanto en la felación como en el cunnilingus, se da en el accionar de la lengua, órgano que por su capacidad para moverse voluntaria e involuntariamente, para entrar o salir de la cavidad corporal que la alberga, ha sido comparada, desde el siglo XVI, con el pene.<sup>227</sup> Esta similitud puede favorecer que la lengua actúe como sustituto del pene en el marco de una representación fílmica, es decir: que constituya un fetiche. De ahí que sean frecuentes los encuadres en los que la lengua, emergiendo de la cavidad bucal como si se tratara de un órgano independiente, actúe directamente sobre el pene o sobre la vagina.

La boca y la lengua actúan como fetiche y sobre el fetiche. Si, como ya se abordó, los zapatos constituyen uno de los objetos más fetichizados en el discurso pornográfico, también los pies llegan a tener este trato. En cortos como *La favorita y el sultán*, hay un notable énfasis visual en besos lentos a los pies desnudos, que se dan recíprocamente el sultán y su pareja. En la cinta *Cinco clientes*, uno de los caballeros que es atendido por una masajista, se detiene en la contemplación de los pies de la dama, los besa y luego la penetra (VER IMAGEN 3.61).

Un caso similar al de la boca y la lengua es el de los pechos femeninos. Debido a que anatómicamente son glándulas externas, los senos son susceptibles de ser besados, aunque no son cavidad, su volumen permite que, oprimidos uno contra otro, puedan aprisionar al pene, como se demuestra en algunas secuencias. Besar los pechos de una mujer es un acto que tiene obvios nexos con la función nutricia para la que fisiológicamente están preparados. Rasgo tan fetichista como usarlos como cavidad emergente.

Para Kathryn Schwarz, los pechos femeninos no sólo tienen una función diferenciadora con respecto al hombre, tanto visual como funcionalmente, también constituyen “una

---

<sup>227</sup> Vid Carla Mazzio, “Sins of tongue”, en Hillman and Mazzio (Ed.), op cit., pp. 53-79

metonimia para lo femenino, un texto que provee la ecuación entre sexo y género, cuerpo y acto.”<sup>228</sup> La autora considera al órgano un texto debido a su capacidad de ser legible, tanto médica como eróticamente.

Si bien no es posible ubicar una constante en la forma o el volumen de los pechos que exhiben las mujeres que protagonizan los stag films que este estudio aborda, sí es notable la participación de los senos en el intercambio de caricias previo al coito. Que un varón toque o bese los pechos de una dama es el preámbulo de la penetración. Es de resaltar la práctica del contacto cutáneo entre los pechos y el pene. Si bien hay un par de secuencias que muestran la manera en que interactúan estos órganos simulando una penetración (*Lesbianas calientes* y *Sueños de opio*), hay otra secuencia en la que el pecho femenino apenas roza al pene, en una acción que parece creada más para estimular a los espectadores visualmente, que para excitar a los protagonistas (VER IMAGEN 3.62).<sup>229</sup>

Para culminar con este inventario orgánico, es necesario señalar otra manera de encuadrar los pechos femeninos, la cual tiene que ver con lecturas fílmicas de tradiciones alegórico pictóricas de la vanidad. Se trata del momento en que una dama se contempla en el espejo con el torso desnudo. El corto en donde mejor se aprecia este detalle es *Mamaíta*, en cuya estructura destacan dos encuadres: el de la esposa que se levanta y se mira frente al espejo de su tocador y el de otra dama, llamada Elvira, que se contempla de pie y desnuda frente al espejo de su recámara (VER IMAGEN 3.63). Lo que se observa en ambos encuadres es una recreación fílmica del tema pictórico de Venus frente al espejo.

---

<sup>228</sup> Kathryn Schwarz, “Missing the breast. Desire, disease, and the singular effects of Amazons”, En Hillmann and Mazzio, op. cit., p. 149

<sup>229</sup> Esta acción se lleva a cabo en *Cuento de un abrigo de mink* y se analizará en detalle en la segunda parte de este capítulo.

De acuerdo con Erika Bornay, la Venus frente al espejo, figura pagana que ya aparece en mosaicos romanos y que fue retomada por grandes maestros como Tiziano, Velázquez y Rubens, tiene similitudes con la representación pictórica de la Vanidad, uno de los vicios secundarios, a la que se representaba “en forma de mujer desnuda que se arregla el pelo con un peine y un espejo. En ocasiones, la idea se reforzaba mediante joyas y monedas de oro, y también con la figura de la Muerte.”<sup>230</sup>

Bornay recuerda que “en la imaginería medieval y renacentista, particularmente en Alemania, el espejo se representó frecuentemente como un instrumento del diablo.”<sup>231</sup> Prueba de ello es el grabado “El espejo infernal” (1485), de Ulm, o bien una de las ilustraciones del *Ritter von Turm*, atribuidas a Durero, que muestra a una doncella viéndose al espejo que en realidad refleja a las nalgas del diablo.

El espejo en este caso le devuelve a ambas Venus la imagen de unos pechos voluptuosos. Como explica Schwarz, el pecho femenino es un órgano usado históricamente para definir a las mujeres como objetos eróticos, para asignarles un valor en la economía del deseo.<sup>232</sup> Las imágenes reflejadas exponen ese valor y generan los gestos de orgullo en ambos rostros.

### **3.1.3.3 Secreciones (orina, semen, sangre)**

No sólo los objetos y los órganos fungen como fetiches en el discurso pornográfico, también los fluidos, y la manera en que son encuadrados en el preciso momento en que son expulsados del cuerpo, tienen el objeto de calmar la angustia del espectador. Tres son las

---

<sup>230</sup> Bornay, op cit., p. 125

<sup>231</sup> Ibid., p. 128

<sup>232</sup> Ibid., p. 151

secreciones que se abordarán. La primera de ellas es un caso excepcional: la sangre, que parece no aludir al ciclo menstrual de una la protagonista, sino a su virginidad perdida.

En el corto *Sueños de opio*, un hombre adicto al opio solicita una dosis en un fumadero. Bajo los efectos de la droga se le aparece un genio que le cumplirá deseos, es decir: le dará mujeres. En total son tres las damas con las que el drogadicto tendrá algún tipo de encuentro sexual. Una de ellas, al terminar el encuentro, se levanta y deja una mancha en la cama. La cámara la enfatiza con un encuadre cerrado (VER IMAGEN 3.64). El encuadre de esta mancha sanguínea alude a la ruptura del himen y el inicio de la vida sexual de la mujer. Por esta imagen se intuye que el adicto pidió al genio una mujer virgen, una doncella. El misterio está develado: el fetiche, disfrazado de dato diegético, cumple su función.

Esta cinta pertenece a un conjunto que, se deduce, fue creado por un mismo equipo de producción, que se hacía llamar Huarachazo Mex. El único intertítulo conocido de este corto tiene un marco que en su parte superior ostenta una letra H, que probablemente aluda a la apócrifa productora. Esta compañía también realizó el corto *Viaje de bodas*, en el que la virginidad de la esposa en la luna de miel se demuestra con otra estrategia: cuando el marido quiere penetrarla, no puede, algo lo impide. Tiene que recurrir al uso de su saliva, otra secreción, para lubricar su pene y, de esta manera, poder consumir el coito. La estrechez del conducto vaginal sugiere la virginidad de la mujer. En ambas cintas, la sangre y la saliva coadyuvan a revelar el misterio de la presunta virginidad, las secreciones calman la angustia, son fetiches.

La orina es otro fetiche de frecuente aparición en las películas aquí analizadas. Más que la sustancia, es la micción, el acto de orinar el que es registrado por la cámara. En *Los cazadores*, luego del acto sexual con uno de los cazadores y con el perro, una de las



mujeres orina. La cámara toma el acto y posteriormente registra la micción del cazador. El encuadre se centra en el órgano urinario, la vagina o el pene, expulsando líquido. En el corto *Antonio Vargas Heredia*, el torero tiene un encuentro sexual con dos bailarinas. Al finalizar, una de ellas orina en una bacinica mientras la otra la sostiene. Al ver la acción, el torero orina en el mismo recipiente y de manera simultánea, manteniéndose de pie (VER IMAGEN 3.65)

El acto de ver a una mujer orinando puede ser considerado un fetiche en la medida en que se constata una ausencia (el falo) y se calma la angustia. No obstante, Julia Kristeva aporta otra hipótesis:

En este caso el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo ‘propio’, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido. Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que le es ‘propio’. De repente, la abyección de estos flujos del interior se vuelve el único ‘objeto’ del deseo sexual –un verdadero ‘abyecto’ donde el hombre, asustado, franquea el horror de las entrañas maternas, y, en esta inmersión que le evita el enfrentamiento con otro, se ahorra el riesgo de la castración.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 2010, p.74

Aquí lo que se busca es “el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno.”<sup>234</sup> Y se le busca en lo que huye del interior del otro: la orina, flujo corporal vil, bajo, abyecto, que sin embargo evoca a la madre devoradora. Advierte Kristeva que los objetos contaminantes, que siempre tienen que ver con los orificios del cuerpo, son de dos tipos: excrementicio y menstrual. Las lágrimas y el esperma no tienen valor de polución.<sup>235</sup> No obstante, el esperma sí tiene valor en la economía del deseo, de acuerdo con Linda Williams.

En los cortos analizados hay una tendencia a mostrar el semen, líquido que representa la verdad material del placer, escurriendo del pene o de la vagina en donde fue depositado. En ese detalle se comparte al espectador, en calidad de representación visual, el placer táctil que únicamente experimentó el actor. En el argot pornográfico a este encuadre se le llama *money shot* (se le llama así porque los productores del stag film primigenio pagaban más a los actores por eyacular ante la cámara). Escenas de este tipo aparecen en *Lesbianas calientes*, *Antonio Vargas Heredia*, *El bohemio* y *Las mil y una noches*. Si se parte de que las tres últimas cintas pudieron haber sido filmadas por el mismo equipo, se hallaría una constante en el estilo de la productora: mostrar el semen como prueba de la culminación del acto sexual. (VER IMAGEN 3.66)

Linda Williams plantea que el *money shot* tiene valor como fetiche desde la perspectiva freudiana ya que sustituye lo no visto (el placer femenino). Asegura que la eyaculación es un espectáculo sólo visible al actor y al espectador, masculino, una acción que aumenta su

---

<sup>234</sup> Ibid., p. 75

<sup>235</sup> Ibid., p. 96

grado de perversión en su pretensión de hacer coincidir esta verdad masculina solitaria con la felicidad orgásmica de la mujer.<sup>236</sup>

En todo caso, se traslada una imposibilidad visual, una carencia, a la representación fálica: el pene se fetichiza. El semen expuesto adquiere entonces un valor superior. Al hacer una lectura marxista de este tipo de escenas, Williams concluye que el *money shot* es el fetiche del montaje pornográfico.

El espectador de porno, desde la perspectiva marxista, es un consumidor que momentáneamente posee los bienes. El valor de uso regresa a la estructura de necesidades obligando al consumidor a pagar de nuevo por algo que nunca será suyo.<sup>237</sup> En este sistema, acota Williams, es posible ver los principios de la sociedad de consumo orientada al placer en el capitalismo tardío: “el placer figurado como un orgasmo en venta y el fetiche no simplemente como mercancía sino como plusvalía del orgasmo.”<sup>238</sup>

Concluye, refiriéndose a largometrajes porno, aunque también puede aplicarse la sentencia al *stag film*, que el montaje porno y su fetiche *money shot* comparten “el obsesivo intento de una economía visual fálica de representar y fijar el momento exacto de la placentera convulsión involuntaria del acto sexual.”<sup>239</sup> Evidentemente es un intento que desde los experimentos visuales de Muybridge ha sido fallido, y que el porno compensa con un dispendio de semen sobre vello púbico, nalgas o rostros, con encuadres que confunden el acercamiento con la profundidad, la totalidad con la saturación..

---

<sup>236</sup> Williams, op. cit., p. 104

<sup>237</sup> Ibid., p. 107

<sup>238</sup> Ibid., p. 108

<sup>239</sup> Ibid., p. 114

El cuerpo fragmentado, sus fluidos y sus objetos, son las unidades de construcción discursiva de las secuencias sexuales en el género pornográfico. El porno está armado por fetiches, por engaños que suplen carencias. Es una operación inversa a la del pintor griego Zeuxis, quien, de acuerdo con Plinio, reclutó a las mujeres más bellas Crotona para copiar de cada una de ellas la extremidad o el órgano más perfecto, con el fin de representar la mítica belleza de Helena de Troya; el realizador pornográfico, por su parte, desmonta el cuerpo femenino, lo mutila, lo separa a fuerza de encuadres cerrados, para contemplar el fragmento, para adorar el órgano, para evadir un trauma, la angustia de una ausencia, de una imposibilidad.

### **3.2 El cuerpo mirado**

#### **3.2.1 La obscena galería de los desnudos sublimes**

Mientras el patrón finge que duerme, una empleada doméstica entra a la recámara para hacer el aseo. Abre el closet y encuentra un abrigo de mink que se prueba con timidez. Incitada por una pintura de un desnudo femenino que decora la habitación, la mujer se despoja de su ropa y se admira frente al espejo, mientras el hombre debajo de las cobijas la observa excitado. Cuando se está probando un segundo abrigo, el hombre se levanta y la somete. Luego de una leve resistencia, la mujer accede al encuentro sexual.

La cinta, filmada probablemente en la segunda mitad de la década de los cincuenta,<sup>240</sup> se llama *Cuento de un abrigo de mink*, título que alude a la cinta *Historia de un abrigo de*

---

<sup>240</sup> El diseño asimétrico del crédito final (la palabra FIN sobre la imagen fotográfica de una mujer desnuda tendida sobre una superficie oscura, parecida a la que marca el inicio y fin de la cinta *Sensualidad*, de Alberto Gout, 1950), la decoración que funge como escenografía, la lencería usada por la mujer y el reloj de pulso que

*mink*, realizada en México por Emilio Gómez Muriel en 1954. Si bien el título sólo podría ser un pretexto para desarrollar un cuento pornográfico, la historia guarda similitudes con las tres que integran la estructura de la cinta de Gómez Muriel: dramas protagonizados por mujeres en el que un abrigo de *mink* funge como denominador común. Vale la pena detenerse un poco en esta cinta, que devela el papel que, desde el cine no pornográfico, se le asigna a la mujer en el México de mediados del siglo XX, país que se debate entre el tradicionalismo y la modernidad.

La primera historia de la cinta (*Amor: C3-H5\_NO3*), plantea el conflicto de Camila, una estudiante de química a quienes sus padres pretenden casar. Desesperados por la nula vida social de su hija y por el poco interés que muestra por su apariencia, buscan devolverle la feminidad perdida, “despertar en ella a la mujer”, lo cual implica un arreglo monetario con un primo para que la seduzca. El galán le regala a la estudiante el abrigo de *mink* que despierta su feminidad. Fascinado por la belleza descubierta, se casa con ella. Si bien la boda, a la que la estudiante va vestida como laboratorista y el viaje de novios arrastrando un remolque con el logotipo de un laboratorio dejarían ver un triunfo de las aspiraciones profesionales de la mujer, la cinta descubre al final que el supuesto laboratorio es el doméstico: la cocina, junto a la cual hay una cama. La profesionista ha cedido al deseo patriarcal y se instala cómodamente en el dispositivo de sexualidad legítima y controlada: el matrimonio.

En el capítulo “La mujer desnuda”, Columba Domínguez da vida a Dora, una bella mujer soltera y ambiciosa a la que un peletero le ofrece el abrigo de *mink* y quien, para

---

porta el hombre son elementos que pueden sugerir el lugar y la fecha de realización de la cinta: México, en la década de los cincuenta, quizá en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958).

conseguirlo, está dispuesta a ceder a la invitación a cenar de un pretendiente rico y viejo. Una vez pactada la cita, acude a la casa del amante con el abrigo cubriendo su cuerpo sólo ataviado por un collar de perlas y zapatos. Armada de “malicia disciplinada”, como alardea, sin prejuicios porque “hay una diferencia entre una mujer que no es señorita por haber tenido marido y otra que tampoco lo es, sin haberlo tenido”, sin el poder de la omnipotencia, pero dueña de una lámpara maravillosa a la que “sólo es cuestión de saberla frotar oportunamente”, como le dice el peletero aludiendo a su sexo, Dora termina desnuda física y moralmente. Antes de cenar, confiesa que debe volver a su casa para devolver el abrigo, pues no lleva nada debajo, el pretendiente entiende el chantaje y accede a comprarlo para que se quede. Mientras el hombre sale a pagarlo, Dora se pone frente al espejo de espaldas a la cámara y abre el abrigo para admirar su desnudez. Corte a un perro que observa detenidamente a la dama. Corte de nuevo para que la cámara en dolly-up muestre la silueta del abrigo y sutilmente el perfil de uno de los senos de Dora. El hombre regresa y le dice que iba a pedirle matrimonio, pero que ha cambiado de opinión. Su actitud se transforma y le ordena acercarse, la despoja del abrigo, objetualiza al sujeto que hay debajo y salen de cuadro. En *off*, mientras la cámara toma el abrigo, ella le pregunta si la quiere un poco.

Las otras dos historias son menos importantes. “El tigre dormido” narra la desesperación de un matrimonio cuyos integrantes se atreven a ser infieles, aunque, sin saberlo, acaban citándose mutuamente. Mientras que “Margot”, prostituta interpretada por Silvia Pinal, que aparece en los intermedios de las otras historias admirando el abrigo expuesto en un aparador, narra el conflicto de esta Eva moderna (cae en la perdición luego de robar una manzana), a quien el peletero presta el abrigo para ir a su pueblo, en donde, por un

accidente con fuegos artificiales, quedará reducido a cenizas. Al final, pagará su deuda modelando los abrigos de la tienda y, de paso, retirándose de la prostitución.

En la película de Gómez Muriel el abrigo, el cuerpo femenino y el espejo constituyen una triada, un motivo visual constante. Dicho motivo reaparece en el corto pornográfico cuya estructura puede dividirse en tres partes: introducción diegética (secuencia constituida por planos medios que muestran la llegada de la sirvienta a la recámara, el descubrimiento del abrigo, su modelaje frente al espejo, el proceso de desnudez y apreciación de la misma, un nuevo modelaje con el abrigo y el cambio de prenda para salir de la recámara), la segunda parte es la larga secuencia del encuentro sexual, en la que los rústicos encuadres cortan las cabezas de los protagonistas y –salvo excepciones—los reducen a su mera corporalidad: tórax y genitales, piernas y manos, principalmente.<sup>241</sup> La tercera parte es el epílogo pictórico que de nueva cuenta lleva a la cámara a enfatizar, a través de detalles, la zona púbica y los senos de la mujer representada.

Dentro de la primera secuencia encontramos el motivo visual de la cinta de Gómez Muriel: la sirvienta modela frente al espejo, primero con el abrigo puesto y luego desnuda. Esto no le sucede ni a Camila, ni a Margot, sólo a Dora. A diferencia del largometraje, en el que sólo el espejo y el perro pueden ver la desnudez de Dora, oculta tras el abrigo debido a la posición de la cámara, en el cortometraje, la sirvienta sí expone su cuerpo totalmente desnudo frente a la cámara, que hace el mismo movimiento que en el largometraje: un *dolly-up* que lejos de sugerir la desnudez mostrando fugazmente un seno, recorre lentamente la anatomía de la actriz. La función del abrigo que oculta la desnudez de Dora, avivando la fantasía del espectador que sabe que detrás está la realidad de un cuerpo tan

---

<sup>241</sup> En la revisión del material, se constató que este detalle no fuera un error de copiado

idealizado como objetivado, es realizada en el corto pornográfico por la luz: el abrigo cae y queda el cuerpo expuesto a una poderosa fuente luminosa que se despliega por la piel y que lejos de develar, oculta, desrealiza la textura epidérmica del cuerpo dándole una apariencia casi escultórica que excita aún más al mirón que observa debajo de la cortina. Hasta este punto aún no irrumpe lo pornográfico.

Afirma Žižek, retomando conceptos de Lacan, que “la brecha que separa la belleza de la fealdad es por lo tanto aquella que separa a la realidad de lo Real: lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real.”<sup>242</sup> Desde esta perspectiva ambas desnudeces (la oculta por el abrigo y la oculta por la luz) se ubican en la realidad, soportada por la fantasía del sujeto que mira debajo de la cobija o detrás de la cámara, a través de un marco fantasmático, que de desintegrarse dejaría expuesto lo Real. Esta protección no se derrumba en el cine institucional, pero sí en el porno: lo real del acto sexual se despliega con lujo de detalle. El resultado, a decir de Žižek, es extremadamente vulgar:

La pornografía no es entonces más que una variante de la paradoja de Aquiles y la tortuga que, según Lacan, define la relación del sujeto con el objeto de su deseo: naturalmente, Aquiles puede dejar fácilmente atrás a la tortuga, pero no puede darle alcance, unirse a ella: el sujeto es siempre demasiado lento o demasiado rápido, nunca puede llevar el paso del objeto de su deseo. El objeto inalcanzable/prohibido al que la película de amor ‘normal’ se acerca pero nunca toca (el acto sexual), sólo existe ocultado, indicado, simulado. En cuanto lo mostramos, su encanto se desvanece,

---

<sup>242</sup> Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, op cit., p. 30



hemos ido demasiado lejos, y en lugar de la Cosa sublime no podemos deshacernos de una vulgar y abrumadora fornicación.”<sup>243</sup>

¿Dónde se materializa esta ruptura? En el largometraje: en el preciso momento en que el pretendiente, sometido por la belleza, se transforma –gracias a una transacción monetaria--, en el amante agresivo que somete, literalmente compra una piel (abrigo-dama), un objeto, y ejerce su poder sobre el mismo, no sin antes salir de cuadro. El encuadre al abrigo –con la metafórica chimenea de fondo--, es el marco, la pantalla fantasmática que impide ver lo Real: el encuentro sexual. En el cortometraje, a partir de que el patrón se levanta abruptamente y somete a la sirvienta desnudándola y llevándola a la cama, la pantalla fantasmática se va borrando, lo mismo que la representación de la corporalidad entera: los cuerpos fragmentados sólo son órganos: fetiches, elementos estructurales de la lógica pornográfica. Hay un marcado énfasis en los detalles a un seno y a la vagina abierta de la sirvienta (VER IMAGEN 3.67 y 3.68).

El detalle a un seno rozando el pene del patrón podría aludir a una particular forma de estimulación sexual, no obstante la toma carece de acción alguna y parece concretarse a mostrar. Hay una similitud formal con una imagen de Luis Márquez Romay, perteneciente a una serie realizada entre 1926 y 1932,<sup>244</sup> que muestra el detalle al seno de una mujer aparentemente indígena estrujado por una mano ajena, con las uñas pintadas. La similitud va más allá de la obsesión por el detalle a este órgano, tiene que ver con la corporalidad y la

---

<sup>243</sup> Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, op cit., p. 184

<sup>244</sup> Ver Déborah Dorotinsky y Laura González, “Las máscaras de Eros”, en *Desnudos, 1926-1932*.

*Fotografías de Luis Márquez Romay*, catálogo, México, MUNAL-III, 2006, p. 33

identidad de la persona a la que anatómicamente le pertenece. La sirvienta, en el corto porno, tiene rasgos indígenas (cara ancha, tez morena, cabello negro), en la foto de Márquez, perteneciente a una serie que muestra a una dama con el pecho desnudo, pero con un rebozo sobre su cabeza, la modelo no tiene rasgos indígenas, pero sí hay la intención de representar a la mujer autóctona. En este sentido, la imagen fotográfica coincide con el erotismo exótico, impúdico, de las tomas de mujeres juchitecas con el pecho desnudo, que Eisenstein incluye en su cinta inacabada *¡Que viva México!* (1931).

Dentro del corto hay otro detalle al seno, pero esta vez al de la mujer representada en el cuadro que cuelga de uno de los muros de la habitación y que también tiene rasgos indígenas. Estas representaciones (la cinematográfica y la pictórica, toda vez que la de Márquez dista de ser explícitamente pornográfica), de la mujer indígena desnuda, frente a sendos detalles de sus senos confirma la noción feminista de que el desnudo femenino es una construcción cultural en el que los órganos necesarios para el funcionamiento de su sexualidad, quedan sometidos al fetichismo perverso. De acuerdo con Lorena Zamora Betancourt, la representación de los senos en el desnudo femenino “está condicionada por su presencia seductora y por su función nutricia, juegos simbólicos que afectarán los imaginarios masculinos y femeninos en los límites de sus subjetividades.”<sup>245</sup>

En todo caso, tanto los detalles al seno como aquellos a la vagina abierta de la mujer, funcionan como fetiches, actúan –de acuerdo con Laura Mulvey–, como calmantes de la angustia que provoca en el varón la amenaza de castración latente en la representación femenina.<sup>246</sup> Mulvey señala una contradicción en que la imagen en detalle de una vagina –

---

<sup>245</sup> Zamora Betancourt, op cit., p.81

<sup>246</sup> Mulvey, op cit., p. 88

“la ausencia visualmente comprobable de pene”-- calme la angustia que provoca en el varón el miedo a la castración. Sin embargo, por un lado, es posible que este detalle a la corporalidad femenina pueda tornarse un fetiche reafirmante en sí, anulando de esta manera su peligrosidad (como en el caso del culto a la estrella), y por otro lado, en este caso específico, la contemplación voyerista da paso a la otra vía de escape: la identificación con el verdugo sádico. El patrón vigila a la sirvienta, devela su misterio y la somete. El espectador se identifica con el patrón que castiga a la sirvienta penetrándola.

### **3.2.1.1 Venus y la Bruja**

En el porno, el cuerpo femenino desnudo y objetivado es lo que importa, para quien filma y para quien ve: el cuerpo femenino expuesto, aunque en el caso de *Cuento de un abrigo de mink* hay dos cuerpos: el representado en el cuadro y el de la protagonista, ambos conviviendo en la pantalla: un desnudo artístico y uno profano, una mujer desnuda y una desvestida, una Venus celestial y otra *naturalis*, una construcción que se pretende sublime<sup>247</sup> y un registro que resulta obsceno. El común denominador es el cuerpo femenino, territorio en el que se extiende la inestable frontera entre lo artístico y lo pornográfico.

---

<sup>247</sup> Entendemos sublime como valor estético que define “cierto tipo de vivencia donde las emociones que suponen un sobrepasamiento de los límites del sujeto racional y corporal devienen formas de contemplación que permiten controlar el deseo en sistemas de representación artísticos bien definidos.” En Barrios, op. cit., p. 37. De esta manera, el cuadro, en tanto obra artística que aspira a lo sublime funciona como un dispositivo de moralización del deseo y del cuerpo.

El desnudo femenino, en tanto género pictórico, se presenta en el cine pornográfico silente aquí estudiado de tres maneras: como proceso de producción (patente en la trama de *El bohemio*, que narra la relación entre un pintor y su modelo), como objeto (a través de desnudos que, como en el caso de *Sueños de opio* o *Cuento de un abrigo de Mink*, son parte de la propuesta decorativa escenográfica), y como una sub especie de *tableaux vivant* (si bien no existe en la colección alguna cinta que trate de reproducir un cuadro específico, sí hay citas evidentes a poses del desnudo clásico en cintas como *Viaje de bodas* o *Cuento de un abrigo de mink*).

*Cuento de un abrigo de mink* engloba estas tres intersecciones en dos cuerpos: el de la actriz y el de la modelo representada en el cuadro (VER IMAGEN 3.69). En algún momento de la película ambas carecen de ropa, lo que no quiere decir que las dos estén desnudas. De acuerdo con John Berger, la protagonista estaría desnuda (*naked*), es decir sería ella misma sin ropa y sin intención de exhibirse salvo para sí: la trabajadora doméstica –siguiendo la trama--, ignora que el patrón la observa; la actriz –siguiendo los cánones de la interpretación cinematográfica--, finge ignorar que el equipo de producción la observa; la mujer ignora quién la verá en pantalla. Su personaje es una construcción escénica que se muestra desnudo ante sí mismo, en una “aparente” privacidad. Por otro lado, la mujer representada en el cuadro es un desnudo (*nude*), es decir la representación de un cuerpo despojado de la ropa con el único fin de exhibirse, un objeto. Como acota Berger: “Exhibirse desnudo es convertir en disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo.”<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 62

No obstante, siguiendo esta división hay una contradicción en la película: la mujer desnuda también es un desnudo: es –independientemente de sus presuntos valores artísticos–, un objeto de consumo visual puesto en pantalla para su exhibición, su intimidad es una construcción, su soledad es un simulacro. Una paradoja similar la encontramos si seguimos a Kenneth Clark, para quien el desnudo corporal (*naked*), alude a un cuerpo encogido e indefenso, mientras que el desnudo artístico (*nude*) representa un cuerpo equilibrado, feliz, confiado.<sup>249</sup> El desnudo corporal de la actriz, expuesto –con los recursos propios del cine–, por un movimiento descendente de la cámara, tiene en su forma el equilibrio y en su actitud la confianza que Clark le atribuye al desnudo artístico.

Tanto Berger como Clark intentan marcar las diferencias entre un cuerpo desnudo y su representación pictórica. Desde la perspectiva feminista, el acierto de Berger es exponer la noción de desnudez como un estado corporal libre de las convenciones patriarcales y la intervención cultural, pero el error de Clark es legitimar al desnudo como una representación, es decir como un cuerpo producido por la cultura para el consumo visual masculino.<sup>250</sup>

En el cine pornográfico el cuerpo desnudo es intermitente y deambula entre dos opciones: generar una representación o un registro. La cámara intenta captar el encuentro sexual con la precisión anatómica del cine científico y utiliza algunos recursos del documental para

---

<sup>249</sup> Kenneth Clark, op cit., p. 17

<sup>250</sup> “En la tradición artística occidental los desnudos femeninos suelen ser representados de forma idealizada, no suelen ser retratos, sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexuales (...) El asunto general del cuadro, ya sea éste mitológico o histórico, suele ser una excusa para representar desnudos y para hacerlo de forma estimulante para el comprador”, Bea Porqueres, citada en Zamora Betancourt op cit., p. 62 Aunque la misma representación podría constituir un registro de un modo de ver.

disfrazar de objetividad un discurso subjetivo (cámara en mano, acercamientos, emplazamientos diversos de cámara para filmar el acto),<sup>251</sup> pero es sólo una estrategia porque –al igual que en el documental--, tanto los encuadres como los movimientos de cámara, y la edición, responden a una intención, en este caso a un deseo de ver y hacer ver un cuerpo de una manera determinada. Lo que el género pornográfico no se permite poner en duda es la veracidad de la acción filmada: es un cuerpo real interactuando con otro(s) o incluso con él mismo (el registro fílmico de la masturbación también debe ser real).

El cuerpo de la actriz que protagoniza *Cuento de un abrigo de mink*, en tanto exhibido completamente desnudo, cumple cabalmente ambas posibilidades: es representación y es registro. Cuando se expone a la contemplación ante el espejo y la cámara, ante la mirada del actor, la producción y los espectadores, es un desnudo, es un objeto, un dispositivo que apela a la contemplación, es una representación histriónica de una empleada doméstica que se admira. De acuerdo con Laura Mulvey hay tres miradas asociadas al cine: la de la cámara, la de la audiencia y la de los actores. En el cine convencional el objetivo es subordinar las dos primeras a la tercera, es decir: que la cámara pase desapercibida para evitar un alejamiento de la audiencia en beneficio de la diégesis, es decir: la cámara construye un espacio de representación verosímil que facilita la identificación del espectador con el actor masculino y cuando este espectador se enfrenta a la imagen erótica femenina directamente, sin mediación, la fetichización de la imagen de la mujer en sí neutraliza el miedo a la castración y fija al espectador paralizando su mirada, instalándolo

---

<sup>251</sup> En *Viaje de bodas* se utilizan 6 emplazamientos de cámara para filmar los dos actos sexuales entre la pareja de recién casados, Vid Juan Solís, *Los gemidos del silencio* op cit., p. 81

en un cómodo voyerismo. Con esto se logra satisfacer las necesidades neuróticas del ego masculino.<sup>252</sup>

Hasta el momento en que vemos a la mujer desnuda, *Cuento de un abrigo de mink* es un drama de ficción que cumple con estas condiciones. El cuerpo es representación, pero también es registro: la cámara cinematográfica capta la imagen de la anatomía femenina y el proyector la despliega en la pantalla. Este breve lapso en que representación y registro se concilian da pie al registro puro del cuerpo desvestido interactuando con otro cuerpo, a través de una larga yuxtaposición de encuadres de órganos. El salto visual es abrupto, pero típico del género: del movimiento de cámara lento y contemplativo sobre una corporalidad entera se pasa, corte de por medio, a planos de detalle de órganos interactuando, filmados desde diversos ángulos. El proceso de edición es desordenado y con errores de continuidad que difícilmente podrían pasar por una elipsis planeada, como es el caso de las medias que porta la sirvienta en un plano y que pierde al siguiente.

La acción sexual que es la sustancia del porno es un registro fílmico de una vivencia. En el cine silente lo artificial no puede mostrarse en los sonidos exagerados y se instala en lo gestual: los rostros mudos gritan, los ojos gimen extasiados a la cámara (IMAGEN 3.70), constituyendo un refugio para la representación y para el relato, un anclaje que impide a la mirada del espectador perderse en la saturación genital del encuadre. Este exceso de visualidad en *Cuento de un abrigo de mink*, aunado al hecho de que en ningún momento se observa algún tipo de intercambio lingüístico entre los personajes, podría sugerir que la cinta pudo haber sido silente de origen, aunque no se descarta que la banda sonora esté extraviada.

---

<sup>252</sup> Laura Mulvey, op cit., p. 92

El feminismo ha denunciado esta construcción cultural del desnudo femenino artístico y pornográfico. Para Lynda Nead, la noción de desnudo y su tradicional vínculo con el cuerpo femenino es una invención patriarcal, un dispositivo de control, contención y regulación del cuerpo femenino, por un lado, y del ojo perverso del observador, disciplinado en las convenciones y cánones del arte, por el otro.<sup>253</sup> Las ideas culturales que gobiernan al ojo afectan también a la mirada femenina. La mujer es, al mismo tiempo, un objeto visto y un sujeto que ve, tal y como lo demuestra la trabajadora doméstica observando el desnudo femenino y desnudándose para juzgar su propia imagen a partir de una representación.

De que el cuerpo femenino desnudo es una construcción añeja existen pruebas.<sup>254</sup> En su estudio, Clark aporta toda una genealogía del desnudo femenino, que parte de las representaciones de Venus en la antigua Grecia, destacando la de Cnido (330 a.C.), esculpida por Praxíteles. La escultura, conocida a través de copias, constituye –a diferencia de su similar siria--, una representación del decoro simbolizada en la mano que cubre pudorosamente su pubis (IMAGEN 3.71).

“Quizá ninguna religión (se refiere a la griega), haya vuelto a incorporar la pasión física de forma tan serena, tan dulce y tan natural, de modo que todo aquel que la contemplaba sentía que los instintos que compartía con las bestias los compartía también con los dioses”,<sup>255</sup> dice Clark en un párrafo que por un lado confirma la noción feminista del desnudo como sistema de control patriarcal, pero que por otro lado permite integrar en una misma

---

<sup>253</sup> Lynda Nead, op cit., p. 6

<sup>254</sup> Una de ellas es el canon que exigía la misma unidad de medida para la distancia entre los pechos, de la parte inferior de los pechos al ombligo y de éste a la división de las piernas, en Kenneth Clark, op. cit., p. 32

<sup>255</sup> Clark, op. cit., p. 88-89



representación lo celestial y lo mundano, lo sublime y lo vulgar, lo visual y lo táctil.<sup>256</sup> El desnudo pintado y la trabajadora doméstica desnuda en *Cuento de un abrigo de mink* son herederas de esta tradición, son las dos facetas de una misma corporalidad: la que alude al decoro y la contemplación y la que incita a la acción y la lascivia.

Esta tradición pictórico-simbólica tiene puntos nodales en dos representaciones renacentistas del desnudo femenino: la *Venus dormida*, de Giorgione (c.a. 1507-1510), y la *Venus de Urbino*, de Tiziano (1538), ambas representando a sendas figuras femeninas recostadas y desnudas, cubriendo pudorosamente su pubis con la mano izquierda, la primera aludiendo sutilmente a un carácter divino, y la segunda instalada cómodamente en lo mundano (IMAGEN 3.72 y 3.73). La *Venus* de Giorgione responde a características propias de la representación pictórica femenina en el Renacimiento: la desnudez es legítima siempre y cuando esté integrada en una alegoría o representación de escena mitológica con nexos neoplatónicos. Como señala Clark, a diferencia de sus similares venecianas, esta Venus se ubica en un paisaje bucólico, entre la hierba, en el mismo contexto en que ubica Leonardo a su Leda, como símbolo de la vida creadora y generadora. Añade que la postura satisfactoria de la diosa dormida es tan perfecta que mantuvo su influencia durante cuatro siglos sobre los más importantes pintores de desnudo: Tiziano, Rubens, Courbet, Renoir y Cranach.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Según Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, un joven se enamoró de la escultura al punto de atreverse a tocarla. Como acota Nead: “La imagen pornográfica es claramente absorbida por el espectador a través de la percepción visual, pero en un nivel físico o simbólico, la pornografía, como ‘lo otro’ del arte, significa las experiencias desordenadas y agitadas reveladas a través de la percepción táctil.”, en Nead, op. cit., p. 28

<sup>257</sup> Clark, op. cit., p. 118

Si Giorgione ubica la desnudez divina en lo terrenal, Tiziano la inserta en lo privado. En su *Venus de Urbino* el paisaje natural está lejos, tras la ventana. La mujer se encuentra recostada en su lecho, en el interior de un palacio. Mira con un dejo de dulzura al espectador mientras un perro duerme a sus pies. Al igual que la de Giorgione, cubre su pubis pudorosamente con su mano, pero en la otra sostiene unas flores. Evidentemente, su belleza es más mundana, ya no mantiene la distancia que presupone la representación de una divinidad. En ambas obras es patente la actuación de los contextos en la recodificación de los cuerpos.

Si de la obra de Giorgione se desprende la *Venus* de Tiziano, hay un efecto similar de imitación y recodificación en el cortometraje: del desnudo colgado en la pared surge el deseo de la trabajadora doméstica de mostrarse desnuda, o bien: el desnudo cinematográfico se desprende del desnudo pictórico, aún más: del desnudo artístico se desprende el pornográfico.

No es casual que recursos pornográficos coincidan con poses artísticas a la hora de hacer más eficiente, para el consumo de una mirada entrenada en cánones y convenciones históricas, la exhibición del cuerpo femenino. Un ejemplo notable es la *Venus del espejo*, de Velázquez (c.a. 1647-1651), que muestra a la diosa griega tendida sobre su costado derecho mostrando el dorso de su cuerpo, al tiempo que su rostro nos observa desde un espejo sostenido por Cupido (IMAGEN 3.74). El recurso de Velázquez permite apreciar simultáneamente dos aspectos corporales que, de otra manera, exigirían a la mujer una torsión como a las que era tan afecto el escultor griego Escopas.

Una pose parecida adopta la mujer que protagoniza a Juana en la cinta *Viaje de bodas*, poco antes de tener un primer encuentro sexual con su esposo (IMAGEN 3.75). El emplazamiento de la cámara exige un ángulo más abierto que el que presenta el cuadro,

para que el aparto no se refleje en el espejo. Vemos a Juana tendida sobre su costado izquierdo, de espaldas a la cámara, mientras su rostro es reflejado en el espejo del ropero. El recurso es el mismo, no así las intenciones. El arte busca la contemplación estática, el porno: el escrutinio activo. La obra de Velázquez se encuentra en la Galería Nacional de Londres, un espacio público en el que este desnudo puede admirarse a la distancia adecuada y en las condiciones óptimas de contemplación estética y estática,<sup>258</sup> la película podía verse en salas clandestinas de la ciudad de México, sitios ocultos a los que accedían espectadores furtivos, anónimos, con la intención de excitarse sexualmente. Es evidente que el juego de miradas, la textura de la piel, el equilibrio de la composición que manifiesta Velázquez en su Venus nada tienen que ver con el pornógrafo que dirigió *Viaje de bodas* para quien quizá era más importante mostrar en un mismo encuadre las nalgas y el rostro de la mujer. No obstante, más allá de las intenciones artísticas o lúbricas, o de las coincidencias, lo que está en juego en ambas imágenes es el cuerpo femenino, representado o registrado en una pose determinada para su exhibición y accesibilidad. Creación arquetípica que a veces es cita y en otras es burla.

La actriz de *Cuento de un abrigo de mink*, en cuanto a la forma en que es representada pictórica y cinematográficamente, responde a esta tradición de la Venus celestial y natural. No obstante, en su actuar sexual, es heredera de otra mujer surgida en la marginalidad renacentista: la bruja. Como señala Esther Cohen, este ser extirpado de la tradición medieval, fungió como símbolo de la alteridad radical en el marco del humanismo. Su

---

<sup>258</sup> La *Venus del espejo*, de Velázquez, también incitaba a actuar, y no sólo a los hombres que a principios del siglo XX ya podían admirarla en Londres. El 10 de marzo de 1914, Mary Richardson dañó la pintura con un hacha de carnicero, en protesta por la detención de la sufragista Emmeline Pankhurst, un día antes. Como señala Lynda Nead, la prensa consideró el acto como un atentado contra un cuerpo y no una obra.

cuerpo, lascivo y maloliente, era la antítesis del cuerpo bello, acceso privilegiado a lo divino.<sup>259</sup> Si algo define a la bruja, además de sus hechizos, es su pacto con Sátanas, sellado con una gozosa relación carnal. Como se apunta en el *Malleus Maleficarum* (*El martillo de las brujas*), escrito por los dominicos Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, y editado en 1486:

Concluamos pues: todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva.<sup>260</sup>

Esa vulva insaciable que denuncian los clérigos ¿no es acaso la de la sirvienta que exhibe a la cámara el patrón en *Cuento de un abrigo de mink*? La sirvienta, que minutos antes era la Venus, ahora es la bruja, que enciende mentes y genitales y que por lo mismo debía morir encendida. En efecto, la sirvienta no es quemada, pero sí castigada y su suplicio, como en el Renacimiento, es un sádico espectáculo colectivo.

Apunta Cohen que el castigo en realidad no es contra las brujas, sino contra los placeres de las mujeres en general y que el *Malleus*, por su parte, desenmascara las fantasías eróticas de los hombres que las describen. El cuerpo de la bruja será el sitio por excelencia para que se manifieste el demonio:

---

<sup>259</sup> Esther Cohen, *Con el Diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, Taurus-UNAM, 2003, p. 22

<sup>260</sup> Citado en Cohen, op. cit., p. 27

Porque el cuerpo de la bruja es sólo un intermediario, un cuerpo de pasaje, una escala donde el demonio irrumpe y explota, donde la mujer se transforma en bestia. Ahí, en esa bestia diabólica enloquecida por el furor del sexo, los hombres del Renacimiento, pero también los de los siglos XVII y XVIII, vieron al enemigo de la nueva racionalidad; en ella depositaron sus más íntimas represiones y en este ‘festival de los cuerpos’ que fue la brujería, se jugaron tanto sus deseos perversos como sus instintos más sádicos.<sup>261</sup>

La bruja era una descripción obscena, la Venus: una representación artística. La frontera entre lo artístico y lo obsceno es sutil. El mismo Clark reconoce que todo desnudo, por decoroso que sea tiene una carga de erotismo: “...ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera, y si no lo hace es que estamos ante un arte malo y una moral falsa.”<sup>262</sup> Más adelante, agrega: “Observar a una joven desnuda como si fuese una hogaza de pan o una pieza de cerámica popular es sin duda excluir una de las emociones humanas que integran la obra de arte; en cuanto a la historia, los moralistas victorianos que pretendían que la pintura del desnudo terminaba normalmente en fornicación no estaban lejos de la verdad. Hay maneras por las que la naturaleza puede triunfar siempre sobre el arte.”<sup>263</sup>

Además de sutil, esta frontera entre lo artístico y lo obsceno se encuentra trazada en el cuerpo femenino, determinando –como señala Nead-- lo que puede ser visto y lo que está

---

<sup>261</sup> Cohen, op. cit., p. 30

<sup>262</sup> Kenneth Clark, op. cit., p. 22

<sup>263</sup> Kenneth Clark, op. cit., p. 351

más allá de la representación: “El cuerpo femenino marca tanto el límite interno del arte como el límite externo de la obscenidad. Esta es la importancia simbólica del desnudo femenino.”<sup>264</sup> Nead compara esta distinción con la que hace Kant entre lo bello y lo sublime, es decir entre lo formal limitado y lo amorfo ilimitado. La experiencia explosiva y violenta que provoca lo sublime en el espectador, y que al mismo tiempo le da indicios de lo trascendente y lo divino, pone en acción a la mente, de la misma manera en que lo pornográfico pretende poner en acción al cuerpo a través de lo táctil. De ahí que Nead se refiera a lo pornográfico como “lo otro” del arte, lo sexual inmediato. El concepto de lo sublime permite al feminismo explorar la noción de corporalidad femenina fuera de los sistemas de contención y control que a través del desnudo ha creado el patriarcado. A la unidad e integridad que ostenta el cuerpo femenino desnudo en el *high-art*, en tanto dispositivo de orden, se opone el reconocimiento de un cuerpo femenino en constante cambio y definición en la pornografía.

En esta intención continua de enmarcar el cuerpo femenino para su control, tiene un papel primordial la tradición y, específicamente, la Academia, sitio en el que –de acuerdo con Nead–, la mujer tiene lugar sólo en calidad de modelo, sobre todo en el siglo XIX. “‘Siempre una modelo, pero nunca una artista’, bien podría haber servido como el lema de una joven seria aspirante a artista en el medio artístico del siglo XIX”, acota Linda Nochlin en su ensayo de 1971 *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*<sup>265</sup> Detalla que, desde finales del siglo XVI y hasta mediados del XIX, las Academias públicas tenían clases de dibujo al natural con modelos masculinos desnudos, a las que las estudiantes mujeres no

---

<sup>264</sup> Lynda Nead, op. cit., p. 25

<sup>265</sup> Linda Nochlin, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, en Karen Cordero, op. cit., p. 36-37

tenían acceso (y cuando lo tuvieron, el modelo debía estar parcialmente cubierto). No obstante, los artistas particulares y las academias privadas usaban modelos femeninos desnudos frecuentemente. Dentro del ámbito académico, a las mujeres se les confinaba a géneros considerados menores como el paisaje, el retrato, tipos populares y la naturaleza muerta.

El desnudo era asunto de artistas varones. El estereotipo del artista plástico decimonónico es el de un ser que para legitimar su talento recurre al desnudo, para el que su modelo es su manceba y para quien la calidad estética de su obra será directamente proporcional a la intensidad de su vínculo sexual con la modelo.<sup>266</sup> Nead va más allá y hace una analogía entre la mujer y el lienzo y el pincel y el falo. El cuerpo femenino encuentra significado a través de los valores de la cultura dominante expresados en el estilo (masculino), a través del pincel.<sup>267</sup>

En el cine pornográfico silente aquí estudiado está latente esta relación en calidad de parodia. La cinta *El bohemio*, que alude en su título al artista decimonónico tipo, narra el encuentro sexual entre un pintor y una modelo en el estudio del primero. El artista, que cuenta con un ayudante, recibe una llamada telefónica de una chica para hacer una cita. Llega al estudio y luego de fumar un cigarrillo, tomar una copa y ver el cuadro en el que está trabajando el pintor, se deja tomar medidas. Con ayuda del artista, se quita la ropa, con excepción de las medias y el tocado en el pelo. El maestro se excita y también se desviste para tener un encuentro sexual con la modelo. Terminan y ésta se va.

---

<sup>266</sup>Es el ser tocado por la genialidad y abatido por el destino cuyo mito puede rastrearse hasta *la Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, de Giorgio Vasari. Paradigmática es la historia del descubrimiento de Giotto a cargo de Cimabue.

<sup>267</sup> Nead, op. cit., p. 58

Varias cosas destacan en el corto: la mayor parte de la acción sucede en el estudio, sin embargo hay otras dos locaciones: el estanquillo desde donde la chica hace la llamada y una calle a donde llega el taxi del que desciende la mujer. A juzgar por la vestimenta de una familia que camina por la calle y el carro en el que llega la modelo, la película podría haber sido realizada en la primera mitad de la década de los treinta. Ya en el estudio hay dos tipos de encuadres: los planos generales, en que se nota la decoración del sitio (un cuadro de una mujer, una escultura de la Venus de Milo, un caballete con un cuadro, sillones), y planos más cercanos que toman a la pareja en el acercamiento previo a la relación sexual. Curiosamente, a diferencia de otras cintas, la secuencia sexual es corta y sin acercamientos notables. Las dos posiciones asumidas por la pareja son tomadas en planos medios. La fisonomía del actor y la bata que usa (cuyo logotipo delata su uso en otra cinta), incluyen a este corto entre los realizados por un equipo de producción al que hemos identificado como responsable de la realización de otras cintas (*Viaje de bodas, Sueños de opio, Antonio Vargas Heredia, Amor árabe, La campesina, Cinco clientes*).

Hay varios datos que aporta esta cinta que coinciden con lo expuesto por Nead: en primer lugar: la disponibilidad sexual de la modelo, quien hace la cita de manera telefónica para acudir al estudio; luego, la legitimación del pintor a través del desnudo, a pesar de que cuando la modelo llega, él está retocando en un caballete una escena costumbrista de un tlachiquero con un maguey, que bien podría ser una alusión a los temas costumbrista vigentes en el siglo XIX y en la Escuela Mexicana de Pintura (el motivo sería retomado magistralmente por Eisenstein y luego por Gabriel Figueroa para colocar a la planta y al personaje prácticamente como elementos *sine qua non* del paisaje cinematográfico mexicano) (IMAGEN 3.76); en tercer lugar: el desnudo como sistema de regulación y contención del cuerpo femenino a través del canon, latente en la regla con la que el artista



mide ciertas partes del cuerpo de la modelo<sup>268</sup> (IMAGEN 3.77); por último: la tradición, sugerida en la reproducción de la Venus de Milo en una esquina del estudio y en una reproducción pictórica que muestra a una mujer en primer plano con un paisaje de fondo, tradición académica y patriarcal que le enseñó al pintor a ver el cuerpo femenino, tradición que él continuará en su obra (IMAGEN 3.78). Esto en lo que toca a la diégesis de la obra, al relato. En el fondo está la intención del pornógrafo de crear una situación para exhibir el cuerpo de la mujer y su interacción sexual con el pintor, quien marca las pautas y poses del encuentro, aunque con la notable lejanía y brevedad ya indicadas.

Ignoramos si en *Cuento de un abrigo de mink* el hombre escondido bajo las cobijas es el autor de la obra colgada, tampoco sabemos si la trabajadora doméstica fue la modelo del desnudo (comparten rasgos indígenas: tez morena, cabello negro, cara ancha). Si no es así, podría entenderse el anhelo de visibilidad de la trabajadora doméstica, excluida del campo visual en el que sólo hay sitio para el ideal. Su postura desnuda ante el espejo sería una revancha ante la exclusión, pero el sometimiento sexual a cargo del patrón podría ser entonces un violento retorno a su condición de mera desnudez, a cuerpo desvestido y deseable, vulnerable, el abrupto descenso de la Venus celestial a la vulgar y de ésta a la bruja.

No obstante, la belleza, categoría *sine qua non* del desnudo femenino pictórico –por lo menos hasta inicios del siglo XX–, la cual responde inevitablemente a estructuras culturales específicas, no extiende su reinado al género pornográfico, al menos en lo que toca a estas cintas. Si bien la mayoría de las mujeres que participan en las películas aquí

---

<sup>268</sup> “El cuerpo femenino es constantemente sujeto de la mirada juzgadora. Puede ser la mirada del médico que define el cuerpo como sano o enfermo, o la del conocedor que lo define como bello o feo, el cuerpo femenino está atrapado en un ciclo perpetuo de juicio y categorización.” Nead, op. cit., p. 81

analizadas son delgadas –característica del prototipo de belleza femenina en la época--, en realidad no hay una tendencia en cuanto a rasgos corporales o faciales determinados. El común denominador es la disponibilidad sexual. Ahí radica la eficacia del cuerpo femenino en el porno: más que expuesto, está disponible para la satisfacción sexual del actor y visual del público. Más allá de si son actrices o prostitutas, las mujeres aparecen en pantalla en calidad de cuerpos desvestidos y dispuestos fisiológicamente al encuentro sexual. Si los desnudos pictóricos son en su mayoría cuerpos de una proporción tan perfecta como artificiosa, los cuerpos desvestidos en el porno exponen su artificio en su disponibilidad perenne, en su deseo continuo. De ahí que *Cuento de un abrigo de mink* confirme la noción de Nead a propósito de la pornografía como “lo otro” del arte. En un mismo encuadre aparecen dos versiones sobre una misma corporalidad: la del desnudo pictórico y la del cuerpo desvestido pornográfico, la que invita a contemplar y la que incita a la acción:

“Si el arte representa el despliegue público y legítimo del cuerpo femenino, entonces la pornografía es su ‘otro’, en el cual el despliegue del cuerpo es ilícito y confinado a espacios marginales de cultura pública y privada”, explica Nead y añade que esta exclusión del porno se debe a un delito específico: reintroducir el sexo a la esfera pública.<sup>269</sup>

El final de la cinta confirma también la inestabilidad de la frontera entre el arte y la pornografía que se despliega continuamente sobre el cuerpo femenino. La cámara encuadra el desnudo pictórico y luego de sendos cortes, hay detalles del pubis y de los senos (IMÁGENES 3.79 y 3.80). En ese momento, la representación legítima y controlada del cuerpo es intervenida por la cámara para resaltar aquello que, en teoría, repele: el desordenado territorio de lo sensorial, en ese momento el cine, a través del encuadre fetichista, desnuda al desnudo.

---

<sup>269</sup> Lynda Nead, op. cit., p. 100

### 3.2.2 El grotesco carnaval de los cuerpos callados

Sobre la plaza mayor, hombres y mujeres vestidos de blanco se distribuyen para formar inmensas figuras geométricas, para hacer acrobacias o rutinas gimnásticas. Sus cuerpos pierden individualidad, son parte de un cuerpo más grande: el del Estado naciente que se hace visible a través de la rigurosa simetría de las formas que transitan por la explanada. El cuerpo del poder se manifiesta en todo su orden y disciplina ante el ser que constituye la cabeza del mismo y que observa todo desde el balcón central del Palacio. La plaza atiborrada es un espejo para el Narciso revolucionario. El momento debe ser registrado y preservado. Se comisiona al cineasta Fernando de Fuentes y al fotógrafo Gabriel Figueroa para hacer una filmación de tal acontecimiento.

Es el 20 de noviembre de 1936 y mientras el presidente Lázaro Cárdenas contempla el desfile deportivo por el XXVI Aniversario del inicio de la Revolución Mexicana en el Zócalo capitalino, a unas cuantas cuabras hay una librería en la que se puede apreciar otro espectáculo estrictamente corporal captado por una cámara cinematográfica. El negocio se llama *La Tarjeta*, vende libros y fotografías eróticas, y se anuncia en las planas de *El Nacional*, órgano informativo del Partido Nacional Revolucionario. Los asiduos al local saben que también se exhiben películas “sicalípticas”, registros en movimiento de parejas copulando. Otros cuerpos, otros ámbitos.

El cuerpo vestido de la Nación que se exhibe en la plaza pública y los cuerpos desnudos de actores cuyo registro visual se reproduce en espacios privados coinciden en espacio y tiempo. Ambos grupos son anónimos, ambos basan su discurso “coreográfico” en movimientos rítmicos, ambos grupos actúan para ser vistos, escenifican su corporalidad, aunque con objetivos distintos. Mientras unos cuerpos intentan expresar en sus

movimientos sincronizados, en su volumen ejercitado, la idea de progreso y de fuerza, atributos autoimpuestos por el régimen triunfante en la Revolución,<sup>270</sup> los otros cuerpos, en su lucha frenética, implican un fugaz retorno a la pura pulsión, un salto a la animalidad (en el fondo aparentemente reproductivo del acto), y a lo grotesco (en la forma de ser representado ante la cámara). Este salto a contracorriente del discurso progresista racional es parcial y deja al discurso pornográfico habitando en una de las fisuras del coro oficial.

El desfile de jóvenes atléticos es una escenificación que exalta el poder a la vez que una herramienta pedagógica: la salud y el cuidado del cuerpo son asuntos de Estado, estamos en el territorio del biopoder. El fenómeno no es nuevo, desde la época colonial la salud pública fue un asunto que preocupó a iglesia y gobierno, sobre todo en lo relativo al sexo. Si bien – como señala Asunción Lavrín--, para la segunda mitad del siglo XVI los tribunales eclesiásticos y civiles regulaban las costumbres y la vida diaria en un intento por normar una sociedad en formación, la sexualidad novohispana siempre encontró rutas de fuga.<sup>271</sup> El sexo sin control, sin regulación, era pecado y delito. Someterlo a partir de disciplinas deportivas o de sistemas de control demográfico aseguraba la reinserción del ciudadano al esquema productivo. De ahí que el biopoder sea básico para el capitalismo, como señala

---

<sup>270</sup> “Como en la Italia de Benito Mussolini, la exaltación del cuerpo masculino simultáneamente encarnaba la buena salud de la nación. En México, por ejemplo, Lázaro Cárdenas mandó hacer un tanque de natación en la residencia oficial de Los Pinos y en sus múltiples fotografías de sus giras presidenciales se proyectaba la condición atlética y su buena salud.” *Formando el cuerpo de la nación. El imaginario del deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Catálogo de la exposición (texto introductorio: Dafne Cruz Porchini), México, Conaculta, 2012, p. 36

<sup>271</sup> Asunción Lavrín, “La sexualidad y las normas de la moral sexual”, en Antonio Rubial García (Coord.) op cit., p. 490

Foucault.<sup>272</sup> En el contexto del cardenismo el deporte era una herramienta eficaz para combatir en la juventud “desviaciones” e “intoxicaciones”, al tiempo que aportaba conocimientos sobre higiene y “profilaxis sexual.”<sup>273</sup>

El hombre ha sido pensado –siguiendo a Agamben— a partir de la articulación perfectible de cuerpo y alma, de un elemento natural o animal y uno sobrenatural, social o divino.<sup>274</sup>

En el mismo tenor racionalista, los participantes en el desfile son cuerpos atléticos, pero también son jóvenes patriotas. Materia y espíritu para exaltar un triunfo político. En el cardenismo se vive otra exaltación: la de la técnica y ésta, para Walter Benjamin,<sup>275</sup> es el sitio en donde se lleva a cabo la relación del hombre moderno con la naturaleza. No una relación de dominio de la misma, sino de dominio de la relación entre naturaleza y humanidad.

El desfile es exhibición de pura humanidad, es la reiteración coreográfica del dominio de la naturaleza a través de la técnica, es la negación masiva de la animalidad. ¿Qué pasa con el sujeto anónimo que interpreta el film? Ese cuerpo habita en las antípodas de los cuerpos que desfilan por la plaza, ese que ante la imponente humanidad de la masa expone su frágil y virtual no-humanidad. Habría que elegir a un actor de entre todas las películas porno conocidas que pudieron haber circulado en México en la década de los treinta.<sup>276</sup> Se trata de un hombre de mediana edad, delgado y poseedor de un miembro viril cuyas dimensiones

---

<sup>272</sup> Michel Foucault, op cit., p. 169

<sup>273</sup> *Formando el cuerpo de la nación...*, Ibid.

<sup>274</sup> Giorgio Agamben, *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p.35

<sup>275</sup> El texto en el que plantea esta relación es el llamado *Calle de dirección única*, citado en Agamben, op cit., p. 151

<sup>276</sup> Alrededor de 25 de los 50 cortometrajes porno conservados por la Filmoteca de la UNAM

justifican su inclusión en el género pornográfico (IMAGEN 3.81). El actor forma parte de un equipo de producción que protagoniza al menos 6 cortometrajes (*Viaje de bodas, El bohemio, Campesina, Antonio Vargas Heredia, Sueños de opio y Cinco clientes*), filmados aproximadamente entre finales de los años veinte y principios de los treinta. Quizá es en *Viaje de bodas* –una de las cintas mejor conservadas–, en donde podemos ver su actuación más lúcida, interpretando a un charro llamado Chema que pasa su luna de miel con su esposa Juana.<sup>277</sup> En el momento en que los recién casados llegan al cuarto de hotel, el hombre conversa con su esposa, la invita a desvestirse y ella acepta, mientras él la observa y se alisa el bigote. Luego se quita el pantalón y con gran agilidad se sube a la cama de un brinco. En ese gesto circense se nota su experiencia escénica. Probablemente es actor de carpa. Antes del acto sexual es un actor que habita en un cuerpo escuálido, nada atlético, que deambula entre lo grotesco y lo cómico.

De acuerdo con José Luis Barrios, el cuerpo grotesco se define por dos elementos fundamentales: el predominio de lo topográfico (es decir los detalles superficiales, orgánicos, de su corporalidad en tanto territorio), y la disolución de sus límites<sup>278</sup>. Lo esencial de esa disolución, apunta Barrios citando a Bajtin, “es atribuido a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización...”<sup>279</sup>

Encontramos aquí un primer argumento para calificar como grotesco al cuerpo del actor: el tamaño de su miembro viril, que evidentemente supera las dimensiones “normales”. Ese

---

<sup>277</sup> Un estudio detallado del cortometraje en Juan Solís, *Los gemidos del silencio...* op .cit.

<sup>278</sup> Barrios, op cit., p. 35

<sup>279</sup> Mijael Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, citado en Barrios op. cit., p. 35

desbordarse a través de un órgano corporal implica rebasar los límites, instalarse en la exageración. Y es aquí en donde el aparato cinematográfico logra ir más allá del mero registro de una desproporción anatómica. La cámara, que en un principio registra al cuerpo del actor en su totalidad, se acerca a los detalles, y al hacerlo fragmenta la corporalidad, o mejor dicho: la sintetiza en el falo: fetiche visual que sustituye la corporalidad entera. Tecnológicamente es imposible el zoom (es filmado con una rústica cámara de 16 mm), no obstante el acercamiento reduce el campo visual y lo satura de carne. El sujeto queda fuera de cuadro y los cuatro límites del encuadre enmarcan la genitalidad pura. Este énfasis anatómico coincide con otra característica de lo grotesco. De acuerdo con Bajtin: "...estas partes (el falo o el vientre), pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente, suplantando al resto del cuerpo relegado a un segundo plano..."<sup>280</sup>

Durante la secuencia que registra el primer encuentro sexual entre los recién casados la cámara pasa constantemente de un plano general a uno de detalle. A medida que el acto registrado adquiere ritmo, la cámara pierde noción de la corporalidad entera y los protagonistas son los genitales de la pareja (recurso que el porno sigue usando en la actualidad), es decir: el falo y la vagina parecen tener una vida independiente. Así parece constatarlo un plano ubicado al final del primer encuentro sexual. La pareja descansa en la cama. El hombre, que aún conserva la camisa, expone su miembro en reposo, que ante un movimiento de cadera, se moverá a saltos en el sentido de las manecillas de un reloj. Es un rasgo tan cómico como exagerado, es el cuerpo desbordándose, el cuerpo grotesco (IMAGEN 3.82).

---

<sup>280</sup> Ibidem

La filmación de dicha secuencia es casi con certeza producto de una imaginación masculina, lo mismo que el *Malleus Maleficorum*, en donde además de brujas con vulvas insaciables también hay penes con vida independiente. Los autores hablan de brujas que coleccionan entre 20 y 30 miembros viriles, que depositan en cajas o nidos de pájaros alimentándolos con avena donde continúan moviéndose. También hacen alusión a un hombre que va con una bruja para recuperar su pene y ésta le indica trepar a un árbol para que elija cualquiera de los que ahí colgaban.<sup>281</sup>

El pene, que de tan largo llega a ser independiente pareciera ser una constante en el imaginario masculino. Ahí está el mordaz Rabelais, quien en un pasaje de *Pantagruel* explica, voz de Paniurgo, por qué los miembros de los clérigos son tan grandes:

Si los burros tienen las orejas tan grandes es porque sus madres no les ponen un gorro en la cabeza, como dice De Alliaco en sus Suposiciones. Por razón parecida, lo que hace que los pobres beatos tengan el miembro tan largo, es que gastan calzas sin fondillos, por lo que su pobre miembro se extiende libremente a rienda suelta y les va golpeando en las rodillas, como los rosarios de las mujeres. Pero la causa de su desproporcionado grosor está en que, como se agita tanto, los humores del cuerpo descienden a dicho miembro, pues, según los legistas, la agitación y el movimiento continuos son causa de atracción.<sup>282</sup>

Otro ejemplo es el cortometraje porno de animación *Buried Treasure* (ca. 1925), presuntamente francés, que expone la historia de un personaje llamado Eveready, dueño de

---

<sup>281</sup> Esther Cohen, op. cit., p. 34

<sup>282</sup> Francois Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, p. 262



un falo enorme y desprendible al que besa cada que lo pierde y lo vuelve a recuperar. Entre otras aventuras, el miembro funciona como una tercera pierna y es apresado por la tenaza de un cangrejo.<sup>283</sup>

Lo grotesco no culmina aquí. Bajtin agrega: “Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las operaciones recíprocas.”<sup>284</sup> Una ilustración de estas palabras está en la secuencia en la que el actor penetra a la actriz, superando la frontera física entre dos cuerpos, y aquella otra en la que eyacula ante la cámara. El género porno es grotesco por naturaleza, y así, existe a contracorriente de lo sublime, que también es irracional, pero que dota al sujeto de una zona de protección. Como explica Barrios:

Lo sublime no puede ser informe –monstruoso--, aunque su experiencia se relacione de manera directa con un estado emotivo o incluso racional que sobrepasa los límites de la representación. Se trata de un argumento que da cuenta de una vivencia posible del sujeto ante lo informe, pero donde este sujeto nunca está en peligro. En otras palabras, lo sublime es una cirugía profundamente aséptica del sentido de la emoción y el deseo, del cuerpo y sus sobrepasamientos, por medio de la cual el pensamiento moderno

---

<sup>283</sup> El corto, una de cuyas copias se localiza en la Filmoteca de la UNAM, aparece en una versión restaurada en el DVD *The Good Old Naughty Days*, que contiene 12 cortos pornográficos franceses, filmados en su mayoría en la década de los veinte y restaurados por el Centre National de la Cinématographie.

<sup>284</sup> Citado en Barrios, op. cit., p. 35

sustituye la vivencia de lo informe y lo monstruoso, marginando, o incluso negando, su condición orgiástica y vital.<sup>285</sup>

La fuerza y juventud del Estado naciente no pueden ser monstruosas y se instalan cómodamente en lo sublime, en los muros. Los cuerpos que dan cuerpo al Estado en el desfile tratan de representar lo colosal, lo desmesurado racional, el culto laico: el amor a la patria, el sacrificio por el progreso.<sup>286</sup> La pornografía habita en el terreno de lo grotesco, lo monstruoso, lo impensable, lo sucio. En tanto discurso cinematográfico genera un doble movimiento: incluye a los espectadores en la complicidad escópica de ver a dos cuerpos copulando, y al mismo tiempo los excluye de la acción que observan desde la comodidad anónima de la butaca. Entre la inclusión y la exclusión, entre el ver y el imaginar-se hay una fisura, una tensión, una zona de suspensión del misterio.

### **3.2.2.1 Cuerpo burlesco**

Volvamos al actor. Luego de un par de encuentros sexuales con la dama, se viste y retorna a la caracterización. Su cuerpo, de nueva cuenta, adquiere la agilidad del salto a la cama. Camina plácido con su equipaje a cuestas. Su cuerpo no puede desprenderse de lo cómico.

---

<sup>285</sup> Barrios, op. cit., p. 37

<sup>286</sup> Es una estrategia de los estados totalitarios concebir al cuerpo como parte de una estructura mayor.

Durante la Gran Revolución Proletaria Cultural China (1966-1976) el cuerpo era “criado de la voluntad revolucionaria y patriótica”, era “parte de una estructura colectiva”, porque “la mayor gloria del ser humano revolucionario es convertirse en la parte intercambiable definitiva de la máquina no pensante a la que presta servicio, a la cual es superior y, al mismo tiempo, está subordinado.” Mark Elvin, “Cuentos de shen y xin: el cuerpo-persona y el corazón-mente en China durante los últimos 150 años”, en Michel Ferrer (Ed.) op cit., p. 339, 341 y 345

La comedia es parte del drama, no tiene que ver con lo grotesco. Funge como el breve ropaje diegético que apenas cubre la desnudez pornográfica. Para no caer en lo ridículo, la comedia exige seriedad, tablas, un cuerpo capaz de darle ritmo al drama (acción). Aunque también puede tener otra función específica dentro del porno. Como apunta Žižek: “El humor es una de las formas de defensa contra la dimensión de lo Real traumático que forma parte del acto sexual.”<sup>287</sup>

Como afirma Rancière, el cine es capaz de construir sus propias fábulas a partir de otras. Las vías son diversas y al menos una de ellas tiene que ver con el cuerpo. La fábula del cuerpo burlesco tiene como uno de sus más grandes expositores al genial Buster Keaton, a quien Rancière considera un autómatas técnico, un cuerpo de mirada vencida y movimiento imparable:

“El cuerpo burlesco es, en efecto, aquel cuyas acciones y reacciones siempre están en exceso o en defecto, que una y otra vez pasa de la extrema impotencia al poder extremo (...) El cuerpo burlesco deshace los encadenamientos de causa y efecto, de acción y reacción porque pone en contradicción los elementos mismos de la imagen moviente. De ahí que no haya dejado de funcionar, a lo largo de la historia del cine, como dispositivo de la dramaturgia capaz de transformar una fábula en otra.”<sup>288</sup>

El cuerpo del actor anónimo que protagoniza *Viaje de bodas* es burlesco: pasa de la acción sexual desaforada a la inacción marital, tiene exceso de libido, pero déficit de malicia (deja a su esposa con un sacerdote que tendrá un encuentro sexual con ella), y aún más importante: desactiva con su sagacidad el estereotipo nacionalista por excelencia en la

---

<sup>287</sup> Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, op cit., p. 178

<sup>288</sup> Jacques Rancière, op cit., p. 22

época: el charro, que cuando no es macho y valiente (a lo Tito Guízar), es borracho y pícaro (como Chaflán),<sup>289</sup> pero nunca ágil, leve, mostrando en el ámbito privado aquella actividad sexual de la que los charros del cine clásico mexicano hacen alarde en público. El actor conserva durante todo el acto sexual la camisa y la corbata típicas del traje de charro, este detalle ayuda a desmontar la fábula cinematográfica del charro nacional creada ese año, 1936, por *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes), y construye otra, la del charro grotesco, que habita en el cuerpo burlesco de un actor anónimo.

Si bien el charro y la china poblana, en tanto estereotipos, son analizados en otro capítulo de este trabajo,<sup>290</sup> no está de más acotar que la irrupción de este charro cinematográfico burlesco y grotesco se da en una década en la que se consolida la invención de la tradición del charro como símbolo de la mexicanidad. Aunque la figura del charro ya había aparecido en el cine, se considera a la cinta *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, la raíz de una genealogía de charros cinematográficos que trascendió la así llamada Época de Oro y tuvo representantes aún en la década de los ochenta.

Chema –nombre del charro que protagoniza el cortometraje porno, basado en el personaje homónimo de la historieta Cancionero Picot—responde a los atributos del charro típico del Bajío: conservado, apegado apegado a las tradiciones, valiente y viril. La diferencia es que Chema es grotesco en su constitución orgánica y burlesco en su actuar histriónico, la irreverencia es que no se tapa con el sombrero para besar a la China, sino que se despoja de todos los accesorios para tener sexo con su pareja. La diferencia es que no se toma en serio

---

<sup>289</sup> Ambos actores coinciden en la cinta: *Allá en el Rancho Grande*, filmada en 1936 por Fernando de Fuentes.

<sup>290</sup> Ver Capítulo 4

y eso lo despoja de la solemnidad monolítica de un Jorge Negrete, por ejemplo. La diferencia es su irreverencia, y viceversa.

### **3.2.2.2 Carnaval**

Desde su primera edición y hasta la fecha, un grupo de charros abre y cierra el desfile deportivo del 20 de noviembre. Antes de comulgar con el progreso y la técnica, los cuerpos se transforman en símbolos patrióticos. El charro es un elemento del imaginario con el que el régimen naciente pretende legitimar icónicamente su ascenso. Luego vienen los cuerpos atléticos y, en algún momento, niños y niñas con hoces y martillos en las manos. A pesar de su vocación de festejo, el desfile es una escenificación seria, un rito en el que todos tienen un papel definido, ya como sujetos, ya como cuerpos. Es la coreografía de la nueva humanidad.

En *La Tarjeta*, con sujetos anónimos observando en la oscuridad la cinta en la que los sujetos devienen cuerpos en la medida en la que se separan de su humanidad sublime y saltan a la in-humanidad grotesca, hay un extraño carnaval, una fisura en permanente tensión matizada por risas. Si la plaza es el territorio del carnaval, en ese momento se lleva a cabo un acto radicalmente distinto. El carnaval, de acuerdo con lo expuesto por Barrios, es una coordenada en la que convergen el espacio público y las funciones materiales del cuerpo, un sitio sin regulación oficial en el que las funciones sexuales, escatológicas y alimenticias del cuerpo material tienen una función irruptiva de la vida, un espacio de libre intercambio de impulsos vitales en donde los excesos tienen la función de crear una masa donde no hay escena, sino acción. “En este sentido –acota Barrios–, la risa carnavalesca

responde al flujo del placer, y su pura afirmación suspende y pone en duda los sistemas de control social y moral.”<sup>291</sup>

Un carnaval sui géneris se despliega ante los ojos y en la mente de los silenciosos asistentes a la sala de cine. Cómplices en la pulsión escópica que los mantiene atentos a la pantalla, los espectadores observan el accionar de los cuerpos liberados, compensan en los atributos y las acciones del actor las propias limitaciones sociales, anatómicas o fisiológicas, acuden al grotesco carnaval de los cuerpos silentes no como un ritual, sino como una liberación. El acto no deja de ser una ceremonia individual que fractura el discurso corporal de la grandiosa ceremonia masiva, que evidencia sus fisuras, los breves espacios atáxicos del cuerpo estatal.

---

<sup>291</sup> Barrios, op. cit., p. 34

## Capítulo 4: Hacia una pornografía nacional

El 21 de marzo de 1920, el adusto rostro del Papa Benedicto XV dominaba la primera plana del diario *El Universal*. El titular advertía: “Su santidad decreta una cruzada contra las modas deshonestas”, mientras que el sumario detallaba: “Las mujeres católicas deben hacer la guerra a las faldas cortas y a los escotes largos.” La nota aseguraba que el líder de la iglesia católica romana, luego de una reunión con la Unión Femenina Católica Italiana, había decidido invitar a las mujeres católicas del mundo a ser modestas en el vestir, porque ante las modas nocivas “como las que provocan a pecado”, había que rescatar la modestia, “virtud que debiera ser el ornamento más bello de la mujer cristiana.”<sup>292</sup> Benedicto XV recordaba a la mujer católica su lugar en la sociedad:

El cambio de las condiciones de los tiempos ha podido atribuir a la mujer funciones y derechos que las edades precedentes no le consentían. Pero ninguna mutación en las opiniones de los hombres, ninguna novedad de las cosas o de los acontecimientos, podrán alejar jamás a la mujer, consciente de su misión, de aquel centro natural que es para ella la familia.<sup>293</sup>

Como respuesta, un grupo de damas mexicanas se dio a la tarea de organizar una Liga “que tendrá por objeto, entre otras cosas, hacer una efectiva campaña en contra de la falda corta,

---

<sup>292</sup> Su santidad decreta una cruzada contra las modas deshonestas, *El Universal*, México, 21 de marzo de 1920, p.1

<sup>293</sup> *Ibid*

de los escotes exagerados y en general, trabajará por la supresión de todas aquellas prendas del vestir femenino que ataquen al decoro y a la honestidad.”<sup>294</sup>

El mismo diario que daba un lugar de privilegio a esta nota, ocultaba en su interior publicidad que también aludía al cuerpo de la mujer. El Centro Mercantil, por ejemplo, ofrecía corsés “que tienen un lugar para cada órgano, dejando a cada órgano en su lugar.”<sup>295</sup> (VER IMAGEN 4.1) El slogan denota, por un lado, adaptabilidad del producto a cualquier cuerpo, pero también: sometimiento del cuerpo femenino a una forma socialmente aceptable.<sup>296</sup> En todo caso, el cuerpo de la mujer es territorio en el que se desarrolla un debate moral: lo que se puede mostrar y cómo se debe mostrar, en privado (en hojas interiores del diario), contra lo que no se debe mostrar en público (en primera plana).

La sensualidad del cuerpo femenino y de las prendas que lo cubren, implica objetivarlo a través de la pose. De ahí la galería de damas que se despliega en toda una plana de *El Universal* en abril de 1920 (VER IMAGEN 4.2). Son las participantes del concurso de belleza del diario. Sus retratos o estudios las muestran rígidas, evocando poses clásicas griegas, reproducciones cuasi pictóricas o instantáneas del lejano oriente. Destaca, por su actitud, el retrato de la señorita Graciela de Zárate, quien, quizá evocando en la forma a la Magdalena penitente, de Murillo, se muestra cubriendo su pecho con una manta, el pelo

---

<sup>294</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>295</sup> *El Universal*, 3 de enero de 1920, p. 12

<sup>296</sup> Tal es la labor del corsé desde el siglo XVI: “El intento de imponer determinadas líneas y dimensiones al busto obliga a encerrarlo en un molde rígido. Se pasa de ajustar el vestido al cuerpo a lo contrario: la imposición de una forma convencional. El vestido ya no sigue fielmente la silueta de lo que recubre, sino que le impone la suya propia.” Georges Vigarello, “El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana”, en Michel Ferrer (Ed.), op. cit., p. 155



suelto y un gesto en el rostro que más que evocar el perdón de un pecado a la divinidad celestial, sugiere su inminente ejecución al espectador (VER IMAGEN 4.3)

La plana es una muestra de lo que los medios ofrecen como concepto de belleza en la mujer. La pose funge como corsé visual: somete al cuerpo a una forma definida, lo amolda a una posición aceptada. Sólo falta agregarle a la belleza una procedencia geográfica, regionalizarla o, en un sentido más ambicioso, pero más acorde con la idea de un país en construcción: nacionalizarla.

Eso es precisamente lo que intenta por esas fechas la actriz María Conesa: se viste de tehuana para anunciar un espectáculo de su compañía con el que pretende mostrar, en una gira por centro, Sudamérica y España, “toda la gama de nuestra exuberante y potente nacionalidad, que ha levantado montañas de admiración, haciéndonos pasar por un país rico, fértil y maravilloso.”<sup>297</sup> (VER IMAGEN 4.4) La actriz española, vestida con el traje típico de la mujer del Istmo de Tehuantepec, se transforma en un símbolo. Su belleza se mexicaniza con el atuendo: a través de su cuerpo se manifiesta una idea de nación.

La idea de cuerpo femenino que la nación en construcción pretende imponer no sólo se expone en la prensa o en el teatro, también lo hace en los muros o en el cine. El medio cinematográfico es un arma de doble filo. Por un lado constituía un eficaz medio de propaganda. Así lo plantea, en febrero de 1920, Hiram Abrams, presidente de la Sociedad de Artistas Unidos, quien le declara a Silvestre Bonnard que “el cinematógrafo es ahora el segundo poder del Estado. Después de la prensa, la palanca más formidable en un país viene a ser la pantalla.” El realizador agrega que “la primera película mexicana lanzada al mercado del mundo traerá beneficios incalculables para el gobierno y el pueblo de México, pues entonces, de una manera gráfica conoceremos la verdad.” ¿Qué era la verdad? Algo

---

<sup>297</sup> Hipólito Seijas, “María Conesa en la propaganda de México”, *El Universal*, 11 de abril de 1920, p. 15

diferente a lo que el público extranjero, entre ellos Abrams, estaba acostumbrado a ver: “bandidos, indios miserables o casuchas de adobe.”<sup>298</sup>

Al parecer, el gobierno de Carranza escuchó el consejo, pero fue Álvaro Obregón quien decidió aprovechar las bondades del cine a su favor. Susana Sosenski asegura que “entre 1920 y 1921, el gobierno decidió utilizar el cine para difundir principios, máximas y consejos en temas como la higiene y la profilaxis, así como los adelantos conseguidos por el régimen (...) las películas difundidas tuvieron un cariz propagandístico de los logros oficiales y una intención educativa y promotora de la moralidad y la higiene.”<sup>299</sup>

No obstante, por otro lado, el cine era considerado una escuela de comportamientos delictivos y faltas a la moral. A principios de 1920, el recién creado Departamento de Censura de la Secretaría de Gobernación, hizo oficial la revisión –que además implicaría un costo para el exhibidor-, de toda aquella película que fuera a proyectarse en las salas. El secretario de Gobernación, Manuel Aguirre Berlanga, precisó a la prensa que el objetivo era detectar las películas inmorales, aunque también aquellas que incitaban al delito:

Frecuentemente la sociedad ha clamado contra el contagio criminoso que representa el cinematógrafo, cuando explota películas truculentas que se hace la apología del vicio y se borda sobre temas inmorales. El cinematógrafo, entonces, se convierte en una escuela de delito a la que acuden algunos en pos de enseñanzas sobre la

---

<sup>298</sup> Silvestre Bonnard, “La mejor propaganda para México es la del cinematógrafo”, *El Universal*, 9 de febrero de 1920, p. 1

<sup>299</sup> Susana Sosenski, “Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920”, en *Secuencia*, México, Instituto Mora, No. 66, septiembre-diciembre de 2006, p.60

manera de burlar a la policía y de consumir los crímenes más absurdos.<sup>300</sup>

Dos días, después, el ministro es más exacto al describir la nociva pedagogía del cine:

...todos recordarán que antaño nuestros rateros no anestesiaban a sus víctimas, ni había encapuchados, ni se robaba a la alta escuela. Fue preciso que del extranjero vinieran los modelos. Y así, a raíz de que se exhibieran *Los misterios de Nueva York*, con asistencia copiosa de rateros, éstos modernizaron sus procedimientos y pudieron burlar mejor a la policía.<sup>301</sup>

El cine era considerado escuela de vicio, pero también de actos inmorales. Como explica Susana Sosenski: “las divas del cine influyeron en moda, maquillaje, vestimenta, formas gestuales e, incluso, en formas amoratorias. Por ello, las damas y asociaciones católicas presionaban para que no se exhibieran películas audaces que motivaran el uso de faldas cortas, enseñaran a maquillarse o promovieran en las mujeres cortarse el cabello.”<sup>302</sup>

Según la misma autora, en 1916 se discutió la posibilidad de censurar los besos en pantalla. Las divas eran maestras en el arte de besar en los labios, y era tentador pasar de la teoría a la praxis. Un factor que propiciaba la práctica era la oscuridad:

La penumbra permitía a los espectadores ver y hacer sin ser vistos.

La completa oscuridad que requerían las proyecciones cinematográficas hacía que cientos de personas desconocidas entre sí compartieran un espacio público que les permitía el anonimato y, a

---

<sup>300</sup> “Cómo debe entenderse la censura de las películas”, *El Universal*, 27 de enero de 1920. P.1

<sup>301</sup> “La censura de las películas no es anticonstitucional”, *El Universal*, 29 de enero de 1920, p. 11

<sup>302</sup> Susana Sosenski, *op cit.*, p. 47

diferencia de jardines y parques, favorecía la intimidad. Para evitar los excesos, se ordenó que los cines contaran con cierta cantidad de focos verdes a fin de que la luz no molestar y sí impidiera las inmoralidades.<sup>303</sup>

La oscuridad también podía ocultar la masturbación o bien el intercambio sexual, sobre todo si la película exhibía un desnudo o personajes con una conducta sexual libre de prejuicios.

Se habla de cine inmoral, pero no de cine pornográfico, y en éste, más que en ningún otro género, el cuerpo de la mujer es territorio de trasgresión. Es un cine que evade al Departamento de Censura y su reglamento, un cine al que poco le importan la generosidad de los escotes o la brevedad de las faldas, un cine que, a juzgar por los ejemplos analizados en este estudio, ya circulaba de manera clandestina en las pantallas del país.

En un principio era un cine importado y mexicanizado a través del lenguaje de los intertítulos. Posteriormente hubo lugar para la producción nacional, ya para consumo interno, ya para mercado internacional, como es el caso del cine presuntamente realizado en Tijuana. Este desarrollo primigenio de la pornografía fílmica mexicana coincide históricamente con el periodo posrevolucionario, una etapa que se caracteriza por la construcción iconográfica de una idea de nación a partir del uso estratégico de símbolos, en las décadas de los veinte y los treinta. Pornografía e ideología estatal coinciden en la utilización del cuerpo femenino para lograr sus propios fines: la exaltación erótica y la excitación patriótica, respectivamente.

---

<sup>303</sup> Ibid., p. 50

El nacionalismo se edifica con imágenes y éstas trascienden los muros, los escenarios, los lienzos y las pantallas del circuito oficial para filtrarse a la pornografía. Los cortometrajes que se abordarán en este último capítulo son una muestra de esta pornografía mexicana en construcción. No se trata de un porno nacionalista. Lo extraordinario es que los ejemplos a analizar desarticulan los símbolos de la nación emergente, los recodifican a través de estrategias que recurren al uso de estereotipos y el humor.

Los cortometrajes se abordarán en dos grupos: los otros -es decir: los no mexicanos a partir de los cuales se resaltan los rasgos de lo propio-, que incluye películas protagonizadas por personajes de origen árabe, gitano o español; y nosotros, que agrupa cintas en donde los protagonistas son charros, chinas poblanas, campesinos, militares y trabajadores, entre otros personajes estereotípicos de la sociedad mexicana de la época. Un último apartado dará sitio a la nota roja como fuente de un par de cortos filmados en México en la década de los cincuenta. El objetivo es detectar y resaltar los rasgos de la pornografía nacional.

#### **4.1 Los otros**

Construir el nacionalismo no sólo implicaba recurrir al almacén de símbolos para recodificarlos en un imaginario acorde con el régimen triunfante de la Revolución, también precisaba comenzar a delimitar lo propio a partir del establecimiento de diferencias con lo ajeno, lo otro. Los estereotipos sirvieron para alimentar ambas estrategias.

En la pornografía, el uso de estereotipos es común. Asegura Susan Sontag:

La imaginación pornográfica prefiere, por su propia naturaleza, los convencionalismos estereotipados en materia de personajes, escenario y acción. La pornografía es un teatro de tipos, nunca de individuos. Una parodia de la pornografía, si tiene un ápice de

auténtica eficacia, seguirá siendo siempre pornografía. En verdad, la parodia es una forma común de narración pornográfica.<sup>304</sup>

Este paródico teatro de tipos se despliega cómodamente en el teatro de revista cuyos elementos principales, a decir de Alfonso Morales eran: “el registro de tipos, costumbres y modos de hablar, las escenas mexicanas, el humor siempre a punto de ser impúdico, la alusión política, la excentricidad sobre las tablas.”<sup>305</sup>

En efecto, las tramas son simples y los personajes carecen de profundidad. Su única intención es sexual. La historia sólo se encargará de ambientar la secuencia sexual: no hay obstáculos considerables para llegar a la misma. Todas las mujeres en el género están disponibles sexualmente, todos los hombres tienen la capacidad anatómica y fisiológica para aprovechar esa disponibilidad.

La caracterización matiza ese encuentro, mientras que la comicidad exagera los rasgos estereotípicos de los personajes en aras de relajar la tensión. En el conjunto de cintas aquí analizado se han identificado a tres estereotipos básicos de lo extranjero: el árabe, el español y la gitana, cuya representación se abordará a continuación.

#### **4.1.1 Los hijos de Scherezada**

En la página de *El Universal* en donde se despliegan las fotografías de las mujeres que participaron en el concurso de belleza producido por el periódico, destaca el retrato de una señorita que trae la cabeza cubierta. Un velo transparente cubre la parte inferior de su rostro, enmarcando sus ojos, que miran a la derecha (VER IMAGEN 4.5) Representa a una mujer árabe, quizá una odalisca o una concubina perteneciente al harem de un Sultán. Su

---

<sup>304</sup> Sontag, op. cit., p. 86

<sup>305</sup> *El país de la tandas*, op. cit., p. 18

cuerpo está fuera de cuadro. La lógica obliga a imaginarlo ataviado con velos y con la cintura desnuda. El retrato es una caracterización, un disfraz que sugiere la presencia de una sexualidad latente, pero reprimida: la dama debajo del velo es una señorita bella que participó en el concurso de un diario conservador. Pero también es una versión de la otredad, una construcción visual de las habitantes de tierras lejanas, más cercana al imaginario orientalista decimonónico que a la población árabe que desde finales del siglo XIX se había asentado en México.

Según datos de censos oficiales, entre 1895 y 1940, aproximadamente 36 mil personas de Oriente Medio, incluidos armenios y turcos, vivieron en México.<sup>306</sup> Conocidos como árabes, los inmigrantes pertenecían en realidad a diversas nacionalidades. Theresa Alfaro-Velcamp señala que los inmigrantes venían de territorios que ocupan las naciones actuales de Siria, Líbano, Palestina, Israel, Irak, Irán, Jordania, Egipto y Emiratos Árabes Unidos. Los grupos profesaban diversas religiones y había sunita, chiitas, drusos, judíos y cristianos (maronitas, griegos ortodoxos y católicos griegos).<sup>307</sup>

El cine mexicano industrial incorpora a la figura del inmigrante árabe desde una perspectiva parcial y con una clara intención de regionalización. Un caso emblemático, relativo a la inmigración libanesa, es la cinta *El baisano Jalil*, actuada y dirigida por

---

<sup>306</sup> Delia Salazar Anaya, *La población extranjera en México (1895-1990). Un recuento con base en los censos generales de población*, México, INAH, 1996, p. 105, citado en Theresa Alfaro-Velcamp, “‘Reelizing’ arab and jewish ethnicity in mexican film”, *The Americas*, Vol. 63, No. 2, *Latin American Film History*, octubre de 2006, *Academy of American Franciscan History*, p. 265

<sup>307</sup> Theresa Alfaro-Velcamp, op. cit., p. 265

Joaquín Pardavé, en 1942.<sup>308</sup> El personaje interpretado por Pardavé es una parodia del inmigrante libanés, exagera su acento y sus virtudes comerciales, lo transforma en un tipo que se incrusta en el imaginario social.

El cine pornográfico mexicano optó por una solución visual más estereotípica, extraída del imaginario cultural, en el estilo del sueño de Tin Tán, en *Simbad el mareado* (Gilberto Martínez Solares, 1950), con la inclusión de un personaje masculino, como sultán, rodeado de un harem de esposas, concubinas y odaliscas (VER IMAGEN 4.6). En la cinta de Martínez Solares, la parodia del mundo árabe, incluida en una secuencia onírica, es un pretexto para mostrar la belleza corporal femenina y los dotes cómicos y coreográficos de Germán Valdez. En las cuatro cintas con tema árabe que forman parte del cuerpo de estudio, realizadas entre diez y veinte años antes, la parodia es una vía cómoda para representar visualmente y de manera explícita el mítico mundo sexual de Oriente.

Tanto la película de Tin Tán como los cortos porno responden, en la ambientación escenográfica y la caracterización de los personajes, a un imaginario literario y pictórico extraído de los relatos de *Las mil y una noches* o bien a novelas como *El árabe*, de Edith Maude Hull, un imaginario heredado del romanticismo decimonónico y su idealización del oriente como territorio hedonista, o bien retomado de la corriente pictórica orientalista<sup>309</sup> y

---

<sup>308</sup> El estudio citado de Alfaro-Velcamp hace un interesante análisis de la figura del árabe en *El baisano Jalil* y del judío en *Novia que te vea*, de Guita Schyfter (1992)

<sup>309</sup> El orientalismo permeó en la pintura de los siglos XIX y XX. Como explican Busagli y Zuffi: “Renoir sufría la fascinación del oriente, pero su pasión era compartida por otros grandes artistas, como Ingres o Delacroix, que, tras heredar del siglo anterior el tema de la odalisca sensual y desaliñada, lo habían transformado en una especie de evocación del sueño oriental, en el que las curvas del flexible cuerpo



su gusto por la representación voluptuosa y sensual del desnudo femenino (VER IMAGEN 4.7), sin olvidar la imagen exótica de la mujer oriental difundida por la publicidad (VER IMAGEN 4.8) y la imagen del hombre árabe seductor divulgada por el cine en cintas como *The sheik* (George Melford, 1921), protagonizada por Rodolfo Valentino. Las cintas también comparten una vocación regionalista, al integrar, en el parlamento o en la escenografía, elementos absolutamente mexicanos.

Este último rasgo puede ser una influencia directa del teatro de revista, que muy probablemente prestó al cine porno clandestino actores y actrices, vestuario y hasta estructuras argumentales. Alfonso Morales asegura que “La conjugación del verbo apropiarse en el Teatro de Revista es un ejercicio que no tiene piedad ni límites, es el punto de partida de todos sus delirios y su combustible es la parodia.”<sup>310</sup> Una muestra de esta apropiación, enfocada al mundo árabe, se encuentra en una línea de la obra *El país de la metralla*: “En cambio, en Oriente, el amor tiene todas las formas: el Sultán, posee veintiocho señoras siempre a su disposición; de allí viene la palabra Harem, que quiere decir: hare...mos lo que quieras.”<sup>311</sup>

El corto titulado *Pasión árabe* es la muestra más simple de esta tendencia a utilizar elementos presuntamente orientales para ambientar una larga secuencia sexual. En esta cinta, quizá incompleta, no hay trama previa. Inicia con una pareja besándose. Él lleva turbante y una manta rayada cubriendo su cuerpo. Tiene bigote y barba cerrada. Ella porta

---

femenino terminaban por confundirse con el perfil de las dunas, más bien que con los cojines de raso del boudoir.” Busagli et al., op. cit., p. 133

<sup>310</sup> *El país de las tandas*, op cit., p. 61

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 21

un pantalón ancho a la cintura, un chalequillo y un velo prendido a un tocado. Se deduce que él es un sultán y ella una esposa o concubina. No hay más información diegética que la que proporciona el vestuario y la austera escenografía.

Los suntuosos palacios árabes que registra la pintura decimonónica pueden ser representados fastuosamente en un estudio profesional, pero en el *stag film* la austeridad es una constante, de ahí que el ambiente oriental se reduzca a una sábana rayada como fondo, alfombras y, en lugar de cama, una tarima acojinada sobre la que generalmente se lleva a cabo la acción sexual. A esos elementos se reduce la escenografía de *Pasión árabe*. Las tomas cerradas y frontales permiten ocultar esa austeridad, también la estrategia de reducir el espacio a través de una dirección escénica que ubica la acción en una esquina. A pesar de estas limitaciones, el corto tiene más de 50 planos, que van del plano general al médium shot y luego al detalle. La cámara aprovecha, en la medida de lo posible, la extensión de la tarima para registrar la acción sexual con diversos emplazamientos, que compensan el reducido tamaño de la locación.

Una cinta parecida es la titulada *La favorita y el sultán*. De nueva cuenta no hay trama previa y lo único que puede contextualizar el encuentro es el título que identifica a los dos personajes. El corto inicia con un plano general de un sultán sentado en un taburete. La cámara hace un tilt down hasta encuadrar en plano general a la mujer desnuda acostada sobre una alfombra, en una posición similar a la de otras odaliscas pictóricas, que también descansan desnudas ante la mirada de un testigo. Ella se levanta, se sube a la tarima y comienza la acción sexual. No hay más trama. La secuencia de sexo es registrada con diversos emplazamientos distribuidos alrededor de los tres lados visibles de la tarima acojinada.

La vestimenta de ambos personajes se reduce a los turbantes que portan: el de él es blanco y el de ella es rayado, con un trozo de tela colgando en la parte posterior. De nueva cuenta, las tomas cerradas y la iluminación frontal ayudan a compensar la austeridad escenográfica compuesta por la tarima, la alfombra, cojines y una cortina de fondo.

En esta cinta destaca el énfasis en los pies de los personajes. A diferencia de *Pasión árabe*, en este corto el sultán no porta calcetines. Hay un par de planos semejantes que muestran, primero, el recorrido corporal que la odalisca hace con sus labios desde la cabeza del sultán hasta sus pies y de regreso. La misma ruta, pero ahora sobre el cuerpo de la odalisca, es abordada en el siguiente plano por el Sultán. La cámara sigue en un lento paneo el recorrido, deteniéndose en la zona en que ambos lo hacen: los genitales del otro, para luego continuar. El par de planos fincan su originalidad en la sensualidad con que registran la integridad corporal como zona besable y erógena, en un género en el que los encuadres a los genitales dominan la mayor parte del discurso.

En estos dos ejemplos, lo árabe es sinónimo de lo sexual inmediato, del ejercicio de poder del hombre poderoso sobre la mujer objeto, no obstante hay un par de cortos en los que esta tendencia se transforma a fuerza de comicidad. Tal es el caso, en primera instancia, del corto *Las mil y una noches*. Filmado probablemente a finales de los treinta, esta cinta forma parte del conjunto de películas que se han atribuido a la empresa Huarachazo Mex. El corto inicia en una habitación presuntamente árabe en donde dos odaliscas sostienen un encuentro sexual. Llega el sultán y aparece el único intertítulo conocido “Pasad, gran señor”. El hombre se incorpora a la acción gustosamente. Es todo.

En primer lugar, el título alude no a la fuente literaria de donde supuestamente se extrajo la historia, sino al imaginario sexual adjunto a dicha obra, en el que habitan sultanes poderosos con esclavas siempre dispuestas a tener un encuentro sexual. A diferencia de los

dos cortos anteriores, aquí hay una clara parodia a una obra literaria, de otra manera no se explica la caracterización del sultán y la decoración de su palacio. El hombre trae botas, un pantalón rayado, una chaqueta larga, cinturón y un turbante blanco. Sobre el rostro porta bigotes y barba postizos. Una de las esclavas viste pantalón holgado, chalequillo y turbante con velo, la otra ya no trae el pantalón. Durante la secuencia sexual, las damas sólo conservarán los zapatos, mientras que el hombre siempre portará los calcetines, el turbante y los bigotes.

El palacio es inverosímil, pero es una concesión que se permite el género. No es la intención hacer una recreación fiel, sino una versión en donde los elementos constituyen una broma. El espacio es rectangular, cerrado a la izquierda por un muro falso constituido por una cortina. La alfombra de la habitación ostenta los mismos motivos ornamentales que la cortina que funge como puerta. A un costado de ésta, a manera de tela decorativa, se extiende un sarape de saltillo. Hay dos macetas de pedestal flanqueando la escultura de un caballo. La cama es pequeña y está colocada al lado derecho, separada de la pared para permitir la entrada de la cámara. Adornan las paredes de la habitación dos pinturas que muestran a sendas mujeres desnudas y recostadas. (VER IMAGEN 4.9)

La productora Huarachazo Mex hace versiones paródicas con una mínima inversión. Su estrategia es reciclar y recodificar, en diferentes contextos, los mismos elementos cinematográficos. El sarape es el mismo que está sobre la cama del matador *Antonio Vargas Heredia*, la escultura del caballo adorna la habitación de hotel donde pasan su luna de miel Chema y Juana en *Viaje de bodas*, los cuadros de mujeres desnudas adornan el fumadero en *Sueños de opio*, las macetas de pedestal aparecen en la casa de *La dama de negro*. Apuestan a que estos detalles pasen desapercibidos para el público interesado en ver sexo o bien, pretenden que si el espectador se da cuenta, lo tome como parte de la broma

que está presenciando. Por otro lado, las producciones pornográficas responden a códigos de verosimilitud distintos a los que rigen el cine narrativo industrial.

La comicidad no se agota en la escenografía. El actor que encarna al sultán tiene tablas. Él dirige la escena: distribuye y acomoda a los cuerpos de las esclavas, las tira de la cama y éstas quedan en una presunta inconsciencia sobre el piso, las coloca en la posición más favorable para el registro de la cámara, baila con ellas. Su cuerpo no sólo copula, también se manifiesta a través de sus movimientos ágiles, pero no de su trabajo gestual, que es lo que lo anclaría a la identificación emocional.

En este aspecto, la movilidad eterna y el gesto neutral, podría haber una similitud entre el protagonista pornográfico y el genial actor de cine cómico silente Buster Keaton. No obstante Sontag opina que Keaton tiene más relación con el personaje que en el porno es usado como objeto, toda vez que constituye un centro estático rodeado de abusos. En cualquier caso, la unión de la movilidad continua aunada a la neutralidad emotiva, lograda, en el caso del protagonista de *Las mil y una noches*, a través de la máscara, logra un efecto de alejamiento en el proceso de posible identificación entre el espectador y el actor. Señala Sontag:

Las películas cómicas mudas suministran muchos ejemplos de cómo el principio formal de la agitación continua o el movimiento perpetuo (slapstick, en inglés) y el de la inexpresividad confluyen realmente para lograr el mismo fin: un embotamiento o neutralización o distanciamiento de las emociones del público, de su aptitud para identificar de manera <humana> y para emitir juicios morales sobre situaciones de violencia. El mismo principio rige en toda la pornografía. No se trata de que sea inconcebible que los personajes de

la pornografía puedan tener alguna emoción. Claro que pueden tenerla. Pero los principios de la reacción atenuada y de la agitación frenética hacen que el clima emocional se neutralice a sí mismo, de modo que el tono básico de la pornografía aparece desprovisto de afecto y de emoción.<sup>312</sup>

En lugar de la identificación, hay distancia que acentúa la burla hacia lo(s) otro(s). Esa es la estrategia que funciona también en el corto *Sueños de opio*. La película también es producida por el equipo de Huarachazo Mex, así lo delata no sólo el actor protagonista (el mismo que actúa en *Viaje de bodas*, *Campesina* y *Antonio Vargas Heredia*), también los cuadros que decoran el cuarto donde se lleva a cabo la acción. La cinta plantea la estancia de un hombre en un fumadero de opio. Un sirviente llega a ofrecerle una dosis ¡en cigarros! servida en una charola de la cervecería Moctezuma (VER IMAGEN 4.10). El hombre la fuma y tiene una alucinación en la que frotando un anillo aparece un genio que le concederá tres deseos. Cada uno de éstos será una mujer, que inmediatamente después de tener un encuentro sexual con el hombre, desaparecerá. Al final, el genio ofrecerá su pene al hombre para que siga jugando y éste lo rechazará intuyendo que el efecto de la dosis ha pasado.

Toda la trama acontece en un cuarto con una cama colocada a la izquierda del encuadre. Al igual que en *Las mil y una noches*, el relato se estructura a través de planos generales frontales, mientras que en el registro sexual la cámara se permite acercamientos, escorzos y hasta una picada total (VER IMAGEN 4.11) Son tres los encuentros sexuales y cuatro las mujeres que aparecen (una de ellas aparece y desaparece inmediatamente); cada una de las tres implica un deseo distinto: la primera es virgen, la segunda estimula el pene del fumador apresándolo con sus pechos y la tercera es un encuentro sexual sin un requisito

---

<sup>312</sup> Sontag, op. cit., p. 92

extraordinario aparente. La gestualidad del intérprete se remite a la sorpresa en cada aparición. Aquí la distancia no se puede establecer del todo. El intérprete es un actor y responde a la situación dramática por simple que sea. Construye empatía.

La situación está sacada de un famoso relato incluido en el libro *Las mil y una noches*: el de Aladino y la lámpara maravillosa. Aquí la lámpara es cambiada por un anillo y el fragmento extraordinario está justificado por el consumo de una dosis de opio. El hecho de que la sustancia sea ofrecida en cigarros, y no en pipa, desestabiliza la seriedad del relato y lo ubica en la parodia. El fumador, recurriendo a una droga de origen oriental, se transformará en un mítico personaje árabe que aprovechará su poder para satisfacer tres fantasías sexuales.

La manera en que aparecen y desaparecen del encuadre las mujeres, a través de explosiones con humo, recuerda a los efectos primigenios de Méliès y podrían ser anacrónicos para finales de la década de los treinta, sin embargo en el cine mexicano institucional el recurso seguirá funcionando por varios años más.

#### **4.1.2 Gitana tenías que ser**

Los árabes no fueron el único grupo extranjero que la pornografía nacional retomó en calidad de estereotipo, sufrieron igual suerte los gitanos, grupo de ascendencia asiática, pero asentados en Europa, desde hace varios siglos. Caracterizados popularmente por su vida nómada y por su astucia, así como por su fuerte atractivo sexual (presente tanto en hombres como en mujeres), se les vincula tradicionalmente con actividades como los negocios y la lectura de la suerte, así como con el robo.

Gran parte de estos atributos, que son sólo rasgos de un estereotipo y no características reales que definan al pueblo gitano, se deben a obras populares, como la ópera *Carmen*, de

Georges Bizet. Esta pieza, una de las más famosas del repertorio operístico mundial, narra la historia de la gitana Carmen, una cigarrera atractiva cuyos encantos dislocan la vida del soldado Don José, aunque ella termina enamorada del torero Escamillo. Su “ligereza” es castigada con la muerte por parte de su desdichado enamorado Don José.

Esta Carmen, seductora y libre, refuerza un par de atributos del estereotipo de la mujer gitana, que recobra Zoila, protagonista del cortometraje *Amor gitano (Gitanos cariñosos)*.

La película inicia con un plano de la gitana, acostada en su casa y masturbándose con un plátano. Un intertítulo advierte que este acto no es suficiente para satisfacer a la dama, quien sale al bosque y encuentra a otro gitano, con quien sostendrá un encuentro sexual.

De nueva cuenta, el rasgo de una sexualidad sin ataduras e insaciable es explotado por la representación pornográfica del estereotipo. La gitana no se sacia con el ejercicio masturbatorio, requiere una pareja. Es curioso que la halle en el bosque y no se lleve a cabo ahí el encuentro sexual. Ambos se dirigen a la casa del gitano en cuyo interior dan rienda suelta a su repertorio de posiciones, al que responde la cámara con una gama amplia de emplazamientos generalmente unidos por la lógica de la acción: detalle-medium shot-plano general y viceversa.

Al igual que sus similares presuntamente árabes, los gitanos son una inexacta construcción visual que no se despojan del todo de sus atributos como rasgo fetichista o bien como estrategia de anclaje diegético. El gitano no se quita los zapatos, la mascada que le cubre el cráneo y los bigotes postizos. La gitana, por su parte, nunca se despoja de la falda ni las zapatillas y mantiene todo el tiempo su pelo trenzado con listones (VER IMAGEN 4.12). A diferencia de muchas mujeres que protagonizan los stag films, la gitana Zoila no es delgada. Este hecho comprueba que no hay un canon de belleza para la actriz pornográfica, el único requisito para figurar en el género es su disponibilidad sexual.



Otro personaje de origen gitano que aparece en la colección es el torero *Antonio Vargas Heredia*, protagonista del cortometraje homónimo, realizado por Huarachazo Mex. El nombre del corto puede aludir a la cinta *Carmen, la de Triana*, dirigida por Florián Rey en 1938, que narra los trágicos amoríos entre Carmen y el torero Antonio Vargas Heredia. Una famosa secuencia de la película es aquella donde Carmen, luego de visitar a su amado en la cárcel, le canta a un militar unas coplas atribuidas a Joaquín de la Oliva y Juan Mostazo, que explican la tragedia del matador: un torero gitano por el que lloran las mocitas de Sierra Morena, y a quien se describe así:

Era Antonio Vargas Heredia, el gitano,

El más arrogante y el mejor plantao.

Y por los contornos de Sierra Morena

No lo hubo más bueno, más guapo y honrao.

Los atributos de bueno, guapo y honrao, y además gitano, se traducen en la pornografía mexicana en una activa vida sexual. La cinta no explota necesariamente el rasgo gitano del personaje, pero sí hace alarde de su oficio. Inicia con tomas documentales de una corrida de toros a las que se intercala un médium shot del torero agradeciendo al público. En un cuarto, un par de bailarinas vestidas con trajes típicos españoles, ponen un disco de 78 RPM en un gramófono. Hay un detalle a la etiqueta del disco, que por la mala calidad de la copia es imposible ver, aunque alcanza a distinguirse una letra V, por lo que se deduce que es un material ortofónico de la compañía Victor. Este rasgo sugiere la presencia de sonido, aunque la banda sonora está velada. Las chicas bailan y son sorprendidas por el torero, quien se une a la fiesta. Poco después se desvestirán e iniciarán un trío sexual.

Junto con *El bohemio* y *Viaje de bodas*, *Antonio Vargas Heredia* incorpora en su narrativa planos documentales. El recurso contextualiza el relato y vuelve concreto al fuera de

cuadro (después de esas tomas el espectador ya sabe de dónde viene el torero). Por otro lado, el hecho de que la película tenga como título un nombre propio extraído del personaje de otra cinta, implica que el espectador o ya conoce los antecedentes del protagonista y no necesita más explicaciones, o bien se limita a entender el corto como la historia de un torero que sostiene un encuentro sexual con dos bailarinas. Los intertítulos no abundan en datos que permitan crear nexos entre este torero y el de *Carmen, la de Triana*, el nombre del mismo es el que establece esa relación.

El trío sexual que ocupa la mayor parte de la obra es parecido al de *Las mil y una noches*. El planteamiento es similar: dos mujeres se divierten y de pronto llega un hombre con el que sostienen un encuentro sexual. Otro rasgo similar es que el torero trata a las bailarinas con la misma brusquedad y desdén con que trata el sultán a sus odaliscas: las avienta de la cama, las acomoda como si se tratara de objetos, las utiliza para su satisfacción sexual y parta el consumo visual del espectador.

La secuencia sexual se ve interrumpida a la mitad para que una de las bailarinas, ayudada por la otra, orine en una bacinica. El torero se unirá y desde una distancia pertinente dirigirá el chorro de orina hasta el recipiente. La cámara registra la micción en detalle, también la higiene posterior y la reanudación del acto en una pequeña cama pegada a una pared. No obstante la dimensión de la locación, los emplazamientos son variados aunque defectuosos: continuamente la estructura tubular de la cama aparece en el cuadro.

No obstante, sí es notable la intención del equipo de producción de poblar de detalles sus películas, de crear una trama relativamente más compleja para el porno. El equipo de Huarachazo Mex no sólo se encargará de parodiar a “los otros”, también pasará revista a lo propio, a “nosotros.”

## 4.2 Nosotros

En 1921, en el marco de los festejos por el centenario de la Consumación de la Independencia, el pintor Adolfo Best Maugard y el músico Manuel Castro Padilla prepararon un espectáculo para homenajear al presidente Álvaro Obregón y al ministro de Educación, José Vasconcelos. Trescientas parejas bailaron el jarabe tapatío en el castillo de Chapultepec. Desde entonces, el Departamento de Cultura Física del Ministerio de Educación comenzó a incluir el jarabe como enseñanza en las escuelas públicas federales.<sup>313</sup>

Esta inclusión subraya la intención gubernamental de comenzar a crear una iconografía que argumentara visualmente las intenciones conciliatorias del régimen triunfante. Había que revolver los despojos que había dejado el conflicto armado y construir la idea de un país a partir de la adecuada elección de símbolos. El jarabe tapatío, en tanto danza regional con miras a transformarse en símbolo nacional, cumplía a la perfección dicho cometido.

Explica Pérez Montfort que “La difusión del cuadro de chinas poblanas y charros bailando el jarabe tapatío desde la educación oficial siguió su curso hasta la década siguiente y de manera particularmente intensiva gracias a la reactivación de las Misiones Culturales. Esta difusión se fue consolidando con el paulatino arribo del discurso nacionalista posrevolucionario a los más remotos rincones de la República Mexicana.”<sup>314</sup>

La educación bajo el mando de Vasconcelos fue adoptando a figuras como la China Poblana, el indio tarasco y la tehuana como símbolos de mexicanidad. Las coreografías típicas reafirmaban los valores nacionales, “siempre y cuando se les fuera adaptando a las

---

<sup>313</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Ciesas, 2007, p. 138-139

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 140

exigencias pedagógicas del momento. Una de estas exigencias fue restarle las connotaciones eróticas y sensuales a los bailes y los atuendos.”<sup>315</sup>

Así, desde la oficialidad, se operaba una asepsia de los símbolos. La pareja que iba a representar la nacionalidad mexicana en el propio territorio y más allá de sus fronteras -- sobre todo a través del cine-, la integrada por el charro y la china poblana, debía despojarse de la sensualidad y la sexualidad. El jarabe tapatío deserotizado que el Indio Fernández baila en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), es el prototipo oficial del cortejo: alegre, pero moderado. Los excesos se podían ocultar tras el ancho sombrero.

La pornografía no estuvo ajena a esta invasión/invención de símbolos nacionalistas. No obstante, su manera de abordarlos constituye una irreverente desarticulación de los mismos. Quizá sin proponérselo, instalada en el juego paródico, la pornografía resultó un dispositivo contracultural efectivo, como lo muestran los dos cortometrajes con que continúa este análisis, películas protagonizadas por parejas de indígenas y charros. Se continuará con el abordaje de un par de cinta que exponen una gama de estereotipos sociales mexicanos unidos por la sexualidad. Cintas pornográficas basadas en lo nuestro, en “nosotros”.

#### **4.2.1 ¡Charros! La crisis de un símbolo**

El charro Chema y su esposa, la China Poblana Juana, llegan en tren a la capital. Se hospedan en un hotel y ahí tienen su primer encuentro sexual como marido y mujer. Exponen a la cámara la intimidad conyugal con lujo de detalles, luego van a ver al señor cura con quien Chema encarga un momento a su esposa. El sacerdote pasa de la plática al

---

<sup>315</sup> Ibid., p. 164

acoso y sostiene un encuentro sexual con la dama, que culmina poco antes de que llegue el marido. Corte.

La campesina Pancha canta alegre con su novio Prudencio. De camino a su casa se detiene a orinar y es observada por un leñador que, presa de la excitación, la viola. Prudencio los sorprende, corre al leñador y castiga a Pancha sodomizándola. Corte.

*Viaje de bodas y Campesina*, cintas que presumiblemente fueron filmadas por el equipo de producción de Huarachazo Mex, constituyen dos casos singulares en la colección de cine porno “callado” de la Filmoteca de la UNAM. Ambas ubican como personajes sexualizados a parejas que el cine institucional y la ideología oficial se encargaron de deserotizar: la integrada por el charro y la china poblana, y la formada por campesinos.

La china poblana, representada por Juana en *Viaje de bodas*, con su falda con lentejuela y rebozo, es una construcción visual que durante el siglo XIX aparece en la crónica literaria “como una mujer mestiza con ciertas características que permiten a los autores identificarla como orgullosa, seductora, a veces coqueta, guapa, de pie pequeño, buena bailadora de jarabes, y siempre ‘muy mexicana’.”<sup>316</sup>

Por su parte, el charro, con su traje heredado de la policía rural porfirista, llega al cine con una serie de atributos evidentes que identifica Pérez Montfort: conservador, respetuoso de las jerarquías civiles y eclesiásticas, dispuesto a la veneración y al ritual, glorifica la valentía, la virilidad y el machismo en el hombre, así como la abnegación y la virginidad en la mujer.<sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> Ibid., p. 127

<sup>317</sup> Ibid., p. 319

El indio y la india, como Prudencio y Pancha en *Campesina*, pertenecen también a una construcción cultural caracterizada por la ingenuidad, una manera peculiar de hablar, la pobreza y la vestimenta de manta blanca, huaraches y sombrero, para el hombre, y falda, rebozo y trenzas con listones para ella. Es el estereotipo que sintetiza las diversas etnias de la población indígena.

En los años veinte, la pareja campesina, vinculada con el origen indígena, era un estereotipo explotado en son de burla, principalmente por el Teatro de Revista. No era el caso del charro y la china, cuya instauración como símbolo e imagen estereotípica nacional se debieron, de acuerdo con Pérez Monfort, entre otros factores a:

La reacción conservadora fortalecida durante la década de los veinte y treinta que terminó por aliarse con la élite en el poder; la rápida evolución e influencia de los medios de comunicación masiva y las mismas necesidades de unión dentro del desbalagado grupo gobernante que supo aprovechar dicha imagen, entre otras muchas cosas, como recurso discursivo aglutinador (...) El conservadurismo buscó en el tradicionalismo y en las costumbres una justificación para afirmar su nacionalismo, que por cierto fue contantemente puesto en duda por los gobiernos posrevolucionarios.<sup>318</sup>

¿En qué sentido *Viaje de bodas* atenta contra el simbolismo oficial? En primera instancia, la pareja se asume como perteneciente al estereotipo. Son la versión fílmica de la pareja que protagonizaba la tira cómica del Cancionero Picot. Portan los atributos con orgullo. No

---

<sup>318</sup> Ricardo Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Ciesas, 1994, p. 123

es casual el plano general en el que descienden del tren ante la mirada de los demás pasajeros, portando uno el traje de charro y la otra una falda adornada con lentejuela, blusa y rebozo cruzado. Se hospedan en un hotel capitalino para pasar su luna de miel. Una secuencia ya analizada sugiere la virginidad de Juana, la cual también es parte de su caracterización. Son católicos y acuden con un sacerdote, quizá a que Juana se confiese. Son la pareja mexicana prototípica.

El problema es que Chema hace gala de virilidad no gracias a su destreza en la charrería, o de la rudeza al cortejar a su mujer (como lo harán otros charros cinematográficos), sino a partir de su desempeño sexual (sostiene dos encuentros con su esposa), y haciendo alarde de las dimensiones de su pene; el problema es que Chema no requiere portar pistola como atributo de su hombría, como símbolo de su poder fálico, él es el falo; el problema es que Juana, a pesar de su aparente ingenuidad, es infiel a su marido y sucumbe a la seducción del cura; el problema es que el sacerdote no cumple con los votos de castidad y cae en el delito de solicitación.

El problema es el vacío de autoridad, es que en el cortometraje no hay Ley ni Dios que imponga de facto un código moral de comportamiento sexual, los actos impulsivos del trío de personajes desarticulan la asepsia desertizada de los símbolos patrióticos y religiosos, tanto de la pareja como del sacerdote; les resta poder retórico, los dinamiza y los humaniza. La cinta pudo haber circulado en medio del conflicto cristero (1926-1929), o bien durante el cardenismo y sus episodios iconoclastas (como el del gobierno de Garrido Canabal en Tabasco), dinamitando en ambos periodos la iconografía de cada bando a partir de su sexualización. El charro ya no es ese Edipo gritón y chillón que busca en cada mujer a la madre deseada, la China ya no es esa belleza inmaculada, el cura ya no es ese santo piadoso y caritativo. Los sujetos se despojan de la pose, los esposales se des-posan.

No sólo la figura del charro y la china se revelan en el porno como sujetos sexuados, también los indígenas, los indios, símbolo de la mexicanidad durante la rebelión armada, pero reemplazados, cuando la Revolución se hizo gobierno, por el charro que “escondía la miseria y el resentimiento social detrás del pintoresquismo y las ‘costumbres tradicionales’ del campo. Éste no sólo desbancó al revolucionario, sino que terminó por reducir a ese ‘pueblo mexicano’ –aquel que sí fue a la Revolución--, a un cliché publicitario, nacionalista y atrabancado.”<sup>319</sup>

Ese cliché nacionalista, el indio o indito, tan ridiculizado en el Maximato por el teatro popular, se reivindica como símbolo patriótico en el cardenismo: “La gran atención que el gobierno del general Lázaro Cárdenas puso en los asuntos indígenas contribuyó al tratamiento solemne y formal del tema indigenista en la cultura popular urbana.”<sup>320</sup>

El estereotipo coloca al indio como históricamente despojado. En tanto heredero de las culturas indígenas del pasado, los indios cargan con el peso de la conquista, de la colonización de su territorio. No obstante, entre los atributos del indio, además de su desconfianza e ingenuidad, está la alegría, la fiesta y el arraigo, el vínculo con su tierra. De ahí que la primera secuencia de *Campesina* sea una reiteración de estos últimos atributos: la pareja de indios canta alegre en el campo después de su labor. Las tomas son en una locación boscosa y el encuadre busca registrar el elemento natural y los rostros alegres.

Lo que se ve después en la cinta también puede leerse como un despojo. Si el cuerpo de Pancha, su pareja es entendido como un territorio, la violación es un atentado, en primer lugar contra Pancha, dueña de su cuerpo, pero también contra su novio, quien se asume

---

<sup>319</sup> Ibid., p. 153

<sup>320</sup> Ibid., p. 170



como detentor del mismo, como dueño de su corporalidad. Lejos de castigar al agresor, Prudencio sólo lo asusta. El castigo es contra Pancha, en tanto territorio usurpado. La penetración anal, sugerida por el rictus de dolor de la campesina (VER IMAGEN 4.13), es una dolorosa pena por permitir el ultraje. Prudencio es dueño de su cuerpo, incluso para violarlo. Esta secuencia, aunque quizá fue creada para hacer reír, muestra la esencia de uno de los usos y costumbres de la población indígena mexicana vigentes en la actualidad: la colonización del cuerpo femenino, su uso y abuso sexual como costumbre, su castigo como espectáculo público.

Es evidente que la tercia de indígenas que protagonizan *Campesina* dislocan la imagen indígena que se encargará de embalsamar el cine mexicano de la así llamada Época de Oro y posterior. Son la antítesis de María Candelaria y Lorenzo Rafael (*María Candelaria*, Emilio Fernández, 1943), de Tizoc y María (*Tizoc*, Ismael Rodríguez, 1956). Aunque probablemente, más que su figura, son sus actos los que resultan incómodos en el México de los treinta.

La revista *Vea* fue una de las principales publicaciones frívolas que incluyó fotos de desnudos femeninos en sus páginas. Según un estudio de Ageeth Sluis, en diciembre de 1936, la Unión de Sociedades Femeniles Cristianas, la Unión Femenina Mexicanista y la Unión de Mujeres Mexicanas, organizaciones ultraconservadoras, pidieron al presidente Lázaro Cárdenas suspender la venta pública de *Vea* y *El Malhora*. El presidente ordenó al jefe del Departamento del Distrito Federal requisar las publicaciones, lo que fue acatado en febrero del año siguiente. No obstante, en junio ya había circulando en el Centro Histórico

ejemplares de *Vea y Forma*,<sup>321</sup> esta última, revista editada por Amadeo Pérez, un conocido librero, coleccionista de porno y presunto realizador y distribuidor tanto de material porno fotográfico como cinematográfico.

A decir de Sluis, el desnudo que aparecía en *Vea* era moderno, un desnudo Deco que vinculaba a la mujer con edificios históricos como el castillo de Chapultepec o el Palacio de Bellas Artes. Este desnudo circulaba de manera paralela a lo que llama *camposcape*, concepto que define como “un vocabulario visual de un campo racista, feminizado y anacrónico, ligado a ideas de autenticidad nacional.”<sup>322</sup> A este *canposcacpe*, pertenecen, por ejemplo los murales de Diego Rivera en la Universidad Autónoma de Chapingo, en donde es posible ver desnudos femeninos indígenas legítimos, vinculados a una simbología de la tierra y la naturaleza. El desnudo urbano de *Vea* era sucio, el del *camposcape* era sano y hasta nacionalista.

En este campo de batalla del desnudo femenino, Pancha queda en una encrucijada: su vestimenta y caracterización la ubican en el *camposcape*, es la campesina alegre y auténtica, pero su desnudez parcial y la exhibición de la actividad sexual, así sea en contra de su voluntad, la destierran a la pornografía.

A María Candelaria, en la cinta homónima, el pueblo de Xochimilco la apedrea y la mata por la sospecha de que ella posa desnuda para un cuadro, es decir, la ajustician, desde sus usos y costumbres, por su presunta inmoralidad. A Pancha, dos campesinos la violan: uno por verla orinar y otro porque se dejó violar por el primero. También son usos y costumbres. No obstante, María Candelaria es un personaje indígena integrado al

---

<sup>321</sup> Ageeth Sluis, “Projecting pornography and mapping modernity in Mexico City”, *Journal of Urban History*, febrero de 2012, p. 473

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 474

*camposcape*, es la construcción visual de una indígena auténtica, que muere virgen y mártir. Pancha, por su parte, es una construcción pornográfica sádica, que sin embargo, por la verosimilitud del ultraje a su cuerpo y por su condición indígena, detona el *camposcape*, revela un mundo indígena cruel, misógino y sádico, con prácticas sexuales y ejercicios de justicia lejanos de la autoridad estatal o religiosa (que en María Candelaria sí existe y juega un papel importante en la historia).

Pancha y Juana constituyen la cara oculta de un estereotipo; es el mismo caso de Chema y Prudencio. De ahí que hayan sido desterrados de los muros o de los grandes palacios cinematográficos, para habitar las pequeñas pantallas clandestinas, impresos en deterioradas cintas de 16 mm.

#### **4.2.2 Otros tipos**

La pornografía mexicana no sólo utiliza estereotipos oficiales, como el charro, la china, el clero y los campesinos, como pretexto para desarrollar historias con sexo explícito; también se ocupa de estereotipos sociales, incluyendo asesinos seriales. Con esto queda demostrado que el porno nacional abreva del imaginario mediático: del cine (Cuento de un abrigo de mink), del comic (Viaje de bodas), de la radio (El monje loco), de la literatura (Las mil y una noches, Sueños de opio), e incluso de la nota roja (Minuto de amor).

En la colección hay una cinta que destaca por ser un desfile de estereotipos. Se trata de *Cinco clientes*, realizada aparentemente por el equipo de producción Huarachazo Mex. Esto se deduce porque en la sala de espera en donde los clientes aguardan su turno para pasar con una masajista, hay un cuadro de un desnudo femenino que aparece en *Las mil y una noches (Amor árabe)* (VER IMAGEN 4.14) no obstante hay otro detalle: la bata que usa uno de los clientes es la misma que porta el pintor de *El bohemio*, es blanca y pertenece

a una carnicería. Es difícil, más allá de marcar estas coincidencias, establecer si se trata del mismo equipo de producción, toda vez que *El bohemio* pertenece a una productora llamada Anahuac.

Cinco clientes cuenta la historia de una jornada laboral de una masajista, que en realidad es prostituta, quien atiende a cinco personas del México de finales de los treinta. Es posible hacer esta precisión por el billete de diez pesos que le entrega uno de los clientes a la mujer el cual ostenta en su cara frontal la imagen de una tehuana, mujer istmeña que junto con la China poblana fue un símbolo de la mexicanidad. Este billete fue emitido por el Banco de México a partir de 1937.

Los cinco clientes que desfilan son: un militar, barbado y con uniforme; un charro, un sordomudo, un ferretero y, al final, un aristócrata. Un conjunto de intertítulos van señalando la profesión de cada personaje. Cada uno es tratado por la masajista con la misma atención, cada uno solicita posiciones diferentes o fetiches especiales: al militar le coloca un pañuelo sobre el pene y el charro empuja la cama contra la pared. El sordomudo es el más tímido y el aristócrata el más delicado, incluso se persigna antes de iniciar las acciones.

Es curioso que cuando el militar sale, se encara con el charro y se empujan. Es una guerra de símbolos: el del poder y el de la nación. El uniforme del militar es oscuro, pero no permite identificar si es característico de alguna de las facciones en pugna durante la Revolución. De cualquier manera, es un militar en un país gobernado por militares. Después del general Lázaro Cárdenas, será presidente, de 1940 a 1946, el general Manuel Ávila Camacho. Su sucesor, Miguel Alemán Valdez, se convertirá en el primer presidente civil de México.

Si bien el objetivo de la cinta es mostrar cinco encuentros sexuales distintos en un mismo cortometraje, en realidad hay una velada vocación democrática en el ejercicio laboral de la mujer: atiende a todos: a gente del medio rural, a personas con discapacidad, a proletarios y aristócratas y hasta un militar. El ejercicio sexual resuelve la lucha de clases, la guerra de símbolos. Tal es la democracia masculina en el porno: el poder es del pueblo y todo el pueblo tiene acceso al poder, es decir a poder ejercer su poder fálico, previo pago de 10 pesos.

El intercambio sexual no sólo es un acto político, también es económico. Como explica Lynn Hunt: “la mujer funciona como mercancía en la economía libertina, mercancía que siempre está en movimiento y cuya circulación sirve para realzar la reputación (el capital) del hombre.”<sup>323</sup>

La masajista es mercancía. De acuerdo con Anne Deneys, su cuerpo es un valor de intercambio abstracto, un producto en circulación susceptible de ser vendido, comercializado o destruido. La autora compara la sexualidad libertina, que es la que rige el actuar de los cinco clientes, con una línea de ensamble, basada en la división de trabajo y la repetición.<sup>324</sup> El desfile de caballeros por la habitación de la dama coincide con el símil fabril. Precisa Deneys: “Una vez que la mujer es obtenida, es puesta de nuevo en circulación, y en cada escenario, el intercambio y circulación de mujeres guía al establecimiento de sociabilidad entre hombres, con todos los atributos de celebración simbólicos (vino, espíritus enaltecidos, abrazos y demás.”<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Lynn Hunt, “Introduction”, en Lynn Hunt (Ed.), *Eroticism and the body politic*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1991, p. 4

<sup>324</sup> Anne Deneys, “The political economy of the body in *The Liasons Dangereuses* of Choderlos de Laclos”, en Lynn Hunt, *Eroticism and the body politic*, op cit., p. 43

<sup>325</sup> Ibid., p. 44

La masajista es quizá la única actriz que caracteriza a una prostituta en las películas que integran la colección. A diferencia de las varias prostitutas que poblaron las tramas de las películas en la así llamada Época de Oro, esta mujer carece de culpa y su historia queda limpia de moraleja alguna. Como explica el escritor y crítico cinematográfico Salvador Elizondo, la prostituta le hace contrapeso a la madre en la balanza de la sensibilidad mexicana: “El vocablo fundamental del habla mexicana: madre, resume de un tajo toda la femineidad desde Coatlicue hasta el Tepeyac. El terror de la madre nos empuja cada vez más con furia hacia los brazos de la ramera. Esta es, casi siempre, la madre fallida.”<sup>326</sup>

Quizá le faltó a la generosa microempresaria, bien cotizada en la economía del deseo, dar un lugar a una persona de la tercera edad, como sí lo hace una masajista en el último fragmento del corto *Tres actos*, en el que ofrece un servicio francés a un anciano agradecido.

Un par de cintas más dan sitio a otro estereotipo: el asesino serial. En este caso, se trata de Gregorio Cárdenas Hernández, estudiante de química, que entre agosto y septiembre de 1942, asesinó a cuatro mujeres y las enterró en el patio de su casa, ubicada en el barrio de Tacuba, en la ciudad de México.

El caso de Goyo Cárdenas, el estrangulador de Tacuba, fue ampliamente divulgado por los medios. En la colección aquí abordada se han localizado dos cortos que ubican a Goyo Cárdenas como protagonista. El primero, ya analizado, es el fragmento *Un minuto de amor*, en el que Goyo, tras sostener un encuentro sexual con una mujer, la estrangula con una soga que saca de la almohada. El segundo es *Bigamia legal*, una ficción más que una recreación.

---

<sup>326</sup> Salvador Elizondo, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, 2001, p. 223

Inicia anunciando con un intertítulo, sobrepuesto a la imagen de la entrada de una iglesia, la boda de Goyo Cárdenas el inexistente 31 de febrero de 1950. Posteriormente hay un plano en el que se superponen una imagen probablemente de un pastel y un cráneo.

Corte a un plano general en interiores. Entra Goyo, con sombrero de copa, lentes oscuros y una frente voluminosa, acompañado de un par de mujeres vestidas de novia. Él sirve unas bebidas y sale de cuadro. Las mujeres se colocan una a cada lado de la cama, comienzan a desvestirse. El encuadre es simétrico. Conservan sólo el velo y el tocado, destienden la cama y se acuestan. Goyo regresa y se acuesta entre las dos. Comienza el encuentro sexual con ambas, posteriormente se levanta y se sienta en la piecera para observar a las dos mujeres besándose los pechos. Goyo se reincorpora y hay un nuevo encuentro. Al final los tres personajes se sientan en la piecera, frente a la cámara, Goyo se pone el sombrero de copa y las besa.

Es probable que esta cinta haya sido producida por el equipo que hizo *El bohemio*. El cuadro del tlachiquero que pinta el artista en su estudio adorna una de las paredes de la recámara de Goyo.<sup>327</sup> La pared frontal, la que queda del lado de la cabecera de la cama, está adornada por fotografías de artistas de cine, si bien a la distancia no es posible corroborar quiénes son las mujeres fotografiadas, se asemejan a las tomadas por el fotógrafo ruso Simón Flechine, quien firmaba bajo el seudónimo Semo. Este dato sólo enfatizaría la personalidad fetichista del personaje (VER IMAGEN 4.15)

El cortometraje es una construcción narrativa a partir de un hecho real y documentado. A diferencia del fragmento *Un minuto de amor*, en el que a todas luces se trata de una

---

<sup>327</sup> De ser así, la cinta *El bohemio*, quedaría como nexos entre Anahuac y Huarachazo Mex, aunque es un dato cuya comprobación rebasa los intereses de este estudio.

recreación que busca unir las secuencias sexuales con las de los asesinatos, *Bigamia legal* es una ficción, que desde el primer intertítulo ubica al espectador en un terreno ficticio. El plano que superpone la imagen de un cráneo a la de un pastel es retórica visual, un intento por simbolizar el supuesto encuentro nupcial y la muerte. Se descubre que Goyo se casa con dos mujeres, otro hecho ficticio, hasta el momento en que los personajes entran en la recámara. Por lo demás, no hay la intención de incluir recreaciones de algún crimen. Los tres personajes sentados y sonriendo marcan el fin de la historia.

Existe una tercera película porno aparentemente basada en este hecho policiaco. Fragmentos de la misma fueron incluidos por Juan José Gurrola en el cortometraje experimental *Robarte el arte* (1972). La existencia de esta cinta sólo remarca la fama de Goyo Cárdenas y su ascenso al estereotipo de asesino serial.

Se interrumpe aquí el discurso que hemos venido generando sobre el cine pornográfico en México. Cual involuntaria analogía con la cintas aquí estudiadas, la investigación se detiene de manera abrupta, pero no culmina. Más que apotar la última palabra sobre el desarrollo de este género cinematográfico en México, lo que se ha buscado es abrir líneas de investigación, generar dudas más concretas. El cuerpo del delito y los delitos del cuerpo han sido expuestos como cuerpo de estudio. Sobre la mesa de disección están los órganos, los despojos, los fragmentos, las ruinas candentes que exigen ser analizadas antes de que el tiempo y la indiferencia las arrase. Porque está escrito que nacieron del porno y en polvo se convertirán.



## 5. Inventario de carencias a manera de conclusión

Los estereotipos que se han citado e intentado analizar en este último capítulo no dejan de ser una muestra. Se ignora cuántos *stag films* llegaron a filmarse en México y cuál fue su contenido. Debido a que sólo hasta en los últimos años estas colecciones han abandonado la oscuridad a la que estaban remitidas en los archivos, los estudios alrededor de las mismas están por ampliarse.

Intentemos un resumen de lo aquí expuesto: La producción de cine pornográfico en México tiene sus raíces en la circulación clandestina de material impreso con textos e imágenes obscenos cuya base estructural es el relato y el fetiche: la narración fragmentada que intercala la descripción de fragmentos de cuerpos. El cine retoma esta base discursiva y le agrega movimiento, le imprime una manera propia, en tanto medio, de contar lo obsceno, de registrar el acto sexual, de representarlo encriptado en un simulacro diegético.

Si bien hay noticias de la circulación de cine porno en México desde la década de los 10, es hasta los treinta que se puede hablar – de acuerdo con los registros-, de una producción nacional basada en la integración de equipos de producción con nombres apócrifos y rasgos estilísticos que los diferencian. Estos equipos podrían haber estado vinculados a la producción de fotografía pornográfica, de revistas de contenido sicalíptico e incluso a la edición de novela erótica.

Entre los grupos que pudieron localizarse destacan Huarachazo Mex y Anahuac, productoras que reciclan y recodifican locaciones y elementos escenográficos, recurren a un grupo de actores y actrices que participan en diversas obras y ocupan en sus tramas mínimas personajes estereotipados extraídos quizá del teatro de revista. La filmación del

material se realiza con cámaras y equipo *amateur* (principalmente en 16 mm y Pathé Baby), y alevosamente se prescinde del sonido, quizá como una estrategia de reducción de gastos.

Esta vocación voluntaria por el silencio obliga a estas cintas calladas a ocupar elementos narrativos del cine silente, perfectamente identificados por los espectadores, pero ya anacrónicos en la tercera década del siglo pasado.

Las cintas se distribuyen en un circuito de coleccionistas y exhibidores que las transforman, las intervienen, las dividen y crean variantes que se integran nuevamente al mercado. Esta mitosis o meiosis fílmica sólo exige conservar en sus diversas transformaciones el ADN del porno: la legitimidad del acto sexual registrado. Cada exhibidor puede copiar las cintas y pasarlas hasta que el desgaste del material se lo permita. Cada copia de un mismo título es distinta y exhibe en su cuerpo las huellas de su tránsito, de su circulación en tanto mercancía de consumo visual.

Las cintas mexicanas conviven en la clandestinidad con material importado de Francia, Estados Unidos y Cuba, principalmente. No obstante, los estereotipos que las protagonizan y los elementos escenográficos usados, así como el lenguaje usado en los intertítulos, delatan su presunta nacionalidad. Las cintas mexicanas incluyen a personajes extraídos de la iconografía en la que pretende basar el discurso nacionalista el régimen triunfante de la Revolución. La construcción de símbolos como la pareja nacional estereotípica, constituida por el charro y la china poblana, se desarrolla de manera paralela a su desactivación en el porno. Elementos como el carácter conservador en el hombre y la sumisión en la mujer, exaltados por las diversas estereotípicas en el cine institucional, se desmoronan en la exhibición lúdica del acto sexual o en la poligamia de la misma pareja instalada en el discurso pornográfico. El género también diluye la sobriedad de otros estereotipos como el indígena, el militar o el artista. Al igual que el muralismo y la plástica, el cine porno exalta

lo propio, pero no se instala en la solemnidad estática del símbolo, sino en las posibilidades irreverentes del estereotipo. El porno desactiva la estrategia iconográfica oficial, baja a los símbolos ascéticos del muro y lo transforma en tipos deseantes. Otra manera de marcar su pertenencia nacional es a partir de la exaltación lúbrica de una idea esterotipada de lo extranjero: los árabes y los gitanos, principalmente.

Esta capacidad de circulación, este alcance, superior al del medio impreso, toda vez que la película pornográfica puede llegar a una población mayoritariamente analfabeta, transforma al cine pornográfico en el objeto material con que se ejecuta un delito: los ultrajes a la moral. Este cuerpo del delito daña el cuerpo social, atenta contra sus buenas costumbres y es calificado como obsceno, si bien la ley no define el significado y el alcance de la palabra. Transformar a la película en cuerpo del delito, visibilizarla como objeto nocivo implica hacer oficial la criminalización de su contenido: la representación de cuerpos interactuando sexualmente. Señalar en la ley, poner en discurso, es un intento por controlar el flujo de imágenes, por regular el dispositivo visual, por definir lo que se puede y no se puede ver, como individuo o como sociedad. La cinta pornográfica es entonces un dispositivo cuyo consumo individual se tolera, pero cuya exhibición pública se criminaliza. Con esta mecánica el poder político y religioso transforman a la película en un dispositivo de control a través del cual regulan lo que es lícito y no es lícito ver, así como quiénes pueden y quiénes no pueden verlo. La cinta habita en el límite, es un cuerpo liminal.

Por otro lado, estas películas fincan su eficacia, en tanto mercancía, en su capacidad para registrar actos sexuales. La manera de hacerlo, con antecedentes en la antigua Roma, la Edad Media y el Renacimiento, se basa en el uso del fetiche. Esta vocación por el registro de órganos, básicamente genitales, oculta una serie de obsesiones calificadas por el psicoanálisis como perversiones: fetichismo, voyerismo y sadismo, sin excluir la zoofilia,

son parte del canon de lo perverso que cimienta el discurso pornográfico. La mayor parte del tiempo en pantalla en una película pornográfica como las aquí analizadas, expone la yuxtaposición de encuadres que privilegian la mayor visibilidad posible del acto sexual, tanto en la distancia a la que esté colocada la cámara del acto sexual, como en los diversos emplazamientos de la misma. Se trata de ver más, de más ver.

En su famoso artículo “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, publicado en el primer número de la mítica revista *Nuevo Cine* (1961), Salvador Elizondo afirmó categóricamente: “Al cine mexicano le cabe la deshonra de no haber, hasta la fecha, producido jamás una película, digamos, 100 por ciento erótica.”<sup>328</sup> Tenía razón, no obstante, para ese entonces el cine mexicano sí tenía ya producción cien por ciento pornográfica. Los 29 cortos aquí analizados son un primer acercamiento a esas cintas desterradas de las historias oficiales del cine nacional.

Su visibilidad no garantiza que sean consideradas objetos de análisis, pero al menos lo obscuro se está dejando ver. Hace falta localizar e identificar a los equipos de producción, más allá de las siglas apócrifas o los rasgos estilísticos de sus obras, hay que localizar las redes de complicidades que permitieron el libre flujo del género por varias décadas, hay que estudiar en detalle, plano por plano, la edición de las secuencias sexuales, con el fin de localizar la lógica que lo sostiene, hay que trasladar el principio de máxima visibilidad del encuadre pornográfico a su estudio y análisis. Sólo así se comenzará a ver realmente, se comenzará realmente a ver.

---

<sup>328</sup> Salvador Elizondo, op. cit., p. 227

## Bibliografía

1. Agamben, Giorgio, *Lo abierto: el hombre y el animal*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, 184 p.
2. Alfaro-Velcamp, Theresa, “‘Reelizing’ Arab and Jewish Ethnicity in Mexican Film”, *The Americas*, Vol. 63, No. 2, Latin American Film History, octubre de 2006, Academy of American Franciscan History, pp. 261-280
3. Anaya, José Vicente (Comp.), *Antología poética. Gozo del sexo*, México, Alforja, 2006, 78 p.
4. Anduiza, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM, 1984, 358 p.
5. Arroyo Quiroz, Claudia, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández”, en Alfonso Morales (Ed.), *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*, Luna Córnea, No. 32, México, 2008, pp. 181-203
6. Aviña, Rafael, *Filmoteca de la UNAM. 50 años*, México, UNAM, 2010, 192 p.
7. Barrios, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, UIA, 2010, 325 p.
8. Battistini, Matilde, *Symboles et allégories*, Milán, Éditions Hazan, 2004, 383 p.
9. Baudry, Jean-Louis, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, en *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, Año 1, No.2, diciembre de 1974, pp. 53-67
10. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, 127 p.
11. Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, 171 p.

12. Bornay, Erika, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994, 200 p.
13. \_\_\_\_\_, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998, 404 p.
14. Buranello, Robert, “The hidden ways and means of Antonio Vignalli’s *La cazzaria*”, en *Quaderni d’italinistica, journal of the Canadian Society for Italian Studies*, volume XXVI, No. 1, 2005, p. 59-76
15. Busagli, Marco et al., *Arte y erotismo*, Milán, Electa, 2001, 301 p.
16. Cabanellas, Guillermo, *Diccionario de derecho usual*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Heliasta, 1976, 571 p.
17. Clark, Kenneth, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981, 425 p.
18. Cohen, Esther, *Con el Diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento, México*, Taurus-UNAM, 2003, 167 p.
19. Cordero, Karen et al. (Comps.) *Crítica feminista en la teoría e Historia del arte*, México, UIA-UNAM, 2007, 430 p.
20. Del Amo García, Alfonso, *Clasificar para preservar*, México, Cineteca Nacional, 2006, 228 p.
21. De la Vega Alfaro, Eduardo, “Las formas de transición del “mudo” al “sonoro” en México: el caso de Zítari (1931), de Miguel Contreras Torres”, ponencia, Coloquio Internacional Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estáticas, 21 y 22 de abril de 2010. En imprenta
22. De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, Volumen 1, “Vivir de sueños, 1896-1920”, México, UNAM-III, 1996, 271 p.

23. \_\_\_\_\_, *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, Filmoteca de la UNAM, 2001, 96 p.
24. Di Lauro, Al et al, *Dirty movies. An illustrated history of the stag film 1915-1970*, New York, Chelsea House, 1976, 160 p.
25. *Desnudos, 1926-1932. Fotografías de Luis Márquez Romay*, Catálogo de la exposición, México, MUNAL-IIE, 2006, 69 p.
26. Elizondo, Salvador, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, en Gustavo García y David R. Maciel (Comps.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, 2001, 351 p.
27. Ferrer, Michel (Ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, T. II, Madrid, Taurus, 1991, 552 p.
28. *Formando el cuerpo de la nación. El imaginario del deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, catálogo de la exposición, México, Conaculta-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012, 141 p.
29. Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, T.1 La voluntad de saber, México, Siglo XXI, 2009, 194 p.
30. Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, 496 p.
31. Freud, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza, 2001, 173 p.
32. Gamboa, Federico, *Mi diario II (1897-1900), Mucho de mi vida y algo de la de otros*, México, Conaculta, 1995, 205 p.
33. \_\_\_\_\_, *Santa*, México, FCE, 2006, 351 p.
34. González Rodríguez, Sergio, *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, México, Cal y Arena, 1993, 438 p.

35. Hayward, John A., *Historia de la medicina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 321 p.
36. Hillman, David et al., (Eds.), *The body in parts. Fantasies of corporeality in early modern Europe*, New York, Routledge, 1997, 344 p.
37. Hunt, Lynn (Ed.), *The invention of pornography. Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, Nueva York, Zone Books, 1993, 411 p.
38. \_\_\_\_\_ (Ed.), *Eroticism and the body politic*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1991, 242 p.
39. Impelluso, Lucia, *Dieux et héros de l'Antiquité*, Paris, Éditions Hazan, 2003, 383 p.
40. Kristeva, Julia, *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, 315 p.
41. \_\_\_\_\_, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 2010, 281 p.
42. Lacan, Jacques, *Escritos (I)*, México, Siglo XXI, 1971, 374 p.
43. \_\_\_\_\_, *El seminario de Jacques Lacan, Libro XI. Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1989, 290 p.
44. Leal, Juan Felipe et al., *Anales del cine en México, 1895-1911, 1901: El cine y la pornografía*, México, Juan Pablos Editor-Voyeur, 2005, 256 p.
45. McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana, 1993, 443 p.
46. Miquel, Ángel (Comp.), *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos, 1900-1960, México*, Ediciones Sin Nombre-UAEM, 2009, 236 p.



47. Morales, Alfonso, *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, Catálogo, Museo Nacional de Culturas Populares, México, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2005, 131 p.
48. Mulvey, Laura, “El placer visual y cine narrativo”, en Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UIA-UNAM, 2007, pp. 81-93.
49. Nead, Lynda, *The female nude. Art, obscenity and sexuality*, Routledge, e-book, 2001, 133 p.
50. Olcina, Emili, *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico*, Barcelona, Laertes, 1997, 167 p.
51. Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX*, México, CIESAS, 2007, 321 p.
52. \_\_\_\_\_, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Ciesas, 1994, 217 p.
53. Platón, *Diálogos, tomo IV, La República*, Madrid, Gredos, 2000, 503 p.
54. Rabelais, Francois, *Gargantúa y Pantagruel*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, 334 p.
55. Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Buenos Aires, Paidós, 2005, 222 p.
56. Rattner, Josef *Psicología y psicopatología de la vida amorosa. Una introducción a la psicología profunda de la sexualidad y el amor en sus manifestaciones sanas y enfermas*, México, Siglo XXI, 2009, 260 p.
57. Reyero, Carlos, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza, 2009, 396 p.
58. Rubial García, Antonio (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, T. II, La ciudad barroca, México, FCE-COLMEX, 2005, 611 p.

59. Sadoul, Georges, *Las maravillas del cine*, México, FCE, 1965, 274 p.
60. Screen, *The sexual subject. A Screen reader in sexuality*, London, Routledge, 1992, 339 p.
61. Secretaría de Gobernación, *Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia de fuero federal*, México, Diario Oficial de la Federación, viernes 14 de agosto de 1931, 87 p.
62. Sluis, Ageeth, “Projecting pornography and mapping modernity in Mexico City”, *Journal of Urban History*, febrero de 2012, p. pp. 467-487
63. Solís, Juan, *Los gemidos del silencio. Estrategias de lo obscuro en la película silente pornográfica mexicana Viaje de bodas*, artículo de investigación para obtener el grado de maestro en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 88 p.
64. \_\_\_\_\_, “La carne traidora. El espacio onírico como escenario de la maldad en la cinta pornográfica silente *El sueño de Fray Vergazo*”, en Erik Velázquez García (Coord.), *Estética del mal: conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 2013, pp. 153-170
65. Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Madrid, Punto de lectura, 2002, 423 p.
66. Susana Sosenski, “Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920”, en *Secuencia*, México, Instituto Mora, No. 66, septiembre-diciembre de 2006, pp. 37-64
67. Suetonio, *Vida de los doce césares, Libro I-III*, Madrid, Gredos, 2001, 299 p.
68. Talvacchia, Bette, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999, 320 p.

69. Williams, Linda, *Hardcore: power, pleasure and the frenzy of the visible*, University of California Press, 1999, 398 p.
70. Zamora Betancourt, Lorena, *El desnudo femenino, una visión de lo propio*, México, Conaculta-INBA-CENIDIAP, 2000, 139 p.
71. Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI, 2010, 261 p.
72. \_\_\_\_\_, *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000, 279 p.

### **Hemerografía**

1. *La libertad*, ciudad de México, 12 de junio de 1884, p. 2
2. *El Tiempo*, ciudad de México, 15 de septiembre de 1887, Año V, No. 1210, p. 1
3. \_\_\_\_\_, 7 de abril de 1889, s/p
4. “Cómo debe entenderse la censura de las películas”, *El Universal*, 27 de enero de 1920. P.1
5. “La censura de las películas no es anticonstitucional”, *El Universal*, 29 de enero de 1920, p. 11
6. Bonnard, Silvestre, “La mejor propaganda para México es la del cinematógrafo”, *El Universal*, 9 de febrero de 1920, p. 1
7. “Su santidad decreta una cruzada contra las modas deshonestas”, *El Universal*, México, 21 de marzo de 1920, p.1
8. Seijas, Hipólito, “María Conesa en la propaganda de México”, *El Universal*, 11 de abril de 1920, p. 15
9. “Será aprehendido por exhibición de vistas inmorales”, *El Nacional*, domingo 16 de abril de 1939

10. “Una inmoral propaganda. Fueron capturados vendedores de libros obscenos”, *El Nacional*, martes 18 de abril de 1939, 2ª sección, p.1.
11. “No ha tenido injerencia en unas películas. Justa aclaración”, *El Nacional*, domingo 23 de abril de 1939, 2ª sección, p. 1
12. “El cine inmoral, descubierto y clausurado”, *El Nacional*, México, 9 de mayo de 1939, 2ª sección, p. 1
13. “Detienen a un depravado y le clausuran su negocio”, *El Nacional*, 30 de mayo de 1947, México, 2ª sección, p. 4
14. Morales, Miguel Ángel, “Hemerografía galante. La Tarjeta de Pérez Mendoza”, *Unomásuno*, sábado 29 de julio de 1995, suplemento *Sábado*, p. 13
15. \_\_\_\_\_, ""A", "w" y Adrián Devars Junior", revista *Alquimia*, número 23, México: INAH-SINAFO, enero-abril de 2005, pp. 17-25.

### **Cibergrafía**

1. Filmoteca de la UNAM: <http://www.filmoteca.unam.mx/amiba/index.php/objetivos-y-funciones> (24/06/13)
2. Glantz, Margo, “De la erótica inclinación a enredarse en cabellos”, en Biblioteca Cervantes Virtual, Alicante, 2006, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-erotica-inclinacion-a-enredarse-en-cabellos--0/html/00afcde4-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-erotica-inclinacion-a-enredarse-en-cabellos--0/html/00afcde4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html)
3. miguelangelmorales-fotografos.blogspot.mx
4. moralex-cine.blogspot.mx
5. Soto Lamadrid, Miguel Ángel, “El cuerpo del delito”, en [http://enj.org/portal/biblioteca/penal/teoria\\_delito/16.pdf](http://enj.org/portal/biblioteca/penal/teoria_delito/16.pdf)
6. [http://www.bohyunyoonyoon.com/project\\_link/evolution.php](http://www.bohyunyoonyoon.com/project_link/evolution.php) (9/12/13)



7. [www.rae.es](http://www.rae.es)



### **Archivos**



1. Archivo Histórico del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal
2. Archivo General de la Nación
3. Filmoteca de la UNAM

## Apéndice 1/ Cortometrajes pornográficos digitalizados


### DISCO 1

	Película	Imagen
1	<p>Pasión árabe (título apócrifo)</p> <p>México (¿?), ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un hombre y una mujer de origen árabe tienen un encuentro sexual.</p>	
2	<p>Gitanos cariñosos (título apócrifo)</p> <p>México (¿?) ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 11:26 mins</p> <p>Con intertítulos (con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Una gitana se masturba con un plátano y sale al bosque a buscar a</p>	


	un gitano con quien sostiene un encuentro sexual	
3	<p>La pastilla</p> <p>México, ca. 1945-1950</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyenda de título), sin créditos</p> <p>Sinopsis: En complicidad, una pareja narcotiza a una mujer para tener un encuentro sexual con ella</p>	
4	<p>Un minuto de amor</p> <p>México, ca. 1942-1950</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 40 seg.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Luego de tener un encuentro sexual con una mujer, un joven la estrangula. Basada muy probablemente en el caso del asesino Goyo Cárdenas</p>	

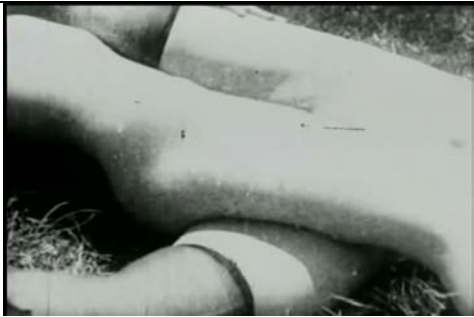
<p>5</p>	<p>Cuento de un abrigo de mink</p> <p>México, ca. 1955-58</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyendas de título y fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: ante la ausencia de su patrona, una empleada doméstica decide desnudarse y probarse un abrigo de mink, mientras el patrón observa oculto por las cobijas. La sorprende y tiene un encuentro sexual con ella. Versión libre quizá basada en la cinta <i>Historia de un abrigo de mink</i> (1955), de Emilio Gómez Muriel.</p>	
<p>6</p>	<p>El fotógrafo (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1935-1945</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 7:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un fotógrafo realiza un estudio de desnudo a una mujer, llega otra clienta, se une a la primera y</p>	







	<p>tienen un encuentro sexual. Excitado por la escena, el fotógrafo se integra al grupo.</p>	
7	<p>Chema y Juana (Viaje de bodas)</p> <p>México, ca.1928-1931</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 12 mins.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Chema y Juana pasan su luna de miel en la capital. Luego del encuentro sexual, Juana va a confesarse y tiene un encuentro sexual con el sacerdote.</p>	



## DISCO 2

8	<p>Mamaíta</p> <p>España (¿?), ca. 1915-1920</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Con intertítulos, con créditos (apócrifos)</p> <p>Sinopsis: Margarita despierta con deseos sexuales. Su marido,</p>	
---	---	--

	<p>impotente, va a buscar a Elvira para que atienda a su esposa, mientras ésta tiene un encuentro sexual con el mayordomo Felipito. Al llegar el marido y Elvira intercambian parejas.</p>	
9	<p>Lesbianas calientes (título apócrifo)  México (¿?) ca. 1925-1935  Cortometraje, blanco y negro, 5:30 mins.  Sin intertítulos, sin créditos  Sinopsis: Un par de mujeres tienen un encuentro sexual en el campo. Un hombre las observa y se integra al grupo.  Observaciones: Al final se integra una secuencia sexual en una cama entre otras dos mujeres, en definitiva se trata de un fragmento añadido perteneciente a otra cinta</p>	


<p>10</p>	<p>Trío de muchachas (Título apócrifo)</p> <p>México (¿?), ca. 1935-1945</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 4:20 mins.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Una pareja heterosexual tiene un encuentro sexual y son sorprendidos por la pareja de la mujer. Ambas damas se reconcilian en un nuevo encuentro al que se sumará el varón, que es sodomizado con una botella.</p>	
<p>11</p>	<p>Té para dos</p> <p>México, ca. 1945-1955</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyendas de inicio y fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Una pareja de amantes es sorprendida por el marido de la dama, quien terminará por integrarse al grupo y formar un trío.</p>	



<p>12</p>	<p>Tomasa y Juan en el jardín (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 7:50 mins.</p> <p>Con intertítulos (con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Antes de que llegue la patrona, Tomasa, la trabajadora doméstica, y Juan, el jardinero, mantienen un encuentro sexual</p>	
<p>13</p>	<p>Los cazadores (título apócrifo)</p> <p>México (¿?), ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: dos mujeres mantienen un encuentro sexual en el campo y son sorprendidas por un par de cazadores y sus perros. Hombres y canes sostienen un encuentro sexual con las damas.</p>	



<p>14</p>	<p>El bohemio</p> <p>México, ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyenda de título), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un pintor recibe en su estudio a una dama que desea ser retratada y con la cual tiene un encuentro sexual</p>	
<p>15</p>	<p>El monje loco</p> <p>México, ca. 1931-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 9 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyenda de fin y continuidad), con créditos (apócrifos)</p> <p>Sinopsis: una dama se duerme mientras escucha el programa de radio El monje loco. Sueña que el monje la mata y luego mantiene un encuentro sexual con su cadáver, entonces despierta.</p> <p>Observaciones: Está basada en el programa radiofónico del mismo</p>	

	<p>nombre transmitido por la XEW a principios de los 30. La leyenda al final afirma que es el capítulo 7 y que la historia continuará por lo que quizá se trata de un serial.</p>	
--	---	--


DISCO 3


<p>16</p>	<p>Bigamia legal (Título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1942-1955</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 4:30 mins.</p> <p>Con intertítulos (sin leyenda de título y con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Gregorio Cárdenas Hernández pasa su luna de miel con dos mujeres.</p> <p>Observaciones: Otra cinta basada en el</p>	
-----------	---	--



	<p>caso del estrangulador de Tacuba, sólo que ahora recrea una supuesta boda llevada a cabo el inexistente 31 de febrero de 1950</p>	
17	<p>Antonio Vargas Heredia</p> <p>México, ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Con intertítulos (con leyenda de título y de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Luego de una corrida, el torero Antonio Vargas Heredia tiene un encuentro sexual con dos bailarinas españolas</p>	
18	<p>La favorita y el sultán</p> <p>México (¿?), ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 8:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyendas de Título y fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un sultán árabe tiene un encuentro sexual con una de sus esclavas.</p>	



19	<p>El ladrón (título apócrifo)</p> <p>México (¿?) ca. 1945-1955</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 5 mins</p> <p>Sin intertítulos (sin leyenda de título, con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un ladrón entra a una casa para someter a una dama con la que luego tiene un encuentro sexual.</p> <p>Observaciones: la cinta está mal armada o editada, la secuencia inicial va al final. Además hay una secuencia de sexo lésbico que seguramente pertenece a otra película filmada en la misma locación.</p>	
20	<p>Tres actos (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1925-1935 (episodios 1 y 3), y ca. 1945-1955 (episodio 2)</p> <p>Cortometraje en 3 episodios, blanco y negro, 12 mins.</p> <p>Con intertítulos (sin leyendas de título, con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Primer episodio: un travesti</p>	






	<p>hace creer a un cliente que es mujer y tiene un encuentro sexual con él; segundo episodio: encuentro sexual entre dos damas en un jardín con alberca; tercer acto: encuentro sexual entre una masajista y un aciano.</p> <p>Observaciones: Película que seguramente fue armada por un exhibidor a través de la unión de tres cortos</p>	
21	<p>La dama y el perro (título apócrifo) México, ca. 1945-1955</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Sin intertítulos (sin leyendas de Título ni de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Mientras espera a su amante, que le llevará una película pornográfica, una dama deja que su perro la masturbe. Cuando llega el amante, ven la película y tienen un encuentro sexual.</p> <p>Observaciones: en la película viene</p>	

	<p>integrada otra, la que el amante le lleva a su pareja y que le proyecta en el formato de 16 mm, relativa al encuentro sexual de tres mujeres</p>	
22	<p>Cinco clientes (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1937-1940</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 11 mins.</p> <p>Con intertítulos (sin leyendas de Título ni de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: una mujer da masaje y sostiene encuentros sexuales con cinco personajes distintos consecutivamente: un militar, un charro, un sordomudo, un ferretero y un aristócrata.</p> <p>Observaciones: un billete de 10 pesos con la figura de una Tehuana permite fechar la cinta como posterior a 1937.</p>	

<p>23</p>	<p>Amor árabe (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 7 mins.</p> <p>Con intertítulos (sin leyendas de título, con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: dos mujeres árabes mantienen un encuentro sexual.</p> <p>Cuando el sultan llega se integra al grupo</p>	
<p>24</p>	<p>La cita (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1950-1955</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Sin intertítulos, sin leyenda de Título, con leyenda de fin, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un hombre sale con su novia al parque, posteriormente acude con una prostituta con la que tiene un encuentro sexual.</p>	

<p>25</p>	<p>El levantador</p> <p>Cuba (¿?), ca. 1950-1955</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Con intertítulos (con leyendas de Título, sin leyenda de fin), con créditos (apócrifos)</p> <p>Sinopsis: Un hombre, a bordo de un carro, invita a dos mujeres que pasean por un malecón a que lo acompañan a su casa, en donde sostienen un encuentro sexual.</p>	
<p>26</p>	<p>Las muchachas (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Sin intertítulos (sin leyendas de título ni de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: en un jardín dos adolescentes mujeres sostienen un encuentro sexual. Son sorprendidas por un individuo que se integra al grupo.</p> <p>Observaciones: es la única cinta de la</p>	

	<p>colección que está restaurada por la Filmoteca, debido a que era un negativo de 9.5 mm que venía adosado a un rollo fotográfico.</p>	
<p>27</p>	<p>La campesina (título apócrifo)  México, ca. 1925-1935  Cortometraje, blanco y negro, 8 mins.  Con intertítulos (sin leyenda de Título, con leyenda de fin), sin créditos  Sinopsis: La campesina Pancha es violada por un pastor. Su novio, Prudencio, los sorprende, corre al intruso y luego sostiene un encuentro sexual con Pancha.</p>	
<p>28</p>	<p>Sueños de opio  México, ca. 1925-1935  Cortometraje, blanco y negro, 9 mins.  Con intertítulos (con leyenda de inicio y fin), sin créditos  Sinopsis: en un fumadero de opio un hombre tiene una alucinación: un genio le concede tener encuentros sexuales con cuatro mujeres.</p>	

<p>29</p>	<p>El sueño de Fray Vergazo</p> <p>México (¿?), 1917-1925</p> <p>Cortometraje, blanco y negro, 10 mins</p> <p>Con intertítulos (con leyenda de Título y fin), con créditos (apócrifos)</p> <p>Sinopsis: Luego de la confesión de la beata Magdalena de las 5 llagas acerca de las intenciones de su novio, Fray Vergazo tiene un sueño e el que sostiene un encuentro sexual con la mujer.</p> <p>Observaciones: es una copia en 35 mm. El lenguaje de los intertítulos denota una posible procedencia española.</p>	
-----------	--	--

## Apéndice 2

### Material revisado en 16 mm

Lata B-26671/ 5 rollos

	<b>Datos</b>	<b>Marcas</b>	<b>Comentarios</b>
<b>1</b>	<b>La favorita y el sultán/ título original Película completa</b> B-26671 16mm, B/N 304 pies 93 mts 8.45 mins Banda sonora velada	Positivo en material Dupont Safety Film 10876-A Sin marcas de fabricación	Copia digital 18 Con título y leyenda de Fin Sin intertítulos
<b>2</b>	<b>(Novios) (Amor compartido) (Cita en alberca) (Novios impacientes)/ Títulos apócrifos</b> B-26671 16mm, B/N 443 pies 135 mts. 12.31 mins. Banda Sonora velada	Positivo en material Orwo Sin marca de fabricación	Los personajes parecen estadounidenses y a juzgar por los carros, podría ser de los 50
<b>3</b>	<b>El Cura (Chema y Juana)/ Títulos apócrifos Película completa</b> B-26671 16mm, B/N 329 pies, 100 mts, 9. 14 mins. Banda Sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: ●● 1919/39/59 Inscripciones: 1106JS2384	Se trata de la cinta <b>Viaje de bodas</b> Copia digital 7 Todo indica que es mexicana Sin intertítulos
<b>4</b>	<b>La pastilla/ Título original Película completa</b> B-26671 16 mm, B/N 292 pies, 89 mts, 8.12 mins Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas Δ+ 1930/50/70	Copia digital 3 Con leyenda de Título y de Fin (esta última en otro material)
<b>5</b>	<b>Sultán (Ilusión de amor)/</b>	Positivo en material	Sin títulos e intertítulos

	<b>Título apócrifo</b> B-26671 16mm, B/N 267 pies, 81 mts., 7.42 mins. Banda sonora velada	Ferrania safety 15 Sin marca de fabricación	
--	--	--	--

Lata B-25956

	Datos	Marcas	Comentarios
1	<b>Amor gitano/ título original</b> <b>Película completa</b> B-25956 16 mm, B/N 274 pies, 84 mts., 8.02 mins. Banda sonora velada	Material positivo Fuji Safety Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46	Copia digital 2 (Tit. Apo. <b>Gitanos cariñosos</b> ) Con título, sin leyenda de Fin Con 4 intertítulos (en Español): →Cualquier parecido o semejanza que pudiere existir con los personajes de esta película se deberá a mera coincidencia... → Zoila, la gitana más gitana de la tribu se siente nostálgica y se consuela con... →Lo que ustedes acaban de ver no fue suficiente para Zoila, pues ella quería gozar más y al dar un paseo se encuentra a un gitano que antes le había prometido hacerla feliz. → Y poniéndose ambos de acuerdo, el gitano la lleva a su casa para cumplir lo prometido.
2	<b>La señora y la criada/ The lady and the maid</b> <b>Película completa</b> 16 mm, B/N 306 pies, 93 mts., 8.50 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46	Con título bilingüe Inglés/español Sin título de fin Con 19 intertítulos bilingües: →El teléfono suena →”Señora, la llamada que usted esperaba...” →”Soñaba con esta llamada” → “Cojones, qué buena está la



			<p>señora”</p> <p>→”¡Lo que sea! Me voy de paja”</p> <p>→”La señora está haciendo cerebro”</p> <p>→La manita muerta en acción</p> <p>→”Nunca he tenido una criada más puta”</p> <p>→”No joda, señora, en la cama es mejor”</p> <p>→”Señora, usted también es un poco puta”</p> <p>→Ha caído en la sartén</p> <p>→En el tíbiri- tábara</p> <p>→ Se jodió esto... las sorprendieron</p> <p>→”Aquí lo que hace falta es una buena morronga”</p> <p>→La señora duda que a Renato se le pare.</p> <p>→”A mamar cabrón, que te llegó la hora”</p> <p>→Media pinga en acción.</p> <p>→Morongazo largo</p> <p>→Agua, mucha agua para aquellas sedientas papayas</p>
<b>3</b>	<p><b>Amor árabe/ Título apócrifo</b></p> <p><b>Fragmento</b></p> <p>B-25956</p> <p>16mm, B/N</p> <p>30 pies, 11 mts., 1.38 mins.</p> <p>Banda Sonora velada</p>	<p>Material positivo</p> <p>Fuji Safety</p> <p>Dos marcas:</p> <p>Δ → 1938</p> <p>Δ● → 1926/46</p>	<p>Copia digital 23</p> <p>Sin títulos, sin intertítulos, sin leyenda de FIN</p>
<b>4</b>	<p><b>El monje loco/ Título original</b></p> <p><b>Película completa</b></p> <p>B-25956</p> <p>México</p> <p>16 mm, B/N</p> <p>321 pies, 98 mts., 9,32 mins.</p> <p>Banda sonora deteriorada</p>	<p>Material positivo</p> <p>Fuji safety</p> <p>Dos marcas:</p> <p>Δ → 1938</p> <p>Δ● → 1926/46</p>	<p>Copia digital 15</p> <p>Con leyenda de título, créditos (apócrifos), leyenda de continuidad y fin, sin intertítulos</p>
<b>5</b>	<p><b>Tortillas calientes/ Título original</b></p> <p><b>Fragmento</b></p> <p>B-25956</p>	<p>Material positivo</p> <p>Fuji Safety</p> <p>Dos marcas:</p> <p>Δ → 1938</p>	<p>El título incluye un dibujo de dos mujeres sosteniendo un falo.</p> <p>Dibujo final: una mujer sentada</p>

	México 16 mm, B/N 175 pies, 53 mts., 5.27 mins. Banda sonora velada	Δ● → 1926/ 46 (aislada) Con errores de copiado que permiten ver que el material original es Kodak	en un pene erecto eyaculando Sin intertítulos
	<b>3 actos</b> <b>Película completa</b> México 16 mm, B/N Sin pietaje, metraje y duración Banda sonora velada con añadidura sonora al final	Material positivo Fuji Marca: Δ → 1938 Otras marcas: Fuji Δ●/ 1926-46 Kodak Δ□ / 1944 Kodak □□/ 1940	Hay intertítulos presentando cada uno de los actos. →”Como primer acto veremos las maniobras de auténticos afeminados. El acto, como es natural, repugna, pero hay que ver...” →”Como acto segundo, las ‘tortilleras’ femeninas son de muy agradable efecto” →El tercer acto, un masaje francés bien hecho causa nerviosidad al que lo ve, y un inmenso placer al masajeador.” Al final, hay un tramo con sonido con un personaje a cuadro.
<b>6</b>	<b>3 actos</b> <b>Película completa</b> México 16 mm, B/N 326 pies, 99 mts., 9.06 mins. Banda sonora velada con añadidura sonora al final	Material positivo Kodak Marcas: Δ□ → 1944 ● → 1936	Hay intertítulos presentando cada uno de los actos. →”Como primer acto veremos las maniobras de auténticos afeminados. El acto, como es natural, repugna, pero hay que ver...” →”Como acto segundo, las ‘tortilleras’ femeninas son de muy agradable efecto” →”El tercer acto, un masaje francés bien hecho causa nerviosidad al que lo ve, y un inmenso placer al masajeador.” Al final, hay un tramo con sonido con un personaje a cuadro.

Lata A-12503/ 4 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
<b>1</b>	<b>Antonio Vargas Heredia/ Título original</b>	Duplicado negativo en material Kodak	Sin crédito inicial, sin crédito final

	México 16 mm, B/N 272 pies, 83 mts, 8.35 mins Banda sonora velada	Marcas: ●Δ → 1943	Intertítulo: →”Después de formidable corridón, justo es darme merecido vacilón”
2	<b>(El regreso de Carlos) (Amante incondicional) / Títulos apócrifos</b> México (¿?) 16 mm, B/N 231 pies, 70.46 mts., 6.42 mins Banda Sonora velada	Duplicado negativo en material Gevaert (en la ficha se maneja Kodak) Sin marcas de fabricación	Sin créditos, sin leyenda de Fin, sin intertítulos. Probablemente sea el fragmento de zoofilia en <b>La dama de negro</b>
3	<b>Té para dos/ Título original</b> México (¿?) 16 mm, B/N 360 pies, 109.80 mts., 10 mins. Banda sonora vacía	Duplicado negativo en material Gevaert Sin marcas de fabricación	Con título y con leyenda de Fin. Sin intertítulos
4	<b>Novios impacientes (Amor compartido)/ Título original</b> México (¿?) 16 mm, B/N 344 pies, 105 mts., 9.16 mins Banda sonora velada	Material negativo Kodak, con sobreimpresión Gevaert Marca: ●Δ → 1943/63	Con título de inicio y leyenda de Fin

Lata A-12319/ 7 rollos

	Datos	Fecha probable de fabricación	Comentarios
1	<b>El sexo y la caricatura/ Título apócrifo</b> <b>The buried treasure (título original)</b> Animación Fragmento Estados Unidos 16 mm, B/N 102 pies, 31 mts., 3.24 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji, con leyenda Gevaert Marcas: Δ● → 1926/46/66	Sin título, sin intertítulos, sin leyenda de Fin Con errores de copiado: perforación impresa
2	<b>El rapto/ Título apócrifo</b> México (¿?) Fragmento 16 mm, B/N 61 pies, 19 mts., 2.10 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: □Δ → 1927/47/67	Sin créditos, sin intertítulos, sin leyenda de Fin
3	<b>Las amantes/ Título apócrifo</b>	Positivo en material	

	México (¿?) Fragmento 16 mm, B/N 24 pies, 7 mts., 1.07 mins. Banda sonora velda	Fuji, con impresiones de Gevaert Δ● → 1926/46/66	
4	<b>La dama y el perro/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 334 pies, 102 mts., 9.28 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Marcas: Δ● → 1926/46/66	Está maltratado en la perforación y muestra roturas. Sin título, con leyenda de Fin
5	<b>Las citas/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm B/N 296 pies, 90 mts., 8.23 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Marcas: Δ● → 1926/46/66 Con inscripciones en la cola: AV 592 Prod. Title Apollo 11 EVA NEWS RELEASE MSC-A1162	Sin título, sin leyenda de fin, sin intertítulos
6	<b>Los cazadores/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 239 pies, 73 mts., 7.04 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: □□ → 1940/60	Sin título, sin leyenda de fin Perforaciones dañadas
7	<b>Bigamia árabe/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 251 pies, 77 mts., 7.38 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: □□ → 1940/60	Sin título Con intertítulo: → “Pasad ¡Gran señor!” Con leyenda de Fin Con rasgaduras

Lata A-21679 1 rollo

	Datos	Marcas	Comentarios
1	Antonio Vargas Heredia/ Título original México 16 mm, B/N 299 pies, 87 mts., 8 mins.	Positivo en material 3M Marcas: ●● → 1939/59 Virado al sepia	Con título, leyenda de Fin Intertítulos: → “Después de un formidable corridón, justo es darse merecido vacilón” → “Vatería (sic) para las dos”

Lata B-4193/ 5 rollos

	<b>Datos</b>	<b>Marcas</b>	<b>Comentarios</b>
<b>1</b>	<b>Viaje de bodas/ Título original</b> México 16 mm, B/N 329 pies, 100 mts., 9 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Ferrania, con marcas Dupont Sin marcas de fabricación	Con títulos: → “Huarachazo-Mex presenta la película más mexicana” →Viaje de bodas Intertítulo: → “Del terruño van llegando a la capital Chema y Juana” El intertítulo tiene una viñeta de los personajes Se agregan dos planos al inicio: uno que muestra el frente de la locomotora de vapor 2709 de FNdeM, y otro que es un detalle a las llantas
<b>2</b>	<b>2.1 Pechos turgentes</b> Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Belgium Sin marca de fabricación	Sin título, intertítulo, ni leyenda de Fin Los carros, los trajes de baño de los personajes son de los 50s. MMH
	<b>2.2 Material sin identificar</b> México (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración	Positivo en material Ferrania Con sonido	La secuencia sonora muestra a varias mujeres que posan por turnos en un sillón, presentadas por un hombre. Muestran las piernas, la ropa interior o se desnudan. Casting
	<b>2.3 Material sin identificar</b> Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración Banda sonora velada	Sin marcas de fabricación	Escena de sexo heterosexual con un hombre obeso
	<b>2.4 Material sin identificar</b> 16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración Banda sonora velada	Sin marcas de fabricación	Secuencia de felación heterosexual, contrastada.
<b>3</b>	<b>El jefe y la secretaria</b> Estados Unidos (¿?)	Positivo en material Ferrania	Sin título, con 8 intertítulos en inglés:

	16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración Banda sonora velada	Sin marcas de fabricación	→One of the many subjects used for this interesting passtime →Getting the feel of things →Never give up give up/ a wear back/ never wins →While the hero get another drink, We present →A much used poke-her term called “open in the middle” →Those who own Ford coupes will understand this →A good workman is known by his tool →Ready for more. What a man
4	<b>Las mil y una noches/ Título original</b> México 16 mm, B/N 251 pies, 7.38 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Ferrania	Con título: “Las mil y una noches” Intertítulo: → “¡Pasad, gran señor!” Sin leyenda de Fin Con rastros de doble perforación
5	<b>El bohemio/ Título original</b> México 16 mm, B/N 442 pies, 12 mins. Banda sonora velada	Sin marca de fabricación	Título e intertítulos: →Las mejores películas nacionales son marca Anáhuac →Atenta súplica: Los artistas que forman parte de esta película, suplican con la mayor atención a los espectadores que los puedan reconocer, se reserven haberlos visto y guarden completa discreción. Muchas gracias. →”Anahuac Mex.” S. de I.I. (Sociedad de Irresponsabilidad Ilimitada), presenta: →El bohemio / The bohemian →Registro No. 769 Propia para adultos →Reparto El pintor...León Hormona La novia...Salomé Terán El mozo...Lino Stalin

Lata B-11692/ 6 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	<b>(Pasad, gran Señor)/ Título apócrifo</b> <b>Las mil y una noches/ título original</b> 16 mm, B/N 251 pies, 77 mts., 7.38 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Kodak Sin marca	Es un fragmento de Las mil y una noches
2	<b>Dulce despertar/ Título apócrifo</b> 16 mm, B/N 195 pies, 59 mts., 5.42 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Sin títulos, intertítulos ni leyenda de Fin. Incompleta
3	<b>(Susana, esta noche te llevaré la película que te prometí, espérame. Paco)/ Título apócrifo</b> <b>(La dama y el perro)/ Título apócrifo</b> 16 mm, B/N 335 pies, 102 mts., 9.30 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Sin títulos, ni intertítulos Con leyenda de Fin Fragmento
4	<b>(Cita en la alberca) (Novios impacientes) (amor compartido)/ Títulos apócrifos</b> 16 mm, B/N 353 pies, 108 mts., 10.20 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Fragmento de la cinta que muestra a personajes al lado de una alberca, probablemente de los 50. Con leyenda: The End
5	<b>El ladrón y el príncipe/ Título original</b> Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N 384 pies, 117 mts., 11.07 mins. Coleccionista: Jorge de la Rosa Banda Sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Contiene títulos e intertítulos con caracteres en Chino, en inglés y en español Títulos e intertítulos: →"Los artistas que actúan en esta película no pertenecen a la C.T.M., que no hay en China" →Marca Anahuac Mex (logotipo de la marca con 2 borregos cimarrones encontrados) →"Anahuac Mex presenta a la auténtica artista china Su Muy Chi" →"Y al actor chino Ching-

			Wei" →"El príncipe Mu Li Tang llega a su domicilio." →Título de Fin
<b>6</b>	<b>Los cazadores</b> 16 mm, B/N 239 pies, 73 mts., 7.04 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marcas	Sin títulos, sin intertítulos. Incompleta

Lata B-2674/ 10 rollos

	<b>Datos</b>	<b>Marcas</b>	<b>Comentarios</b>
<b>1</b>	<b>La dama de negro</b> México 16 mm, B/N 310.27 pies, 9 mins. Banda sonora velada	Positivo reversible en material Dupont Sin marca	Con título e intertítulos en español: →"Grandiosa película mexicana marca Huarachazo-Mex" →"Actuando el colosal perro Rin-Tin-Tin mexicano" →"Aunque usted no lo crea. Premiada en la Exposición Mundial de Nueva York" →"La ausencia del hombre amado apasiona profundamente a Lila" →"Recuerda al amante perro." Está inconclusa
<b>2</b>	<b>Cuento de un abrigo de mink</b> México 16mm, B/N 367.2 pies, 10. 21 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Sin marca	Con título: Cuento de un abrigo de mink Sin intertítulos Con leyenda de Fin
<b>3</b>	<b>Un ladrón afortunado</b> México 16 mm, B/N 270.15 pies, 7.51 mins. Banda sonora velada	Positivo sin marca de material ni fecha	Con título e intertítulos con caracteres chinos, inglés y español: →"Anahuac Mex presenta a la auténtica artista china..." →Chang Mui Wang →Y al actor chino Gon Ching/ Película oriental Made in Pekín DF →Un ladrón afortunado/ Fortunate thief →Madame dedica esta película a sus bellos amigos →Con leyenda de fin



			Sinopsis: dos mujeres platican en una casa, un ladrón entra a robar, lo sorprenden, lo someten y tienen un encuentro sexual con él a punta de pistola.
4	<b>Tomasa y Juan en el jardín/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 265.7 pies, 7.38 mins. Banda sonora velda	Positivo en material Gevaert Sin marca	Sin título Con intertítulos: →”Tomasa es gata también/ y está tan sazón cuerillo/ que al pobre Juan lo trae/ de puritito fundillo” →”Ay, qué culo tan relindo/ no importa que esté apestoso/ y el muy cabrón despacito/ llega hasta ella cauteloso.” →”Y cual gato de veras/ al contemplar su ratón/ sin andarse por las ramas/ se quiere dar su atracón.” →”Sácate pronto la verga/ que ya quiero un refrescón/ y le mete ella la mano/ y la saca de un tirón.” →”Y ella lo creía pendejo/ y tan bien que lo entretiene/ Ay, Juan, yo quiero joder/ ahora de ‘Mira quien viene’ →”Y el vergante la complace/ y la jode como quiere/ y la muy puta Tomasa <sup>7</sup> de placer está que muere.” →”¡Qué manera de chingar!/ ¡Y ninguno se ha cansado!/ por eso es que ahora discurren/ echar un palo ensebado.” →”Y si un poco más se tardan/ la señora de la casa/ le cae al par de jodones/ con las manos en la masa.” →”Moraleja: no se fíen/ de ningún criado, ni craiada/ que, todos, sin faltar uno/ son Hijos de la chingada.” Con leyenda de Fin: Marca registrada Pathi

5	<b>Sueños de opio/ Título original</b> México 16 mm, B/N 234 pies, 6.51 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Sin marca	Con título Un intertítulo: → “Hasta que aparece el genio nuevamente cuando ya no funcionó el anillo” Sin leyenda de Fin
6	<b>(Susana, esta noche llevaré la película)/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16mm, B/N 303.1 pies, 8.25 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Sin marca	Sin títulos ni intertítulos
7	<b>Cherezada (sic) y el hijo del Sultán/ Título original (Pasión árabe)/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 303.1 pies	Positivo en material Gevaert Belgium Sin marca	Con título: “Cherezada y el hijo del Sultán” y con leyenda de Fin
8	<b>Gitanos cariñosos/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 344.26 pies, 9. 48 mins Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Sin marcas	Sin título de inicio Dos intertítulos conocidos: →”Lo que ustedes acban de ver...” → “Poniéndose ambos de acuerdo...” Un intertítulo desconocido: →”Tras un breve reposo y entrando ambos en calor, se dedican a toda clase de desvaríos tocando el cornetín y chiquiteando.” Con leyenda de Fin
9	<b>Fiesta de antifaces/ Título apócrifo</b> Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N 280.17 pies, 7.42 mins Banda sonora velada	Positivo en material Orwo Sin marcas	Sin título, intertítulos ni leyenda de Fin Es la misma cinta que La cita, con la mujer leyendo Playboy
10	<b>Un minuto de amor/ Título apócrifo</b> México 16 mm B/N 13.9 pies, 1 mins Banda sonora velada	Positivo en material Dupont Safety Copiada de material Orwo reversible Sin marca	Sin título, ni intertítulo Basado en los asesinatos de Goyo Cárdenas

	<b>Datos</b>	<b>Marcas</b>	<b>Comentarios</b>
<b>1</b>	<b>Tortillas calientes/ Título original</b> México 16 mm, B/N 175 pies, 53 mts., 5 min. Banda sonora velada	Sin marca de fabricación	Es la versión completa Con título (dibujo de dos mujeres sosteniendo un falo) Con leyenda de Fin
<b>2</b>	<b>Los amantes/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16mm, B/N 24 pies, 8 mts. 1 min Banda sonora velada	Positivo en material Fuji, con indicios de material Orwo Sin marca	Sin títulos, ni intertítulos. Es el fragmento posterior a aquel en el que Paco muestra a Susana una película porno para excitarla Con leyenda de Fin al revés
<b>3</b>	<b>Trío de muchachas/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N 174 pies 5 mins. Banda sonora velada	Material Gevaert Belgium Sin marca de fabricación	Sin título, intertítulos ni leyenda de Fin Interrumpida
<b>4</b>	<b>El sultán/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm B/N 235 pies, 3 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Agfa Sin marca	Sin títulos, intertítulos, ni leyenda de Fin Incompleta
<b>5</b>	<b>El sexo y la caricatura/ Título apócrifo</b> Estados Unidos 16 mm B/N 102 pies, 3.24 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Orwo, con indicios de material Fuji reversible Sin marca	Sin título, intertítulos ni leyenda de Fin Fragmento de la cinta <b>The buried treasure</b>
<b>6</b>	<b>La dama de negro/ Título original</b> México 16 mm B/N Sin pietaje Banda sonora velada	Sin marca	Con títulos e intertítulos: → Rin-tin-tin mexicano →La dama de negro →Cia mexicana de películas marca Pathi →Cinedrama rintintinesco made in Mexico →”Se revela el amante perro y no resiste la tentación”
<b>7</b>	<b>Tortilleras/ Título apócrifo</b> Estados Unidos (¿?)	Positivo en material Orwo, con indicios	Sin título, intertítulo ni leyenda de Fin

	16 mm B/N Sin pietaje Banda sonora velada	de copia en material reversible Marca: Δ → 1938/58	Fragmento de la película de las mujeres con antifaz
8	<b>El cazador y su perro (The hunter and his dog)/ Título original</b> México (¿?) 16 mm B/N 239 pies, 7.04 mins. Banda sonora vacía	Positivo en material Fuji Con indicios de otra copia en material Kodak Con marca: □Δ → 1927/47/67	Con título: →El cazador y su perro/ The hunter and his dog →Made in Mexico Probablemente se trata de Los cazadores Está interrumpida
9	<b>La señora y la criada (The lady and the maid)/ Título original</b> Estados Unidos (¿?) 16 mm B/N 274 pies, 88 m, 8.08 mins Banda sonora vacía	Positivo en material Orwo Sin marca	Título en inglés y español Intertítulos en inglés y español (faltan dos que están en otra copia)
10	<b>El monje loco/ Título original</b> México 16 mm, B/N 321 pies, 9 mins. Banda sonora con indicios de sonido	Positivo en material Agfa, con indicios de copias anteriores en material Orwo y Gevaert Sin año	Con título, leyenda de Fin y de continuidad
11	<b>Amor gitano/ Título original</b> México (¿?) 16 mm, B/N 274 pies 88 mts., 8 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Orwo Sin marca	Con título: →Amor gitano, película de la de la vida real Intertítulo: →"Cualquier parecido o semejanza que pudiera existir con los personajes de esta película se deberá a mera coincidencia."
12	<b>Lesbianas calientes/ Título apócrifo</b> México (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marca: ●+ → 1931/51	Sin título, sin intertítulo, con leyenda de Fin Es un fragmento de la película <b>Tortillas calientes</b>

Material en 35 mm

Lata N-6478

	Datos	Marca	Comentarios
<b>1</b>	<b>Mamaíta (título asignado)</b> Francia (¿?) 35 mm, B/N Sin pietaje, sin metraje, sin duración	Positivo en material de nitrato Kodak con tres marcas: ● → 1916 ●● → 1919 □□ → 1920 Los intertítulos y algunos fragmentos en acetato contienen la marca Kodak: □+ → 1932/52/72	Con Título, créditos, e intertítulos añadidos Con fragmentos en acetato

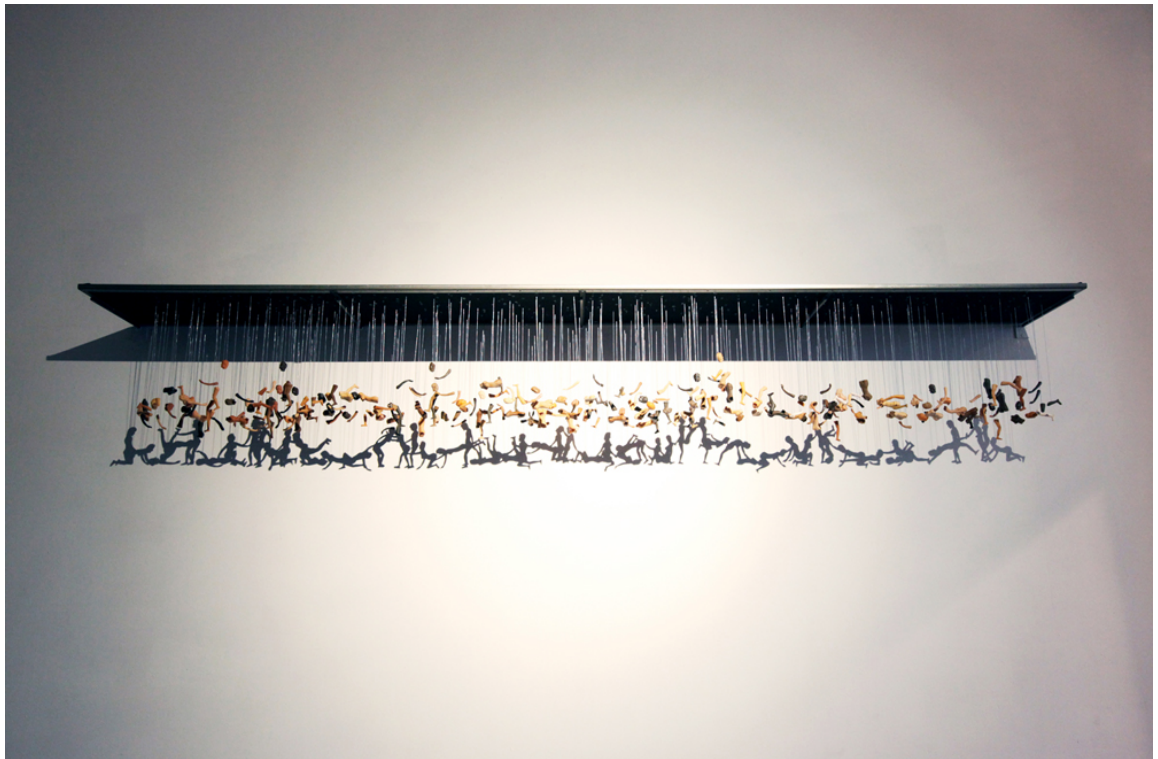
Lata N-6477

	Datos	Marca	Comentarios
<b>1</b>	<b>El sueño de fray Vergazo</b> España (¿?) 35 mm, B/N Sin pietaje, metraje, ni duración	Positivo en material de nitrato Agfa, sin marca de fabricación. Lleva impresa otra marca Kodak: △● → 1926/46/66	Con título, intertítulos y leyenda de fin integrados a la cinta Con anuncio de marca apócrifa añadido

# El cuerpo del delito/ los delitos del cuerpo

Imágenes del Capítulo 1

Imagen 1.1  
Bohyun Yoon, *Unity*,  
2009



# Imagen 1.2

## Bohyun Yoon, Unity, 2009

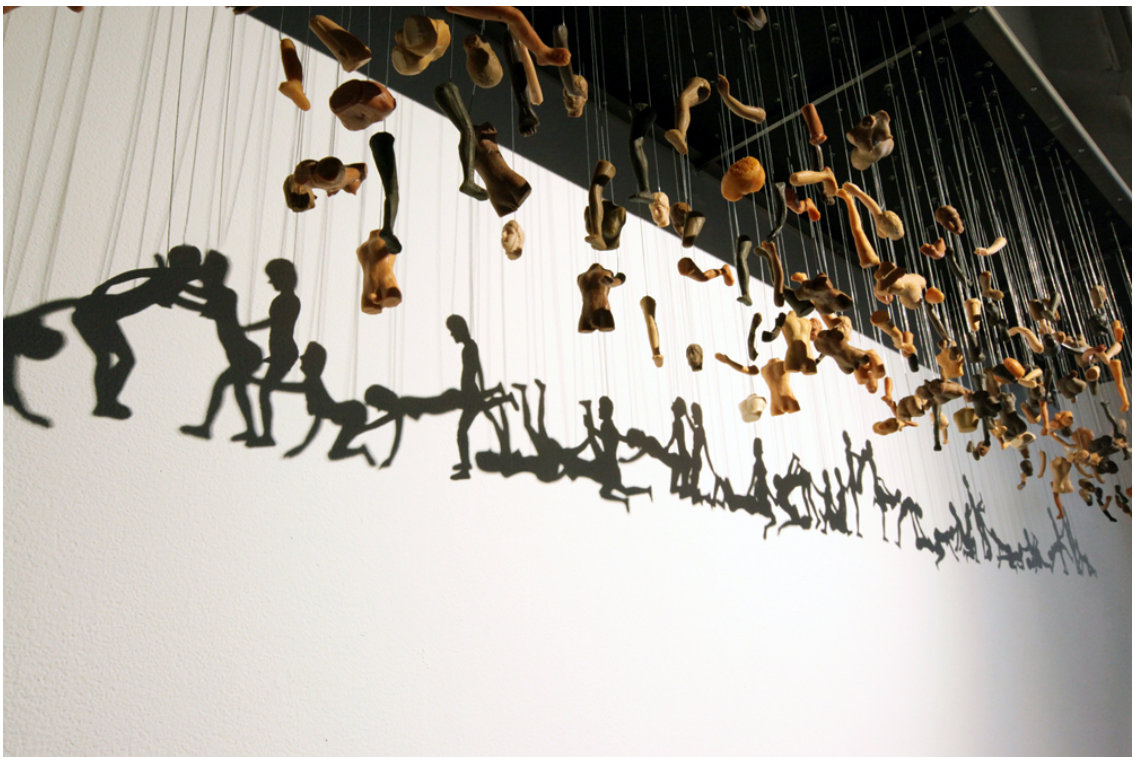




Imagen 1.3  
Bohyun Yoon, *Unity*,  
2009



# Imagen 1.4

## Memorias de una cocota (portada)



# Imagen 1.5

## La reina de la lujuria, portada



# Imágenes 1.6, 1.7 y 1.8

## Memorias de una cocota (ilustraciones)



# Imágenes 1.9, 1.10 y 1.11

## La reina de la lujuria

(ilustraciones)



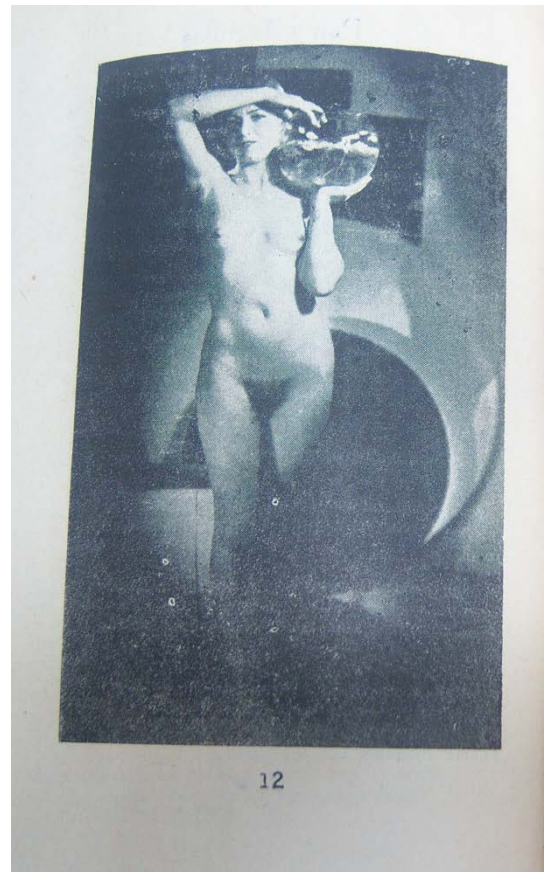
# Imágenes 1.12 y 1.13

## Selección artística (ilustraciones)



# Imágenes 1.14 y 1.15

## Selección artística (fotografías)



# Imágenes 1.16 y 1.17

## Selección artística

### (fotografías)





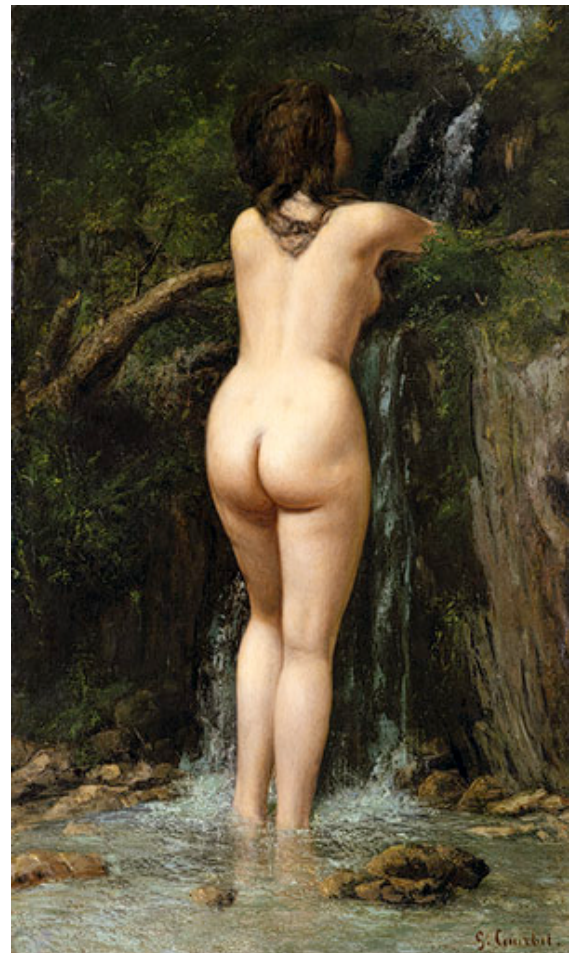
# Imágenes 1.18 y 1.19

## Comparación iconográfica



# Imagen 1.20 y 1.21

## Comparación iconográfica



# Imágenes 1.22 y 1.23

## Estereoscópicas de la colección

### Ava Vargas



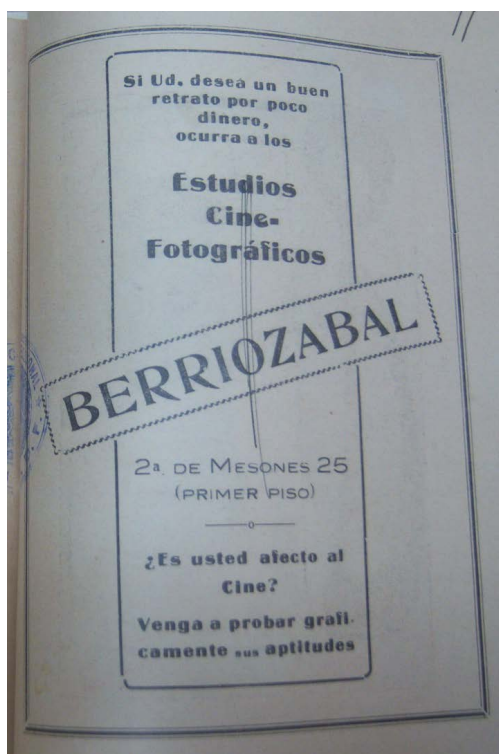
# Imagen 1.24

## Revista Vida alegre (portada)





# Imágenes 1.25 y 1.26

## Vida alegre (anuncio y contraportada)



# Imagen 1.27

## Vida alegre (anuncio)



IMPRESA  
**"EL LIBRO DIARIO"**  
S. A.  
CASA ESTABLECIDA EN 1885.

Impresiones de toda  
clase de trabajos fi-  
nos. - Especialidad en  
CARTELES y PRO-  
GRAMAS para TEA-  
TROS, TOROS y FE-  
RIAS. - Propagandas  
en general.

Tels. Eric. 21-54. — Mex. 15-26 Neri.  
2a. de Mesones 25. México, D. F.

# Imágenes 1.28, 1.29 y 1.30 Vida alegre (ilustraciones)



# Imágenes 1.31, 1.32 y 1.33

## Publicidad en la prensa de los 20's





# Imágenes 1.34 y 1.35

## Portadas de Ernesto García Cabral



# El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo

Imágenes del capítulo 2

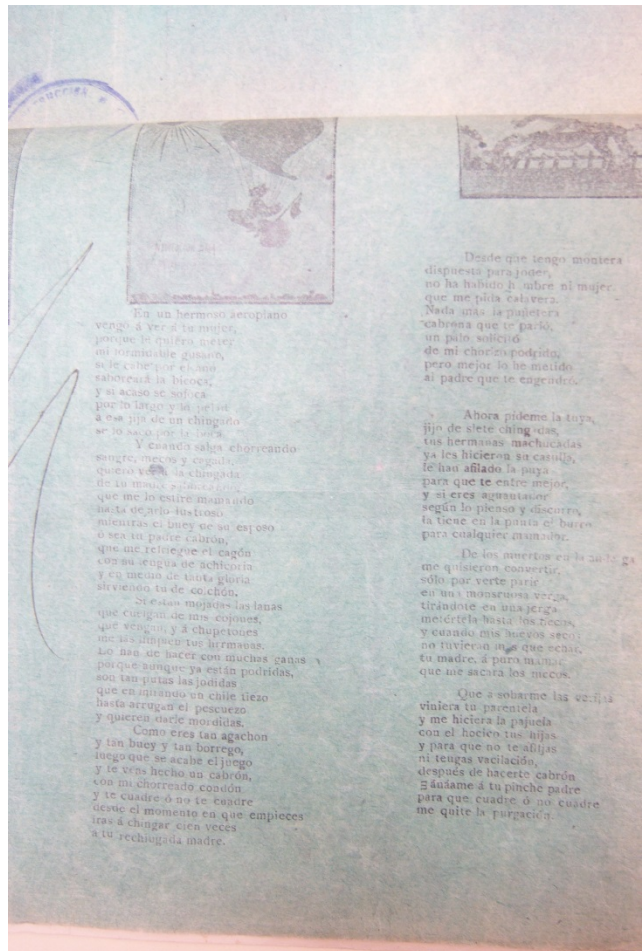
# Imagen 2.1

Calavera  
(detalle), Archivo  
General de la  
Nación, TSJDF,  
28 de octubre de  
1907,



# Imagen 2.2

Calavera (detalle), Archivo General de la Nación, TSJDF, 28 de octubre de 1907



# Imagen 2.3



El sueño de Fray Vergazo,  
final, fotovideograma,  
Filmoteca de la UNAM

# Imágenes 2.4 y 2.5



El bohemio, fotovideogramas,  
Filmoteca de la UNAM

# El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo

Imágenes del capítulo 3

# Imagen 3.1



Iris, El sueño de Fray Vergazo,  
Fotovideograma



# Imagen 3.2



El sueño de Sofonisba, Cabiria, Giovanni Pastrone (Italia, 1914)

# Imagen 3.3



Plano diagonal, El sueño de Fray Vergazo, fotovideograma

# Imagen 3.4



Doble encuadre, Tomasa y Juan en el jardín, fotovideograma

# Imagen 3.5



Pene artificial, Las muchachas,  
fotovideograma

# Imagen 3.6



Felación, Las muchachas,  
fotovideograma

# Imagen 3.7



Ninfas, Las muchachas,  
fotovideograma

# Imagen 3.8



Pedro Pablo Rubens, Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros, 1638- 1640, Museo del Prado

# Imagen 3.9



La cámara, El fotógrafo,  
fotovideograma



# Imagen 3.10



El fotógrafo,  
fotovideograma

# Imagen 3.11



El fotógrafo,  
fotovideograma

# Imagen 3.12



Proyector, La dama y el perro,  
fotovideograma

# Imagen 3.13



La dama y el perro,  
fotovideograma

# Imagen 3.14



Tiziano, Diana y Acteón, 1556-59,  
National Gallery (Edimburgo)

# Imagen 3.15



Rembrandt, Diana bañándose con sus ninfas,  
con Acteón y Calisto, 1634, Wassenburg Anholt

# Imágenes 3.16 y 3.17



Zoofilia, Los  
cazadores,  
fotovideogramas



# Imagen 3.18



Zoofilia, La dama y el perro,  
fotovideograma



# Imagen 3.19



Jean Honoré  
Fragonard,  
Muchacha  
jugando con su  
perro en la cama,  
1766-70, Munich,  
Alte Pinakothek

# Imágenes 3.20 y 3.21



Anónimo, Leda y el cisne,  
1515-20, Galeria Borghese,  
Roma,.



Francois  
Boucher, Leda y  
el cisne, 1740

# Imagen 3.22



Reflejo, El monje loco,  
fotovideograma

# Imagen 3.23



Doble encuadre, El monje loco,  
fotovideograma

# Imagen 3.24



Lesbianas calientes,  
fotovideograma

# Imagen 3.25



Lesbianas calientes,  
fotovideograma

# Imágenes 3.26 y 3.27



Sórdido,  
Lesbianas  
calientes,  
fotovideogramas



# Imagen 3.28



Sórdido, Lesbianas calientes,  
fotovideograma



# Imagen 3.29



Tres actos,  
fotovideograma

# Imagen 3.30



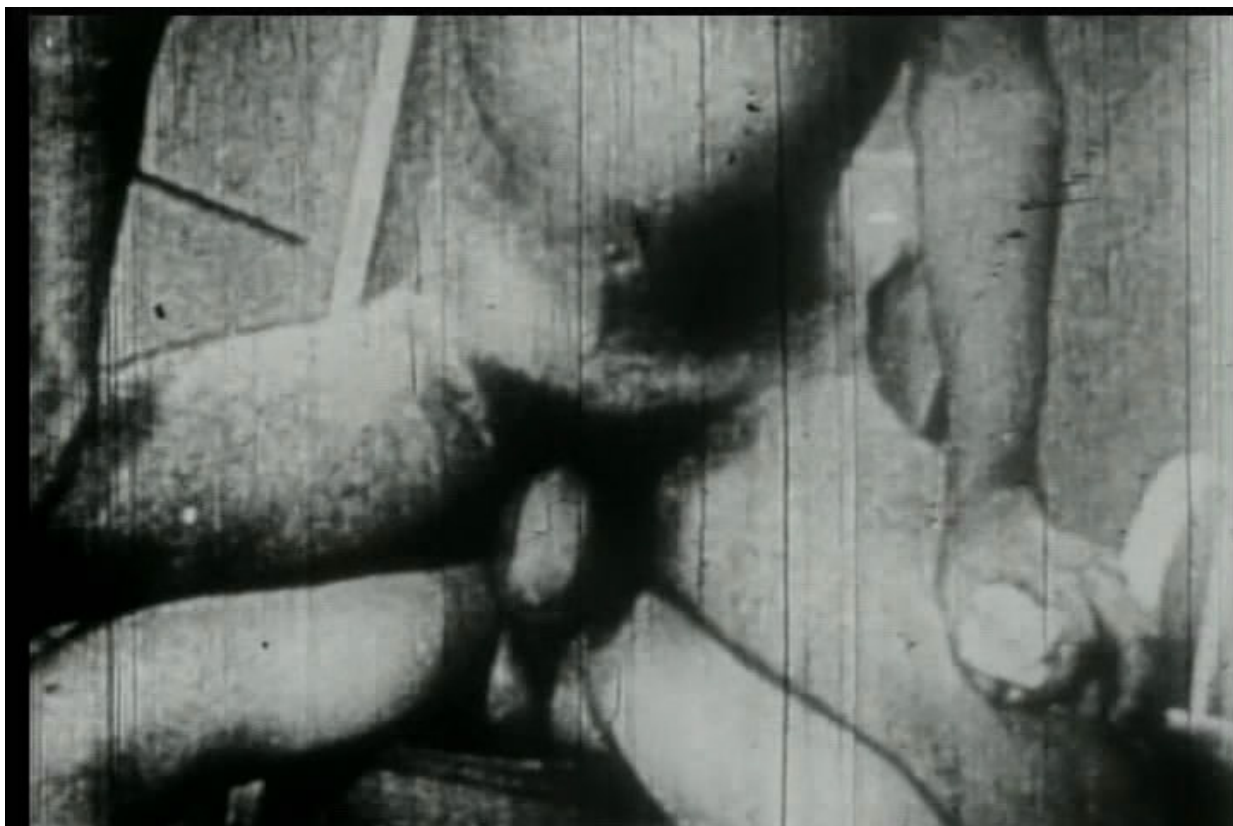
Sodomía, Trío de muchachas,  
fotovideograma

# Imagen 3.31



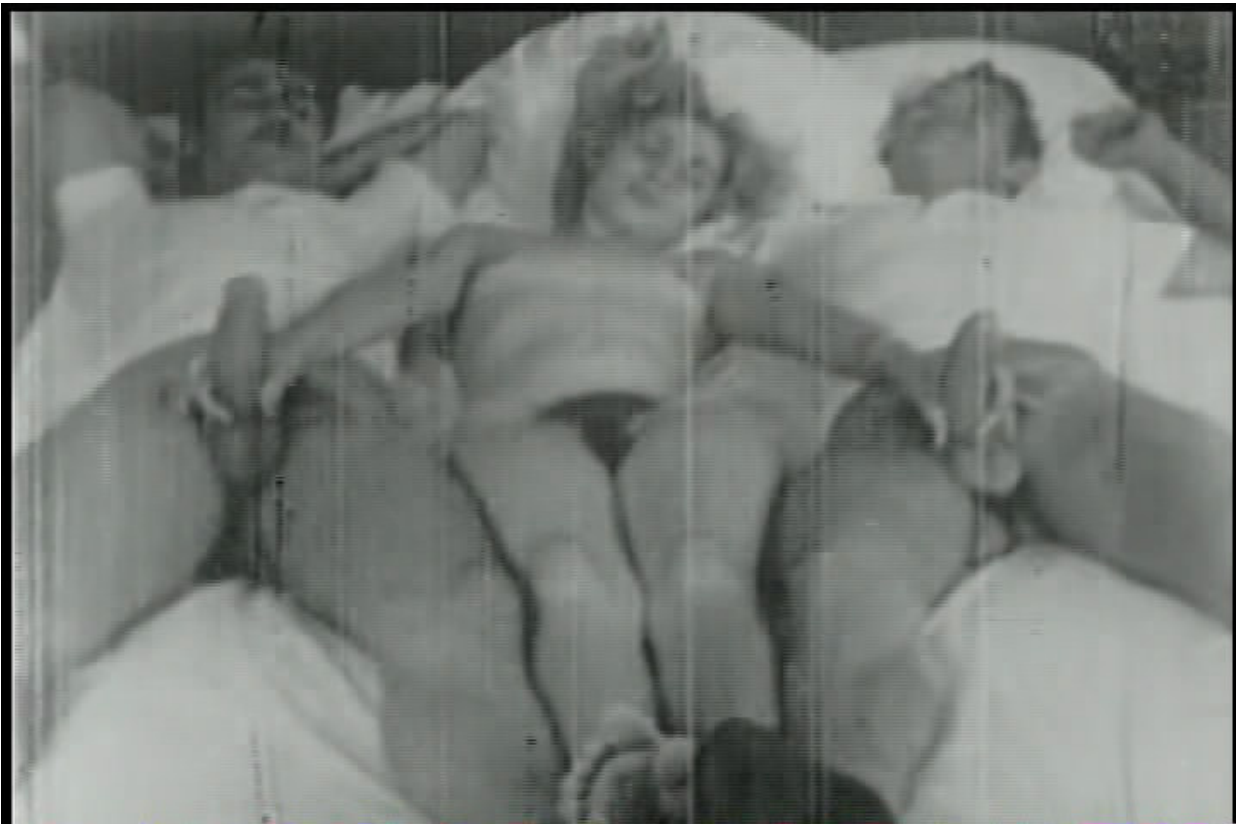
Mamaíta,  
fotovideograma

# Imagen 3.32



Tres actos,  
fotovideograma

# Imagen 3.33



Té para dos, fotovideograma

# Imagen 3. 34



Té para dos, fotovideograma

# Imágenes 3.35 y 3.36



La pastilla,  
fotovideogramas



# Imagen 3.37



Correggio, Júpiter e Io, 1531-32, Museo de Historia del Arte de Viena



# Imagen 3.38



Tiziano, La bacanal de los Andrios, 1523- 1526, Museo Nacional Del Prado

# Imagen 3.39



Gitanos cariñosos,  
fotovideograma

# Imagen 3.40



Lesbianas calientes y  
Las mil y una noches,  
fotovideogramas



# Imagen 3.41



Mamaíta,  
fotovideogramas



# Imagen 3.42



El sueño de Fray Vergazo,  
fotovideograma

# Imagen 3.43



El bohemio,  
fotovideograma

# Imagen 3.44



El bohemio,  
fotovideograma

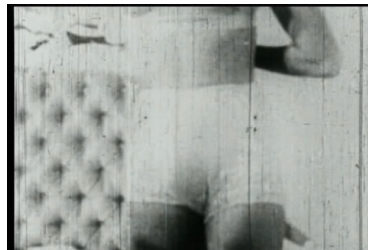
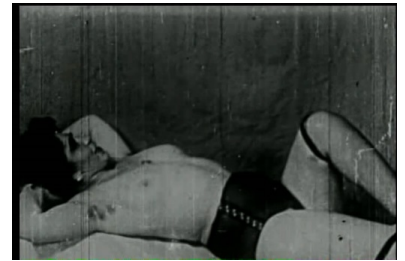
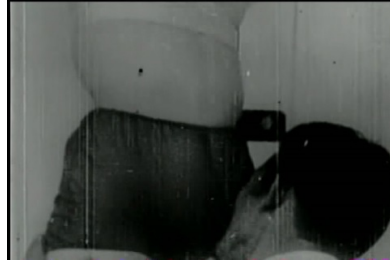
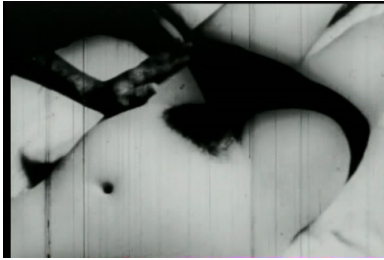
# Imagen 3.45



Cinco clientes,  
fotovideograma



# Imagen 3.46



Fotovideogramas  
diversos, lencería

# Imagen 3.47



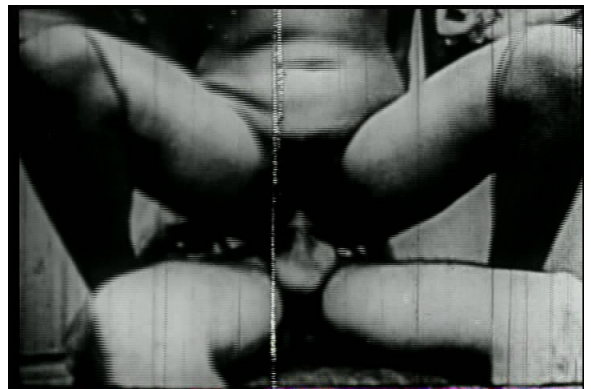
El sueño de Fray Vergazo,  
fotovideograma

# Imagen 3.48



La pastilla,  
fotovideograma

# Imagen 3.49



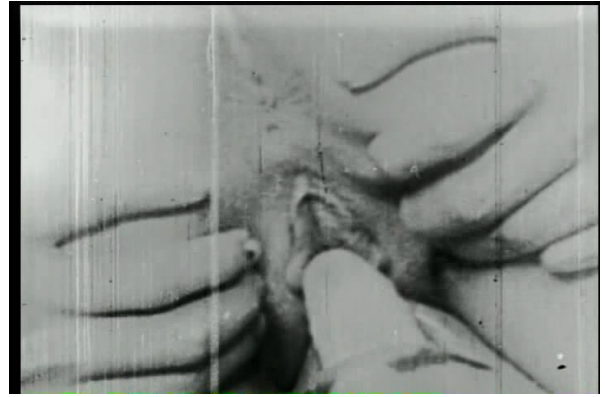
El bohemio, Antonio  
Vargas Heredia y Las mil  
y una noches,  
fotovideogramas

# Imagen 3.50



El bohemio,  
fotovideograma

# Imagen 3.51



Lesbianas calientes, Cuento  
de un abrigo de mink, La cita,  
fotovideogramas

# Imagen 3.52



Cuento de un abrigo de  
mink, fotovideograma

# Imagen 3.53



Las mil y una  
noches, La cita, Las  
muchachas,  
fotovideogramas



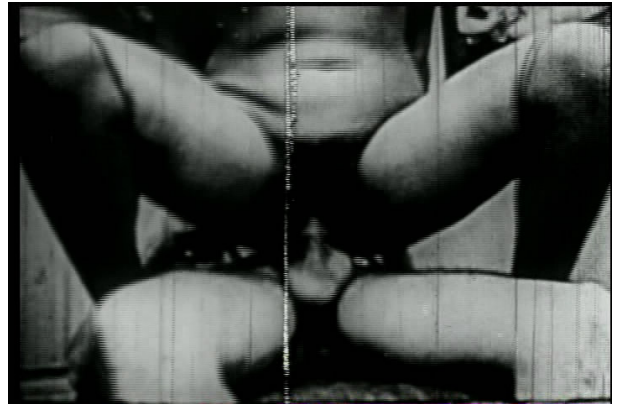
# Imagen 3.54



La cita,  
fotovideogramas

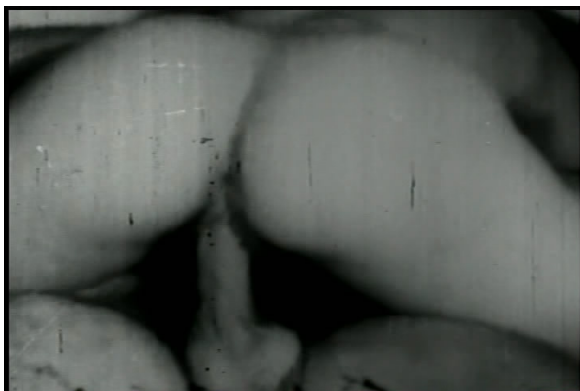


# Imagen 3.55



Té para dos, Tomasa y Juan en el jardín, El bohemio, Las mil y una noches, fotovideogramas

# Imagen 3.56



Cuento de un abrigo  
de mink, Un trío de  
muchachas, La pastilla,  
fotovideogramas

# Imagen 3.57

La cita,  
fotovideograma

# Imagen 3.58



Campesina,  
fotovideogramas

# Imagen 3.59



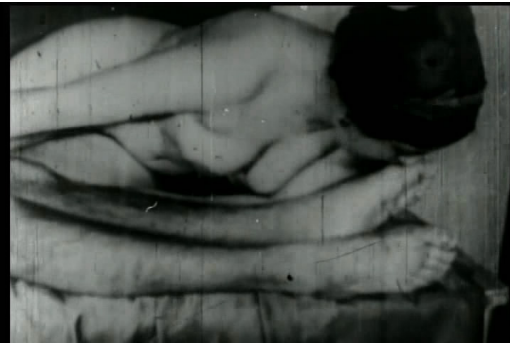
La cita, las mil y una  
noches, Cinco clientes,  
fotovideogramas

# Imagen 3.60



El fotógrafo,  
Mamaíta, Cinco  
clientes,  
fotovideogramas

# Imagen 3.61



La favorita y el  
Sultán, Cinco clientes,  
fotovideogramas



# Imagen 3.62



Lesbianas calientes,  
Sueños de opio, Cuento de  
un abrigo de mink,  
fotovideogramas

# Imagen 3.63



Mamaíta,  
fotovideogramas



# Imagen 3.64



Sueños de opio,  
fotovideograma

# Imagen 3.65



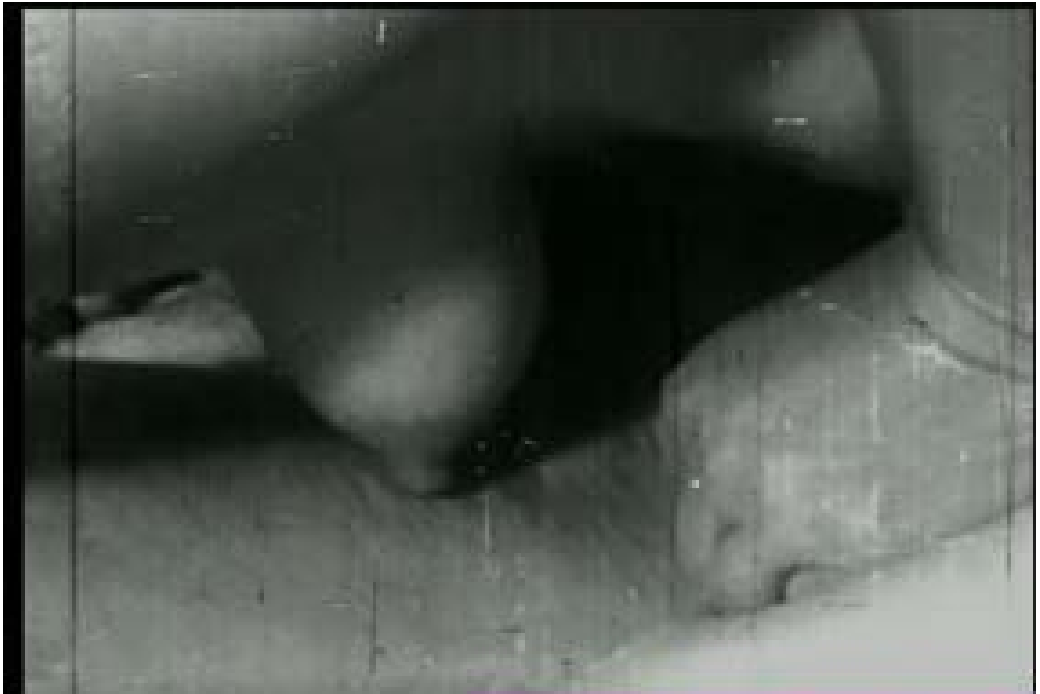
Los cazadores, Antonio Vargas  
Heredia, fotovideogramas

# Imagen 3.66



Lesbianas calientes, El bohemio, Las mil y una noches, Antonio Vargas Heredia ,  
fotovideogramas

# Imagen 3.67



Cuento de un abrigo  
de mink,  
fotovideograma

# Imagen 3.68



Cuento de un abrigo de  
mink, fotovideogram a

# Imagen 3.69



Cuento de un abrigo de  
mink, fotovideograma



# Imagen 3.70



Cuento de un abrigo de mink,  
fotovideograma

# Imagen 3.71



Praxíteles, Venus  
de Cnido  
(Ludovisi), Museo  
de Altemps,  
Roma

# Imagen 3.72



Giorgio Barbarelli da Castelfranco  
"Giorgione", Venus dormida (ca. 1507-1510),  
óleo sobre tela, 108 x 175 cm., Dresde

# Imagen 3.73



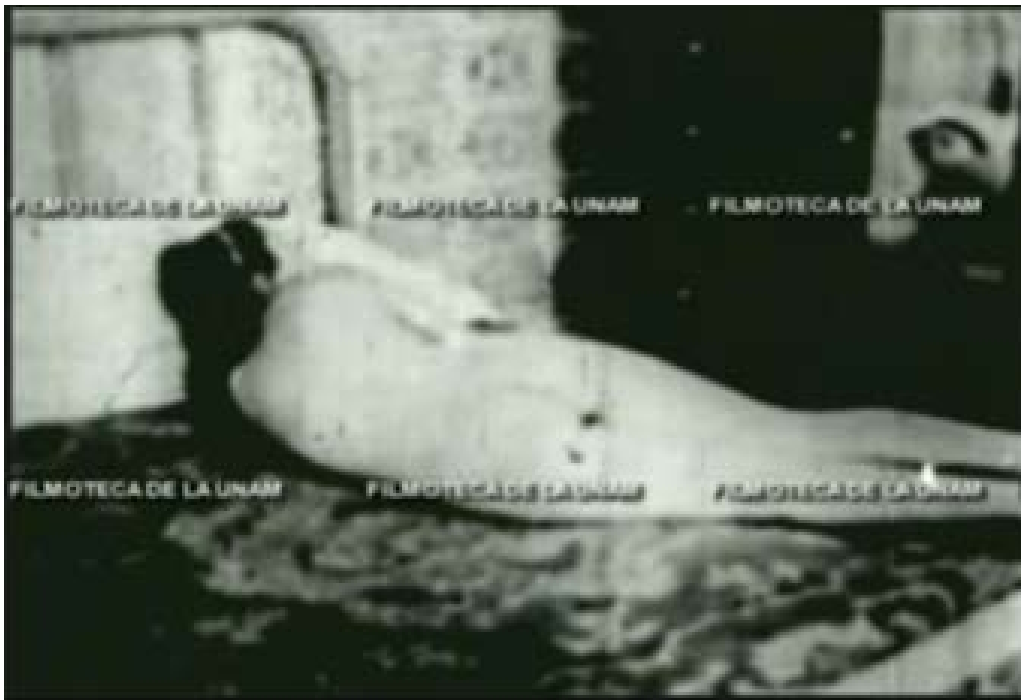
Tiziano Vecellio, Venus de Urbino (1538),  
óleo sobre lienzo, 165 x 119 cm., Galería  
Uffizi, Florencia

# Imagen 3.74



Diego Velázquez, Venus del espejo (ca. 1647-1651), óleo sobre lienzo, 122 x 177 cm., National Gallery, Londres

# Imagen 3.75



Juana frente al espejo, Viaje de bodas, fotovideograma

# Imagen 3.76



Estudio del artista en El  
bohémio, fotovideograma

# Imagen 3.77



Medidas y proporciones de la modelo,  
El bohemio, fotovideograma



# Imagen 3.78



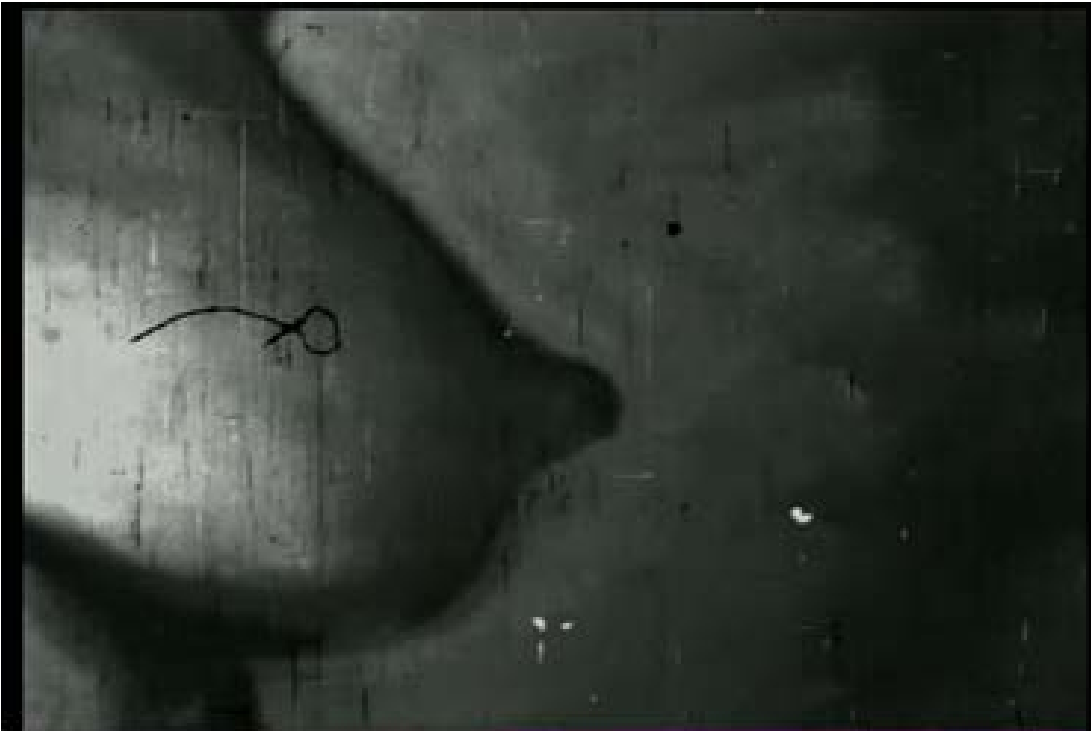
La modelo desnuda, El  
bohémio, fotovideograma

# Imagen 3.79



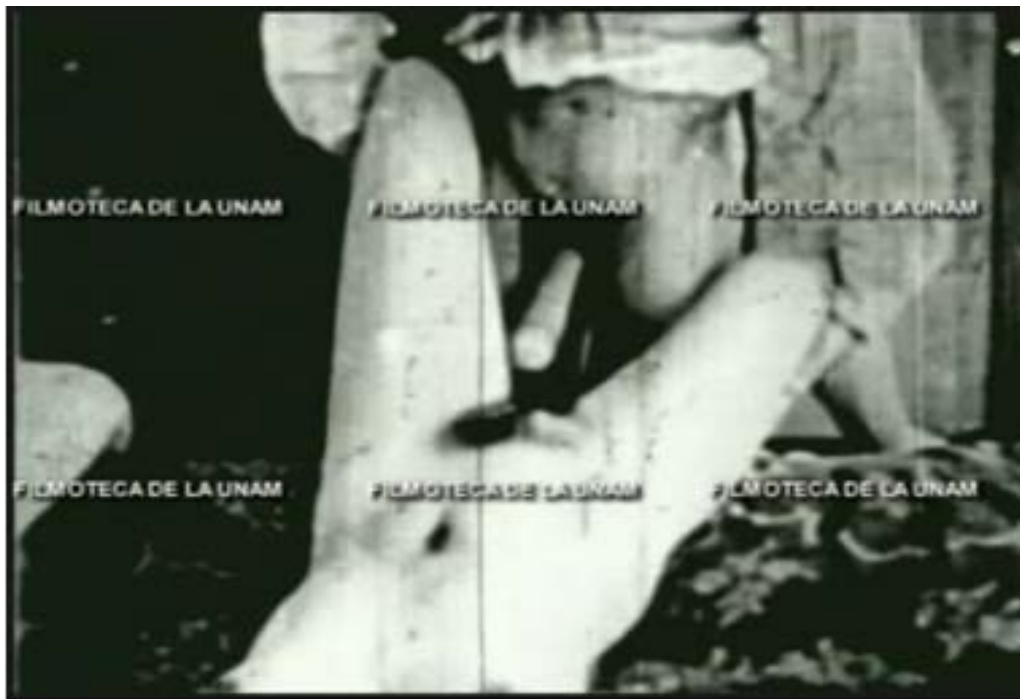
Detalle al pubis de la mujer pintada,  
Cuento de un abrigo de mink,  
fotovideograma

# Imagen 3.80



Detalle al seno de la mujer  
pintada, Cuento de un abrigo de  
mink, fotovideograma

# Imagen 3.81



Viaje de bodas,  
fotovideograma

# Imagen 3.82



El falo como órgano independiente,  
Viaje de bodas, fotovideograma

# El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo

Imágenes del capítulo 4

# Imagen 4.1

(3 de enero de 1920)



# Imagen 4.2

25 de abril de 1920





# Imagen 4.3



La Magdalena penitente,  
Bartolomé Esteban  
Murillo, 1617, 152 x 104  
cm., National Gallery,  
Dublín



Imagen 4.5

25 de abril de 1920

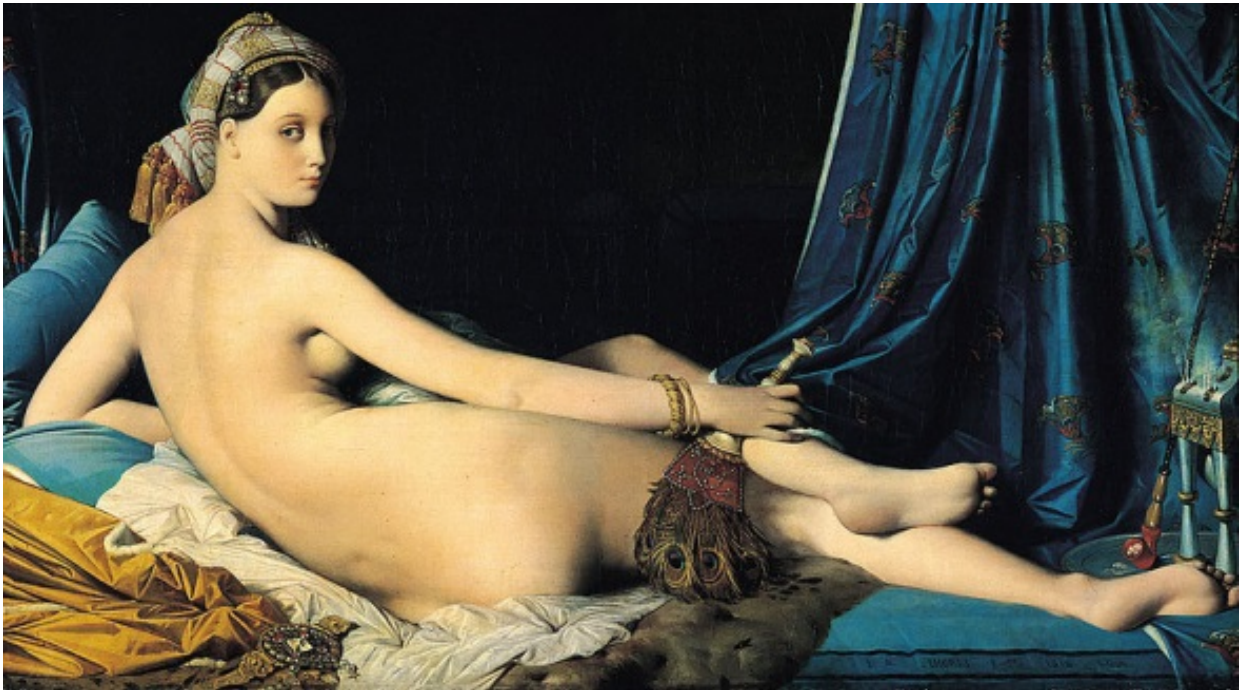


# Imagen 4.6



Simbad el mareado (Gilberto  
Martínez Solares, 1950)

# Imagen 4.7



Dominique Ingres, La gran odalisque,  
1814, Museo del Louvre

# Imagen 4.8

**Sensapera**

**No Espere Ud. No Sufra. Impida Que Su Sistema Nervioso Se Agote.**

Si sufre Ud. en secreto y está preocupado por el debilitamiento gradual de sus fuerzas nerviosas, que lo conducen a la impotencia, vitalidad agotada, fatigamiento psíquico, insomnio, memoria débil, palpitación del corazón, sensaciones de frío y calor y cualesquiera otras manifestaciones de agotamiento nervioso, no debe descorazonarse.

Su salud, y por consiguiente, su felicidad, regresarán muy pronto, si toma la Sensapera. Las propiedades orientales de estas famosas pastillas, obran como una magia y le harán fuerte y bienestar. No se deje dominar por ideas incurables. Pruebe Ud. la

**SENSAPERAS**

*(Exclusivamente para el Sistema Nervioso)*

nuestro propio riesgo. Una caja es suficiente en casos ordinarios, pero en casos más graves de mucha duración tratamos que un tratamiento entero de seis cajas dará resultados satisfactorios o devolveremos el dinero. Tome inmediatamente la Sensapera y se convencerá del cambio tan notable que se opera en la salud.

Sensapera no contiene drogas nocivas. La restituirá y rellenas las ceras del poder vital, y lo devolverá energía potencial. Cada servido, da una recibe su debida parte de energía de la vida, y salud, fuerza, y vigor siguen con toda la certeza de una y efecto.

THE BROWN EXPOXY COMPANY  
Dept. 33 74 Cortland St.  
New York 17, N. Y.

**JABON Y POLVO**

**HENO-DE-PERSIA**

INTENSAMENTE PERFUMADO

DE VENTA EN TODAS PARTES

CAMPDERA Y AYALA

**GRANAT S A GRANAT S**

SABADO PROXIMO, UN REPIQUE A VUELO DE ALEBRIA ANUNCIA UN ESTRENO FORMIDABLE!

Los CHICOS se entusiasman, los GRANDES se conmueven y todos dicen

**ESTRENO!! ESTRENO!! ESTRENO!!**

**"ALI BABA Y LOS CUARENTA LADRONES"**

Ali Baba and the Forty Thieves

La gran extravagancia cinematográfica de 1920. 7 partes que amen al público, de TODAS LAS EDADES dentro de un ambiente placentero y halagador, de dichas y recuerdos.

SABADO PROXIMO ESTRENO EN MEXICO!! en los Cines:

SALON ROJO, OLIMPIA, GRANAT, ALARCON, ALCAZAR, MINA Y LAS FLORES

**PERLAS**

(ARTIFICIALES)

Con su perfecto oriente y su variedad de estilos y modelos, hacen una adición muy primorosa a la belleza del bello sexo

Para la Niña, la Señorita, y la Dama

**\$2.00 a \$25**

Vea Nuestro Aparador

los os

**SANBORNS MEXICO**

Publicidad, El Universal, 11, 18 y 29 de abril de 1920, 29 de enero de 1921

# Imagen 4.9

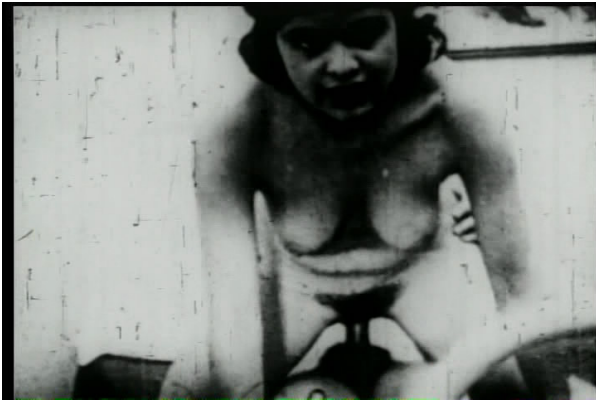


# Imagen 4.10





# Imagen 4.11



# Imagen 4.12



# Imagen 4.13



# Imagen 4.14



# Imagen 4.15

