



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

***OCULTO A PLENA VISTA.
LOS INICIOS DEL CINE PORNOGRÁFICO EN LA
CIUDAD DE MÉXICO, 1926-1954***

TESIS

QUE PRESENTA

JUAN MANUEL HERNÁNDEZ ALMAZÁN

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HISTORIA

DIRECTOR DE TESIS

MIGUEL ÁNGEL GUZMÁN LÓPEZ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. LA PORNOGRAFÍA EN LA HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA	26
I.1 La pornografía como fenómeno social	26
a) Historia general de la pornografía	26
i. El buen gusto y la obscenidad	26
ii. 1789: pornografía y política	27
iii. Diferentes feminismos	30
b) Una historia de la pornografía en México: ausencias y deslindes	34
i. Siglos XVI—XVIII: “...aunque en otros países del otro hemisferio no disonora mucho, pero aquí sí por el sumo recato de honestidad que se portan en esta parte”	34
ii. Siglo XIX: De la moral religiosa a la moral cívica	36
iii. Siglo XX: Primeras autorizaciones	40
I.2 La pornografía como representación	44
a) El texto y la imagen	44
b) No todo el cine porno es igual	47
i. <i>Stag Film</i>	48
ii. <i>Golden Age of Porn</i>	51
iii. ¿Una nueva era del porno?	54
CAPÍTULO II. EL CINE PORNOGRÁFICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO: TOLERANCIA, DELACIÓN Y CLANDESTINIDAD	60
II.1 Los pornógrafos	60
a) ¿Cuánto costaba un boleto para el cine porno?	60
b) Los productores: actores y fotógrafos de pornografía	61
c) Las compañías cinematográficas: organizarse para divertirse	65
d) Los consumidores: “muchachos de 12 años” y “hombres solos”	68
e) Los exhibidores: cines que no son cines, salas que no son salas	71
f) Los distribuidores: estereotipos nacionales	77
II.2 La pornografía en disputa	78
a) Amadeo Pérez Mendoza es detenido por ultrajes a la moral	78
b) La FEU incinera más de tres mil publicaciones obscenas en el Zócalo de la CDMX	81

II.3 Los enemigos de la pornografía	87
a) “Los imperativos de la decencia y las buenas costumbres”. El Estado como regulador del cine nacional	87
i. Nuevo medio, nuevas leyes	87
ii. Un giro a la derecha	89
b) La Iglesia y el cine. Un proyecto de saneamiento moral	93
i. La decencia se expande desde el norte	93
ii. La Legión Mexicana de la Decencia publica el boletín de apreciaciones cinematográficas	96
CAPÍTULO III. EL CINE PORNOGRÁFICO EN LA FILMOTECA DE LA UNAM Y LA CINETECA NACIONAL	101
III.1 Restos. Una arqueología del cine porno	101
a) Soportes	101
b) Códigos de producción	102
c) Formatos	104
d) Máquinas	106
III.2 Plata negra. Selección y clasificación del cine pornográfico	109
a) Hacia una poética del cine porno	109
i. El placer oculto	110
ii. No todo es sexo	111
iii. ¿Cómo se representa el placer?	112
iv. El otro cine	113
b) Las (in)capacidades del cine: ni espejo de la realidad, ni discurso objetivo	115
i. Técnica. Un punto ciego	115
ii. Política. La invisibilidad de lo visual	116
iii. Semiótica. El sentido ausente	117
III.3 Mirar, cortar, pensar. Un análisis del cine pornográfico	119
a) El método	119
i. La descripción	119
ii. El análisis	124
iii. La interpretación	125
b) Las cintas	125
i. Ver sin ser visto: <i>Un ladrón afortunado</i>	125
ii. Un punto de vista propio: <i>Los negritos</i>	126
iii. Adentro/afuera: <i>Antonio Vargas Heredia</i>	128
c) La comparación	130
i. Diferente método, mismo objeto de estudio	130
ii. Mismo método, diferente objeto de estudio	132

CONCLUSIONES	136
TRABAJOS CITADOS	139
ANEXOS	155
a) Fuentes primarias	155
b) Sinopsis	171
d) <i>Découpages</i>	194

INTRODUCCIÓN¹

Etimológicamente, la palabra «historia» deriva en todas las lenguas romances y en inglés del término griego antiguo ἱστορίη (istorie), en dialecto jónico, adaptado al latín clásico como «historia». Esa forma griega original deriva a su vez de una raíz indoeuropea, wid—, weid—, cuyo campo semántico está relacionado con el sentido de la vista, con la actividad de «ver» o «percibir ocularmente». De esta raíz parece que surgió en griego ἴστωρ (istor), «testigo», en el sentido de «el que ve», el testigo ocular y presencial de un hecho pretérito.

E. MORADIELLOS

El sexo como motor de la historia.

R. FREIXAS & J. BASSA

¹ Una versión de este texto fue publicada en Almazán, 2019.



Fotografía 1

Sin título, autor desconocido, c. 1940
(Córdova, 2005, pág. 13)

I. *Coup d'œil*

Vemos una vagina (fotografía 1); un par de dedos abren sus labios con cuidado, alcanzando a ver el interior de la misma. La mujer de la vagina se deja tocar por la mano del hombre mientras se reclina sobre una cama cubierta con un sarape. Si bien sus nalgas y sus piernas aparecen desnudas, la modelo conserva sus huaraches y calcetas. No está sola, el *flash* que se extiende sobre la escena revela la presencia del fotógrafo.

Esta es sólo una de las fotografías pornográficas que circularon clandestinamente en el México de mediados del siglo XX; de hecho, durante esa misma época se produjeron y exhibieron —también de forma clandestina— diversos cortometrajes que representan de manera mucho más audaz el acto sexual: así por ejemplo, en *Mamaíta* (c. 1930) una mujer pudiente disfruta del sexo oral que le ofrece su mayordomo; el esposo y una criada los descubren y como castigo el marido obliga al mayordomo a prodigarle los mismos favores que a su esposa, mientras ésta última y la criada se refocilan sobre un diván.

Por su parte, en *El sueño de Fray Vergazo* (c. 1930)² el sacristán Ventosilla espulga el vello púbico de dicho fraile mientras éste es visitado por un súcubo que adopta la forma de una de sus feligresas, a quien desnuda y penetra sentado sobre un sillón en el jardín del convento. Finalmente en *El cazador y el perro* (c. 1930) dos mujeres se internan en el bosque y gozan una de la otra engarzando sus piernas; al mismo tiempo, otros tantos cazadores son guiados por un perro en busca de presas, al descubrir a las mujeres se abalanzan sobre ellas y las penetran formando un trío inter—especie: cazador, mujer y perro.

II. Justificación

“Las imágenes ven con los ojos que las ven”³

Repulsiva, de mal gusto, ociosa, retorcida, lasciva, nefanda, repetitiva, monstruosa, disoluta, sucia, execrable, hueca, licenciosa, degenerada, impúdica, superflua, depravada, burda, indecorosa, torpe, ominosa, corrupta, mala, lujuriosa, soez, escandalosa, pervertida, obscena, abominable, superficial, inmoral, pecaminosa; incluso se reniega de ella sin ser vista.⁴

² Cf. *Abbot Bitt au couvent* [1925] en Reilhac, M., & Babiole, C. 2000.

³ Saramago, 2004, pág. 426.

⁴ En la década de 1920 un grupo de activistas solicitó a la Comisión de Educación del Congreso Norteamericano restringir la producción de películas inmorales; cuando los miembros de dicha Comisión instaron a los activistas

Se ha hablado mucho de la pornografía pero se le conoce tan poco; objeto denostado y clandestino, que, por estas razones, debería estimular la investigación: ¿cómo un objeto basado en la fantasía ha podido construir todo un imperio económico y cultural? Una realidad socio—histórica característica de la edad moderna y las mutaciones de lo visual; un espejo de nuestro devenir cultural, nuestras filias y nuestras fobias (*cf.* Lipovetsky, 1990).

Se conoce tan poco de ella porque, al ser clandestina, no existen registros que den cuenta de datos elementales como: director, actores, año de producción y locaciones; en ocasiones este tipo representaciones ni siquiera cuenta con título por lo que se les asigna uno provisional que termina convirtiéndose —por practicidad y convención— en definitivo.⁵

Se habla tanto de ella porque no sabemos cómo definirla ni cómo diferenciarla del erotismo: "La única diferencia radicalmente significativa entre cine erótico y cine porno no es más que el encuadre y la iluminación" (Casas & Flores, 2009, pág. 120). Asimismo, se utiliza el porno como frontera social: "Alguien dijo una vez que erotismo era cuando lo hacían los ricos y pornografía cuando lo hacían los pobres" (Casas & Flores, 2009, pág. 120).⁶

Si estudiamos la pornografía podemos entendernos mejor a nosotros mismos; cómo se han transformado nuestras sensibilidades en torno a la sexualidad y los roles de género, cuál es el vínculo entre pornografía e innovación tecnológica, cuáles son límites a la libertad de expresión y sus mecanismos de censura.⁷

a citar ejemplos de películas corruptas u ofensivas muy pocos supieron nombrar títulos concretos: "Pese a que los pastores y las organizaciones de mujeres se consideraban 'expertos' en obscenidad, no fueron capaces de definirla; sin embargo, la reconocían cuando la veían. Por tanto, todo lo que desde la pantalla ofendía su sentido de la propiedad, ya fuera de índole social, política o moral, se definía como obsceno y debía prohibirse" (Black, 1999, pág. 47; comillas en el original).

⁵ Por su parte, Hoff (1989) considera que no existe una historia de la pornografía porque la representación que se hace de las mujeres en este tipo contenidos está socialmente interiorizada y aceptada: "*Without gender analysis, no analysis or definition of pornography will expose its basic sexism or its function as an ideological representation of patriarchy and an exercise in the "practice of power and powerlessness"*" (pág. 30).

⁶ *Cf.* "Los intentos de definición de la pornografía no han sido escasos; se acumulan uno sobre otro, cada uno de ellos esforzándose por corregir los defectos del anterior y tratando de evitar los defectos que corregirá el que vendrá" (Kendrick, 1995, pág. 17). Arcand (1993) llama a este fenómeno el sofisma del elefante: "creer que existen en el mundo ciertas cosas muy difíciles de describir pero que al mismo tiempo son perfectamente reconocibles como el elefante" (pág. 26).

⁷ Si se censura la pornografía se vulnera la libertad de expresión, si no se censura continúa un discurso de odio. Frente a este dilema, el Estado niega la categoría de discurso a la pornografía dejando intacta la libertad de expresión, al menos formalmente. Al respecto, señala Niedbala (2016): "*In Excitable Speech, Butler elaborates the role of the state in defining the discursive situation that, in her view, conditions the formation of subjects. As she states, the "subject's production takes place not only through the regulation of that subject's speech, but through the regulation of the social domain of speakable discourse"*" (pág. 114; cursivas en el original).

Por último —pero no menos importante— estudiar la pornografía significa revisar nuestras contradicciones; la denuncia pública y su consumo privado, la penalización para erradicarla y el surgimiento de un mercado negro, el decomiso de materiales y la liberación de sus productores, el deseo de una sexualidad libre y la reticencia para que otros la lleven a cabo.

III. Problemática

¿Sexo, la dualidad excluyente?

¿Qué nos dice la pornografía? Ya sea que veamos en ella un espíritu del tiempo (*Zeigeist*) o bien toda representación pornográfica —en tanto reiteración del acto sexual— resulta atemporal. En términos generales, la pornografía ha sido interpretada desde dos ángulos transversales: por un lado, una válvula de escape ante el proceso civilizatorio occidental (*cf.* Elias, 2000); por otro, un acto políticamente transgresor del orden social y particularmente patriarcal.

Al respecto, Torres (2001) y Macías (2006) atribuyen el éxito de los manuales de buenas maneras al proceso de pacificación, desarrollo e incorporación de México a la economía global; en particular, las clases liberales podían hacer ver por medio del refinamiento la superación de un pasado bárbaro. Por su parte, Muñiz (2002) y Rubenstein (2010) coinciden en señalar la Revolución como un periodo de liberación sexual — particularmente femenina— que sería lentamente institucionalizada por el gobierno emanado de la lucha armada.

González (2009) sintetiza así la situación:

El régimen visual que se manifestó en México a finales del siglo XIX e inicios del XX se desarrollaba en el marco de un régimen sexual que, como ya se ha descrito, se fragmentaba en una dualidad excluyente. La sociedad burguesa con el énfasis puesto en la mirada, enfoca al sexo de una manera mucho más visual. Se escinde la procreación del placer sexual (pág. 166).

¿Acaso no son contradictorias estas interpretaciones, una no excluye a la otra? Por un lado el afán de domesticar el cuerpo ocultando todo rastro animal, por otra la exhibición de desnudos femeninos como muestra de un adelanto técnico y moral. Tal es el caso de Eduardo Pallares quien fuera un prestigiado abogado y cuya vida sentimental (privada) entró en conflicto con su actividad profesional (pública).

Poco después que Pallares se casara con la acaudalada Esperanza González, entraría en vigor la reforma carrancista del divorcio vincular (1917) el cual sancionaba la separación de los cónyuges quienes podían casarse con terceros cuantas veces quisieran.⁸ Al respecto, Pallares condenó energéticamente dicha reforma alegando la disolución de los lazos afectivos y morales que unían a la familia:

La nueva Ley Sobre Relaciones Familiares es profundamente revolucionaria, silenciosa y sordamente destructora del núcleo familiar [...] significa una transmutación colosal de valores morales [...] La verdad es que lleva un virus destructor del primer orden [...] hay más revolución en dos o tres artículos de esa ley, que en multitud de hechos de armas que parecían de primera importancia (citado en García, 2013, pág. 252).

A pesar de este profundo rechazo a la nueva reglamentación en asuntos matrimoniales, Pallares fue uno de los primeros mexicanos en divorciarse en los términos que sancionaba la misma ley: ante el presunto secuestro de su esposa por miembros del ejército (institución que Pallares criticaba públicamente) el abogado anti—revolucionario tuvo que admitir que la misma se había fugado con su amante, Manuel Legorreta.

Aquí, la sexualidad procreativa (sancionada a través del matrimonio) y la sexualidad placentera (más allá del mismo) chocan de manera dramática; de ahí que Pallares contradiga sus principios como abogado: antes que mantener la relación con su esposa prefiere ampararse en la ley que él mismo había condenado.

Estas son las preguntas generales de investigación: 1) ¿Cuáles son los fundamentos para transgredir o censurar la sexualidad que se aleja de los cánones político y morales? 2) ¿Existe una forma de reconciliar estas interpretaciones a propósito de la sexualidad; esto es, acceder al placer sin transgredir las normas tácitas y/o explícitas?

IV. Estado del arte

La ley y el deseo⁹

⁸ Anteriormente la Iglesia o el Estado autorizaban la separación de los cónyuges pero no podían volver a casarse hasta que uno de los dos falleciera, en términos prácticos seguían casados aunque vivieran separados (García, 2013).

⁹ Cf. Besançon, 1969.

¿Cómo se ha interpretado la pornografía en México? Existen dos grandes ejes de análisis que permiten aglutinar las diferentes exégesis: el marxista y el freudiano;¹⁰ en primer lugar, Marx considera la ley como una expresión de las voluntades dominantes y no como un instrumento consensuado de orden social:

La vida material de los individuos, que en modo alguno depende de su simple “voluntad”, su modo de producción y la forma de intercambio, que se condicionan mutuamente, constituyen la base real del Estado [...]. Los individuos que dominan estas relaciones tienen, independientemente de que su poder deba constituirse como Estado, que dar necesariamente a su voluntad, condicionada por dichas relaciones, una expresión general como voluntad del Estado, como ley... (Marx & Engels, 1974, pág. 386; comillas en el original).

Como ejemplo, Marx (1982) señala la transformación del derecho consuetudinario que tenían los campesinos renanos (oeste de Alemania) para recolectar leña y frutos silvestres de los bosques. En el momento que la nobleza terrateniente encuentra en estos artículos una fuente de riqueza y comienza de hecho a exportarlos a Holanda, los diputados del parlamento de dicha región vigilan y procesan a los recolectores como ladrones.

Por su parte, Butler considera que la sexualidad también está regida de acuerdo a los intereses de las clases dominantes; por lo cual, antes de intentar liberar el cuerpo de los subalternos es necesario invertir el orden político que le precede:

Si la sexualidad se construye culturalmente dentro de relaciones de poder existentes, entonces la pretensión de una sexualidad normativa que esté « antes », « fuera » o « más allá » del poder es una imposibilidad cultural y un deseo políticamente impracticable, que posterga la tarea concreta y contemporánea de proponer alternativas subversivas de la sexualidad y la identidad dentro de los términos del poder en sí (Butler, 2007, pág. 93 y 94; comillas en el original).

Al respecto, los detractores de la pornografía han visto en ella prácticas y actitudes que van en contra del orden establecido:

¹⁰ Williams (1989) ya había recurrido a estos dos autores como fuente de interpretación; en particular, esta autora considera la eyaculación masculina o *money shot* (llamada así debido a que los directores de cine ofrecen un estipendio extra a los actores que la practican frente a la cámara) como un fetiche de las películas pornográficas: mientras Marx define el fetiche como la incapacidad del hombre para identificar el trabajo que hizo posible la creación de dicho objeto, para Freud el fetiche constituye un sustituto del falo en el inconsciente del niño al descubrir que su madre no tiene pene —lo cual, por cierto, caracteriza a la mujer como un ser “incompleto” —. En cualquier caso, tanto el fetiche marxista como freudiano, señala Williams, representan una ilusión que traiciona a sus fieles: el hombre eyacula para exorcizar su miedo a la castración; es más, se cree que derramar el esperma en la cara de la mujer constituye un placer deseado por ella misma. Como se podrá ver a lo largo de esta investigación, dicha exégesis difiere pero no se opone a la hipótesis que ofrecemos al lector.

...si el Cinematógrafo nos muestra escenas pornográficas que hacen ruborizarse á [*sic*] las señoritas; si nos pone de manifiesto cómo un ratero desvalija al primero que se encuentra al paso, burla á la policía y goza tranquilamente del fruto de sus rapiñas [recuérdese a los “ladrones” de leña renanos]; si tras las inmorales manifestaciones de cariño de dos amantes, aparece una carta en que se da cita á la mujer casada, y ésta acepta de buen grado [recuérdese a Esperanza González, exesposa de Eduardo Pallares]; si esta ha de ser la misión del Cinematógrafo, debemos hacerle una guerra formidable, por inmoral y contrario á la real y positiva cultura de la sociedad (El Heraldo del Hogar, 1908, pág. 5).

De hecho, las inquietudes de los redactores de la prensa capitalina serían registradas en los códigos de la época; tómese en cuenta cómo el Código civil federal de (1928) señala: “Es ilícito el hecho que es contrario a las leyes de orden público o a las buenas costumbres” (¿cómo definir las buenas costumbres?; art. 1830); por su parte, el Código penal federal de (1931) —el cual permanece vigente— advierte que:

Se aplicará prisión de tres días a cuatro meses y multa de cinco pesos 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 y por cualquier medio ejecute o haga ejecutar por otro exhibiciones obscenas (art. 200).

De ahí que en mayo de 1939 el cine/tienda de Pérez Mendoza y su socio José Durand fuera clausurado, sus fotografías y películas sicalípticas fueron confiscadas y aquellos dos encarcelados (Leal, 2011). O bien, al grito de “¡Salvemos a la niñez! ¡Mueran los pasquines envenenadores del alma mexicana!” un grupo de iconoclastas quemaría en el Zócalo de la ciudad de México tres mil publicaciones galantes sustraídas de kioscos y peluquerías el 26 de marzo de 1955 (Bartra, 2002).

En segundo lugar, Freud (Tótem y tabú, 1992) funda la organización social en el asesinato —simbólico— del padre, la posesión de la madre y los consiguientes tabúes que rodean a estos hechos; en términos concretos, la búsqueda del placer sexual guía la relación entre personas sin embargo hace insostenible la vida en común: una vez satisfecho su deseo, el hijo primigenio experimenta la culpa y condena el asesinato así como el incesto.

Entonces, hemos tomado noticia de dos diversos orígenes del sentimiento de culpa: la angustia frente a la autoridad y, más tarde, la angustia frente al superyó. La primera compele a renunciar a satisfacciones y pulsiones; la segunda esfuerza, además, a la punición, puesto que no se puede ocultar ante el superyó la persistencia de los deseos prohibidos (Freud, El malestar en la cultura, 1992, pág. 123).

Al respecto, el caso de Luis Izaguirre y Piedad Ontiveros parece reproducir el modelo planteado por Freud. Dichos jóvenes de la clase media—alta porfiriana mantuvieron

relaciones sexuales a pesar de no estar casados; es más, dichas relaciones tuvieron lugar en una casa de citas (un espacio que la “gente decente” consideraba sórdido). Al parecer, el sentimiento de culpa en Ontiveros la orilla a alejarse de Yzaguirre: “La combinación de encuentros abiertos y secretos fue aparentemente demasiado para Ontiveros, quien sintió una vergüenza cada vez mayor. Yzaguirre intentó disminuir su creciente remordimiento dándole pequeños regalos como joyería económica” (Garza, 2007, pág. 82).¹¹ A pesar de ello, Yzaguirre asesinó a su expareja bajo el influjo del alcohol, por lo que es enviado a prisión para expiar su crimen. Es decir, no sólo hubo un marcado sentimiento de culpa en los implicados sino un castigo facilitado por ellos mismos.

Para evitar lo anterior, el inconsciente ha generado diferentes mecanismos que facilitan la satisfacción del deseo sexual sin quebrantar las normas sociales; uno de ellos ha sido identificado en la pornografía: “Este cine, fábrica de sueños, permite vivir lo que la sociedad prohíbe. La pantalla no es más que uso compensatorio, exutorio neurótico, reproducción alienante de la sexualidad frustrada, alienada del espectador” (Decamps, 1981, pág. 211).¹²

Desde esta perspectiva, la pornografía evita los crímenes pasionales (como el de Yzaguirre) y en general quebrantar los tabúes que rigen las relaciones entre personas; sin embargo, la presión psicológica cada vez es mayor de modo que condena incluso los placeres sustitos o sus meras tentativas:

A partir de entonces, perdió su fuerza la diferencia entre agresión consumada y mera intención, y ello por la omnisapiencia [*sic*] del superyó; ahora podía producir un sentimiento de culpa tanto una acción violenta efectivamente ejecutada —como todo el mundo sabe— cuanto una que se quedara en la mera intención —como lo ha discernido el psicoanálisis— (Freud, *El malestar en la cultura*, 1992, pág. 133).

Así, en 1933 fue creada la Legión Mexicana de la Decencia la cual publicaría junto a la Office Catholique International du Cinéma el boletín semanario *Apreciaciones sobre películas Cinematográficas*: esta publicación reseñaba y calificaba todas las cintas estrenadas en la capital de la república hasta bien entrados los cincuenta (Bartra, 2002). Se trata ya no

¹¹ “*The combination of open and secret meetings was apparently too much for Ontiveros, who felt increasing shame. Yzaguirre attempted to lessen her growing remorse by giving her small gifts such as inexpensive jewelry*” (traducción de Manuel Almazán).

¹² « *Ce cinéma, usine à rêves, permet de ‘vivre’ ce que la société interdit. L’écran n’est qu’usage compensatoire, exutoire névrotique, reproduction ‘aliénante’ de la sexualité frustrée, ‘aliénée du spectateur* » (traducción de Manuel Almazán; comillas en el original). Juan Solís (comunicación personal, 21 de septiembre de 2020) considera que la pornografía no satisface el deseo sexual antes bien despierta el mismo.

solamente de alejarse del consumo de imágenes sicalípticas sino también de imponer esa misma castidad a otros posibles espectadores. El colmo de esta persecución contra la pornografía son los calzones que el escultor Juan Olaguíbel debe poner a su obra *La Diana cazadora* por exigencia de la primera Dama en 1944 (Bartra, 2002). Al parecer, ni el arte se escapó de albergar deseos prohibidos.

V. Hipótesis

“El simulacro no es lo que oculta la verdad — es la verdad la que oculta que no existe. El simulacro es verdadero”¹³

a) Ocultar y exhibir

Si bien las interpretaciones marxista y freudiana rebasan el morbo que rodea a las imágenes pornográficas hasta identificar en ellas una problemática social, consideramos que las fotografías y películas mexicanas de dicho género no corresponden por completo a estos modelos. Nótese cómo, a pesar de los múltiples esfuerzos por inhibir su producción y exhibición, su presencia se hace cada vez mayor a lo largo del siglo XX; desde las tomas estereoscópicas hasta las cintas de video casero, la pornografía en imágenes logró incorporar las nuevas tecnologías a los deseos de sus consumidores.

Si la producción de imágenes pornográficas continuó e incluso aumentó de tono fue a condición de ocultar las mismas ante la mirada de sus detractores. Así, por ejemplo, Romer (2002) señala que los vendedores de fotografías porno mostraban primero las fotografías más discretas a sus clientes; y, en un segundo momento, ofrecían el material más sugerente si la reacción del cliente daba pie a ello. Por su parte, Francisco Mujica —titular de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas— ordena en 1937 la cancelación del registro como “artículos de segunda clase” a las publicaciones de carácter sicalíptico, las cuales en adelante circularían en sobre cerrado (Bartra, 2002).

Al parecer, tanto las prohibiciones legales como el tabú que rodeaban a las imágenes pornográficas hacían necesario para los productores, actores y distribuidores ocultar su trabajo ante ciertas personas pero exhibirlo frente a otras (*cf.* Goffman, 2006). De hecho, este juego de intermitencia visual se puede identificar en muchas cintas de la época; véase cómo

¹³ « *Le simulacre ne jamais ce qui cache la vérité – ce la vérité qui cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai* » (Baudrillard, 1981, pág. 9; traducción de Manuel Almazán).

en *Tortilleras calientes* (c. 1940) dos mujeres que mantienen relaciones lésbicas son espiadas por un hombre a lo lejos. O bien, en *La campesina* (c. 1940) una mujer que orina entre los matorrales es descubierta por un hombre que se acerca y forcejea con ella antes de tener relaciones sexuales. Finalmente, en *Tomás y Juana en el jardín* (c. 1940), un criado espía a una sirvienta mientras ésta lava su ropa interior, el hombre se acerca y empieza a besarla y tocarla lascivamente. Mientras tanto, la dueña de la casa busca a la criada por el jardín y por poco los descubre teniendo relaciones sexuales.

En el caso de las fotografías pornográficas, cabe subrayar el contraste entre el torso desnudo de varios actores y los antifaces que cubren sus rostros (fotografías 2 y 3) (c. Szarkowski, 1996). Al respecto, se puede suponer que dichos antifaces mantienen oculta la identidad de las personas que aparecen en la imagen (algo comprensible según las leyes que castigan la pornografía), pero también pueden formar parte del placer de mirar. “he aquí por qué”, señala Arcand (1993) “...cuando se descubre que lo que es visto sólo buscaba hacerse ver, y cuando habría sido evidente desde el principio que la intimidad revelada evidentemente no tenía ya nada de íntimo, el interés se diluye y muere” (pág. 230). En otras palabras, el placer y su búsqueda no existirían o al menos no se vivirían con igual intensidad si no estuvieran velados: “la pornografía tiene una absoluta necesidad de encontrar algún pudor por vencer” (Arcand, 1993, pág. 230).

Así, mientras la superficie reproduce las normas aceptadas el fondo representa la transgresión de esas mismas normas; sin embargo, antes que ver en ello una contradicción entre lo público y lo privado, su constante imbricación sugiere una convivencia cotidiana. Una simulación en la que participan incluso aquellos que tienen por oficio vigilar el cumplimiento de las normas; es decir, una acción estrictamente ilícita pero que hace posible la relación entre grupos sociales diferenciados e incluso antagónicos.¹⁴

¹⁴ En este sentido, la tesis de Foucault (2009) según la cual la transgresión social pasa de ser fuente de suplicio público a readaptación por medio de la prisión y en particular de la disciplina privada, resulta inapropiada para entender el singular fenómeno de convivencia entre aquellos que infringen y quienes se encargan de castigar la infracción.



Fotografía 2

Juan Crisóstomo, sin título, c. 1926.
(Morales, 1994, pág. 67).

Esta es la hipótesis de investigación: el ocultamiento de la pornografía ante las autoridades le permitió permanecer vigente al tiempo que dicho ocultamiento alimentó la curiosidad del espectador.

b) Dos conceptos clave

i. Simulacro

Las tesis marxistas han marcado la obra de Baudrillard aunque su visión particular de la sociedad se caracteriza por un tono desencantado: si el canon teórico acusa la reducción del individuo a consumidor, el filósofo francés ve en el intercambio simbólico la crisis del capitalismo. Así, en *Simulacres et simulation* (1981), señala la dilución entre realidad y apariencia; no se trata de una cortina de humo ni de una mera imitación sino de la unión entre una y otra.

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: “Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella” (Littré). Así,

pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario” (Baudrillard, 1981, pág. 12; comillas en el original).¹⁵

En este contexto la pornografía constituye la cumbre de la modernidad, no existe objeto ni práctica que mejor ejemplifique la contradicción entre el referente y su representación; transforma la sexualidad en espectáculo pero sobre todo constituye la defensa por la moralidad y privacidad en nostalgia de un orden “caduco”: “la pornografía de hoy es el erotismo de mañana” (citado en Ogien, 2005, pág. 79).¹⁶

ii. Representación

Si bien Chartier (1989) considera que la noción de representación no constituye un sistema ni mucho menos un paradigma de las ciencias sociales, ha permitido replantear diferentes esquemas historiográficos. En primer lugar la supuesta relación entre públicos y productos; mientras las clases altas consumen cierto tipo de obras (literarias, pictóricas), los más humildes abrazan otros tipos de contenido. Como lo ha demostrado el caso de Menocchio — el molinero del Frioul— la distribución y apropiación de diferentes textos no se limita a un grupo en particular. “Lo esencial es entonces comprender cómo los mismos textos —en formas impresas posiblemente diferentes— pueden ser diversamente aprehendidos, manejados, comprendidos” (Chartier, 1989, pág. 1512).¹⁷

En segundo lugar la equivalencia exacta entre una obra y su interpretación; aquí las ideas parecen flotar en el ambiente dejando de lado las condiciones reales de su recepción.¹⁸

¹⁵ “*Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre : 'Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit et faire croire qu'il est malade. Celui qui simule une maladie en détermine en soi quelques symptômes' (Littre). Donc, feindre ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du 'vrai' et du 'faux', du 'réel' et de l' 'imaginaire' ” (traducción de Manuel Almazán; comillas en el original).*

¹⁶ Al respecto, Schussler (2013) ha señalado cómo la sexualidad adquiere en la actualidad un valor de consumo, objetivizando así a los individuos y en particular a las mujeres. Aquí la oferta precede la demanda lo cual trae consigo la disolución de la intersubjetividad (las mujeres descienden a la categoría de bienes de consumo y los bienes de consumo ascienden a la categoría de sujetos).

¹⁷ “*L'essentiel est donc de comprendre comment les mêmes textes —en des formes imprimées possiblement différentes— peuvent être diversement appréhendés, maniés, compris” (traducción de Manuel Almazán).*

¹⁸ Según Darton (2008), en vísperas de la Revolución francesa eran pocas las obras filosóficas y enciclopédicas que se encontraban en las bibliotecas particulares: en parte, esto se debía a que dichas obras estaban prohibidas, por otra parte, textos mucho más livianos llenaban los estantes de los lectores, y, finalmente, sólo una parte de la población sabía leer y escribir.

En este sentido, los investigadores han dedicado poco tiempo a rastrear los equívocos y manipulaciones del sentido.

Nuestros magistrados conocieron muy bien ese misterio, sus trajes rojos, sus armiños, de los que se envuelven en gatos forrados, los palacios donde juzgan, las flores de lis, todo este aparato augusto es muy necesario; y si los médicos no hubiesen tenido sotanas y mulas, y los doctores no hubiesen tenido gorros cuadrados y batas amplias de cuatro lados, jamás habrían podido engañar al mundo que no puede resistir una muestra tan auténtica. Si ellos poseían la verdadera justicia y si los médicos tuvieran el verdadero arte de curar, no tendrían que hacer gorros cuadrados; la majestuosidad de estas ciencias sería bastante venerable en sí misma. Pero al tener sólo ciencias imaginarias, es necesario que adopten esos vanos instrumentos que golpean la imaginación; y así, en efecto, consiguen el respeto (citado en Chartier, 1989, pág. 1515).¹⁹

Chartier llama a este fenómeno “teatralización de la vida social”; el cual si bien presenta similitudes con la sociología norteamericana reconoce la influencia directa de Marcel Mauss y Émile Durkheim (*représentations collectives*). En particular, señala el papel que ha jugado el aparato simbólico en sustitución de la fuerza pública. Desde esta perspectiva la pornografía no es propia de una clase social antes bien diferentes grupos se han apropiado de ella de manera distinta, pero sobre todo la pornografía entraña un conflicto: mientras unos ven en ella la ausencia de todo significado, otros señalan la representación de hechos y actitudes no deseados.

Estas son las preguntas particulares de investigación: 1) ¿Existe relación entre el simulacro de diferentes actores sociales y la visión parcial de ciertas imágenes? 2) ¿Este fenómeno es un caso aislado o constituye un elemento indispensable para la imagen pornográfica; es decir, en qué medida la visión parcial alimenta al porno? 3) ¿En qué punto la actividad sexual deja de ser plena y se convierte en parcial?

¹⁹ “Nos magistrats ont bien connu ce mystère, leurs robes rouges leurs hermines dont ils emmaillotent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet appareil auguste est fort nécessaire ; et si les médecins avaient des soutanes et des mulas, et que les docteurs eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils auraient dupé le monde qui ne peut résister cette montre si authentique. S'ils avaient la véritable justice et si les médecins avaient le vrai art de guérir, ils auraient que faire de bonnets carrés ; la majesté de ces sciences serait assez vénérable elle-même. Mais ayant que des sciences imaginaires il faut ils prennent ces vains instruments qui frappent imagination laquelle ils ont affaire et par là en effet ils attirent le respect” (traducción de Manuel Almazán).



Fotografía 3

(Córdova, 2005, pág. 10).

VI. Marco teórico

¿Nuevo para quién?

a) Pornografía animal, pornografía masculina

A pesar de la inmensa producción de películas pornográficas y los exaltados debates que ha generado, no existe una gran cantidad de estudios de caso, mucho menos una teoría que intente sistematizar todas esas imágenes.

Frente a este escenario un texto como “Teoría del porno” de Paola Druille (2002) resulta prometedor; la autora define la pornografía como todo aquello que viola la intimidad del sujeto. Es decir que, más allá de una transgresión jurídica la pornografía accede a lo ajeno en contra de su voluntad o a falta de su discernimiento: “se profana un lugar sagrado desluciendo la subjetividad construida para resguardo de la intimidad” (pág. 25). Según Druille esta definición tiene su origen en la Ilustración donde surge una aberración por lo irracional entendido como lo animal propiamente. Así, la pornografía atenta contra la razón y la posibilidad de acción:

Complejo generador de un conjunto de ideas, emociones y tendencias generalmente reprimidas y asociadas a experiencias del sujeto que perturban su comportamiento, acentúan su obsesión metafísica y generan una ideología abstrusa que atenta contra los límites de la razón y su poder inmaculado sobre la voluntad de acción cognitiva y social (pág. 25).

Por su parte, Laura Mulvey (2009) en *Visual and Other Pleasures* estudia el cine clásico norteamericano desde una perspectiva feminista; para esta autora existe una fuerte división entre los papeles que representan las mujeres y los que representan los hombres:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, la cual ha sido estilizada convenientemente. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico de manera que puede decirse de ellas que connotan “para—ser—mira—bles” (pág. 19).²⁰

Esta teoría feminista del cine sería trasladada a la pornografía a través de diferentes autores. En el caso latinoamericano destaca la académica Nancy Prada; esta autora expone tanto la postura de las feministas “pro—sexo” como de las “anti—pornógrafas”; para estas últimas lo que excita de la pornografía es el poder del hombre sobre las mujeres. Es decir, este tipo de representaciones las cosifica e incita a violentarlas más allá de las pantallas: “la pornografía es la teoría: la violación es la práctica” (citado en Prada, 2010, pág. 12).

Incluso se considera que toda relación heterosexual es un acto de violencia contra las mujeres, no importa si se cuenta con su consentimiento, están enajenadas por una opresión sistémica. Sin embargo, los jueces no parecen encontrar relación entre estas imágenes y la violencia contra las mujeres: en realidad, señala Prada, las leyes son favorables a la sexualidad masculina y todo lo que atente contra ella es considerado como obsceno. En otras palabras: “Cuando sólo se prohíbe la exhibición pública de la pornografía lo que [se] protege

²⁰ “*In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to—be—looked—at—ness*” (traducción de Manuel Almazán). Irigaray (2009) lleva más allá esta reflexión hasta identificar en el sentido de la vista toda una construcción masculina: “La mujer goza más con el tocar que con la mirada, y su entrada en una economía escópica dominante significa, de nuevo, una asignación a la pasividad: ella será el bello objeto de la mirada. Si su cuerpo se ve de tal suerte erotizado, e incitado a un doble movimiento de exhibición y de retirada pública para excitar las pulsiones del ‘sujeto’, su sexo representa *el horror del nada que ver*” (p. 19; comillas y cursivas el original)

es el derecho de los hombres a imponer la pornografía a las mujeres en privado" (2010, pág. 16).

Tanto la perspectiva de Druille como la de Mulvey desarrollan un estudio serio de la pornografía hasta condensarlo en una teoría del porno; para la primera autora la aversión hacia este tipo de representaciones responde al espíritu racionalista impulsado por la Ilustración; para la segunda autora el cine constituye una extensión del afán masculino por controlar las mujeres (*male gaze*). Sin embargo estos dos enfoques serían cuestionados por los estudios más recientes sobre la pornografía, los cuales —sin abocarse exclusivamente a la teoría del porno— transformarían drásticamente su concepción.

b) *Porn Studies*: ¿libertad intelectual o libertinaje disfrazado?

En el 2004 Linda Williams editaría *Porn Studies*, un libro interesado en estudiar diferentes sobreentendidos de la pornografía. En primer lugar señala que la pornografía no debería ser considerada un fenómeno marginal; Hollywood hace aproximadamente 400 películas al año mientras que la industria del porno hace entre 10 000 y 11 000 películas en el mismo periodo. Setecientos millones (“seven hundred million”) de videos o DVDs pornográficos son rentados cada año a pesar de que éstos se repiten mucho más que las películas de Hollywood. Las rentas producto del porno (revistas, sitios de internet, tv por cable, juguetes sexuales) se estiman entre los 10 y 14 mil millones de dólares (“billion dollars”) anualmente.

En segundo lugar, la autora señala diferentes tipos de pornografía de manera que no resulta fácil ni recomendable hacer generalizaciones sobre la misma. En particular, critica la postura feminista que identifica en el cine en general y en la pornografía en particular una objetivación de las mujeres: “tan pronto como empecé a ver en realidad una gran cantidad de películas a través de la historia del género antes que generalizar desde el visionado de una o dos películas, descubrí que el cine pornográfico no ilustra tan claramente tal objetivación”²¹ (Williams, *Hardcore. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, 1989, pág. x). Si bien la pornografía puede explotar a las mujeres de diferentes formas —precisa Williams— esto no significa que dicho género constituya el cánón de la misoginia.

²¹ “As soon as I began really to look at a large number of films across the genre's history rather than to generalize from a viewing of one or two films, I found that film pornography did not so neatly illustrate such objectification” (traducción Manuel Almazán).

Según el editor de *Adult Video News*, “la pornografía no cuenta con una demografía, atraviesa toda estadística demográfica”²² (citado en Williams, 2004, pág. 2). En efecto la pornografía es muy diversa; incluye las producciones heterosexuales pero también las menos consumidas gay y lésbico así como las *woman—friendly*.²³ Más aún la pornografía se nutre de complejas representaciones raciales; Nguyen Tan Hoang en “The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star” llama la atención sobre el estereotipo del hombre asiático poco masculino; por su parte Linda Williams en “Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust” llama la atención sobre el estereotipo del hombre negro ultra—masculinizado.

Si bien los llamados *Porn studies* surgen en Estados Unidos pronto se extenderían a otras latitudes. Así, desde la academia francesa, Vörös señala que la voluntad de conocimiento científico acerca de los efectos de la pornografía descansa sobre la oposición “nosotros” (expertos no afectados por la pornografía) y “ellos” (el público mayoritariamente masculino y alterado). En realidad los *Porn studies* se enfrentan a una epistemología basada en diferentes parejas de opuestos como son espíritu/cuerpo, razón/emoción, objetividad/subjetividad. En lugar de preguntar “¿qué quiere decir eso?” los *porn studies* prefieren responder a la pregunta “¿cómo funciona eso?”; es decir, se oponen a la tradición idealista del conocimiento: “...la significación no es una propiedad de las imágenes, de los textos o los videos, sino algo que emerge a través de prácticas materiales específicas” (Vörös, 2015, pág. 14).²⁴

²² “*Porn doesn’t have a demographic, it goes across all demographics*” (traducción Manuel Almazán).

²³ La productora y directora Erika Hallqvist —quien se hace llamar Erika Lust— ha llevado a cabo diferentes películas porno desde una óptica feminista: “Hay mujeres que dicen que no les gusta el porno y nunca en su vida han visto una escena, por lo tanto su rechazo no es objetivo, es fruto de una tradición [...] La pornografía en sí no es mala, no obstante, sí hay mucha pornografía mala (que es fea estética y moralmente). El cine hetero con el que se supone que nos tenemos que identificar es en verdad cine para hombres heterosexuales, está hecho por hombres y destinado a hombres. No hay mujeres en la industria del entretenimiento para adultos (más allá de las actrices, las maquilladoras y alguna que otra mujer en cargos de baja responsabilidad). Y si no hay mujeres como productoras, guionistas y directoras, no habrá películas que tengan nuestra sensibilidad y nuestro punto de vista. [...] La pornografía como toda expresión artística y cultural, tiene un discurso. En el caso de la pornografía, este discurso habla sobre el sexo, y todo aquello que tenga un discurso es susceptible de ser abordado desde una óptica feminista. Muchos hombres, y algunas mujeres, me preguntan: ‘¿Quién eres tú para decir lo que les gusta a las mujeres, lo que es feminista o no?’ Estoy cien por cien de acuerdo, ni yo ni nadie debe pretender sentar una doctrina sobre cómo debe ser el cine para adultas. Todas las mujeres somos diferentes entre nosotras. Definitivamente no creo que tenga la respuesta para todas. Por eso creo que hace falta que muchas mujeres expresen sus visiones individuales” (Lust, 2008, págs. 37, 45, 49, y 51; comillas en el original).

²⁴ “*La signification n’est pas une propriété des images, des textes ou des vidéos, mais quelque chose qui émerge à travers des pratiques matérielles spécifiques*” (traducción Manuel Almazán).

Si las décadas de 1980 y 1990 se caracterizaron por la lucha contra la pornografía, las primeras décadas del siglo XXI se caracterizan por hablar de sexo a partir de una serie de sucesos internacionales. Se habla de sexo para comentar series televisivas no pornográficas como *Californication* o *Sex in the City*. Se habla de sexo a raíz del *affair* Monica Lewinsky y Bill Clinton en ese entonces presidente en funciones de los Estados Unidos. Se habla de sexo para protegernos a nosotros mismos o a nuestros familiares de los embarazos no deseados o del SIDA. Al respecto, Williams usa el término “en/scenidad” para referirse a la paradójica presencia de lo sexual en la sociedad:

Si obscenidad es el término dado a aquellos actos sexuales explícitos que parecían inabrazables y permanecieron así fuera de escena, en/scenidad es un término más complejo con el cual podemos marcar la tensión entre lo nombrable y lo inabrazable que anima muchos de los discursos contemporáneos sobre la sexualidad (2004, pág. 4).²⁵

Esta es una de las principales referencias conceptuales para la presente investigación; sin embargo, aquí se centra la atención no en aquello que se dice o no sobre el sexo sino en aquello se exhibe o no sobre el mismo. Si bien estas dos posibilidades no se excluyen, se privilegia el acto visual antes que el lingüístico (oral o escrito); esta preferencia se relaciona directamente con la metodología adoptada es decir el análisis de cortometrajes pornográficos.²⁶

VII. Metodología

“La mirada es suspensión sobre un acontecimiento. Incluye la duración y la voluntad de comprender [...] Es *poiesis*, confrontación con el sentido, intento de ver mejor, de comprender, luego de un asombro, un terror, una belleza, una singularidad cualquiera que apela a una atención”²⁷

²⁵ “If obscenity is the term given to those sexually explicit acts that once seemed unspeakable, and were thus permanently kept off—scene, on/scenity is the more conflicted term with which we can mark the tension between the speakable and the unspeakable which animates so many of our contemporary discourses of sexuality” (traducción Manuel Almazán).

²⁶ Para Fredric Jameson (1990) toda imagen constituye un tipo de pornografía: “The visual is essentially pornographic, which is to say that it has its end in rapt, mindless fascination; thinking about its attributes becomes an adjunct to that, if it is unwilling to betray its object; while the most austere films necessarily draw their energy from the attempt to repress their own excess (rather than from the more thankless effort to discipline the viewer). Pornographic films are thus only the potentiation of films in general, which ask us to stare at the world as though it were a naked body” (pág.1; cursivas en el original).

²⁷ “Le regard est suspension sur un événement. Il inclut la durée et la volonté de comprendre. Il explore les détails, il s’oppose au visuel par son attention plus soutenue, plus appuyée, sa brève pénétration. Il focalise sur de données. Il détache des situations de la toile de fond visuel qui baigne les jours. Il est poiesis, confrontation au sens, tentative de mieux voir, de comprendre, après un étonnement, un effroi, une beauté, une singularité quelconque qui appelle une attention” (Le Breton, 2006, pág. 65).

Dada la extensión y complejidad del cine porno, nos proponemos abordar este medio desde una perspectiva atenta al contenido de las cintas (historia estética del cine) pero también a su contexto de creación (historia sociocultural del cine).²⁸ Sólo una historia que contemple ambas perspectivas tiene las herramientas necesarias para entender una obra.

a) Análisis interno

En el primer caso la historia estética del cine busca la comprensión de los procedimientos formales a lo largo de un *corpus* audiovisual (más que una valoración de los filmes se preocupa por reconstruir los procesos de expresión y comunicación propios del cine). En particular la historia estética del cine estudia las estructuras narrativas o los modelos de representación que dominan en un momento dicho medio.

Así, por ejemplo, Bordwell, Staiger y Thompson (1997) estudian el cine clásico estadounidense de 1917 a 1960; en particular se preocupan por la forma en que diferentes elementos técnicos entran en un sistema estilístico coherente que relaciona funciones e instituye su uso. Estos autores estudian tres sistemas estilísticos: la narración, “basada en el cine clásico sobre la consecucialidad y el paralelismo de los acontecimientos representados” (citado en Casetti, 2005, pág. 335); la representación del tiempo, “fundada en la linearidad [*sic*] y la continuidad (toda vuelta atrás y todo salto adelante deben quedar claramente señalados)” (citado en Casetti, 2005, pág. 335); y la representación del espacio, “confiado a encuadres que prefieren la centralización, el equilibrio y la frontalidad, y vincula al sentido de contigüidad entre los espacios que se van ofreciendo a la vida” (citado en Casetti, 2005, pág. 335). Así nace un estilo dentro de un periodo (1917—1960) que admite cambios o ajustes puntuales.

También dentro de una “historia de las formas” aunque tal vez menos socorrido se encuentra el enfoque que aísla un tema o figura y los sigue en uno o más obras es decir “resalta todas sus caras y todas sus funciones [...] incluso fuera del conjunto original” (Casetti, 2005, pág. 338); al respecto, Jean—Louis Leutat (1985) estudia el *western* en sus

²⁸ Al respecto, Lagny (1997) se pregunta cuál es la diferencia entre la historia de la cultura y la historia del cine: “En este terreno, la historia del cine es tributaria de las dudas de la historia cultural en cuyo seno se están produciendo vivos debates: la cuestión de sus límites siguen sin resolverse y hace que las discusiones sobre sus fuentes y métodos proliferen (pág. 188).

inicios y señala que adquiere forma gracias a diferentes discursos que atraviesan y sobrepasan una determinada cinta (lo burlesco, el melodrama y el vodevil).

b) Análisis externo

En el segundo caso la historia sociocultural del cine se divide en dos grandes apartados: por un lado el cine como pauta de la sociedad, esto es un agente que refuerza o reorienta gustos y opiniones; por otro lado el cine como reflejo de la sociedad, esto es un espejo —idealizado o deformado— de sus comportamientos y orientaciones. Estas dos perspectivas no se excluyen es decir el cine puede ser reflejo y modelo al mismo tiempo; lo problemático es analizar a quién da voz y a quién se la niega, en qué sentido incide y con qué fuerza, con qué otros medios colabora para crear opinión pública.

En el pimer apartado han sido comunes las intervenciones de los grupos de presión (laicos o confesionales), los partidos políticos o el Estado mismo sobre la industria cinematográfica. Al respecto Gubern (2016) señala que durante la exhibición de la polémica *The birth of a nation* (Griffith, 1915) tuvieron lugar diferentes manifestaciones en Boston, Chicago y NuevaYork para boicotear la cinta. En este mismo tenor, Leglise (1977) señala que después de la proyección de *Jud Süss* (Harlan, 1944) en Marsella algunos judíos fueron agredidos en ese mismo lugar.

Dentro del segundo apartado Marc Ferro (1980) considera que el cine refleja la sociedad en diferentes niveles: a) revela algunos aspectos de la sociedad pero también esconde otros; b) usa un lenguaje audiovisual que evidencia el contexto del director y su equipo de trabajo; c) alberga reacciones que hacen patente el sustrato político—ideológico de determinada sociedad. Así pues, no sólo importa lo que exhibe el cine, sino cómo lo exhibe: en su análisis de *La grande illusion* (Renoir, 1937) Ferro señala la diferente acogida que recibe dicha cinta antes y después de la Segunda Guerra Mundial; antes es considerada como una obra pacifista que reivindica el acercamiento entre los pueblos, después fue entendida como una invitación al colaboracionismo.

En 1937 Jean Renoir ya había recortado una frase de Boeldieu en que éste, al oír desfilar a los soldados alemanes, comentaba que “el ruido de las botas es el mismo en todos los ejércitos del mundo”. Este postrer sollozo internacionalista se hace inadmisibile en 1946, cuando las botas ya no son iguales y no hace el mismo sonido una bota francesa que una alemana (1980, pág. 167; comillas en el original).

Más aún, Pierre Sorlin (1985) propone ampliar la idea del reflejo pues antes que mostrarnos los intereses de una sociedad el cine nos revela lo que considera representable, de ahí el concepto de “visible” que designa “...lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo y lo que los espectadores aceptan sin asombro” (pág. 58). A este concepto — añade Sorlin— “...habríamos de tomar en cuenta la cegera social, la ceguera ante aquello que no estamos preparados para ver” (pág. 58). Al respecto, señala que *Ossessione* (Visconti, 1943) fue recibida como manifiesto de un cine comprometido con la realidad (neorealismo italiano);²⁹ sin embargo encuentra que los realizadores “no ven” el escenario natural donde se desenvuelve la historia: “no es perceptible para ellos, no llegan a captarlo sino por rasgos periféricos o transitivos (lo que pasa a través de él)” (pág. 161). Al respecto comenta:

No tenemos que juzgar el realismo de un filme (lo que equivaldría a evaluarlo en función de una "realidad" que no es otra cosa que nuestra propia manera de captar la realidad), ni tratar de recuperar el estado de ánimo de los italianos en 1943 (nuestras situaciones son demasiado distintas, y entre tanto hemos recibido muchos otros filmes), sino que, al ver un filme que sus contemporáneos consideraban realista —o fantástico, o poético, etc. —, tratar de comprender qué principios regían su sistema de percepción. Se consideró verdadero al filme: ¿cuáles eran, en la época, los criterios de verdad? (1985, pág. 157; comillas en el original).

En conclusión, no es posible otorgar preeminencia a ninguno de estos campos: la historia se beneficia de los planteamientos de la primera y ésta siempre toma en consideración los datos de la segunda, su principal colaboración se da cada vez más en el estudio de filmes concretos como fuente histórica.

VIII. Estructura de la obra

Si bien los siguientes capítulos adoptan un orden cronológico (cómo evoluciona el cine porno y cuáles son sus principales hitos), éste mismo es atravesado por un ejercicio estético particular (cuáles son los elementos que integran una película porno y cómo se relacionan entre sí). Creemos que estos enfoques no se contraponen, por el contrario pueden complementarse y enriquecer nuestro análisis; a continuación se presentan de los principales vínculos identificados así como el orden de su exposición.

²⁹ Para una caracterización del neorealismo italiano véase Romaguera y Alsina, 1993.

a) Capítulo I

Aquí se ofrece un panorama de la pornografía a lo largo de la historia moderna. El texto está dividido en dos apartados: I) La pornografía como fenómeno social, donde se abordan los principales hitos tecnológicos, económicos y políticos relacionados a este tipo de representaciones; II) La pornografía como representación, donde se abordan las características formales de este tipo de contenidos: si bien la pornografía ha adoptado diferentes medios, aquí sólo se incluyen el texto y la imagen, que son la base de la presente investigación

Cada uno de estos apartados está dividido a su vez en dos incisos: I, a) Historia general de la pornografía; donde se abordan los primeros autores y sus obras, al respecto cabe resaltar las redes e influencias internacionales; I, b) Una historia de la pornografía en México: ausencias y deslindes, donde se abordan las particularidades pero sobre todo las omisiones historiográficas de este tipo de representaciones; II, a) El texto y la imagen, donde se aborda cómo la pornografía escrita ha influido a la pornografía visual además de cómo los procesos tecnológicos y sociales han favorecido a esta última; II, b) No todo el cine porno es igual, donde se aborda el desarrollo de este tipo de pornografía en función de los avances tecnológicos y estilísticos.

En general, no puede decirse que la pornografía haya nacido en un momento particular de la historia; antes bien se propone entenderla como un proceso que adopta diferentes rasgos a lo largo del tiempo, en este sentido aún hoy día sigue cambiando. Así pues, este texto tiene la intención de mostrar al lector la importancia que la pornografía ha tenido en la historia moderna; como señala Coopersmith (2000), “Aunque la gente tal vez no quiera pensar en la pornografía, ha influido significativamente la vida de todos los que han usado un puesto de periódicos, una videocasetera, el teléfono o una red computacional” (pág. 33).³⁰

b) Capítulo II

El capítulo II ofrece una caracterización del cine pornográfico en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX. Esta caracterización está dividida en tres apartados:

³⁰ “*Although people may not want to think about pornography, it has significantly affected the lives of everyone who has used a newsstand, VCR, telephone or computer network*” (traducción de Manuel Almazán).

1) “Los pornógrafos”, donde se registran los participantes de este tipo de películas (actores, directores, compañías); 2) “La pornografía en disputa”, donde se abordan los principales procesos contra los productores de pornografía; 3) “Los enemigos de la pornografía”, donde se presentan los argumentos jurídicos y religiosos que el Estado y la Iglesia esgrimieron contra la inmoralidad.

De estos apartados se desprenden dos consideraciones teórico—metodológicas: en primer lugar, nuestra concepción del cine pornográfico no sólo toma en cuenta la definición que sus mismos productores podrían hacer, también incluye la imagen que sus detractores se encargaron de denunciar y combatir. La razón de incluir ambas posiciones es que sin una de ellas el estudio del cine pornográfico podría resultar sesgado o peor aún, propagandístico.

En segundo lugar, se ha tratado de construir un texto que muestre las diferentes capas que involucra el cine pornográfico; desde particularidades técnicas a nociones del cuerpo humano y la sexualidad (de lo concreto a lo abstracto). Se decidió adoptar dicho orden debido a la limitación de fuentes, pero sobre todo a la necesidad de dotar sentido a las mismas; tómesese en cuenta que una misma representación podía ser considerada pornográfica según el grupo o individuo calificador.

Al final de este capítulo se presenta una interpretación de cómo ambas posturas —los pornógrafos y sus detractores— pudieron convivir sin llegar a cancelarse por completo. Antes de abordar su relación en términos absolutos se prefiere hablar de concesiones y formas de evadir la ley.

c) Capítulo III

Aquí se describen las películas pornográficas localizadas en la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. Esta descripción está dividida en tres apartados: 1) “Restos. Una arqueología del cine porno” en donde se presentan las características técnicas de dichas cintas; si bien la historia del desarrollo cinematográfico es antigua y muy extensa, aquí sólo se presentan los datos que resultan útiles para la comprensión del objeto de estudio.

2) “Plata negra. Selección y clasificación del cine porno”; aquí se propone centrar la atención en aquellos elementos que se minimizan o ocultan: antifaces, relaciones de poder, expresiones corporales. Para fundamentar esta propuesta se ha incluido una serie de

reflexiones por parte de diferentes teóricos del cine; en conjunto —los elementos descritos y las reflexiones teóricas— tratan de problematizar el contenido de este tipo de películas.

3) “Cortar, mirar, pensar. Un análisis de la imagen pornográfica” donde se abordan a detalle tres cintas pornográficas (este número responde a la clasificación previa). La metodología empleada contempla la descripción de cada plano (*découpage*), esta descripción permite identificar relaciones entre diferentes elementos (análisis), finalmente se ofrece una explicación de dichos vínculos (interpretación).

Tanto el texto en general como al interior de sus apartados se ha intentado establecer un equilibrio entre evidencia e interpretación. Mientras la primera intenta ser abundante y robusta la segunda resulta limitada pero sugerente. Al final de este capítulo se encontrarán los principales hallazgos respecto al contenido del cine pornográfico en la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. Posteriormente, las conclusiones generales recuperarán las conclusiones de cada uno de los capítulos precedentes.

CAPÍTULO I

LA PORNOGRAFÍA EN LA HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Although the impulses and fantasies with which pornography deals are trans—historical, pornography itself is a historical phenomenon

STEVEN MARCUS

I.1 La pornografía como fenómeno social

a) Historia general de la pornografía

Las representaciones sexuales son antiquísimas: se calcula que la Venus de Willendorf fue producida entre el 28 000 y 25 000 a. C.; por su parte, el Papiro erótico de Turín se cree que fue elaborado alrededor de 1 150 a. C.; los relieves del templo de Khajuraho van del 950 al 1 059 d. C. Todas estas obras se desenvuelven dentro de un contexto religioso, médico o artístico; además son piezas únicas que no buscaban el beneficio comercial. En este sentido difícilmente se podría calificar las mismas como pornografía; la historia de ésta es mucho más reciente al hombre moderno.³¹

i. El buen gusto y la obscenidad

Kendrick (1995) señala a Giulio Romano, Marco Antonio Raimondi y Prieto Bacci como los iniciadores de este tipo de representaciones; Romano realizó varios dibujos donde se podían ver diferentes posturas durante el acto sexual, posteriormente pidió a Marco Antonio que pasara dichos dibujos a láminas, quien así lo hizo. Una vez listas, Bacci realizó un soneto por cada una de ellas; “...de tal manera que, hasta donde a mí se me alcanza, no se sabe qué fue más grande, si la ofensa que al ojo hacían los dibujos de Giulio o el escándalo que en los oídos producían las palabras del Aretino” (citado en Kendrick, 1995, pág. 58).

A pesar de estos nombres, se desconoce si Bacci —también conocido como “el Aretino”— era parte del equipo original o trabajó por su cuenta; asimismo, se desconoce el número definitivo de dibujos y sonetos. Esta falta de información se debe —en parte— a que la obra fue censurada por el Papa Clemente; de hecho, Marco Antonio fue aprehendido y

³¹ Kendrick (1995) señala que estas piezas han sido interpretadas tradicionalmente de manera antagónica: por una parte, se ve en ellas la inocencia de las culturas, por otra la decadencia de las mismas.

enviado a la cárcel, Giulio Romano huyó a Mantua y se desconoce el final de “el Aretino”. En cualquier caso, la masificación de las representaciones sexuales había comenzado y adquiriría cada vez mayor fuerza.

ii. 1789: pornografía y política

Durante los siglos XVII y XVIII Francia toma la batuta como el núcleo pornográfico de toda Europa; según Hunt (1996), este fenómeno se explica en parte debido al auge de la novela durante ese periodo.³² Otra de las coyunturas favorables a la pornografía francesa es el surgimiento de la Ilustración en tanto movimiento intelectual y político; al respecto, Aram Vartanian sostiene que el erotismo en general jugó un importante papel al proveer de energía creativa a dicho movimiento. En particular, este autor atribuye el (re) surgimiento de lo erótico en la literatura y pintura francesas al pensamiento naturalista de la Ilustración:

El apetito sexual era natural; la represión del apetito sexual fue artificial y sin sentido; las pasiones podían tener una influencia beneficiosa en hacer feliz a las personas en este mundo. La ilustración sexual era, en consecuencia, una parte de la Ilustración misma (Hunt, 1996, pág. 34).³³

Como ejemplo tómesese el texto *Thérèse philosophe* que fue escrito probablemente por el marqués D’Argens y publicado en 1748. Esta obra representa parte del caso Dirrag (anagrama): Catherine Cadière acusa a su confesor, el jesuita Jean—Baptiste Girard de tratar de seducirla aunque el parlamento de Aix termina por absolverlo en 1731. El caso es narrado por la joven Thérèse, la protagonista del libro como parte de sus memorias de juventud; en la segunda parte del libro se presentan las experiencias filosóficas/sexuales de esta joven en compañía de madame C y el abate T; en la tercera parte del libro se desarrollan las diferentes

³² Penyak (2015) señala que el Santo Oficio en la Nueva España receló de los autores franceses por su arraigada perversidad: “*If a correlation did exist between the language in which a prohibited book was written and books on the Index, then inquisitors did in fact have reason to suspect that France was a corrupting influence*” (pág. 429). Sin embargo, puntualiza que esta preocupación tenía importantes razones políticas: “*Extensive scholarship on prohibited books during late—colonial Mexico suggests that inquisitors increasingly focused attention on political and intellectual materials that threatened the political prerogatives of the Bourbon monarchs and the moral authority of the Spanish Church [...] Inquisitors desired to prevent the spread of dangerous ideas of the Enlightenment in order to ‘stifle any outbreak of heterodox thought’* (citado en pág. 430).

³³ “*Sexual appetite was natural; repression of sexual appetite was artificial and pointless; and the passions might have a beneficial influence in making humans happy in this world. Sexual enlightenment was consequently a part of the Enlightenment itself*” (traducción de Manuel Almazán). Cabe señalar que durante la Revolución francesa varios textos de la monarquía utilizaron referencias escatológicas y sexuales para atacar al nuevo orden constitucional y en particular a sus panegiristas democráticos: la pornografía no era propia del ala izquierda de la política sino un recurso político de expresión.

formas de perversión por medio de Bois—Laurier, una prostituta parisina retirada; finalmente, en la cuarta parte del libro *Thérèse* alcanza su madurez sexual y filosófica como amante del Conde.³⁴

Frente a esta obra, Darton (2008) subraya dos elementos: su filosofar materialista (influencia de La Mettrie) y el legado mecanicista del siglo XVII (el hombre como máquina movido por el placer); en este sentido, *Thérèse philosophe* era una amenaza para el cuerpo (onanismo) como para el alma (sacrilegio). Formalmente, el libro está narrado en tercera persona (*Thérèse*) y en particular desde un personaje oculto que observa la actividad sexual de otras personas al mismo tiempo que aprende de sus experiencias; he aquí un juego de espejos: la protagonista narra la vida de sus amigos y estos narran la vida de otros, el lector de este libro puede incluso considerarse un “mirón” de dichas escenas.

Es durante el siglo XVIII que la palabra “pornografía” aparece por primera vez en el tratado *Le pornographe* (1769) para referirse a la reglamentación de la prostitución. El término es una combinación de las palabras griegas: *porne* (prostituta) y *graphos* (escrito): es decir un texto sobre la prostitución.³⁵ Así inicia toda una bibliografía sobre el tema: *Sobre la prostitución en la ciudad de París, con relación a la higiene pública, la moral y la administración* de Jean—Baptiste Parent du Duchâtelet (1836), *La prostitución en Londres, y un estudio comparativo con las de París y Nueva York* de Michael Ryan (1839), *Las miserias de la prostitución* de J. D. Talbot (1844), *La prostitución, considerada en sus aspectos moral, social y sanitario, en Londres y en otras grandes ciudades, compuestas para mitigación y prevención de sus inherentes males*, de William Acton (1857), *Historia de la prostitución* de William W. Sanger (1858).

³⁴ Este libro estaba pensado para un público reducido: los estamentos que podían leer pero sobre todo que estaban al tanto de las corrientes filosóficas. Según Darton (2008), este libro apoyaba el orden social establecido aunque criticara la iglesia como explicación de lo divino. Fuera de las manos de los lectores cultos el texto podía ser subversivo, ya que al pueblo se le reservaba acatar la religión como forma de vida. Otra interpretación que debe ser contextualizada es la feminista; en primer lugar, esta corriente de acción y pensamiento no existía en aquel entonces, por otra parte el estilo remite a un hombre publicando para otros hombres, sin embargo no busca en las mujeres papeles de madres o esposas antes bien procura el placer en términos prácticos, por cierto que el amor romántico tampoco existía en ese entonces.

³⁵ Al respecto, Guadalajara (2018) escribe: “El problema es saber si la palabra incluye el acto sexual de una prostituta o es sólo la imagen como tal de una prostituta, por qué no, historias relatadas por prostitutas y no podemos tampoco especificar si se tratan de historias sexuales o de qué tipo. En fin, si la definición como tal refiera a la imagen de una ramera comiendo, sentada, tomando agua, cualquier cosa” (pág. 10). Guadalajara plantea que la palabra “pornografía” ha dejado de referir su etimología para señalar cualquier representación considerada inmoral.

El uso actual del término aparece por primera vez en el *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* (1806). Su autor, Etienne—Gabriel Peignot, procuraba identificar dichas obras para erradicarlas, sin embargo estaba consciente que al señalarlas las hacía visibles a un número mayor de lectores. Para sortear este dilema, Peignot decidió incluir solamente las iniciales de las obras en cuestión: *Th_ Ph_, A_ des d_, P_ des Ch_*, por ejemplo. La lista ecléctica que constituye este diccionario desarraigó de alguna manera dichas obras para formar un *corpus* que tenía la característica de representar escenas sexuales (Hunt, 1996).³⁶

Así, podría apuntarse que la pornografía como género nace con su censura.³⁷ El sexo empieza a ser escamoteado en medio de la transformación de las sociedades occidentales: de la caída del Antiguo régimen a la aparición de la burguesía.³⁸ Cada vez quedan más atrás los marcos de referencia religiosos, médicos o artísticos mientras que el placer se posiciona como único fin. La irrupción de nuevos grupos sociales en la escena pública así como los avances tecnológicos acelerarían este proceso. Por una parte, surgen asociaciones como la Society for the Suppression of Vice (1802) o la Ligue pour le relèvement de la moralité publique (1883).

³⁶ Los catálogos de piezas localizadas en Pompeya siguieron un camino similar; en un primer momento dichos catálogos omitían por completo las representaciones sexuales identificadas; posteriormente, comenzaron a incluirlas pero de manera velada. Así, por ejemplo, los comentarios de M. L. Barré en *Musée secret* no fueron traducidos a lengua vernácula (como fue traducido el resto del texto), además que las fotografías incluidas fueron miniaturizadas (Hunt, 1996).

³⁷ Cf. “Antes del siglo XIX, lo licencioso había tenido su momento, su lugar y su nivel apropiados; la ‘pornografía’ nació cuando esta distribución estaba siendo desmantelada y tenía que ser reemplazada” (Kendrick, 1995, pág. 96; comillas en el original).

³⁸ Las sociedades orientales han mantenido una relación diferente entre el cuerpo humano y la sexualidad. Arcand (1993), por ejemplo, señala que en la antigua India el sexo era celebrado como himno a la fertilidad, de ahí la importancia de ritos y ceremonias que incluían el cumplimiento de actos sexuales. Por su parte, García (2001) plantea que las representaciones sexualmente explícitas en Japón (*makura—e*) datan por lo menos del siglo XVII, aunque el concepto pornografía surge después de la Segunda Guerra Mundial: “Según los registros oficiales del Bakufu 幕府, en especial las proclamas y regulaciones para el control de los materiales impresos, los calificativos que se empleaban durante [el periodo] Edo para referirse a estas estampas con abierto contenido sexual eran bien diferentes de los que en la actualidad se emplean respecto de la categoría ‘pornografía’. Los términos que más comúnmente se manifiestan son *ikagawashiki—koto* 如何敷事 y *midarigawashiki—koto* 猥りがわしき事. A pesar de que actualmente el vocablo *midara* 猥ら, *midari—ni* 猥(妄りに), se asocia con algo ‘obsceno’, en los años que comprenden nuestro objeto de estudio estos términos estaban más bien vinculados con ‘algo’ que estuviera fuera de contexto social, es decir ‘algo’ que alterara el ritmo de vida cotidiano, que rompiera las normas establecidas. Sin embargo, a diferencia de lo que pudiéramos pensar como occidentales, ese ‘algo’ fuera de contexto social no es precisamente la explicitación de los genitales o del acto sexual como tal, sino otros factores relacionados con el comercio de un conocimiento y situación que el gobierno consideraba fuera de límites y ajeno a las facultades de la masa popular” (pág. 145; comillas en el original). Tal vez por ello Benedict (2010) señala que la cultura nipona no mantiene una lucha entre la “carne” y el “espíritu”; al contrario, los japoneses buscan los placeres físicos y los valoran pero han de ser mantenidos en su lugar, nunca deben interferir con los asuntos serios de la vida.

Por otra parte, la invención de la fotografía permite multiplicar escenas sexuales de manera rápida y económica; de hecho, esta nueva forma de representar el sexo se manifestó en diferentes mutaciones de la imagen, desde el daguerrotipo hasta la tarjeta postal (Arcand, 1993).³⁹

iii. Diferentes feminismos

Durante el siglo XX la pornografía comienza a ser aceptada legalmente: primero Dinamarca en 1969, posteriormente Alemania occidental en 1970 y finalmente Suecia en 1971 (Paasonen, Nikunen, & Saarenmaa, *Pornification and the Education of Desire*, 2007, pág. 7). Este cambio permite la profesionalización del “porno” hasta convertirse en una industria de escala mundial. También durante esta época el movimiento feminista comenzó a polarizarse a raíz de las llamadas *porn wars*⁴⁰: por un lado las *anti—pornography*, quienes vieron en este tipo de representaciones una forma de sometimiento de la mujer; por otro, las *pro—sex* quienes identificaron en la misma pornografía la posibilidad de asumir una sexualidad más activa.

Al respecto, Catherine MacKinnon, abogada representante del Women Against Pornography (WAP), considera que la pornografía constituye una forma de coerción sobre las mujeres:

³⁹ Cf. “Si verdaderamente hay que hacer lugar a las sexualidades ilegítimas, que se vayan con su escándalo a otra parte: allí donde se puede reinscribirlas, si no en los circuitos de la producción, al menos en los de la ganancia. El burdel y el manicomio serán esos lugares de tolerancia: la prostituta, el cliente y el rufián, el psiquiatra y su histérico —esos otros victorianos, diría Stephen Marcus— parecen haber hecho pasar subrepticamente el placer que no se menciona al orden de las cosas que se contabilizan; las palabras y los gestos, autorizados entonces en sordina, se intercambian al precio fuerte. Únicamente allí el sexo salvaje tendría derecho a formas de lo real, pero fuertemente insularizadas, y a tipos de discursos clandestinos, circunscritos, cifrados” (Foucault, 1991, pág. 10 y 11).

⁴⁰ Las “porn wars” están enmarcadas por dos importantes comisiones que intentan regular el comercio de la pornografía en Estados Unidos. En primer lugar, la Commission on Obscenity and Pornography la cual fue establecida a finales de 1967 por el congreso de dicho país para proveer de información y recomendar a los legisladores posibles cambios en las leyes al respecto. Sin embargo, los resultados publicados no fueron concluyentes: por una parte se sugiere: “...that federal, state, and local legislation prohibiting the sale, exhibition, or distribution of sexual materials to consenting adults should be repealed”; por otra parte, reconoce que es necesario restringir el acceso de este tipo de materiales a los niños y adolescentes. En segundo lugar, la Meese Commission la cual fue establecida en 1985 por el congresista Edwin Meese con el propósito de estudiar los mecanismos legales contra las representaciones sexuales. En esta ocasión, los comisionados recomendaron endurecer las leyes contra de este tipo de materiales y perseguir a los realizadores de los mismos a través de la Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act (RICO). A partir de entonces, los principales productores de la Costa Oeste enfrentarían la bancarota debido a las persecuciones en su contra. Véase (Brooke, 2010), (Niedbala, 2016).

Empíricamente, toda la pornografía se realiza en condiciones de desigualdad basadas en el sexo, en su mayoría por mujeres pobres, desesperadas, sin hogar, prostituidas y que fueron abusadas sexualmente en su infancia. Las ganancias de la industria explotan y son un incentivo para mantener estas condiciones. Estas condiciones limitan la elección antes que ofrecer Libertad (MacKinnon, 1996, pág. 20).⁴¹

Asimismo, MacKinnon sostiene que la producción de este tipo de representaciones materializa las frágiles condiciones que padecen las mujeres: “Dicho material combina la gráfica sexualmente explícita —que muestra gráficamente el sexo explícito—, con actividades como lastimar, degradar, violar y humillar, es decir, subordinar activamente, tratar de manera desigual, como menos que humano, todo ello en función del sexo.” (MacKinnon, 1996, pág. 23).⁴² Finalmente, la autora sostiene que la pornografía no sólo atropella las garantías individuales de cada una de las mujeres que participan en ella sino también alimenta toda una cultura misógina:

La pornografía hace del mundo un lugar pornográfico a través de su creación y uso, estableciendo cómo se dice que viven las mujeres, cómo son vistas, tratadas, construyendo la realidad social de lo que es y puede ser una mujer en términos de lo que se puede hacer de ella, y qué hombre se es en términos de hacerlo (MacKinnon, 1996, pág. 25).⁴³

Como respuesta ante estas críticas, Lisa Duggan y Nan Hunter —miembros del Feminist Anti—Censorship Taskforce (FACT)—, plantean que la pornografía no tiene necesariamente un efecto negativo sobre las mujeres; se requiere de un análisis contextualizado para evaluar cada uno de los casos.

En lugar de preguntar: “¿La pornografía es buena o mala para las mujeres?” cuestionaríamos si se pueden hacer generalizaciones significativas sobre todas las “mujeres” y la pornografía, y preguntamos cómo y por qué los materiales definidos como “pornografía” se producen y usan, en qué entornos, con qué fines. En lugar de diseñar y promover un “modelo” legal basado en nuestra propia comprensión

⁴¹ “*Empirically, all pornography is made under conditions of inequality based on sex, overwhelmingly by poor, desperate, homeless, pimped women who were sexually abused as children. The industry's profits exploit, and are an incentive to maintain, these conditions. These conditions constrain choice rather than offering Freedom*” (traducción de Manuel Almazán).

⁴² “*Such material combines the graphic sexually explicit —graphically showing explicit sex— with activities like hurting, degrading, violating, and humiliating, that is, actively subordinating, treating unequally, as less than human, on the basis of sex*” (traducción de Manuel Almazán).

⁴³ “*Pornography makes the world a pornographic place through its making and use, establishing what women are said to exist as, are seen as, are treated as, constructing the social reality of what a woman is and can be in terms of what can be done to her, and what a man is in terms of doing it*” (traducción de Manuel Almazán). Según Vörös (2015) las acusaciones del grupo WAP se basan en la psicología “behaviorista” que intenta probar una relación causal entre el consumo masculino de la pornografía y los diferentes tipos de violencia que ejercen sobre las mujeres (pág. 7).

del género y la representación, desearíamos investigar el funcionamiento real de cualquier legislación en librerías, museos de arte y salas de tribunales (Duggan y Hunter, 1995, p. 4; comillas en el original).⁴⁴

Estas autoras agregan que un planteamiento como el de MacKinnon se sustenta en una base conservadora de la sociedad, donde se espera que las mujeres mantengan una postura sexualmente contenida. Este planteamiento refleja un dualismo heterosexual que deja de lado otro tipo de orientaciones; es para este grupo de feministas y los grupos *queer* aliados que la pornografía puede significar un discurso político.⁴⁵

Como se puede apreciar, este debate ha generado valiosos planteamientos de ambos lados pero no puede decirse que haya concluido; en su lugar, la discusión se ha movido a las nuevas formas de consumo del porno con la llegada del internet, pero sobre todo a lo que Brian McNair llama *pornographication*: cómo las sociedades contemporáneas adoptan y reiteran diferentes rasgos de la pornografía en la escena pública (clases de *pole dance*, agencias de *escorts*, escándalos sexuales). Así, la sexualidad acentúa su paso de un modelo relacional a otro recreacional donde las fronteras entre lo público y lo privado son cada vez más porosas.⁴⁶

⁴⁴ “*Rather than ask, ‘Is pornography good or bad for women?’ we would question whether any meaningful generalizations can be made about all ‘women’ and pornography, and ask how and why materials defined as ‘pornography’ are produced and used, in what settings, for what purposes. Rather than design and promote a ‘model’ law based on our own understandings of gender and representation, we would wish to investigate the actual probable workings of any piece of legislation in actual bookstores, art museums and court rooms*” (traducción de Manuel Almazán).

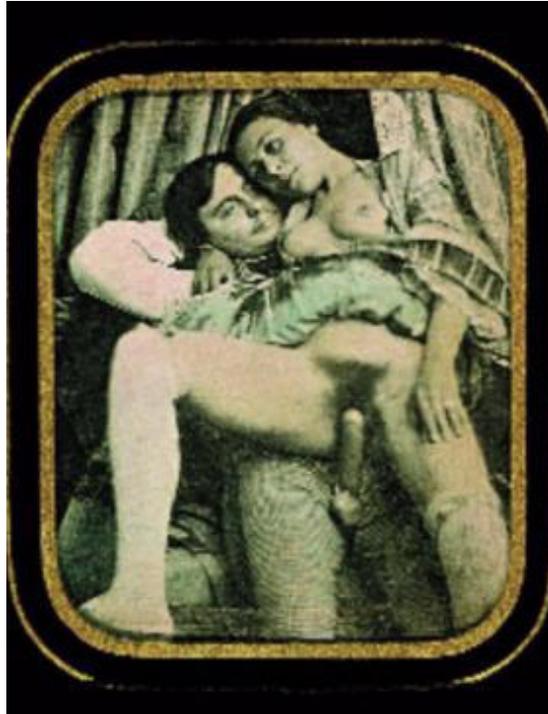
⁴⁵ Frente a este antagonismo jurídico y político, Bronstein (2011) ofrece varios matices al respecto: en primer lugar, señala que el grupo WAP tiene sus orígenes en la lucha contra las representaciones sexistas (publicidad y espectáculos); en segundo lugar, la academia y los medios se han centrado en las diferencias antes que en las similitudes de dichos grupos, es decir se ha reducido la discusión a la polémica sobre la pornografía. Sobre la representación visual de las mujeres véase Higonnet (1993), (2000).

⁴⁶ Respecto a la Europa del siglo XX y en particular a Francia, Prost (1987) señala que las fronteras entre lo público y lo privado se han difuminado lentamente pero no han desaparecido por completo: “La organización formal del espacio público está suavizada por las normas de la sociedad distendida: simétricamente, la vida privada se encuentra sometida de forma discreta pero siempre eficaz a la influencia de los media y la publicidad. Nuestros contemporáneos reivindican su personalidad misma en el preciso momento en el que cumplen sus papeles sociales, mientras que, en su intimidad desempeñan los papeles privados que les sugieren la opinión. La misma política se sirve de códigos privados para abordar asuntos públicos. La frontera entre público y privado parece, pues, más bien difuminarse. En realidad, no desaparece: únicamente se ha hecho más sutil. Más exactamente, la especialización pública o privada de los espacios o situaciones se ha acentuado por el hecho de que las normas y los códigos sociales en circulación en ambos universos se han aproximado. Una misma práctica, un mismo comportamiento, toman significaciones diferentes según los contextos. Ya no son los códigos, públicos o privados, los que especifican las situaciones o los lugares, sino que más bien ocurre a la inversa. Un nuevo equilibrio se restablece así en que la proximidad de las normas compensa la diferenciación de los universos público y privado” (pág. 153 y 154).



Fotografía 4

Grabado incluido en la edición de 1785 de *Thérèse philosophe*.
Los grabados que contiene este libro fueron hechos por François-Rolland Elluin a partir de los dibujos de
Antoine Borel.
(Christie's, s.f.)



Fotografía 5

Fotografía pornográfica a partir de un daguerrotipo. Sin título.
(Romer, 2002, pág. 23)

b) Una historia de la pornografía en México: ausencias y deslindes

i. Siglos XVI—XVIII: “...aunque en otros países del otro hemisferio no disonora mucho, pero aquí sí por el sumo recato de honestidad que se portan en esta parte”.⁴⁷

El mundo mesoamericano es rico en representaciones sexuales: la cópula, la homosexualidad, la prostitución y el adulterio. Dichas representaciones se hacen presentes en gran variedad de medios como mitos, códices, estelas y cerámica. En cualquier caso, los especialistas coinciden en señalar la sexualidad prehispánica como una serie de instituciones en estrecha relación con la naturaleza, centradas en la fertilidad, con atributos genéricos y sacrificios propiciatorios; en ningún momento se refieren a ellas como pornografía.⁴⁸

⁴⁷ Citado en Donahue—Wallace y Lamar, pág. 323.

⁴⁸ Para una introducción a las concepciones y prácticas sexuales durante la época prehispánica véase López Austin (2004) y López Hernández (2017).

Con la llegada de los españoles se generan aculturaciones, traslapes y resistencias; los historiadores se han centrado en los esfuerzos de los religiosos por erradicar la poligamia aunque esta práctica estuviera restringida a la nobleza y algunos guerreros.⁴⁹ Si bien el matrimonio español presentaba similitudes con su contraparte nahua no puede decirse que fuesen idénticos: el primero sancionaba la unión con el cónyuge de por vida mientras que el segundo permitía el divorcio e incluso reconocía un estatus a las concubinas (Cline, 1993).

En este contexto aparecen las primeras representaciones consideradas pornográficas.⁵⁰ El Santo Oficio en Nueva España (1571—1819) tenía como objetivo reafirmar la ortodoxia católica pero también corregir los casos de inmoralidad. Al respecto las ediciones de 1747 y 1790 del *Índice de libros prohibidos y mandados expurgar* incluye la sección titulada “Reglas, mandatos y advertencias generales” cuya regla número once señala:

Y para obviar en parte al grave escandalo y daño no menor que ocasionan las Pinturas lascivas: Mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos Imágenes de Pintura, Laminas, Estatuas, y otras de Escultura, lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de Plazas, Calles, o Aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los Pintores el pintarlas, y a los demás Artífices que no las tallen ni hagan, pena de Excomuni3n mayor *latae sententiae*, *Irina canonica monitione praemissa*, y de quinientos ducados por tercias partes a gastos del Santo Oficio, Jueces y Denunciador, y un año de destierro a los Pintores y personas particulares, que las entraren en estos Reynos, o contravinieren en algo de lo referido (citado en Donahue—Wallace y Lamar, 2007, pág. 314).

A pesar de lo dicho en esta regla existen diferentes casos de infracci3n; así por ejemplo, en 1773 se presentó una denuncia contra Juan María de Aranda, un sacerdote mercedario quien pintó y distribuyó dibujos con temas sexuales.

Por ejemplo, un sacerdote describió el dibujo de una mujer completamente vestida que, al ser doblado, la representaba en una “postura impura”. La imagen de un hombre rezando de rodillas ante una cruz se convertía en una que mostraba al hombre realizando “un acto lascivo”. Una mujer que estaba siendo desangrada por un barbero se convertía en una imagen de “la mujer y el hombre ejecutando acciones

⁴⁹ López Hernández (2017) señala que la homosexualidad entre los nahuas prehispánicos era reprobada y penalizada. A pesar de las restricciones, dicha práctica siguió vigente durante la Colonia, véase Gruzinski, 1986.

⁵⁰ Donahue—Wallace y Lamar (2007) (2007) así como Penyak (2015) consideran estas representaciones ejemplos de pornografía, sin embargo las fuentes analizadas por estos autores no incluyen dicho término.

obscenas”. Una mujer con una flor en la mano parecería desnuda solo cuando la imagen era “colocada cerca de la luz” (Penyak, 2015, pág. 421; comillas en el original).⁵¹

Al ser interrogado por los inquisidores, Aranda señaló que hacía estos dibujos para aumentar sus ingresos económicos; si bien admitió que sus dibujos eran lascivos añadió que los noviciados preferían ese tipo de dibujos de manera que adaptó su estilo a la demanda de aquellos. Los inquisidores sentenciaron a Aranda a dos años de arresto conventual y le prohibieron celebrar misa por seis meses. Finalmente, Aranda fue obligado a leer dicha sentencia ante su comunidad religiosa.

Lamentablemente no se conservan las imágenes de este u otros casos; sin embargo es posible advertir los esfuerzos de los infractores por ocultar este tipo de representaciones: los hombres de negocios colocaban diferentes hojas de panfletos en el dobladillo de sus sombreros así como en la cubierta de relojes. En el caso del contrabando, los artículos prohibidos eran arrojados al fondo del mar en cajas de metal selladas, las cuales posteriormente eran haladas por los cómplices desde la playa. Otras veces no eran necesarios semejantes métodos pues la deferencia hacia un grupo o individuo hacía posible la introducción de material ilegal.

ii. Siglo XIX: de la moral religiosa a la moral cívica

Con la guerra de Independencia surge un debate sobre el papel de la Iglesia en el nuevo orden público; ¿puede este orden convivir con las antiguas instituciones coloniales? ¿el gobierno nacional debe adoptar una religión oficial? ¿el régimen democrático implica la libertad de cultos?⁵² En general se puede decir que la presencia política de esta institución comienza a declinar pero su lucha contra la inmoralidad continuó vigente; así por ejemplo el *Código Penal para el Distrito Federal y Territorios de la Baja California sobre delitos del fuero común, y toda la República sobre delitos contra la Federación* (primer código penal del México independiente) dedica su Capítulo II a los “ultrajes a la moral pública o las buenas costumbres”:

⁵¹ “For example, one priest described a drawing of a fully—clothed woman that, once folded, also depicted her in an ‘impure posture.’ A picture of a man praying on his knees before a cross became one that showed a man performing ‘a lewd act.’ A woman being bled by a barber became a picture of ‘the woman and the man executing obscene actions.’ A woman with a flower in her hand would appear nude only when the picture was ‘placed near light’” (traducción de Manuel Almazán).

⁵² Al respecto véase Costeloe (1978), Farriss, N. (1996), Connaughton (2001).

Artículo 785

El que exponga al público, ó públicamente venda ó distribuya canciones, folletos ú otros papeles obscenos, ó figuras, pinturas, ó dibujos grabados ó litografiados que representen actos lúbricos; será castigado con arresto de ocho días á seis meses y multa de 20 á 250 pesos.

Artículo 786.

La pena que señala el artículo que antecede, se aplicará también al autor de los objetos que en él se mencionan y al que los reproduzca; pero solamente en el caso en que los hayan hecho para que se expongan, vendan ó distribuyan públicamente, y así se verifique.

Artículo 787.

Se impondrá la pena de arresto mayor y multa de 25 á 500 pesos, al que ultraje la moral pública ó las buenas costumbres, ejecutando una acción impúdica en un lugar público, haya ó no testigos, ó en un lugar privado en que pueda verla el público. Se tendrá como impúdica: toda acción que en el concepto público esté calificada de contraria al pudor.

Artículo 788.

En los ultrajes á la moral pública ó á las buenas costumbres, es circunstancia agravante de segunda clase que se ejecuten en presencia de menores de catorce años (Congreso de la Unión, 1872, pág. 181).⁵³

Al respecto cabe señalar la división entre la moral pública y la moral privada; la primera es objeto de derecho, la segunda forma parte del fuero interno.⁵⁴ En este sentido se reprueba la contaminación de los espacios: “...ejecutando una acción impúdica *en un lugar público*, haya ó no testigos, ó en un lugar privado *en que pueda verla el público*” (cursivas de Manuel Almazán). Asimismo se condena el exhibicionismo de los autores: “...pero solamente en el caso en que los hayan hecho para que se expongan, vendan ó distribuyan públicamente”. En la actualidad la informacíoón sobre la efectividad de este código es escaza; los primeros casos relacionados datan de principios de 1900.⁵⁵

⁵³ Anterior a este código, Maximiliano de Habsburgo expidió el *Reglamento sobre prostitución* y poco después aparece el *Registro de mujeres públicas*; éste último incluye el nombre, lugar de origen, edad, domicilio, categoría, enfermedades padecidas y retrato fotográfico de cada mujer. Véase Aguilar, (1996).

⁵⁴ Escalante (2014) señala: “En el Antiguo Régimen europeo lo público no era un ámbito claro y distinto: no había una separación entre la vida privada y la acción pública. Las viviendas, la ropa, los modales, la etiqueta eran expresiones cifradas del orden social: toda la vida era pública como era jerárquica [...] Con el crecimiento del Estado, perdieron utilidad las formas tradicionales y pudieron los individuos encerrarse en espacios más reducidos” (pág. 36 y 37). Por su parte, Ratt (1975) apunta sobre la reforma a la curricula escolar después del triunfo liberal: “Para contrarrestar la influencia de la Iglesia en la moral privada se incluyó como asignatura la moral o ética social, en la que el estudiante aprendería, estudiando la vida de los grandes hombres de la humanidad y por la vía del ejemplo, las virtudes del altruismo” (pág. 18).

⁵⁵ Sáenz y García (2018) afirman que la herencia católica de la sociedad mexicana se hace presente en su jurisdicción; en particular, estos autores abordan el Código penal de 1871 como una combinación entre dicha herencia y el espíritu liberal en boga. Así por ejemplo el matrimonio era un contrato que no podía ser disuelto en tanto núcleo del orden familiar y social; la mujer en especial debía mantener una conducta intachable: “En

Así, por ejemplo, *El Imparcial* señala el decomiso de varias fotografías donde aparecían niños en harapos o completamente desnudos. Según este diario, en el momento que un hombre se disponía a enviar las imágenes por correo uno de los inspectores advirtió las mismas y dio parte a la policía: “al abrirse en las oficinas postales el paquete (para revisar su contenido) el empleado vio las pornográficas fotografías y retiró inmediatamente el paquete ...” (5 de junio de 1901).⁵⁶

Al ser interrogado, este hombre dijo llamarse Charles Waite, ser originario de Estados Unidos y estar casado con Alice Marie. Había viajado a México por encargo de un diario estadounidense para retratar las costumbres y paisajes mexicanos. En su defensa, Waite dijo desconocer las leyes de este país, sin embargo las autoridades consideraron que no era excusa para enviar este tipo de imágenes por lo que fue recluido en la cárcel de Belem hasta que pudo pagar una caución de 400 pesos (Montellano, 1994, pág. 41).⁵⁷

Este caso comparte una serie de elementos que lo asemejan a otros episodios de la época: la masificación de los medios gráficos, la distribución de este tipo de materiales dentro y fuera del país; sin embargo añade un nuevo elemento que se convertiría en una constante a futuro, la presencia infantil. De hecho, los niños no sólo se convertirían en víctimas sino también en consumidores de pornografía; de ahí que este grupo de la población fuera el principal objetivo a proteger.⁵⁸

Después de la llegada del cinematógrafo a México aparecen las primeras solicitudes para regular este tipo de espectáculos y en particular para prohibir la entrada a menores. Al respecto, un articulista de *El Estandarte* lamenta el daño causado a estos últimos: “Tal ha

esta campaña, la mujer ocupó un lugar central, pues se le consideraba artífice de la moral familiar. De ahí la reafirmación del modelo o estereotipo que regulaba la conducta femenina, su lugar y función en la familia como soporte del orden moral social. Y aquí el papel jugado por los juzgadores fue castigar a las mujeres que se desviaban de los estereotipos de su género, particularmente las que se veían involucradas en delitos sexuales” (pág. 157). Lamentablemente los autores no incluyen casos de infracción ni sus respectivas penas.

⁵⁶ Al respecto, González (2009a) señala que a finales del siglo XIX los avances tecnológicos en la gráfica mexicana generaron mayor cantidad de imágenes de contenido sexual. En efecto, la fotografía se simplificó y abarató, los procesos de grabado incluyeron el “medio tono” y los servicios de correo modificaron su reglamento para poder ofrecer la distribución de postales. Asimismo, González (2009a) señala que los avances tecnológicos desembocaron en una mayor distribución de imágenes sexuales; es decir que los grupos populares pudieron costearlas aun dentro de su limitada economía (democratización de la pornografía); sin embargo, no se cuenta con cifras sobre la compraventa de estos artículos ni mucho menos su distribución por clases sociales.

⁵⁷ Las fotografías de Waite no sólo constituyen una mirada erótica sobre el cuerpo infantil sino también una mirada extranjera y folclórica sobre el territorio mexicano (como lo evidencian muchas de sus fotografías). En este sentido, la exhibición de la pobreza mexicana puede ser parte de la condena en su contra.

⁵⁸ Sobre la representación de la niñez en el México de finales del siglo XIX y principios del XX véase Del Castillo (2006).

pasado con los salones cinematográficos, que comenzaron exhibiendo vistas inocentes y aún de gran enseñanza para el público y han degenerado presentando cuadros lúbricos é infames causando tantos daños á la niñez y á la juventud como las tandas pornográficas” (30 de mayo de 1907, p. 3).⁵⁹

Por su parte, *Diario del Hogar* da la noticia de la exhibición de este tipo de espectáculos en una de las principales calles de la Ciudad de México:

Hay en esta ciudad, y por cierto en una avenida céntrica, donde concurren gentes pertenecientes a todas las clases sociales, un cinematógrafo nada edificante, que atrae, noche a noche, una multitud de curiosos. Entre éstos figuran no pocos individuos de la clase baja del pueblo, y que son de oírse los comentarios que hacen, pues corren parejos con ciertas vistas en que se exhiben las escenas más pornográficas que se puedan imaginar [...] No repugnamos que se proporcionen diversiones honestas y gratuitas al pueblo, porque lo alejan de los centros del vicio; pero sí debemos censurar enérgicamente que se le presenten escenas de pornografía, que caen bajo la acción del código penal (*Diario del Hogar*, 10 de febrero de 1905).⁶⁰

Así se inicia una batalla por encauzar este medio; los líderes sindicales pugnaron por moralizar a sus agremiados, algunos organizaron funciones en fábricas, talleres y oficinas. Otros idearon la creación de un comité de industriales y comerciantes quienes se encargarían de costear el alquiler de películas y salas en diferentes puntos de la ciudad. La programación seleccionada mostraría la entrada y salida de trabajadores de las fábricas, de los talleres y las oficinas, también incluiría manifestaciones cívicas, paseos y conferencias, incluso se pensaba exhibir reuniones obreras de “familias pobres” (De los Reyes, 1981, pág. 112 y 113).

Las denuncias en contra de la pornografía se deben en buena medida a la proliferación de este tipo de materiales que aprovecharon los avances técnicos de la época: el medio tono,⁶¹ la tarjeta postal y el cinematógrafo. Sin embargo, esta proliferación puede ser —al mismo tiempo— un fenómeno de percepción: la pornografía existente fue aún más fácil de identificar al ocupar los medios en boga, es decir el número de materiales no aumenta pero

⁵⁹ A pesar de no contar con un reglamento cinematográfico se imponían sanciones basadas en el Código penal de 1872. Sería hasta 1908 que el Distrito Federal tendría un Reglamento cinematográfico (Leal, 2011, pág. 95).

⁶⁰ Cf. “Puesto que tanto el placer como la haraganería no pueden ser más que perjudiciales para la productividad y que, para otorgarle al trabajo y al esfuerzo honesto su verdadero valor, había que prohibir el derecho a lo superficial y enseñar a desconfiar de lo que no es más que un gasto inútil” (Arcand, 1993, pág. 147).

⁶¹ El fotograbado surgió en la primera mitad del siglo XIX pero tenía el inconveniente que no se podía incluir la tipografía en la misma plancha de impresión lo que imposibilitaba combinar fotografía y texto en las revistas ilustradas, además que la impresión sólo admitía la presencia (negro) o ausencia (blanco) de tinta. En 1882 se utilizó el “medio tono”, que como su nombre indica, permitía diferentes intensidades a base de puntos de diferente tamaño. Véase Montellano, 1994.

sí su exposición.⁶² Por otra parte, cabe señalar lo complejo que resulta definir la pornografía para la época. Los editores de diversos diarios pueden compartir un mismo concepto pero éste no es homogéneo entre la sociedad (aquí pueden intervenir diferentes factores como la clase social o el género). El verdadero debate se centra pues no en el cuerpo desnudo sino en la forma y en los límites de su exhibición: para algunos será demasiado y para otros se encuentra en el límite de lo aceptado.

iii. Siglo XX: Primeras autorizaciones

Rumberas⁶³

En este apartado se pueden identificar varias cintas como *Sensualidad* (1951), *Aventurera* (1950), *La insaciable* (1947). En esta última, Carlos (Rafael Baledón) reclama a su esposa Velma (María Antonieta Pons) el encuentro secreto con un hombre; ella no niega dicho encuentro pero tampoco le ofrece una explicación al respecto, por lo que la pareja decide separarse.

Durante este periodo Velma trabaja como *vedette* en un centro nocturno y Carlos viaja al extranjero. Este último se entera por medio de uno de sus colegas y amigo que su padre aún vive. Para confirmar lo anterior recurre a su esposa y esta le revela que el hombre misterioso con quien la había visto era su padre, quien abandonó a su madre cuando ésta se encontraba embarazada.

Al respecto, Tuñón (1998) señala: “La mujer sincera, leal, sacrificada y respetuosa de las leyes (las mentiras en este caso) del matrimonio se sacrifica por mantener la apariencia: lo importante es preservar la idea de lo que debe ser la institución matrimonial” (pág. 243).⁶⁴

⁶² Cf. González (2009a) señala que los avances tecnológicos desembocaron en una mayor distribución de imágenes sexuales; es decir que los grupos populares pudieron costearlas aun dentro de su limitada economía (democratización de la pornografía); sin embargo, no se cuenta con cifras sobre la compraventa de estos artículos ni mucho menos su distribución por clases sociales.

⁶³ Existe toda una terminología asociada al espectáculo sicalíptico de la época: exóticas, rumberas, tongolelismo, de las cuales cada una tiene sus particularidades. Al respecto, véase Pulido (2013).

⁶⁴ Esta trama es similar a *Las abandonadas* (Fernández, *Las abandonadas*, 1944) y *Salón México* (Fernández, *Salón México*, 1948); en la primera, Margarita es abandonada por su pareja; sola, decide trabajar en un prostíbulo para mantener a su hijo hasta que éste se convierte en un exitoso abogado quien ignora los sacrificios de su madre; en la segunda, Mercedes trabaja en un cabaret como fichera para costear los estudios de su hermana más joven, ésta tiene futuro prometedor y aquella muere sin revelar su secreto.

Tuñón llama a este fenómeno del cine mexicano el “gran tapado”; si bien las cintas de este periodo no muestran escenas de explícitas, las sugieren dejando a los espectadores completar las situaciones y los diálogos a partir de su experiencia previa.

En *La diosa de Tahití* [1953], de Juan Orol, una gordita se desnuda para bañarse en un río: se le ve quitándose el vestido y luego a éste caer al piso. La cámara encuadra el vestido y luego sube lentamente por los muslos de la mujer hasta que se detiene y... súbitamente cambia la escena (Tuñón, 1998, pág. 239; puntos suspensivos en el original).

Este tipo de cine puede resultar amenazador ante las costumbres de la época pero siempre termina por reforzar las mismas; el erotismo es encapsulado en una ficción que si bien se regodea en el cuerpo femenino también muestra el fracaso de toda sexualidad más allá de los cánones.

Así lo expresa Cabañas (2014): “La estructura dramática del filme habla de las consecuencias sufrientes y fatales por la transgresión al orden moral y social, del mismo modo que promueve múltiples formas de rehabilitación social como el matrimonio, el amor puro o el abandono del cabaret” (pág. 263 y 264).

Ficheras

El nombre de estas películas proviene de las fichas que reciben las mujeres que trabajan en el cabaret cuando un cliente les invita una bebida; estas fichas son cambiadas por dinero al final de su turno.⁶⁵ Alrededor de esta simple trama podemos encontrar la música tropical (la Sonora Santanera), el albur (chingar o ser chingado) y el cuerpo.

Si bien el cine de cabaret hizo su aparición en la década de 1930, pronto fue reelaborado para incluir importantes cambios tanto en su trama como en su contenido; por ejemplo, las ficheras dejan de tener un destino trágico como el suicidio o la enfermedad. Por otra parte, la homosexualidad es retratada abiertamente pero bajo una mirada ambigua:

Esto podemos verlo ejemplificado cuando en *Los plomeros* y *Las ficheras* (1988) Andrés García llama «portador del sida» a un travesti o cuando en *Pedro Navaja* (1984) se oye decir: «les va a dar herpes por maricones». Sin embargo, aunque por una parte el homosexual (el pasivo) lleva siempre las del

⁶⁵ Al respecto, Cabañas (2013) cita la entrevista a una fichera de la época: “Las ficheras mas astutas son las que no se embriagan con los clientes ni durante la jornada de trabajo. Son las que tiran, esconden o desaparecen la bebida que les es invitada, con ello la fichera sale totalmente sobria del cabaret, cosa que rara vez sucede” (pág. 94).

perder, por otro lado, este cine también le da un lugar en la sociedad e incluso le otorga atributos como el refinamiento, la creatividad, la solidaridad y la afabilidad como podemos ver en el caso del personaje de *El Mori* (Maurice). (Lemus, 2015; comillas en el original).⁶⁶

Respecto la representación del cuerpo es importante señalar que este tipo de películas incluyen tanto el desnudo femenino (completo) como masculino (parcial); si bien en años anteriores este tipo de imágenes constituían algo excepcional aquí se convierten la norma: mujeres vistiéndose al salir de la cama o arreglándose en el camerino. El único elemento que permanece ausente es el acto sexual: en lugar de ello vemos cómo la cabecera de la cama se tambalea al ritmo de los amantes o bien la silla del dormitorio que se va llenando con la ropa que la pareja se quita (fotografía 6).



Fotografía 6

Captura de pantalla de la película *Bellas de noche* (Delgado, 1975).

⁶⁶ Schulz (2008) encuentra en *La casa del ogro* (De Fuentes, 1938) la presencia más antigua de un personaje homosexual en el cine mexicano; si bien la presencia de estos personajes en el cine nacional es antigua, el cine de ficheras lo utiliza como contrapunto de la figura del macho: asustadizo, amanerado y jocoso. Aunque innegable su presencia, la mirada con la que se le retrata descansa en una base heteronormativa: la sexicomedia construye la risa a costa del “joto”.

Al respecto, Cabañas (2013) plantea: “La sexicomedio se revelara como un cine que muestra y oculta las zonas erógenas que proponen y encubren las promesas de placer de esos cuerpos y sus partes” (pág. 102).

Soft—core

Según Lemus (2015), el cine de ficheras se alimenta de los *nudies* americanos, el *sexy music hall* italiano y las películas *sexies* francesas; todas exhibidas en diferentes cines de la Ciudad de México:

En ese terreno, la Ciudad de México tiene una tradición en la exhibición de películas *softcore*, a las cuales la mayoría de la población, sin conocimiento del tema y con mucho de moralina denomina “pornográficas”. Los cines Río, Savoy, Prado, Arcadia, Teresa y alguna otra sala, ubicadas preferentemente en el centro de la ciudad exhiben este tipo de materiales, entre los cuales se encuentran cintas italianas, argentinas y francesas, principalmente (Roman, 2006, pág. 20; comillas en el original).

Si Roman (2006) no considera que las películas *softcore* sean pornográficas es porque reserva este término a aquellas que incluyen actividad sexual ante la cámara e incluso cuentan con primeros planos genitales.⁶⁷ La primera película de este tipo sería autorizada durante la década de 1990: el 26 de agosto de 1993 la compañía distribuidora Cinematográfica Veracruz solicita permiso para exhibir la película *Profesoras del amor*, dirigida por Gabriel Vázquez.

La autorización es concedida por la Dirección de Cinematografía el 1 de septiembre de 1993 (Román, 2006, pág. 25); como parte de esta autorización se establece que los exhibidores no pueden incluir publicidad donde se exhiban imágenes alusivas al sexo o violencia además que deben notificar a dicha dirección las salas y los horarios donde se proyectará la cinta. Cumplidos todos estos requisitos la película se estrena el 28 de octubre de 1993 en los cines Venus, Mitla, Marilyn Monroe, Madrid y Lago 2 de la Ciudad de México.

Según este mismo autor, la cinta narra la historia de dos luchadores enmascarados próximos a un enfrentamiento en el *ring*. Otras tantas mujeres son contratadas para seducir y tener relaciones con aquellos de manera que sus fuerzas físicas se vean disminuidas y por lo

⁶⁷ La industria denomina *hardcore* a este tipo de películas. Según Williams (1989), el término fue acuñado a mediados del siglo XX en Estados Unidos a partir del caso *United States vs Roth* (1957); en éste la Suprema Corte y en particular el juez William Brennan lo define como una forma de representación sexual sin ningún valor social que lo redima (“...utterly without redeeming social importance”). Irónicamente —agrega Williams— la postura de la Corte dio paso a la búsqueda de algún significado histórico, social o estético en la pornografía.

tanto pierdan el combate. Durante la actividad sexual “...no hay variedad en las posturas ni una completa desnudez, lo cual no deja de agradecerse, ya que la belleza de los cuerpos de los protagonistas femeninos y masculinos brilla por su ausencia” (pág. 30). Respecto a la música, no existe una clara relación entre ésta y las imágenes en pantalla: no se enfatiza nada, ni la actividad sexual ni las escenas deportivas. Si bien *Profesoras del amor* tiene el mérito de ser la primera cinta pornográfica autorizada, queda lejos de representar lo mejor del género.

Como se puede apreciar, la legalización del cine porno es reciente aunque sus orígenes son clandestinos y mucho más antiguos. Actualmente SexMex (<https://sexmex.xxx/tour/>, consultado el 26 de abril de 2018) es la principal compañía de cine para adultos en América latina; según datos del portal alexa.com (<https://www.alexa.com/siteinfo/sexmex.xxx>, consultado el 26 de abril de 2018) tuvo 140 000 visitas en el mes de enero de 2018 y los números van al alza.

II.2 La pornografía como representación

a) El texto y la imagen

Desde sus orígenes la pornografía ha estado presente en el texto como en la imagen; sin embargo la relación entre estos medios se ha transformado paulatinamente con la creciente alfabetización además de los rápidos avances tecnológicos. Al respecto, Maingueneau (2010) propone tres etapas que organizan la pornografía en función de dichos cambios.⁶⁸

La primera etapa corresponde al régimen impreso y la clandestinidad; es decir, cuando este tipo de representaciones se hacía principalmente por medio del libro, a su vez esto implicaba un público y una serie de productos limitados: “El impreso permite fijar una versión única que podemos recuperar cuando queramos, idéntica a sí misma y que ofrece la posibilidad de una apropiación total y solitaria” (pág. 89).⁶⁹ Según dicho autor, se trata de

⁶⁸ Cf. Debray (1994) propone la existencia de tres eras en la mirada occidental: 1) la logosfera, que va de la escritura a la imprenta; 2) la grafosfera, de la imprenta a la televisión en color; y 3) la videosfera, de la televisión en color a la actualidad. Por su parte, Brea (2010) propone tres eras de la imagen: 1) la imagen—materia, relacionada a la fotografía y el deseo de perdurar a través del tiempo, 2) la imagen filmica, la cual ha perdido el poder de la memoria para convertirse en un recuerdo pasajero, 3) la imagen electrónica, sin adherencia alguna a un soporte pero al mismo tiempo ubicua, imagen fantasmal.

⁶⁹ “*O impreso permite fixar uma versão única, que podemos recuperar quando quisermos, idêntica a si mesma, e que oferece a possibilidade de uma apropriação total e solitária*” (traducción Manuel Almazán).

una transformación sin precedentes; la representación sexual se desprende de un juego de analogías entre cuerpo y naturaleza para centrarse en el placer:

A diferencia de la erotología cósmica, que integra la sexualidad en un juego abierto de analogías en el que el cuerpo, la sociedad y la naturaleza se corresponden, a diferencia de la obscenidad, que es inseparable de las prácticas de sociabilidad, a diferencia del erotismo, que relaciona la sexualidad, códigos estéticos y una red abierta de correspondencias, la pornografía asume y hace posible el acceso a la representación de una sexualidad sin coartada, una representación en la que la naturaleza se satisface sin trascendencia (Maingueneau, 2010, pág. 89 y 90).⁷⁰

Durante el siglo XVII Francia toma la batuta con autores como Michel Millot y su *L'École des filles*. A partir de entonces, las producciones francófonas invaden Europa aprovechando las redes comerciales entre países; así por ejemplo, el administrador de la marina inglesa, Samuel Pepys, deja constancia en su diario:

De allí a Strand con mi librero, donde me quedé una hora y compré ese libro ocioso y pícaro, *L'escolle des filles*; que he comprado en una encuadernación simple (evitando la compra de una mejor encuadernación) porque resuelvo, tan pronto como lo haya leído, quemarlo, para que no quede en la lista de libros, ni entre ellos, para deshonrarlos si se encuentra (2018, pág. 36).⁷¹

Posteriormente, la literatura pornográfica⁷² se beneficiará de la falta de censura durante la Revolución de 1789; sin embargo, no sólo cambian los centros de producción sino también

⁷⁰ “Diferentemente da erotologia cósmica, que integra a sexualidade em um jogo aberto de analogias em que o corpo, a sociedade e a natureza se correspondem, diferentemente da obscenidade, que é indissociável de práticas de sociabilidade, diferentemente do erotismo, que relaciona a sexualidade, a códigos estéticos e a uma rede aberta de correspondências, o pornográfico supõe e torna possível o acesso à representação de uma sexualidade sem alibi, uma representação na qual a Natureza se satisfaz, sem transcendência” (traducción Manuel Almazán).

⁷¹ “Thence away to the Strand to my bookseller’s, and there stayed an hour and bought that idle, roguish book, *L’escolle des filles* [sic]; which I have bought in plain binding (avoiding the buying of it better bound) because I resolve, as soon as I have read it, to burn it, that it may not stand in the list of books, nor among them, to disgrace them if it should be found” (se refiere a la calle Strand en Londres, Inglaterra; traducción y nota de Manuel Almazán).

⁷² ¿La pornografía puede ser considerada un tipo de literatura? Marcus (1966) sostiene que no; en primer lugar porque ésta se organiza a través de un inicio, un punto medio y un final, en cambio la pornografía trata de desembarazarse de dicho orden para instalarse en un presente eterno: “A typical piece of pornographic fiction will usually have some kind of crude excuse for a beginning, but, having once begun, it goes on and on and ends nowhere” (pág. 279); en segundo lugar, la pornografía padece el lenguaje en lugar cultivar del mismo, sólo se le emplea para narrar acciones sexuales pero no es en sí mismo un objeto de atención ni mucho menos de goce estético: “The prose of a typical pornographic novel consists almost entirely of clichés, dead and dying phrases, and stereotypical formulas; it is also heavily adjectival” (pág. 279); en tercer lugar, la pornografía no se interesa por las relaciones sociales, sus motivaciones y su complejidad: “All of these interests are antagonistic to pornography. Pornography is not interested in persons but in organs. Emotions are an embarrassment to it, and motives are distractions” (pág. 281). Por su parte, Sontag (2007) considera que la pornografía sí es una forma literaria; para esta autora la principal dificultad descansa en confundir las convenciones literarias propias del realismo anglosajón con la literatura en general; al respecto señala: “El hecho que la narración se sitúe en un *topos* ideal no descalifica la naturaleza literaria de la pornografía [...]; estas negaciones del tiempo, espacio

el contenido de estos textos: desde inicios del siglo XVI al final del XVII el género dominante era el diálogo entre mujeres, generalmente prostitutas. A partir del siglo XVIII es la novela la que domina; sus personajes son tomados de diversos ambientes pero con marcada predilección por aquellos que ocupan la cúspide de la pirámide social (clero y nobleza). En el siglo XIX se da una intensa producción pornográfica al mismo tiempo que un control estricto de costumbres; “...ciertamente, la existencia de tales escritos era conocida por todos, pero eran, en cierto modo, invisibles” (Maingueneau, 2010, pág. 91).⁷³ Otra característica de este periodo es la transición de una producción artesanal a una verdadera industria, tómese en cuenta que aquí es donde aparece la fotografía y el cine.⁷⁴

La segunda etapa corresponde a la combinación entre el régimen impreso y el régimen visual; es decir, de principios del siglo XIX a mediados del siglo XX. Entre las características de este periodo están la aparición de la Sex—shop, un lugar tolerado y cuidadosamente controlado que en cierto sentido sustituye al burdel como espacio de placer. También en este periodo surge el llamado “cine para adultos” que exhibe películas como *Deep throat* (1972) o la saga *Emanuelle* (1974). De hecho, el cine se posiciona como el medio pornográfico por excelencia; en este sentido la literatura pornográfica comienza a ser desplazada por la imagen animada debido a los poderes de estimulación atribuidos a esta última.

En los libros pornográficos la presencia de fotografías en color que muestran actos sexuales en general es indicativa de una evolución: todo sucede como si el texto puramente verbal ya no fuera suficiente, el impreso se ve obligado a desarrollarse a la sombra del cine. El libro ya no es autónomo, participa en el universo del sex—shop, donde se muestra junto con muchos otros accesorios (Maingueneau, 2010, pág. 34).⁷⁵

Esta transformación también afecta a los personajes de los relatos; mientras que las figuras tradicionales de la literatura pornográfica corresponden a aquellos situados en las

y personalidad sociales con tintes reales, concretos [...] son más bien ingredientes de otro tipo de literatura...” (pág. 64), según la autora, la pornografía es una de las ramas de la literatura que aspira a generar desorden, dislocación dentro de un orden establecido.

⁷³ “...certamente a existência de tais escritos era sabida por todos, mas eles eram, de certo modo, invisíveis” (traducción Manuel Almazán).

⁷⁴ Cf. “While literary pornography limited audiences to the “wealthiest, best educated, and most powerful members of society”, the development of pictorial obscenity meant ‘literacy was no longer a requirement for appreciation’” (Niedbala, 2016, pág. 114; comillas en el original).

⁷⁵ “Nos livros pornográficos, a presença de fotografias em cores mostrando atos sexuais em plano geral é indicativa de uma evolução: todo se passa como se o texto puramente verbal não fosse mais suficiente, o impreso é forçado a se desenvolver à sombra do cinema. O livro não é mais autónomo, ele participa do universo do sex—shop, onde está exposto ao lado de muitos outros acessórios” (traducción Manuel Almazán).

extremidades del cuerpo social (aristócratas pervertidos, monjes libidinosos, prostitutas y aventureros), la producción contemporánea se centra en personas comunes retratadas en escenas cotidianas. Al parecer, esta transformación está ligada a la difusión masiva de la pornografía y en particular al engrosamiento de las clases medias que se adhieren a una moral hedonista moderada, facilitada a su vez por los métodos anticonceptivos (píldora) y desahogada de su actividad sexual. También en el nivel de las tramas se percibe una transformación; de historias de aventureros cínicos y astutos, de mujeres que engañan a sus maridos, a un mundo de cooperación entre sujetos.

La tercera etapa corresponde a la irrupción de nuevos medios como las videocaseteras y las computadoras que se popularizan en detrimento del libro. Si anteriormente este último conservaba la oportunidad de acceder a la pornografía de manera solitaria la imagen virtual le disputa esta posibilidad; es decir, la literatura pornográfica se mantiene vigente pero dentro de un grupo reducido de las letras.⁷⁶ Por su parte, el autor de textos pornográficos se disuelve a través de los foros de internet donde la publicación, comentarios y edición se da en tiempo real.

Como podemos ver, hay aquí una tensión permanente entre la lógica del texto escrito, que es inevitablemente la de descifrado lineal, y la del hipertexto, que es abierto, reversible e incontrolable. El usuario de internet ya no se enfrenta a un texto autónomo, como en el libro tradicional: cualquier relato aparece en la pantalla como un islote en medio de una red de enlaces en los que puede hacer clic (Maingueneau, 2010, pág. 102).⁷⁷

Asimismo, tómese en cuenta que el texto pornográfico pasa de ser el elemento central a un elemento dentro de un conjunto de prácticas (videochat, fotos, videos). Ya no se trata de obras clandestinas que son difíciles de encontrar y escritas por un autor desconocido sino de textos perdidos en una infinidad de otros textos del mismo tipo.

b) No todo el cine porno es igual

⁷⁶ Cf. “Para entonces la pornografía literaria ya es un género moribundo. La fuerza que cuestiona el orden establecido, que la animaba desde el siglo XVIII, se va erosionando a partir de la Belle Époque, aunque la década de 1960 corresponde a un breve renacimiento gracias a los autores subversivos que desean cuestionar a la sociedad burguesa a través del sexo. La imagen se convierte así en el primer vector de la pornografía” (Sohn, 2006, pág. 105).

⁷⁷ “Como podemos ver, há aqui uma tensão permanente entre a lógica do texto escrito, que é inevitavelmente a de uma decifração linear, e a do hipertexto, que é aberta, reversível e não controlável. O internauta não se confronta mais com um texto autónomo, como no livro tradicional: qualquer relato se apresenta na tela como uma ilha no meio de uma rede de links sobre os quais ele pode clicar” (traducción Manuel Almazán).

Desde finales del siglo XIX existen producciones que aluden a la actividad sexual; así por ejemplo, *What the Boot Black Saw* (1896) muestra los pies de las mujeres que van a lustrarse los zapatos; *Love in a Hammock* (1898) muestra cómo un hombre intenta subir a una hamaca donde se encuentra una bella joven pero su esposa lo descubre y lo tira al suelo. Sería con la llegada del material de 400 pies de largo (1900) y la invención del *close up* (1903) que el sexo explícito llegaría a las pantallas (Slade, 2006, pág. 32).⁷⁸

i. *Stag Film*⁷⁹

Di Lauro y Rabkin (1976) señalan como la primera película de este tipo a *Le voyeur* la cual se estrenó en 1907 pero no ofrecen más datos al respecto. Al año siguiente, aparece *A l'Écu d'Or ou la Bonne Auberge*, donde un espadachín aparece a la puerta de una posada pero el dueño le advierte que no hay nada qué comer; al ver la situación del espadachín, una criada le ofrece algo de comida y mucho sexo: juntos se refocilarían sobre la mesa y el piso del lugar. Por otra parte, estos autores mencionan que en Argentina se concentró un importante comercio de cine pornográfico alrededor de 1904; al respecto, citan las memorias del escritor Eugene O'Neil: “Esas imágenes eran algo duro. Nada fue dejado a la imaginación. Toda forma de perversión fue representada y, por supuesto, los marineros corrían hacia ellas (citado en pág. 47).⁸⁰

Por su parte, Kurt Tucholsky —un intelectual alemán de principios del siglo XX— dijo haber visto una película pornográfica donde aparece un “sátiro junto a varias chicas”:

Nadie hablaba en voz alta porque todos estaban un poco tensos: sólo murmuraban. La pared se volvió blanca. Un blanco plateado que era quebradizo en muchos lugares y se iluminaba temblorosamente. Comenzó, pero todos se rieron. Yo me reí también. Esperábamos algo escandaloso, excesivo: un gatito—miau y un perrito estaban jugando con una correa. Tal vez el exportador había pegado esto para engañar a la policía, quién sabe. La película transcurría monótonamente, sin música; era

⁷⁸ Juan Solís (comunicación personal, 21 de septiembre de 2020) considera inadecuado hablar de invención al referirse al uso de un plano; sobre todo cuando no hay consenso sobre la primera aparición del mismo: Konigsberg (2004) lo atribuye a D. W. Griffith en sus primeras películas, Martin (2002) señala que el mérito corresponde a G. A. Smith por sus cintas *As Seen Through a Telescope* (1900) y *Grandma's Reading Glass* (1900), por su parte Slade (2006) considera que E. S. Porter hizo en *Life of an American Fireman* (1903) un uso dramático del primer plano antes que mero recurso descriptivo.

⁷⁹ El *Oxford Dictionary* define la palabra “stag” como: 1) “*A male deer, especially a male red deer after its fifth year*”; 2) “*A social gathering attended by men only*”. Tomado de Oxford Dictionaries: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/stag> Consultado el 30 de mayo de 2019.

⁸⁰ “*Those pictures were mighty rough stuff. Nothing was left to the imagination. Every form of perversity was enacted and, of course, the sailors flocked to them*” (traducción Manuel Almazán).

espeluznante y no muy agradable [...] Pero de repente apareció un sátiro en la escena junto a varias chicas chapoteando asustadas en un arroyo del bosque, a partir de entonces el público se involucró más en la actuación: los gritos, las voces que anticipaban la acción, los gruñidos, los aplausos y los gritos de ánimo se hicieron fuertes (Tucholsky, 1913).⁸¹

Slade (2006) plantea que dicha película era *El Satarío* (c. 1912), la cual fue filmada en Argentina por operadores extranjeros, particularmente alemanes:

La película, *El Satarío*, o *The Satyr*, era una parodia del ballet de Diaghilev—Nijinsky, 'La tarde de un fauno', que se estrenó en París en 1912. El ballet causó escándalo porque Nijinsky, bailando el papel del fauno, salta sexualmente frustrado en el escenario después de que la ninfa que persigue se escapa. En la película, el sátiro atrapa a la ninfa; de hecho su coito es grabado gráficamente. El carrete era una celebración de la gira sudamericana del Ballet Russe y la boda de Nijinsky en Buenos Aires. Casi con toda seguridad fue rodado por un alemán que operaba en un estudio de Buenos Aires, y a diferencia de la mayoría de las primeras películas pornográficas parece haber sido copiado por su realizador y enviado al extranjero (pág. 34; comillas en el original).⁸²

En cualquier caso, Di Lauro y Rabkin (1976), Williams (1989) y Slade (2006) coinciden al señalar que estas películas no varían significativamente durante la primera mitad del siglo XX.⁸³ A nivel técnico ocupan un solo carrete, carecen de color y sonido; al respecto Slade (2006) señala que dentro de los archivos del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction (Indiana, Estados Unidos) sólo cinco películas pornográficas cuentan con sonido (una en 1938, otra 1942, otra en 1951 y dos en 1949); asimismo apunta que sólo cuatro fueron filmadas en color (1948, 1952, 1956 y 1959) (pág. 37).

⁸¹ “Keiner sprach laut, denn sie waren doch alle ein bißchen gespannt: sie brummelten nur. Die Wand wurde weiß. Ein an vielen Stellen brüchiges, fahriges Silberweiß leuchtete zittrig auf. Es begann. Aber alle lachten. Auch ich lachte. Hatten wir etwas Unerhörtes, Maßloses erhofft, so balgten sich jetzt auf der Leinwand spielend ein Miau-Kätzchen und ein Wauwau-Hundchen. Vielleicht hatte der Exporteur das vorgeklebt, um die Polizei zu täuschen – wer weiß. Der Film lief eintönig klappernd, ohne Musik; das war unheimlich und nicht sehr angenehm. Aber ganz unvermittelt erschien ein Satyr auf der Bildfläche und erschreckte in einem Waldgewässer kreischende und plantschende Mädchen [...] und von nun an beteiligte sich das Publikum intensiver an den Darbietungen: Rufe, ratende Stimmen, Grunzen, Beifall und anfeuernde Aufschreie wurden laut...” (traducción de Manuel Almazán).

⁸² “The film, *El Satarío*, or *The Satyr*, was a parody of the Diaghilev—Nijinsky ballet version of ‘Afternoon of a Faun,’ which had its premiere in Paris in 1912. The ballet caused a scandal because Nijinsky, dancing the role of the faun, humps the stage in sexual frustration after the nymph he is chasing escapes. In the film, the satyr catches the nymph; their intercourse is recorded graphically. The reel in its way was a celebration of the South American tour of the Ballet Russe and Nijinsky’s wedding in Buenos Aires. It was almost certainly shot by a German operating out of a studio in Buenos Aires, and unlike most early pornographic films it seems to have been copied by its maker and shipped abroad...” (traducción de Manuel Almazán).

⁸³ La cultura anglosajona y en particular la estadounidense denomina a las películas producidas durante este periodo *stag films*, ya que los ingleses prefieren el término “blue” o “dirty movies”. Di Lauro y Rabkin (1976).

A nivel formal, estas películas se caracterizan por su débil coherencia entre planos.

Al respecto, Williams (1989) señala:

La regla parece ser esta: las narraciones que ya son rudimentarias se convierten en verdaderamente primitivas durante sus secuencias *hardcore*. El cine primitivo suele caracterizarse por abarcar desde las primeras películas realizadas, en las que la fascinación por el mero movimiento cinematográfico era primordial, hasta los intentos narrativos más ambiciosos pero a menudo sólo "mínimamente inteligibles" que continuaron hasta la segunda década del siglo XX (pág. 63).⁸⁴

Como ejemplo, la autora cita *Free Ride* (c. 1917) donde una mujer espía a un hombre mientras éste orina a la orilla de la carretera. Al inicio de esta película la mirada del primer personaje se empata con la del espectador: ambos ven al segundo personaje mientras éste ignora ser objeto de atención (voyerismo). A partir de entonces los genitales ocupan la mayor parte del cuadro y éste se mantiene fijo por varios segundos, incluso minutos. La mirada fija se impone sobre la historia previa hasta convertirse en un espectáculo en sí mismo; impidiendo así que haya un cierre en la trama (no existe un arco narrativo); peor aún, la cámara obliga al espectador a mirar los genitales al colocarlo en un punto de vista fijo.

En este sentido la tecnología empleada en las películas pornográficas no refleja claramente el desarrollo cinematográfico que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XX. Si bien éstas adoptaron el formato de 16 mm, las películas profesionales —no pornográficas— empleaban cintas de 35 mm, además el estatismo de los primeros planos genitales remite a un estilo cinematográfico arcaico. Ya desde desde 1900 G. A. Smith alterna entre un plano general y un primer plano; en *La chute de la maison Usher* (Epstein, 1928) la cámara parece llevada entre las hojas secas por un viento furioso o bien en *Staroye i novoye* (Eisenstein, 1929) la cámara adopta el punto de vista de un toro en celo que se precipita sobre una vaca (Martin, 2002).

Las películas pornográficas pudieron ser filmadas nuevamente o bien eliminar todos sus defectos por medio de la edición; sin embargo, no fue así. ¿A qué se debe este fenómeno audiovisual? Existen diferentes explicaciones al respecto: 1) Se presume que los productores de pornografía eran *amateurs* quienes filmaban de prisa para evadir a la policía, revelaban

⁸⁴ “The rule seems to be this: narratives that are already rudimentary become truly primitive during their *hard-core* sequences. Primitive cinema is usually characterized as ranging from the earliest films made, in which a fascination with cinematic movement for movement's sake was paramount, to the more ambitious but often only ‘minimally intelligible’ attempts at narrative that continued into the early teens” (traducción de Manuel Almazán).

sus carretes en lavabos al interior de sus cocheras, así como editaban su material usando cuchillos de cocina (Slade, 2006); 2) Si bien en la actualidad la pornografía es una industria internacional que puede manejar altas cantidades de dinero, durante sus inicios las ganancias eran modestas. La distribución era limitada y los riesgos de ser aprehendido eran muy altos. En este sentido, las películas pornográficas no eran hechas con el afán de obtener un beneficio económico sino por el gusto mismo de hacerlas;⁸⁵ 3) Desconfianza de la tecnología. Al permanecer anclados a los inicios del cine, los productores de películas pornográficas despreciaban los últimos avances tecnológicos; en este sentido, la incompetencia técnica formaba parte de un discurso crítico (Slade, 2006).

ii. *Golden Age of Porn*⁸⁶

El desarrollo del cine pornográfico no es lineal: cuenta con diferentes influencias y grados de penetración, así lo han dejado ver Turan y Zito (1974) así como Schaefer (2004) quienes plantean cuatro subgéneros que compitieron por la atención del público durante la década de 1960. En primer lugar, los *sex exploitation films*⁸⁷ que incluye películas como las *nudie—cuties* que mostraban escenas cómicas con diálogos de doble sentido pero sin escenas explícitas de sexo. Estas películas dominaban los circuitos cinematográficos independientes, especialmente en ciudades de la Costa Oeste como California. En segundo lugar, las *eager beavers* que se caracterizan por mostrar frontalmente la zona pélvica de las mujeres; este tipo de cintas comenzaron a ser una competencia para sus predecesoras las *nudie—cuties* y su nicho cinematográfico: las primeras se exhibían en películas de 16 mm mientras que las segundas se concentraban en las películas de 35 mm que eran mucho más caras.⁸⁸ Pete

⁸⁵ Los hallazgos de Solís (2015) ponen en entredicho esta interpretación: el autor hace énfasis en los diferentes comercios que Amadeo Pérez regenteaba, incluso recupera el mote que la prensa le dio, “el sumo proveedor” de material pornográfico del país. ¿Hasta qué punto las autoridades, la prensa y los historiadores han construido un personaje del crimen?

⁸⁶ Paasonen y Saarenmaa (2007) consideran que el término *Golden age of porn* está cargado de un dejo nostálgico que en ocasiones difumina las complicaciones políticas que tuvieron lugar en la década de 1970. Sin embargo, estas autoras no proponen un término nuevo que haga referencia a dicho periodo.

⁸⁷ Para conocer más detalles sobre los *sex exploitation films* véase Gorfinkel, 2007.

⁸⁸ Durante la primera mitad del siglo XX compañías productoras de material fotográfico como Kodak y Bell and Howell, sacaron al mercado el formato de 16 mm destinado al público *amateur* mientras que el material en 35 mm se reservaba a los profesionales. Schaefer señala al respecto: “*The status of 16 mm changed during World War II and in the postwar period as a result of its use in combat and newsreel photography, as well as in the burgeoning educational market. As lower—priced, easier—to—use 8 mm equipment became popular*

Kaufman estima que el negocio de las cintas *eager beavers* podía iniciarse con a penas 3 000 dólares mientras que las utilidades que ofrecía este mismo negocio iban de los 4 000 a los 10 000 dólares semanales (citado en Schaefer, 2004, pág. 377 y 378).⁸⁹ En tercer lugar las *sixteen—millimeter features*, que combinan las principales características de sus predecesoras; por una parte, la trama de las *nudie—cuties* con la tecnología de las *eager beavers*, así se obtuvo un producto que simulaba relaciones sexuales a lo largo de una trama:

Esto incluía desnudez femenina pero sin erecciones masculinas y, como en las películas *beavers*, mujeres en camas o sofás con las piernas abiertas, ofreciendo una vista clara y completa de sus vaginas. Estas "mujeres abiertas" eran acariciadas por hombres o mujeres (o por ellas mismas) pasando sus manos sobre sus muslos y vulvas. Después de este jugueteo, los hombres montaban a las mujeres y comenzaban a simular los movimientos de las relaciones sexuales (Schaefer, 2004, pág. 383).⁹⁰

Esta transformación está fundada en dos circunstancias: por una parte, la competencia entre productores y exhibidores de cintas *eager beavers* quienes para atraer la atención de posibles clientes ofrecían actos cada vez más explícitos; por otra parte, la intención de los productores y exhibidores de cintas *eager beavers* por legitimar este tipo de representaciones: al darles una trama intentaban evadir los cargos penales por la comercialización de pornografía.⁹¹ En cuarto lugar las *hard—core features*, cuya principal característica es la inclusión de tomas de penetración vaginal (*meat shots*) y sexo oral; es decir, la actividad sexual no era simulada sino auténtica. Los ya mermados productores y exhibidores de *sex ploitation movies* adoptaron una postura ambigua ante estos nuevos cambios; por una parte, fundaron la Adult Film Association of America (1969) por medio de la cual exigieron a las autoridades frenar las cintas *hard—core*; de hecho se tiene noticia que en 1970 la policía de Nueva York inició

among amateurs and home—movie enthusiasts in the 1950s, 16 mm came to be considered a semiprofessional—but still a nontheatrical—gauge" (2004, pág. 375).

⁸⁹ Además de los gastos necesarios para montar un negocio de cintas *eager beavers* es necesario añadir sus respectivos gastos de operación los cuales se calculan en 3 500 dólares semanales: 250 de renta de la sala, 750 para los proyeccionistas, 400 para los empleados temporales, 500 para publicidad, 500 de gastos diversos y 750 por cada cinta (Schaefer, 2004, pág. 378).

⁹⁰ "This included female nudity without erections and, as in the beaver films, women on beds or couches with their legs spread, offering clear, full views of their vaginas. These "spread women" were caressed by men or women (or by themselves) running hands over thighs and vulvas. After a good deal of this foreplay, the men would mount the women and begin to simulate the movements of intercourse" (traducción de Manuel Almazán; comillas en el original).

⁹¹ En 1964 la Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos determinó que los materiales que representaran actividad sexual sin un valor literario, científico o artístico deberían considerarse obscenas (Schaefer, 2004, pág. 384).

una campaña contra los *storefront theaters*;⁹² por otra parte, esta misma asociación comenzó a incursionar en la producción de cintas *hard—core*, dando paso así a la llamada “era dorada” del cine porno.

Durante dicha era se produjeron varias películas que se convertirían en clásicos del *Hard—Core*: *Mona: the Virgin Nymph* (Ziehm, 1970), *Deep Throat* (Damiano, *Deep Throat*, 1972), *Behind the Green Door* (Mitchell & Mitchell, 1972) y *The Devil in Miss Jones* (Damiano, 1973), todas ellas largometrajes filmados en la Costa oeste de Estados Unidos y con estructuras narrativas que intentan articular la acción sexual.⁹³ Así por ejemplo *Deep Throat* cuenta la historia de Linda Lovelace quien tiene dificultades para alcanzar el orgasmo por lo que decide consultar al psiquiatra, éste descubre que el clítoris de su paciente se encuentra en la base de su garganta, ello no significa que Linda esté vedada del placer sexual sino que hace falta estimular su garganta adecuadamente: para probar su teoría el psiquiatra introduce su pene en la garganta de Linda logrando así su primer orgasmo. Imágenes de fuegos artificiales y el despegue de un cohete espacial coronan la escena.

Si bien ya existían películas que contaban con sexo explícito el éxito de esta cinta puede medirse por medio de sus réditos: con una inversión de 25 000 dólares se lograron ingresos por más de 600 millones (Bailey & Barbato, 2005). Las autoridades neoyorkinas solicitaron retirar esta cinta de las salas sin embargo los exhibidores se negaron alegando su derecho a la libertad de expresión; así inicia un juicio que es cubierto ampliamente por la prensa: el *New York Times* le dedicó un reportaje, los espectadores hacían fila para poder entrar a ver la “cinta maldita” y la actriz Lovelace se convirtió en una estrella del porno con su nombre en el paseo de la fama.

En un afán por dirimir el valor de la cinta se ofrecieron varios testimonios a favor y en contra de la misma; en el primer caso, el médico John Money señaló: “Hay un tema en la película que implica que las mujeres deben tener satisfacción sexual. Indica que las mujeres

⁹² Entre sus argumentos se encontraba que el brillo de las películas de 16 mm no las hacía aptas para su exhibición al aire libre (*hardtops* y *drive—ins*) por lo que se comenzaron a construir pequeñas salas conocidas como *storefront theaters* o *pocket theaters*, las cuales no cumplían con las normas de protección civil.

⁹³ Al respecto, Paasonen y Saarenmaa (2007) señalan: “*The format of film —be this 8 mm, 16 mm or 35 mm— or the existence of narrative is by no means a guarantee of quality in pornography. Nevertheless, narrative seems to become a criterion for separating bad porn films from better ones, and the medium of film gains fetish status in the process*” (pág. 30).

tienen derecho a una vida sexual por su cuenta” (citado en Turan & Zito, 1974, pág. 145);⁹⁴ existe aquí un afán por diferenciar la penetración vaginal de la estimulación clitoriana. En el segundo caso, el sociólogo Ernest van den Haag declaró:

La presentación de la vida sexual, divorciada de una relación emocional ... como un acto de mutua explotación, por así decirlo, y en el cual se permite que las personalidades de los participantes sean completamente ignoradas y que ellos mismos sean, si puedo hablar simbólicamente, portadores del órgano sexual y no seres humanos que son fines en sí mismos, no sólo lo considero sin valor social; lo considero altamente antisocial (citado en Turan & Zito, 1974, pág. 144 y 145; puntos suspensivos en el original).⁹⁵

Después de un acalorado debate, el juez Tyler decidió multar a los exhibidores con tres millones de dólares al tiempo que definió la película como “...un festín de carroña y miseria ... una Sodoma y Gomorra enloquecidas ante el fuego... una garganta que merece ser cortada...” (citado en Turan & Zito, 1974, pág. 145; puntos suspensivos en el original).⁹⁶ Sin embargo, la popularidad de la cinta no sería fácil de combatir: *Deep Throat* se exhibiría de manera clandestina y Damiano continuaría con su carrera como director de cine porno.

iii. ¿Una nueva era del porno?

Las primeras cintas de video fueron comercializadas hacia 1976 sin embargo su auge tendría lugar durante la década de 1980 (Coopersmith, 2000). A diferencia de los grandes estudios que recelaban de la calidad de este nuevo medio, fueron los pequeños productores de porno quienes lanzaron sus contenidos en cintas de video: “la revista *Video* reportó que en 1977—78 casi el 70 % de cintas pregrabadas eran pornografía” (citado en Olson, 2018, pág. 118; comillas en el original).⁹⁷ De hecho, Paasonen, Nikunen y Saarenmaa (2007) plantean que la pornografía en video y en particular en formato VHS permitió rebasar a su rival, Betamax, desde el momento que este último decidió no comercializar dichos contenidos.

⁹⁴ “*There is a theme in film which implies that women should get sexual satisfaction. It indicates that women have a right to a sex life on their own*” (traducción de Manuel Almazán).

⁹⁵ “*The presentation of sex, divorced from emotional relationship (...) as an act of mutual exploitation, as it were, in which it permits the personalities of the participants to be totally disregarded and they themselves are, if I may speak symbolically, bearers of the sexual organ and not human beings who are ends in themselves, I not only regard as being without redeeming social value; I regard it as highly antisocial*” (traducción de Manuel Almazán).

⁹⁶ “*...a feast of carrion and squalor ... a Sodom and Gomorrah gone wild before the fire ... one throat that deserves to be cut*” (traducción de Manuel Almazán).

⁹⁷ “*Video magazine reported that in 1977—78 ‘almost 70% of prerecorded tapes were pornography’*” (traducción de Manuel Almazán).

Entre las ventajas que ofrecen las videocaseteras está el poder regresar, pausar o adelantar las cintas durante su proyección; si bien las películas de 16 o 35 mm también ofrecían esta posibilidad, su visionado en un cine se debía ajustar a una duración y un ritmo fijos. En este sentido la cinta de video implica una nueva experiencia de ver imágenes; en su estudio sobre el video porno, Hoang señala que las escenas “más candentes” se encontraban en mal estado debido a que previos espectadores habían regresado la cinta una y otra vez: “mientras la veía en casa, descubrí que la cinta había sido rentada tantas veces que tenía múltiples fallos y caídas, señalando así que esas eran las partes que anteriores espectadores consideraban más candentes” (Nguyen, 2014, pág. 70).⁹⁸

En mancuerna con las videocaseteras, las cámaras de video ofrecían la posibilidad de grabar películas e inmediatamente ver el resultado. En este sentido, la cadena camarógrafo—laboratorista—espectador se concentra en una sola persona; por una parte, la calidad de las grabaciones disminuye pero, por otra, el consumidor se independiza de sus otrora intermediarios. Al respecto, Coopersmith señala: “En cierto sentido, esta tecnología puede ser vista como empoderadora y liberadora, permitiendo a los individuos crear activamente su propia pornografía, no sólo consumir pasivamente el trabajo de alguien más” (Coopersmith, 2000, pág. 30).⁹⁹

Para otros, el visionado en casa constituyó un retroceso en la medida que visitar un cine porno significaba la posibilidad de concertar citas e incluso mantener relaciones sexuales. En sus memorias sobre los cines porno de Nueva York, Samuel Delany escribe: “cuando estábamos afuera dije, ‘entonces, ¿qué piensas?’ Lo primero que dijo fue, ‘¡en verdad hay tipos haciendo sexo oral a otros abajo, en el lugar de la orquesta! Pensé que estabas bromeando cuando me lo dijiste, pensé que todo iba a ser en rincones oscuros’” (1999, pág. 30).¹⁰⁰ En este sentido, la cinta de video puede ser una forma más segura de consumir pornografía pero también más solitaria.

⁹⁸ “*While watching it at home, I discovered the tape had been rented so many times that there were numerous glitches and dropouts on it, thus signaling that these were the parts of the video that past viewers considered to be the hottest*” (traducción de Manuel Almazán).

⁹⁹ “*In a sense, this technology can be seen as liberating and empowering, allowing individuals to actively create their own pornography, not just passively consume the work of someone else*” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁰⁰ “*When we were outside I said, ‘So. What did you think?’ The first thing she said was, ‘There really were guys giving other guys blow jobs downstairs in the orchestra! I thought you were kidding when you first told me that. I thought it was all going to be in dark corners’*” (traducción de Manuel Almazán; comillas en el original).



Fotografía 7

Clubes nudistas y cines porno en la Eighth Avenue, c. 1999 (Nueva York).
(Delany, 1999, pág. 33)

A inicios de 1990 el internet empieza a ser comercializado pero sería a mediados de esa misma década que se convertiría en una red verdaderamente mundial (Olson, 2018). En este sentido, una de las principales ventajas que ofrece este nuevo medio es la posibilidad de conectar virtualmente diferentes comunidades. En un primer momento, las compañías ya establecidas trasladaron sus productos a internet:

En su primer día disponible en marzo de 1995, el sitio en internet de Penthouse recibió 802 000 visitas diarias mientras que Playboy promedió 620 000, colocando a ambos en los diez más populares. Para 1997, Playboy reportó cinco millones de visitas y en enero de 1999 PornCity promedió cerca de dos millones diarias (Coopersmith, 2000, pág. 31).¹⁰¹

¹⁰¹ “On its first day of availability in march 1995, Penthouse’s Web site received 802 000 visits and Playboy averaged 620 000 daily visits, placing both sites in the ten most popular sites. By 1997, Playboy reported five

Sin embargo este cambio significaría la debacle de medios tradicionales; así por ejemplo en el 2015 los directivos de *Playboy* anunciaron que su revista dejaría de incluir mujeres desnudas. Scott Flanders, ejecutivo de la empresa, explicó así la decisión: “la batalla ha sido dada y ganada...ahora estás a un clic de distancia de cualquier acto sexual imaginable gratis” (citado en Niedbala, 2016, pág. 105; puntos suspensivos en el original).¹⁰²

Los contenidos tradicionales también experimentaron cambios; en particular categorías como porno *amateur* o voyerismo adquirieron nuevos significados: aquí la luz escasa, los movimientos torpes de la cámara son buscados como parte de un efecto de autenticidad. Paradójicamente, la realidad es construida por medio de una imagen dentro de una cultura visual cada vez más tecnologizada.

Finalmente, la gran oferta de pornografía por internet exige un mayor ejercicio de selección; a través de categorías y subcategorías, el internauta se desplaza antes de poder identificar aquello que busca. En este sentido, Patterson (2004) plantea que el deseo sexual por internet se ubica entre la expectativa y la frustración:

La imagen casi perfecta, la que más se aproxima al deseo de cada uno sólo ofrece satisfacción momentánea; de hecho, las imágenes cercanas al deseo de uno pueden provocar ansiedad porque ponen fin a la búsqueda por internet [...] El usuario constantemente cambia a nuevas imágenes —y en este proceso, nuevas demoras— en un deslizamiento interminable del deseo en el que parte del placer deriva de la repetición y el aplazamiento habituales (2004, pág. 110).¹⁰³

La rápida evolución de internet dificulta su estudio sino es a través de diferentes nichos y prácticas limitadas. Así pues, los alcances de la pornografía en línea aún están por definirse.

Conclusiones

El desarrollo de la pornografía en Europa, Estados Unidos y México no se vivió a igual ritmo; durante el siglo XIX el primero de estos territorios conjugó sus avances tecnológicos con

million visits daily and, in January 1999 PornCity averaged nearly two million daily hits” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁰² “*The battle has been fought and won...You’re now one click away from every sex act imaginable for free*” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁰³ “*The nearly perfect image, the one that comes closest to approximating one’s desire still only offers momentary satisfaction; in fact, images close to one’s desire can provoke anxiety because they might cause the end of Web surfing [...] The user constantly shifts on to new images —and in this process, new delays— in an endless slippage of desire in which part of the pleasure derives from habitual repetition and habitual deferral*” (traducción de Manuel Almazán).

textos e imágenes de carácter sexual, por su parte en México no hay evidencia de este tipo de contenidos en esa misma época. Al respecto, existen tres posibilidades:

- a) Los materiales existen pero no han sido localizados
- b) Las condiciones económicas y políticas no permitieron que tuviera lugar el desarrollo de la pornografía en México
- c) El hecho que el siglo XIX europeo sea profuso en pornografía no significa que estos contenidos deban existir en México.

En el primer caso, la identificación de estos materiales requiere de mayor investigación en archivos; por cierto que un hallazgo de este tipo podría cambiar la forma de entender el siglo XIX mexicano.¹⁰⁴ En el segundo caso, subyace una visión evolucionista de la historia según la cual todas las sociedades se desarrollan siguiendo un mismo criterio: de ser así México estaría a la zaga de países más desarrollados. En el tercer caso, la cultura mexicana y en particular su moral sexual resultó decisiva al inhibir este tipo de materiales; el hecho que no existan representaciones pornográficas durante el siglo XIX no significa algún tipo de desventaja frente a aquellas que sí cuentan con ellas.¹⁰⁵

Otro ejemplo de este desfase de la pornografía entre Europa, Estados Unidos y México es su legalización durante la segunda mitad del siglo XX. ¿Por qué México autorizó este tipo de materiales hasta 1993? Una explicación sencilla supone que no era posible seguir restringiendo este tipo de materiales dado que las nuevas tecnologías —y en especial el internet— podían evadir fácilmente dichos controles. Al respecto, señala Lucio López Laux, jefe del Departamento de supervisión de la Dirección de Cinematografía:

Para qué nos hacemos tontos, si realmente ya existe la exhibición de cintas pornográficas. Sabemos dónde se están exhibiendo. No solamente hay lugares en el DF, sino también en toda la república. Todo el mundo sabe de esos lugares. Nosotros nos estamos quedando sin ni siquiera el antecedente de autorizarlas. Estamos tratando de tapar el sol. Lo que va a pasar, si seguimos así, es que en un momento dado esos distribuidores y exhibidores van a pensar: si estos se hacen de la vista gorda sobre el cine porno, no tiene caso hacer algún trámite legal para solicitar su autorización (citado en Román, 2006, pág. 27).

¹⁰⁴ A su vez, cabe preguntarse por qué los historiadores no se han interesado en estudiar la pornografía en México y en particular en el siglo XIX.

¹⁰⁵ En este caso cabe preguntarse por qué durante la Colonia y el siglo XX mexicano sí existen materiales pornográficos: ¿Qué tiene de especial el siglo XIX en México?

Una explicación más compleja podría remitir a una especie de “idiosincrasia mexicana” que la distingue de otras sociedades. Sin embargo, una explicación de este tipo abre preguntas como: ¿es posible generalizar toda una sociedad en términos morales? ¿existe una evolución de actitudes y valores así como evolucionan las tecnologías a lo largo de la historia? ¿se puede hablar de ciertas actitudes y valores características de determinadas épocas? Estas preguntas no tienen respuestas definitivas; antes bien invitan al análisis y la reflexión que incluye muchos factores.

Por otra parte, el principal medio de la pornografía era el libro sin embargo esta tendencia se ha transformado para dar paso a la imagen; este cambio va de la mano de su contenido, los personajes privilegiados han dado paso a las clases medias y bajas. En este sentido, no resulta extraño que la imagen se asocie con la escasa instrucción. Si bien la pornografía ha viajado por diferentes países conserva algunos rasgos de territorio a territorio. El estereotipo francés es un clásico que incluye aristócratas decadentes y sacerdotes lujuriosos; sin embargo estos personajes deben ser contextualizados como una crítica al Antiguo régimen. En este punto es necesario analizar la pornografía mexicana y compararla con otras latitudes; por ahora se puede adelantar que existen ciertos espacios y personajes típicos del caso nacional.

CAPÍTULO II

EL CINE PORNOGRÁFICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO: TOLERANCIA, DELACIÓN Y CLANDESTINIDAD

La historia del cine mexicano tiene varias páginas en blanco y la pornografía no debe ser una de ellas

ERNESTO ROMÁN

II.1 Los pornógrafos

a) ¿Cuánto costaba un boleto para el cine porno?¹⁰⁶

Durante la primera mitad del siglo XX las mujeres que posaban desnudas para la cámara fotográfica ganaban 2 pesos la hora; las imágenes resultantes se vendían en colecciones de 500 piezas por 40 pesos o bien una muestra de 100 piezas por 10 pesos (Morales, 2005, pág. 22 y 23).¹⁰⁷ Para 1939 las mujeres que tenían sexo frente a la cámara de cine ganaban 5 pesos diarios (dos salarios mínimos), mientras que los hombres recibían 3 pesos por el mismo tiempo.¹⁰⁸ Estas películas se exhibían por 3 pesos el boleto y daban “...derecho a una pareja

¹⁰⁶ Si bien diferentes autores coinciden en señalar los años treinta como el despegue de la industria mexicana, no parece que el cine pornográfico haya formado parte de este fenómeno. En primer lugar, carece de los principios básicos que Uña y Hernández (2004) le atribuyen a todo proceso industrial: racionalidad, cambio y especialización. En segundo lugar, carece de los procesos de sindicalización que intentaron proteger los derechos de sus agremiados, pero sobre todo carece del apoyo estatal que tuvieron muchas de las industrias en ese entonces; al respecto, Story (2014) señala: “*The first industrial—promotion policies were initiated in the 1920s. The government announced tax relief for certain for new industrial ventures in 1920, and an additional tax exceptions for some industries were decreed in 1927 and 1932. Yet, these had little effect until they were extended considerably around 1940 [...] A 1939 decree and the 1941 Law of Manufacturing Industries granted five—year exceptions from virtually all federal taxes to ‘new and necessary industries’*” (pág. 34; comillas en el original). La historiadora Rosario Vidal (2011) señala que el cine mexicano fue una de las organizaciones que recibió el apoyo estatal lo que le permitió consolidarse como industria e incluso destacar en el ámbito iberoamericano: “...la industria filmica fue una de las múltiples ramas económicas surgidas como consecuencia de la política impulsada por el Estado Moderno Mexicano y, específicamente, de las estrategias del régimen cardenista para que los empresarios debían cumplir una auténtica ‘misión social’: la de contribuir a implementar el desarrollo industrial y la acumulación de capital” (pág. 217; comillas en el original). En este sentido, hay que diferenciar que el cine mexicano adquiere el estatus de industria mientras que el cine pornográfico en particular permanece a la saga.

¹⁰⁷ Morales no especifica si los productores de imágenes pornográficas se encargaban de vender ellos mismos las imágenes o existía una especie de intermediario, tampoco menciona a qué año corresponden estas cifras.

¹⁰⁸ Nótese los diferentes regímenes de pago: por hora, en el caso de las fotografías, y por día, en el caso del cine. Más aún, las mujeres ganaban casi el doble que los hombres por participar en una película porno. Esto se podría entender por la naturaleza de los medios; las sesiones fotográficas se llevan a cabo en menor tiempo pero con resultados tan apreciados como el cine. La diferencia por géneros se puede deber a que las mujeres constituyen una “mercancía” para el público masculino y por lo tanto aparecen mayor tiempo a cuadro que los hombres, lo que Solís (2015) denomina “economía del deseo”.

para asistir al cine” (El Nacional, 1939, pág. 1); es decir, “...costaba lo que te costaba en la época ir al Follies a ver a Tin Tan. Estamos hablando de un precio que no era tampoco muy caro, pero tampoco estaba al alcance del pueblo trabajador. El consumo del porno está en la clase media” (Solís, 2017).¹⁰⁹

Si una mujer ganaba 2 pesos por hora y 100 imágenes de este tipo se vendían por 10 pesos, la ganancia era de 8 pesos. El caso del cine era similar; el trabajo de un hombre y una mujer representaba 8 pesos que eran cubiertos con apenas 3 espectadores y la ganancia de 1 peso (tómese en cuenta que esa película se podía exhibir gran cantidad de veces ante diferentes públicos). Al parecer, se requería de un capital básico para poder echar a andar el negocio de la pornografía (cámaras, revelado, espacio de exhibición) que era recompensado con los boletos de entrada o bien la venta al por mayor de imágenes fijas.¹¹⁰ Posteriormente se requería mantener actualizado el negocio: nuevas películas y nuevos actores que conservaran la atención del espectador. Todo ello a base de publicidad de boca en boca.

En contraste con las ganancias que ofrecía la pornografía, las leyes buscaban extinguir este tipo de actividades: el código penal de 1931 imponía una multa a los productores y distribuidores de textos o imágenes que iba de los 5 a los 50 pesos (artículo 200). Al parecer, el código conocía la economía del porno e intentaba ser proporcional al tamaño del negocio. Como toda ley, la lucha contra la pornografía intenta inhibir la comisión y reincidencia del delito (es más caro pagar la multa que las ganancias del delito mismo). Aun así, se produjo y exhibió pornografía en la primera mitad del siglo XX.

b) Los productores: actores y fotógrafos de pornografía

Parte de la historia de la pornografía en México se encuentra en colecciones particulares que se han conformado gracias a las compras en “mercados de pulgas”. Es el caso de Miguel Ángel Morales y Ava Vargas quienes poseen una serie de fotografías pornográficas que al parecer fueron producidas en las décadas de 1930 y 1940 (en el espacio donde se tomaron

¹⁰⁹ Al respecto, se debe tener en cuenta que para 1947 el boleto de entrada para ver una sola película de este tipo costaba 10 pesos y no se menciona que este precio incluyera “derecho a una pareja”. Es decir, el costo del cine pornográfico aumentó de una década a otra, debido —tal vez— a lo cada vez más complicado que era mantener este negocio clandestino (El Nacional, 1947, pág. 4).

¹¹⁰ Para 1939, la Kodak Brownie 127 (8 fotos 4x6.5 cms.) se anunciaba en 2.95 pesos, la Kodak Bullet (¿? Fotos 4x6.5 cms.) en 10 pesos, y la Kodak Bantam (f 6.3, ¿? fotos 7x10 cms.) en 36 pesos (El Informador, 1939, pág. 7).

varias de estas fotos se encuentra un poster de la película *Perjura* de Rafael Sevilla de 1938). La particularidad de estas fotos es que están firmadas por "A", "W", "JB" y varias de ellas llevan una especie de folio. Si bien no existen pruebas claras sobre el nombre detrás de "W",¹¹¹ Morales señala que "A" se refiere a Adrián Devars Junior, hijo del impresor quien contratara a Guadalupe Posada.

El joven Devars colaboró como fotógrafo en las revistas *Alerta* (competencia de *Alarma!*), *Vida Alegre* y *Vea* (estas últimas con abundantes fotografías de mujeres semidesnudas). La relación que hace el autor entre Adrián Devars Junior y la firma "A" de las fotografías pornográficas es a través del reportaje de Felipe Bustamante donde entrevista a María Carolina López, quien dijo haber posado para un "fotógrafo muy conocido"; según la misma modelo, conoció a dicho fotógrafo gracias a la recomendación de un "español especializado en la venta de revista, libros y tarjetas postales pornográficas":

En las calles de Isabel la Católica existía un negocio dirigido por un español especializado en la venta de una revista, libros y tarjetas postales pornográficas. Vi al hispano, le agradé, me dio una recomendación para un fotógrafo muy conocido..., pues era su proveedor, y fui contratada para hacer desnudos sola y en unión de otras muchachas y jóvenes varones a razón de dos pesos la hora (citado en Morales, 2005, pág. 23).

Aunque Bustamante no informa quién es ese "conocido fotógrafo", Morales considera que se trata del ya citado Devars Junior; más aún, Morales vuelve a citar a Bustamante cuando señala que "las primeras cintas sicalípticas filmadas en México, 'con el afán de divertirse, más que por explotación' fueron realizadas por Adrián Devars Junior" (pág. 24; comillas en el original).¹¹² Por otra parte, Morales supone que el extranjero al que se refiere Carolina López es Amadeo Pérez Mendoza, quien en efecto tenía su negocio en la calle Isabel la Católica (Ciudad de México). El diario *El Nacional* considera a este hombre como el

¹¹¹ Morales (2005) considera que el autor de las fotografías firmadas con la inicial "W" pudo haber sido Irwing Klaw, "...quien para evadir la censura pre-McCarthy, no identificaba sus trabajos con su nombre y apellido sino con las identificaciones como 'W.831', 'PA-58', 'AM', 'PA-312' y 'A-613'" (pág. 21; comillas en el original).

¹¹² En uno de sus blogs por internet, Morales (2009) añade que Adrian Devars Junior dirigió la película *Las ninfas*, aunque no da detalles al respecto. Asimismo, Morales (2003) señala que "Devars Junior empleó algunas de sus modelos en filmaciones pornográficas y, desde luego, a prostitutas desinhibidas. En uno de estos cortos clandestinos aparece un gracioso fotógrafo con inefable batita, boina, lentes y barba postiza, realizando diferentes suertes sexuales con dos modelos" (pág. 35). El autor se refiere a la película *El fotógrafo*, resguardada en la Filmoteca de la UNAM, pero no argumenta cómo llegó a la conclusión de su autoría. Por su parte, Rafael Aviña, en su libro *Filmoteca UNAM: 50 años* (2010), vuelve a atribuir la cinta *Las ninfas* a Adrián Devars Junior y sugiere que dicha película puede tratarse de *Las muchachas*, titulada así por la Filmoteca de la UNAM (pág. 90 y 91).

“...‘sumo proveedor’ en la República de las tarjetas postales de carácter pornográfico, a la vez que la producción de películas verdes” (El Nacional, 9 de mayo de 1939, segunda sección, p.1; comillas en el original); de hecho, esta misma nota periodística señala a José Durán como “...el primer actor del cuadro” aunque no se menciona ninguna imagen en particular.

Finalmente, la firma “JB” se refiere a J. Berriozábal un fotógrafo poco conocido que durante la década de los veinte trabajaba en el centro histórico de la Ciudad de México. El hallazgo de su nombre surgió cuando Morales (2006) revisaba publicaciones de la época en las cuales aparecía el anuncio de “hermosos desnudos femeninos” en formato 6 x 13 (el mismo de la colección Ava Vargas).

Pero mi sorpresa aumentó cuando vi a dos chicas sentadas en unas piedras de un río, justo delante de unas pequeñas cascadas. La imagen era la misma impresa en la página 24 de *La casa de citas en el barrio galante* [de Ava Vargas]. Arriba de la imagen, impresa en cian, se acreditaba la fotografía al tal Berriozábal. No cabía la menor duda: el responsable de las fotografías impresas en *La casa de citas en el barrio galante* se apellidó Berriozábal (s.p.).

Según Juan Solís (2016), este fotógrafo es el mismo que tenía sus estudios cine—fotográficos en la calle Mesones 25, primer piso, en el centro histórico de la Ciudad de México. Dichos estudios “...invitaban al público aficionado al cine a ‘probar gráficamente sus aptitudes’ para el séptimo arte” (pág. 146; comillas en el original); una muestra de su trabajo se encontraba en la revista clandestina *La vida alegre*, donde se veía a “...una mujer desnuda posando de puntas sobre un pedestal” (pág. 146). En este sentido se puede suponer que Berriozábal participó como director/fotógrafo de cine para adultos, aunque este es un dato que requiere de mayor evidencia.

Como se puede apreciar, la historia de las imágenes pornográficas en México existe aunque es poca la información con la que se cuenta además que ésta no es exacta; al respecto se puede concluir que:

- Existe una estrecha relación entre la fotografía y el cine pornográficos en México pues al parecer dichos medios comparten modelos y autores.

- Los modelos que aparecen en las fotografías y películas pornográficas están asociados a la prostitución y el delito, como el caso de María Carolina López quien dijo haber sido sentenciada a “dos meses de prisión sin multa”.¹¹³
- Si bien Adrián Devars Junior está relacionado a revistas de nota roja y pornográficas, la autoría que Morales y Aviña le atribuyen de varias cintas pornográficas resguardadas en la Filмотeca de la UNAM no queda clara.
- El término “pornográfico” está asociado a las revistas en las que participaba Devars Junior, aunque en la actualidad dichas revistas —en particular *Vea*— pueden no ser consideradas como tales: mujeres semidesnudas que no exhiben relaciones sexuales.



Fotografía 8
 Tomada de Fotografía en México:
 (Morales, Adrián Devars Junior, 2017)

¹¹³ Sin embargo, tómese en cuenta que María Carolina López antes de conocer al “hispano” en la Ciudad de México ya había trabajado en Nueva York para Jonás (¿?), “fotógrafo especialista en desnudos” (Morales, 2005, pág. 22 y 23). ¿Carolina López fue llevada a Nueva York para trabajar especialmente con dicho fotógrafo? ¿Fue a Nueva York por su cuenta? ¿Cómo validar el testimonio de la modelo?

c) Las compañías cinematográficas: organizarse para divertirse

Si bien los actores son el rostro de una película, ésta se construye con la suma de diferentes aportaciones y que —en el caso del cine porno mexicano— aún quedan por develar. La mayoría de las cintas resguardadas en la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional carecen de créditos mientras que aquellas con nombres incluidos en realidad son dobles sentidos y albures. Así, por ejemplo, en la cinta *El monje loco* la fotografía corre a cargo de Santiago (ilegible), el Sonido de Jorge A.T. Rizo y la dirección de “Agapito Vélez Ovando, miembro de la O.G.T.”.

Por otra parte, Solís (2015) ha señalado que las películas porno de la Filmoteca de la UNAM presentan diferentes compañías que supuestamente produjeron o distribuyeron las cintas; tres son las firmas identificadas: 1) “Marca registrada y repelada”, acompañada del dibujo (¿logotipo?) de un pene erecto. Esta firma se encuentra en las cintas *Mamaíta* y *El sueño de Fray Vergazo*, como característica adicional ambas fueron copiadas en nitrato de celulosa además de incluir intertítulos. Sobre este último punto, Solís asegura que fueron injertados por lo que la película original posiblemente sea de origen extranjero (España o Francia). Nótese que en la cinta *Mamaíta*, el personaje de Manolín se dirige a su esposa en los siguientes términos: “Te impacientas mujercita? En busca voy de Elvira para que te refresque el comal”. 2) “Huarachazo Mex”, que aparece en *La dama de negro*¹¹⁴ y *Viaje de bodas*; más aún, los actores y utilería de estas películas se encuentran presentes en *La campesina*, *Sueños de opio*, *Antonio Vargas Heredia*, *Las mil y una noche (sic)* y *Cinco clientes* aunque estas últimas cintas no exhibe la firma mencionada.¹¹⁵

Quando en *Las mil y una noche*, las odaliscas se despojan de los velos que les cubren la mitad del rostro, es posible reconocer a la actriz que protagoniza a Juana en *Viaje de bodas* [...] En *Las mil y una noche*, además de una actriz, es posible reconocer otros elementos. Como parte de la decoración de la habitación del sultán hay una escultura de un caballo sobre un pedestal, ésta también decoraba la habitación del hotel en el que Chema y Juana pasan su luna de miel. La maceta que aparece a la derecha del caballo en el palacio oriental es ornamento de la casa de *La dama de negro*, quien se divierte con su perro mientras llega su amante [...] Si en el palacio del sultán de *Las mil y una noche* un sarape de

¹¹⁴ Esta cinta fue rebautizada como *El Rin Tin Tin Mexicano* además que las primeras secuencias fueron recortadas para concentrarse en la escena donde la protagonista mantiene relaciones sexuales con su perro. Esta versión de *La dama de negro* fue firmada por “Marca Pathé”, al parecer haciendo alusión a la compañía Pathé.

¹¹⁵ También cabe mencionar que no todas las copias de *La dama de negro* y *Viaje de bodas* presentan la firma Huarachazo Mex.

Saltillo es parte de la ornamentación ¿por qué la prenda no iba a cubrir parte de la cama de un torero? Al menos eso es lo que se nota en la precaria escenografía de otra película que podemos atribuir a esta productora, titulada *Antonio Vargas Heredia...* (Solís, 2016, pág. 151 y 153).

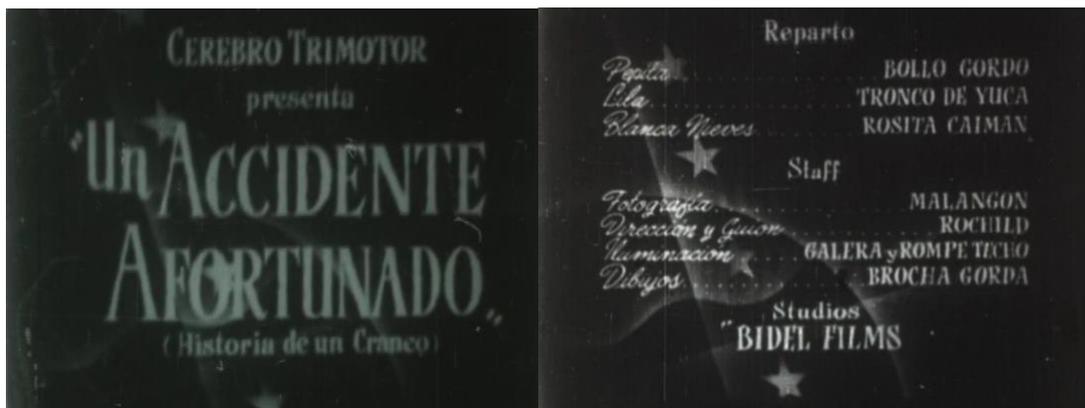
Este autor atribuye la “precaria ornamentación” de las cintas a la necesidad de maximizar recursos y aumentar ganancias, pero sobre todo apunta a un posible estilo pornográfico: “El equipo que hemos identificado como Huarachazo Mex se distingue por su primitivo lenguaje cinematográfico a la hora de narrar la trama y por su voyerismo obsesivo a la hora de registrar el acto sexual” (Solís, 2016, pág. 152). 3) “Anahuac Mex S. de I.I. (Sociedad de Irresponsabilidad Ilimitada)”, acompañada por el dibujo (¿logotipo?) de dos borregos cimarrones. Esta firma se encuentra en las cintas *El bohemio*, *El ladrón y el príncipe* y *Un ladrón afortunado*.¹¹⁶ Aparentemente la primera fue filmada en México (en una de las paredes de una tienda se pueden leer los anuncios de Chicles Adams y Mundet), mientras que las dos últimas es más difícil conjeturar: fueron filmadas por completo en interiores, aparecen intertítulos en inglés y español (“Película made in Pekin D.F.”) y sus actores tienen rasgos orientales.

Finalmente, el estudio de la colección El Reynito de la Cineteca Nacional ha permitido identificar las compañías “Cerebro Trimotor” y “Venus Films”.¹¹⁷ La primera firma está presente en *Un accidente afortunado*; si bien dicha película incluye el reparto, el *staff* y los estudios de grabación (nótese la doble tipografía), sus nombres eluden su identificación por medio de una especie de seriedad fingida (fotografías 9 y 10). Se desconoce si en verdad existieron la compañía Cerebro Trimotor y los “Studios Bidel Films”; por ahora, lo más probable es que esta película haya sido filmada en el extranjero y exhibida en México. La segunda firma se encuentra en la *Nouvelle secretarie (sic)* (H0560) y *Agencia teatral* (H0561); el hecho que el primer título sea francés y el segundo español plantea tres posibilidades: 1) la existencia de una distribuidora internacional, 2) compañías productoras en diferentes países pero con el mismo nombre, 3) un nombre genérico para referirse a las películas porno. En favor del primer caso, cabe subrayar que *Agencia teatral* cuenta con títulos en español pero dice ser filmada en “USA”. En favor del segundo caso, cabe señalar que la historia expuesta es similar: una mujer busca trabajo y es contratada a cambio de

¹¹⁶ La versión de *Los Satiros* (H00574) resguardada en la Cineteca Nacional también presenta la firma Anahuac Mex.

¹¹⁷ Caso a parte el de “Mézig”, realizador de la cinta *Cuadro*, una de las historias más elaboradas de la colección.

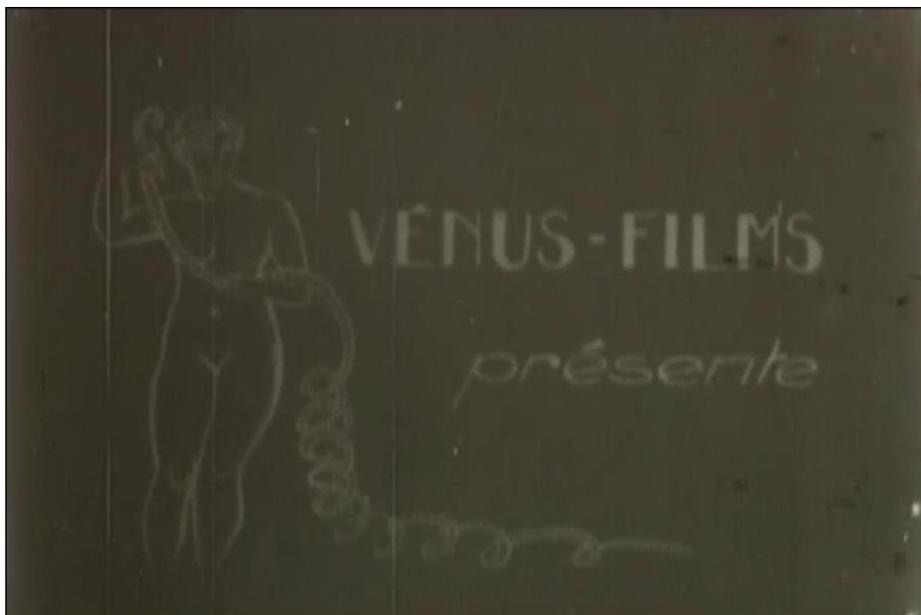
favores sexuales, lo cual por cierto permite entrever las fantasías de los pornógrafos y así como su escasa creatividad.



Fotografías 9 y 10
Pantallas de título y créditos de la cinta *Un accidente afortunado*.
Cineteca Nacional, Archivo memoria.



Fotografía 11
Pantalla de créditos de la cinta *Agencia teatral* (H0561)
Cineteca Nacional, Archivo memoria.



Fotografía 12
Pantallas de créditos de la cinta *Nouvelle secrétaire (sic)* (H0560)
Cineteca Nacional, Archivo memoria.

En síntesis, es probable que ninguna de estas compañías haya existido sino que fueron ideadas como elemento cómico de las cintas. ¿La razón? La pornografía en cualquiera de sus expresiones estaba prohibida; de hecho, toda la cadena de producción era objeto de castigo, desde su confección hasta su distribución y venta. En algunos casos estas firmas concentraban su burla en las instituciones vinculadas al aparato del Estado; en la cinta *El bohemio* uno de los intertítulos apunta “Registro No. 769 Propia para adultos”, o bien en *El ladrón y el príncipe* se lee “Los artistas que actúan en esta película no pertenecen a la C.T.M., que no hay en China”.

d) Los consumidores: “muchachos de 12 años” y “hombres solos”

¿Quién miraba todas estas imágenes con mujeres desnudas o semi—desnudas? En primera instancia son los niños y adolescentes quienes consumen este tipo de representaciones; al respecto, Jorge Cuesta se expresa en 1932:

Por de bajo de [la revista] *Examen*, en pleno corazón de la ciudad, circula profusamente la más asquerosa pornografía. Muchachos de 12 años, provincianos ingenuos y capitalinos maliciosos se recrean a sus anchas con dibujos y chascarrillos donde se exhibe la más descarada perversión sexual.

Estos pasquines se los ofrecen a usted en boquerías y peluquerías y se los meten por las narices los papeleros, aun en presencia de las señoras, cada vez que se detienen el tren o el camión. ¿Por qué nunca los ha perseguido la justicia? ¿Tan sólo porque no ha habido quien los denuncie? (citado en Morales, 2005, pág. 17).

Sin embargo, el químico y poeta se refiere a “dibujos y chascarrillos” además que no se registra el testimonio de los muchachos referidos. Por su parte, el diario *El Nacional* considera que “...el problema era tan grave, ‘que los escolares llevan dichos cuadernuchos procaces en sus mochilas y paquetes de útiles, sin que en sus respectivos centros de educación se les reprenda por tal cosa’” (citado en Pérez, 2011, pág. 89; comillas en el original). Aquí, de nueva cuenta, se omiten los nombres y testimonios de los aludidos; en cualquier caso, no queda claro si los adolescentes son pervertidos por exposición a tales imágenes o si dicha perversión es un signo de su edad.¹¹⁸

Otro de los grupos señalados como consumidores de pornografía son los “hombres solos”; es decir, hombres sin compañía que acuden a exhibiciones cinematográficas inmorales:

El gobernador del Distrito supo que en algunos cinematógrafos de la capital, los empresarios poco escrupulosos exhibían vistas inmorales, dando tandas para *hombres solos*. A éstas concurrían determinadas personas, por lo regular conocidas del empresario, y pagaban a buen precio la exhibición de esas vistas (El Heraldo, 1907, pág. 1; cursivas de Manuel Almazán).

Al respecto, Aviña comenta: “...algunos diarios del país destacaban las solicitudes de empresarios de la industria de la excitación buscando permisos para la creación de teatros para “hombres solos”, como el Salón Venecia, situado a un costado de la Alameda Central en la ciudad de México, en donde se proyectaban filmes pornográficos” (2010, pág. 89; comillas en el original). Es precisamente en el Salón Venecia donde Valente Cervantes dice haber visto una película inmoral:

Había un mexicano que hacía películas inmorales, no me acuerdo cómo se llamaba, un hombre gordo él, ya no me acuerdo del nombre... él hacía películas inmorales... llegaba aquí a Puebla, me invitó en una ocasión, y se ocupaba de sorprender a parejas que llegaban a hoteles, y allí estaba él con sus aparatitos silenciosos tomando películas inmorales. Luego las andaba exhibiendo en los cines después de la función, o hacía reuniones en determinados sitios. A mí me tocó ver una función de éstas en un

¹¹⁸ Cf. “La civilización podía contar con ellos [hombres adultos y educados], pues eran los únicos que tenían la fuerza para permanecer calmos, dignos y moderados, mientras que un ser más frágil, una mujer, un niño o un pobre habrían sido incapaces de resistir al poder desestabilizador de la pornografía y sin duda habrían caído inmediatamente en el desenfreno” (Arcand, 1993, pág. 125).

salón en los altos del Salón Venecia, por la Santa Veracruz (en la Ciudad de México). Ahí se exhibían entre amigos y en funciones de paga a lo calladito (Citado en De los Reyes, 2001, pág. 48; puntos suspensivos en el original).

Actualmente, este es el único testimonio conocido sobre un espectador de cine porno en México durante la primera mitad del siglo XX, lo cual lo convierte en una fuente historiográfica extraordinaria pero difícil de comparar. Al respecto, es necesario mayor información para tener una mejor comprensión del fenómeno, a continuación, algunos puntos por resolver.

- Los adolescentes y los hombres solos podrían ser englobados en una categoría social a través del tiempo: los muchachos que consumían dibujos y chascarrillos perversos se convirtieron en hombres solos que asistían a funciones inmorales.¹¹⁹
- La curiosidad morbosa de “los muchachos de 12 años” y la soledad de los hombres adultos apuntan a la imagen opuesta que se espera de esos grupos: adolescentes ocupados en el estudio y hombres formalmente casados; en cualquier caso, sin ocasión de consumir imágenes pornográficas.
- El testimonio de Valente Cervantes apunta a una forma muy diferente de producir cine porno: mientras Morales (2003) señala que “Devars Junior empleó algunas de sus modelos en filmaciones pornográficas y, desde luego, a prostitutas desinhibidas”, Cervantes plantea que un “...hombre gordo [...] se ocupaba de sorprender a parejas que llegaban a hoteles, y allí estaba él con sus aparatitos silenciosos tomando películas inmorales”. Es decir, en el primer caso se presume que había un acuerdo entre las partes (productor y actrices) mientras que en el segundo no existía tal: las parejas así captadas desconocían que eran vistas por el productor y —más tarde— por el público de la sala. ¿Cuáles eran los resultados obtenidos? ¿Se puede diferenciar una película donde los actores colaboran con el productor de una película donde son captados clandestinamente? ¿Cuáles son las diferencias entre estos dos casos? ¿Un tipo de película es “mejor” que la otra?
- Finalmente, Valente Cervantes no emplea el término “películas pornográficas” sino que se refiere a “películas inmorales” donde se sorprendía a parejas que llegaban a

¹¹⁹ Frente a esta posibilidad se opone el hecho que el término “hombres solos” surge a principios del siglo XX y en las décadas de 1930—1950 parece entrar en desuso.

hoteles. Al parecer, dichas parejas tenían relaciones sexuales de manera privada pero no doméstica: esta particularidad remite a una relación fuera del matrimonio, aunque esta interpretación debe ser comprobada. En cualquier caso, es necesario ser sensibles al empleo de conceptos que se transforman con el paso del tiempo (las palabras cambian porque la forma de entender la realidad cambia).

e) Los exhibidores: cines que no son cines, salas que no son salas

Las películas pornográficas se exhibían en el corazón de la ciudad: el primer cuadro del centro histórico. Hasta ahora se han podido ubicar cuatro domicilios:

- 1) La librería “La Tarjeta” localizada en la calle Isabel la Católica número 14, a una cuadra y media de la Catedral metropolitana. En realidad, “La Tarjeta” ofrecía —además de su catálogo bibliográfico— postales eróticas; era la casa contigua a la librería, ambas alquiladas por Amadeo Pérez, donde se exhibían cintas pornográficas. Al respecto, escribe Solís: “Si bien en la defensa jurídica de Amadeo, luego de haber sido detenido en 1939, se dice que esta sala es pequeña y para uso particular y que a ella sólo entran algunos amigos, las notas periodísticas hablan de un sitio para 500 espectadores. Su existencia es lo único que no está en discusión” (Solís, 2016, pág. 152 y 153) (Plano 2).
- 2) El Ladies Bar Sayula, localizado en la Avenida de las Palmas número 223, una de las zonas más pudientes de la ciudad.¹²⁰ Según la nota que da cuenta de este negocio, “Después de que las mujeres tenían la consigna de emborrachar al cliente y de bailar con él, le ofrecían el último señuelo de ese ‘paraíso’ representado con las cintas sicalípticas y se redondeaba un negocio por demás lucrativo y criminal” (El Nacional, 1947, pág. 4; comillas en el original) (Plano 1).¹²¹

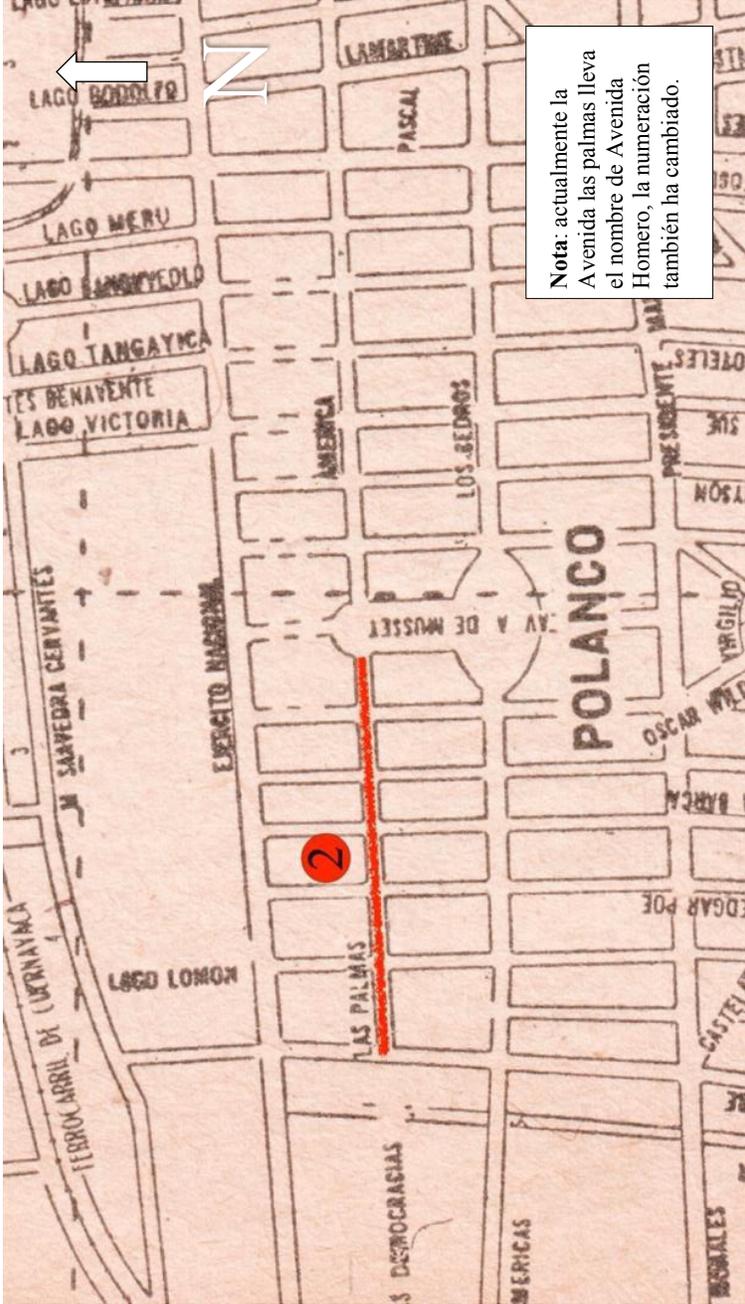
¹²⁰ El centro de la Ciudad de México pudo albergar los principales cines pornográficos de la época pero no era la única zona donde se encontraban este tipo de establecimientos. Más aún, no se debe pensar que la pornografía era exclusiva de las clases medias o bajas.

¹²¹ Cabe señalar que tanto la librería La Tarjeta como el Ladies Bar Sayula eran propiedad de Amadeo Pérez Mendoza. Cuando la policía descubre este último establecimiento, el diario *El Nacional* da cuenta que Pérez Mendoza es dueño, además de los negocios antes mencionados, de una librería en la Avenida Hidalgo, “donde se vale de obras morbosas para medrar y ultimadamente auspiciaba otro centro de vicio en las calles de Amsterdam. Y por si fuera poco se le conoce como ex propietario de otro cine sicalíptico en las calles de Donceles” (El Nacional, 1947, pág. 4). Durante esta misma época, Guadalupe Torres de Villalobos mantiene un litigio contra Pérez Mendoza por el domicilio ubicado en la calle Ignacio Mariscal número 4, el cual es

- 3) El Salón Venecia, localizado en la calle Santa Veracruz número 19, a una cuadra del Palacio de Bellas Artes (fotografía 6). Si bien dicho salón era un espacio de exhibición no pornográfico, las películas de este tipo se proyectaban en la parte alta del edificio, después de las funciones autorizadas.
- 4) Los Estudios cine—fotográficos Berriozabal, localizados en la calle Mesones número 25, a una cuadra del Colegio de las Vizcaínas. En realidad, no se tiene constancia que dichos estudios fueran espacio de exhibición para las películas pornográficas; sin embargo, Solís (2016) considera que aquí se pudieron filmar películas de este tipo (mapa 1).¹²²

rentado por el demandado, pero no ha cubierto dichas rentas. Archivo General de la Nación. Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal (1945), caja 3689, folio 657478, 12 fojas.

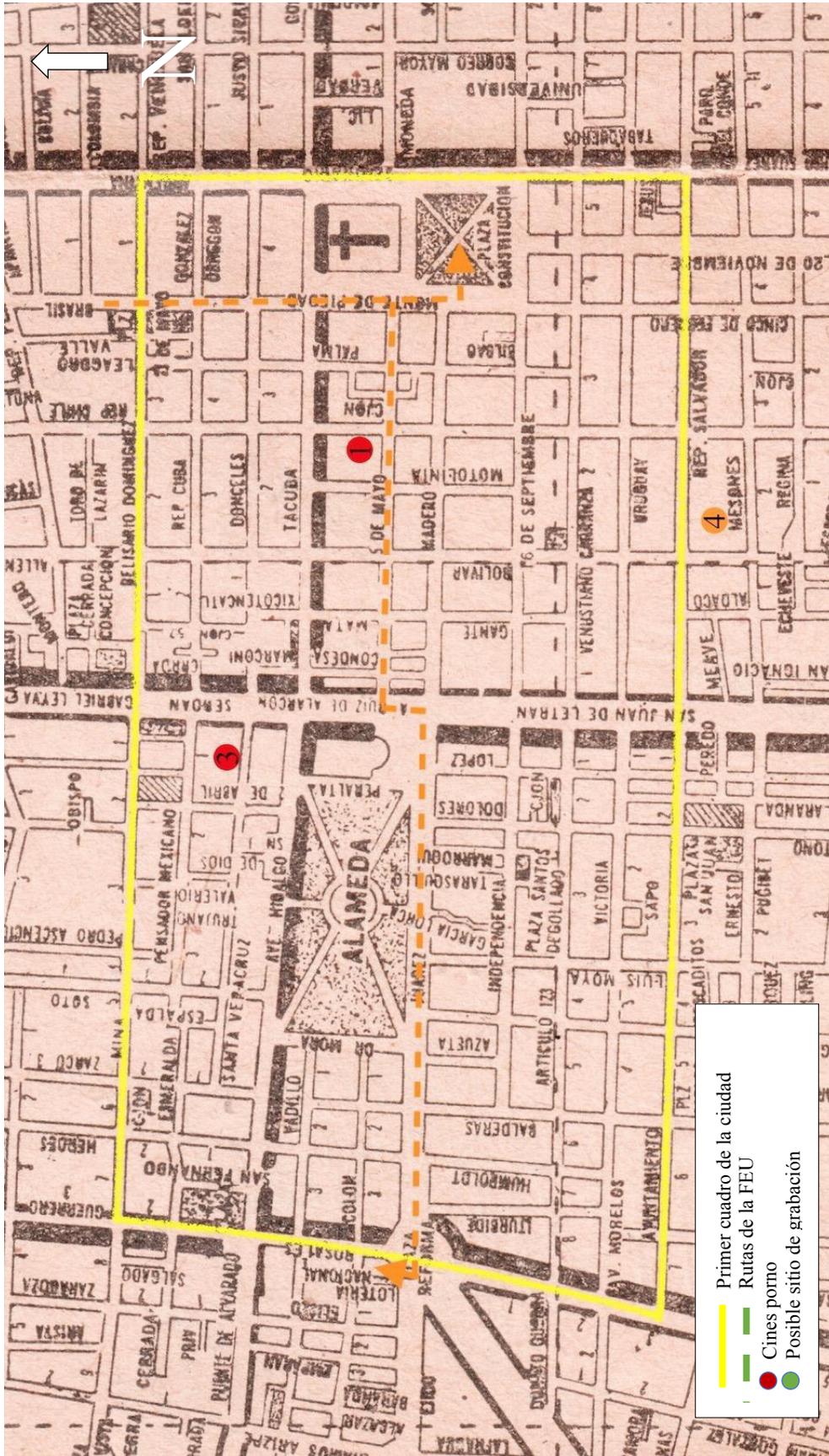
¹²² La presencia de estos cines en el centro de la ciudad no era algo extraño. En 1907 los editores del periódico *El Entreacto* publicaron la carta de uno de sus lectores donde solicitaba que los teatros de género chico se alejaran un kilómetro del centro de la ciudad y en especial del “...hogar del jefe de Estado” (Caballero, 1907). Por su parte, la *Terry’s Guide* de (1910) recordaba a sus lectores, a propósito de los productos que podían encontrar en los puestos alrededor de la Plaza Mayor, que las tarjetas postales pornográficas no eran admitidas por el correo mexicano: “*The mixed drinks should be regarded with a prudent eye by the stranger unacquainted with Mexican microbes, and it should be remembered that pornographic post—cards are not admitted to the government mails*” (pág. 165). Durante la Revolución, muchas sexoservidoras se concentraron en el zócalo en busca de clientes; sin embargo, en los decenios inmediatos a la lucha armada se crearon las “zonas de tolerancia” que intentaban alejar a las trabajadoras sexuales del primer cuadro de la ciudad y ubicarlas en los callejones de Cuauhtemotzin, de Ave María, Pajaritos, San Miguel Vizcaínas, Jardín de Tumbaburros, Bolívar, Meave, Echeveste y San Ignacio (Pulido, 2018). Para Sluis (2012) el problema no era la presencia de prostitutas en espacios públicos, sino el doble rasero que existía: mientras Diego Rivera pintaba indias y mestizas como emblema de la mexicanidad, las modelos de revistas sicalípticas estaban asociadas a la ciudad y la modernidad extranjera. En este sentido, se promovía el campo como albergue de la salud y la belleza (*camposcape*), mientras la ciudad era caracterizada como un espacio moderno pero peligroso (*pornotopia*).



Plano 1

Avenida Las Palmas, col. Chapultepec—Morales.

Plano base: plano 2 de la Guía Roji de México, D.F. 1944—1955, s.p.



Plano 2

Cines porno en el primer cuadro de la Ciudad de México y Rutas de la FEU para quemar revistas inmorales
 Plano base: plano 2 de la Guía Roji de México, D.F. 1944—1955, s.p.



Fotografía 12
Salón Venecia, c. 1940
Tomada de Miradas a los medios
(Morales, Cine Venecia, 2010)



Fotografía 13
Edificio ubicado en la calle Santa Veracruz número 19, Ciudad de México
Fotografía tomada por Manuel Almazán, 4 de marzo de 2019.

Por otra parte, existe escasa información sobre los horarios de exhibición de este tipo de películas; al parecer, las funciones tenían lugar durante la noche: el diario *El Nacional* en su edición del 9 de mayo de 1939 apunta respecto al cine porno ubicado a un costado de la librería La Tarjeta: “Noche a noche se reunía numeroso público en ese local...”. Por su parte, Solís comenta respecto al Salón Venecia “Había un salón que estaba en los altos de un edificio que estaba en la [calle] Santa Veracruz, donde ahora está el Museo de la estampa, que durante la mañana era un cine familiar y en la noche se convertía en una sala para hombres solos” (Solís, 2017). Finalmente, Rosas (2017) señala que varios propietarios de cines no pornográficos negaban la entrada a prostitutas pues “...se podía caer en excesos amorosos”. Según esta lógica, aun en espacios públicos la oscuridad podía dar pie a la desinhibición.¹²³

En síntesis, se han identificado cuatro establecimientos relacionados con la exhibición de películas pornográficas; sin embargo, el uso que se hace de esos establecimientos no se limita a una sola actividad además que dichas actividades combinan lo lícito con lo ilícito. Recuérdese que el Salón Venecia exhibía tanto películas no pornográficas como pornográficas, dependiendo de la hora del día. Por su parte, el establecimiento La Tarjeta se anunciaba como librería, pero también funcionaba como cine pornográfico. Finalmente, el Ladies Bar Sayula era un espacio de consumo de alcohol, pero ahí también se exhibían películas pornográficas y probablemente también servía para concertar comercio sexual; en este sentido, dicho bar debe ser estudiado en relación a otros espacios como hoteles de paso que se encuentran ubicados en la misma zona.

¹²³ Al respecto, las fuentes no son explícitas al señalar la práctica de relaciones sexuales dentro de los cines pornográficos; la nota del 9 de mayo de 1939 de *El Nacional* menciona que el boleto de entrada a la librería La Tarjeta daba “...derecho a una pareja para asistir al cine”, por su parte la nota del 30 de mayo de 1947 del mismo diario menciona que las mujeres que trabajaban en el Ladies Bar Sayula “...le ofrecían [al cliente] el último señuelo de ese ‘paraíso’ representado con las cintas sicalípticas y se redondeaba un negocio por demás lucrativo y criminal” (pág. 4). Esta ambigüedad puede ser clarificada al adoptar un término medio: los clientes tenían relaciones sexuales con las mujeres que trabajaban en dichos establecimientos, pero en edificios a parte; es decir, las citas se concertaban en la librería La Tarjeta o en el Ladies Bar Sayula pero las relaciones sexuales tenían lugar en hoteles ubicados en la misma zona. Así lo deja ver un reportero del *Magazine de Policía* en 1946 cuando se refiere los nuevos centros nocturno de la ciudad: “Por su puesto que en estos establecimientos se siguen concertando citas al igual que en cualquier cabaret, restaurante bar o dancing; pero las falenas no ejercen su profesión dentro del edificio sino en casa distinta, la que generalmente se halla situada frente al antiguo prostíbulo o al lado del mismo e invariablemente a corta distancia” (citado en Pulido, 2018, pág. 7).

Por otra parte, las fuentes disponibles no dividen tajantemente la legalidad de la ilegalidad; es decir el hecho que estos establecimientos albergaran actividades ilícitas no hacía de sus otras actividades meras “tapaderas” del verdadero negocio: la librería La Tarjeta en verdad vendía libros así como el Ladies Bar Sayula obtenía ganancias por la venta de alcohol a sus clientes. Es esta combinación entre espacios, actividades y parámetros legales lo que vuelve tan complejo —como fascinante— su estudio; sería erróneo estudiar cada establecimiento de manera asilada o sólo una parte del mismo, lo realmente trascendente son las formas en que se comunican lo permitido y lo prohibido.

f) Los distribuidores: estereotipos nacionales

En México se exhibían películas pornográficas provenientes de diferentes países; la colección El Reynito, por ejemplo, contiene cintas francesas, inglesas e italianas. Por otra parte, se considera que algunas películas de este tipo fueron traducidas al español; al respecto, Solís comenta: “[El exhibidor] corta los intertítulos originales y agrega otros en español, con expresiones propias del lenguaje vulgar mexicano” (Solís, 2016, pág. 147). Finalmente, existen películas en un mismo idioma, pero con expresiones que señalan diferentes orígenes: en *Amanecer* se puede leer “Cojones, si ayer la traía muerta” (España), en *Un accidente afortunado* aparece “Esta cabrona me está pegando los tarros” (Cuba).¹²⁴

Ahora bien, México no sólo importaba películas pornográficas, sino que producía sus propias cintas y las comercializaba fuera del país. Así, por ejemplo, Di Lauro y Rabkin (1976) señalan que las cintas *Rin Tin Tin Mexicano*, *Mexican Honeymoon*, *A Hunter and His Dog*, *Rascal Rex* y *El Perro Masajista* circularon en el mercado estadounidense. La primera de ellas probablemente se refiere a *La dama de negro*¹²⁵ pues al inicio de ésta aparece la leyenda: “Actuando el colosal perro Rin Tin Tin mexicano. Aunque usted no lo crea premiada en la exposición mundial de Nueva York”. La segunda es presentada como un ejemplo de abuso religioso: “...muchas películas tienen secuencias en las cuales los sacerdotes abusan de su autoridad para lograr un beneficio sexual (por ejemplo *Mexican Honeymoon*)” (Di Lauro &

¹²⁴ En Cuba, “pegar los tarros” se refiere a ser infiel.

¹²⁵ Esta película se conoce en la Filmoteca de la UNAM como *El regreso de Carlos*.

Rabkin, 1976, pág. 78);¹²⁶ estas líneas pueden ser aplicadas a *Viaje de bodas*¹²⁷ donde un sacerdote procura estar a solas con la recién casada para obtener sus favores sexuales.¹²⁸

¿Qué lugar ocupa el cine porno mexicano a nivel internacional? Es difícil contestar esta pregunta pues requiere de un extenso análisis comparativo; por ahora sólo se pueden ofrecer algunas pistas: 1) la presencia de animales y en particular de canes, 2) el anticlericalismo (propio de las sociedades mayoritariamente católicas como España o Francia) y el machismo (las películas pornográficas producidas en Francia durante la primera mitad del siglo XX se caracterizan por su anticlericalismo pero, a diferencia de México, retratan una mayor libertad sexual femenina).

II.2 La pornografía en disputa

a) Amadeo Pérez Mendoza es detenido por ultrajes a la moral

El 8 de mayo de 1939 fue allanada la librería La Tarjeta, ubicada en el despacho 103 número 12 de la calle Isabel la Católica. Asimismo fue allanada la casa contigua a dicha librería, el número 14 de la calle Isabel la Católica en la Ciudad de México.¹²⁹ “Después de una cuidadosa investigación llevada a cabo por agentes de la Judicial del Distrito al mando del señor Crispín Aguilar...” (El Nacional, 1939, pág. 1) se detuvo a Amadeo Pérez Mendoza, de origen español,¹³⁰ y a José Durán Álvarez, mexicano; estos socios se dedicaban a exhibir películas pornográficas además de vender fotografías del mismo tipo. Durante el allanamiento se confiscaron 4 películas, 6 carretes para película vacíos, 3 proyectores, 15 álbumes, 21 fotografías y una caja de cartón con libros pornográficos (Solís, 2016).¹³¹

El comandante Crispín Aguilar comisionó a los agentes Manuel Aguirre y Enrique Valencia para que investigaran la supuesta venta de postales obscenas y exhibición de películas pornográficas; dichos agentes vigilaron los establecimientos y pudieron darse

¹²⁶ “Several films have sequences in which priests exploit their authority for sexual advantage (for example *Mexican Honeymoon*)” (traducción de Manuel Almazán).

¹²⁷ Esta película se conoce en la Filmoteca de la UNAM como *Chema y Juana*.

¹²⁸ Cabe señalar que tanto *La dama de negro* como *Viaje de bodas* presentan la firma Huarachazo Mex por lo que es posible que esta compañía se haya desempeñado como productora y/o distribuidora de cine porno.

¹²⁹ Según Solís (2015), el allanamiento tuvo lugar el 6 de mayo de 1939.

¹³⁰ Solís plantea la posibilidad que Amadeo Pérez sea originario de Lyon, Francia. Al respecto, señala la presencia de un cuaderno con anotaciones en francés.

¹³¹ La lista que ofrece Solís no es exactamente la misma de la que da cuenta la nota periodística de *El Nacional*; en ésta se incluye un vitáfono (dispositivo que sirve para sincronizar las imágenes con el sonido) además de varias cámaras fotográficas.

cuenta que varias personas salían con las postales que ahí vendían. Cuando uno de los agentes se presentó en la librería con un supuesto sobre con nuevo material que deseaba mostrarles a los socios, Durán Álvarez lo condujo a la casa contigua para poder ver a detalle dicho material. Por su parte, Pérez Mendoza se quedó atendiendo la librería y cuando iba a alcanzarlos fue abordado por la policía solicitándole entrar a la casa, éste se negó pero cuando le revelaron que ya había un agente dentro no tuvo más remedio que acceder (Solís, 2015, págs. 54-56).

Según informa la nota periodística, el piso que ocupaba dicha casa se dividía en dos áreas: "...un departamento especial de fotografía [estudio fotográfico] y otro para la concertación de las cintas prohibidas" (El Nacional, 1939, pág. 1); según esta misma nota, la sala de exhibición tenía espacio para más de 500 personas y cada boleto de entrada costaba 3 pesos, "...dando derecho a una pareja para asistir al cine" (El Nacional, 1939, pág. 1). Pérez Mendoza aceptó la posesión de postales pornográficas e incluso exhibir este tipo de películas "acompañado de amigos o amigas íntimas" pero rechazó comerciar con ellas (si contaba con ejemplares duplicados era porque sus amigos se los regalaban).

Sin embargo, la declaración de Durán Álvarez era más comprometedor: "...a veces llegan parejas de ambos sexos, amigos de Mendoza, y todos juntos toman la copa y efectúan actos sexuales" (citado en Solís, 2015, pág. 58). Más aún, la policía identificó varias fotografías donde aparecía Durán, éste confirma ser el modelo de las fotos, pero agrega "...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" (citado en Solís, 2015, pág. 58). Según este mismo autor, en ese momento los detenidos no contaban con un abogado que los asesorase.

Amadeo Pérez fungía como empresario mientras que Durán Álvarez trabajaba como "...primer actor del cuadro" (El Nacional, 1939, pág. 1); a través de estos dos individuos se preveía la inminente captura de los "...hombres y mujeres que componían el elenco de esta flamante compañía de pelicularos pornográficos" (El Nacional, 1939, pág. 1), sin embargo la prensa no dio más noticias al respecto. Empresario y actor pagaron sendas fianzas de 400 pesos y pudieron seguir su proceso en libertad. El día 10 de mayo de ese mismo año, la policía realiza una inspección a los inmuebles ya citados, encuentran literatura y estudios científicos de carácter sexual pero ningún indicio de la venta o exhibición de películas clandestinas. Al

respecto, cabe señalar que los socios ya tenían en su poder las llaves que les fueron decomisadas y pudieron alterar el lugar de los hechos (Solís, 2015, pág. 59).

A pesar de no encontrar nada más en su nueva visita, el Juzgado Cuarto Mixto de Paz ordena prisión contra Pérez Mendoza y Durán Álvarez el 12 de mayo del mismo año. Por su parte, el recién nombrado abogado de los sentenciados solicita la revisión del juicio argumentando que no se comprueba cabalmente la culpabilidad de sus representados; en particular, señala que no se tienen pruebas que estos dos hayan ofrecido funciones de cine porno además que las películas confiscadas no eran de carácter sexual: "...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" (citado en Solís, 2015, pág. 62).

El 6 de julio de ese mismo año se redacta una nueva sentencia la cual señala que poseer artículos obscenos sin fabricarlos o reproducirlos no produce responsabilidad penal alguna, por lo que se absuelve a Amadeo Pérez Mendoza y a José Durán Álvarez; dos días más tarde le devuelven a Pérez Mendoza los artículos que le fueron confiscados (Solís, 2015). La modificación de la sentencia pudo deberse a que el juez consideró que ya habían purgado su delito después de 54 días de cárcel, aunque también pudo deberse a las influencias que uno de los detenidos dijo tener: "...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 [el juzgado]" (citado en Solís, 2015, pág. 66).¹³²

Lo cierto es que el 29 de mayo de 1947 Amadeo Pérez Mendoza fue detenido de nueva cuenta; en esta ocasión el agente Jorge Villalobos se hizo pasar por un cliente del Ladies Bar Sayula, donde se exhibían películas pornográficas. Según la nota correspondiente, "...las mujeres tenían la consigna de emborrachar al cliente y de bailar con él. [Posteriormente] le ofrecían el último señuelo de ese 'paraíso' representado con las cintas sicalípticas" (*El Nacional*, 30 de mayo de 1947, segunda sección, página 4; comillas en el original). La nota sugiere que en dicho establecimiento se concertaba comercio sexual, lo cual resultaba más grave que la vez anterior; además, Solís (2015) señala que en dicho lugar

¹³² Genaro Palacios Moreno, abogado de los detenidos, tenía el grado de coronel. Fue secretario de la Comisión Permanente de Pacificación en el Congreso Constituyente, director de la Biblioteca Nacional de México en 1915 y magistrado del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal (Solís, 2015).

se daban cita militares, banqueros, artistas de cine e incluso un diputado, sin embargo la nota publicada no menciona nada al respecto.¹³³

Lamentablemente no se cuenta con mayor información por lo que queda conjeturar lo sucedido: ¿fue encarcelado Pérez Mendoza? ¿fueron inspeccionados sus otros negocios? ¿se le absolvió de las imputaciones? ¿continuó exhibiendo películas pornográficas? En general, la reincidencia delictiva de Pérez sugiere la deficiencia de la lucha contra la pornografía; si bien la nota de *El Nacional* del 9 de mayo de 1939 señala que su detención fue gracias a una “cuidadosa investigación”, Morales (2009) apunta que fue la denuncia de un actor inconforme la que desencadenó su persecución. Por otra parte, recuérdese que el mismo Pérez dijo “...contar con excelentes amistades tanto en la jefatura de policía como en esta dependencia [el juzgado]”. Pero el principal argumento es que con o sin Amadeo Pérez la pornografía siguió vigente en la Ciudad de México a principios del siglo XX.

b) La FEU incinera más de tres mil publicaciones obscenas en el Zócalo de la CDMX

Ante un ambiente social que la iglesia católica considera viciado, la Confederación Nacional de Congregaciones Marianas lanzó el 13 mayo de 1951 —día de la Virgen de Fátima— la Campaña Nacional de Moralización del Ambiente (CNMA) (Ramírez, 2018, pág. 273). Esta campaña tenía el propósito de “...renovar el espíritu cristiano privada y públicamente en el individuo, la familia y la sociedad” (citado en Ramírez, 2018, pág. 274).¹³⁴

Junto con el diagnóstico moral que hacía la CNMA se propuso un Programa General de Trabajo que consistía en una serie de normas que incluían costumbres, modas, bailes, novios, conversaciones, lecturas, radio, cines y teatros, paseos, juegos y bebidas, calendarios

¹³³ El expediente judicial correspondiente no se ha localizado, de manera que la nota que da el periódico *El Nacional* es la única fuente hasta ahora conocida sobre la segunda aprehensión de Amadeo Pérez.

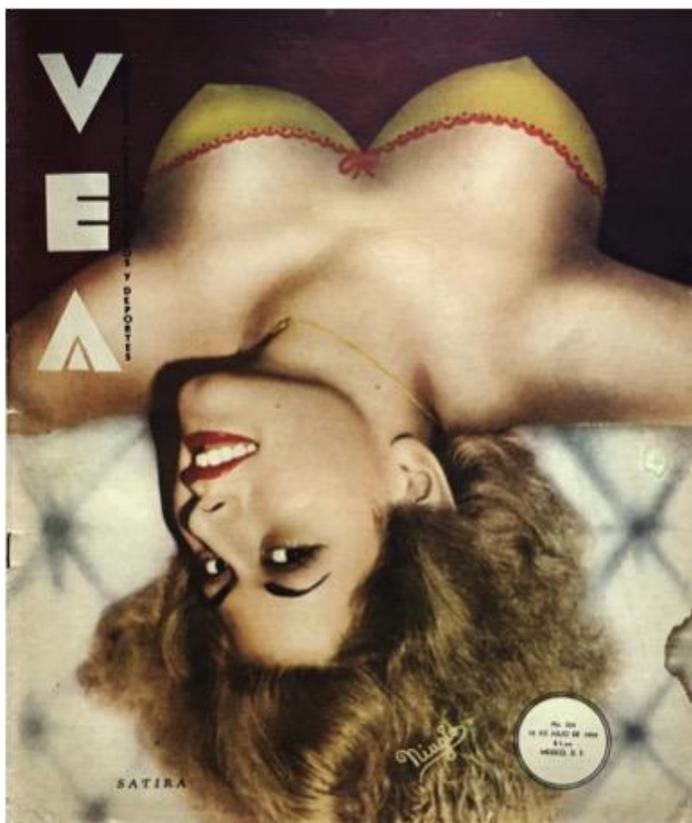
¹³⁴ Previo a esta campaña existió una primera “ola de pánico moral” de 1942 a 1944; dicha ola se caracterizó por ser menos violenta y centrarse en las historietas juveniles. Al respecto, señala Rubenstein (2004): “Los primeros que se opusieron activamente a la existencia de revistas de historietas en México fueron los dirigentes de Acción Social, grupo grande, poderoso y sumamente conservador. Todos los años se reunían en la Ciudad de México representantes de sus filiales regionales para oír discursos episcopales y votar nuevos planes nacionales de acción. La reunión de 1942, oficialmente, decidió concentrar los esfuerzos del grupo en purificar los medios impresos, pero ya había dado pasos en esa dirección al instar a los padres a impedir que sus hijos leyesen ‘esa clase de literatura’. En febrero de 1942 la campaña en la capital del país dio inicio cuando se sometió a la Procuraduría de Justicia un proyecto ‘de restringir esa clase de publicaciones que deben considerarse morbosas’, solicitando expresamente la prohibición de ‘publicaciones que son una escuela del crimen para los espíritus juveniles’. El siguiente paso consistió en convencer a las bibliotecas de la ciudad de no adquirir ‘las novelas, folletos o historietas infantiles que son considerados peligrosos para la juventud’” (pág. 164; comillas en el original).

y anuncios, estatuas y cuadros.¹³⁵ Con esta base de tópicos, el departamento jurídico de la CNMA se encargó de denunciar ante las autoridades una serie de publicaciones y espectáculos considerados inmorales.¹³⁶

¹³⁵ La Legión Mexicana de la Decencia publicaba una serie de apreciaciones sobre las películas entonces en exhibición, esta serie de apreciaciones se intentó aplicar posteriormente a la televisión, aunque sin mucho éxito: “Los reportes mensuales fueron publicados por *Christus*, por periodos interrumpidos entre 1952 y 1960. En términos operativos, la LMD trasladó las categorías de la censura filmica a la clasificación televisiva. En dicha decisión radicó la debilidad de la estrategia: era equivocado equiparar los dos medios de comunicación, su mecanismo de funcionamiento, sus contenidos y su recepción” (Ramírez, 2018, pág. 284).

¹³⁶ El siglo XX mexicano cuenta con los primeros instrumentos legales que regulan la impresión pública a partir de 1917. En la Ley de Imprenta, publicada ese año, establece tres categorías de protección: la vida privada, las instituciones públicas, la decencia y las buenas costumbres; sobre esta última señala: “Artículo 2º- Constituye un ataque a la moral: I. Toda manifestación de palabra, por escrito [...] con la que se difundan o disculpen, aconsejen o propaguen públicamente los vicios, faltas o delitos, o se haga la apología de ellos o de sus autores; II. Toda manifestación verificada con discursos, gritos, cantos, exhibiciones o representaciones [...] con la cual se ultraje u ofenda al pudor, a la decencia o las buenas costumbres o se excite a la prostitución o la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, estén calificados de contrarios al pudor; III. Toda distribución, venta o exposición al público, de cualquier manera que se haga, de escritos folletos, impresos, canciones, grabados, libros, imágenes, anuncios, tarjetas u otros papeles o figuras, pinturas, dibujos o litografiados de carácter obsceno o que presenten actos lúbricos” (pág. 405). La misma ley en su artículo 32 señala que los ataques a la moral se castigarían con arresto de uno a once meses y multa de cien a mil pesos (fracción I); arresto de ocho días a seis meses y multa de veinte a quinientos (fracciones II y III). Después de dicha Ley, el mayor esfuerzo para regular las publicaciones tuvo lugar en 1944, cuando entró en vigor el Reglamento de Revistas Ilustradas. Dicho reglamento reconocía la existencia de publicaciones que incluían “...descripciones gráficas que ofenden al pudor, la decencia y las buenas costumbres, incitando a sexualmente a la juventud, y exponiéndola a los riesgos de una conducta incontinente o libertina” (pág. 1). Frente a esta situación, el ejecutivo prohibió la publicación, registro, circulación y venta de impresos que estuvieran en los siguientes casos: “a) Que, adoptando temas capaces de destruir la devoción al trabajo, el entusiasmo por el estudio y la consideración al esfuerzo que todo triunfo legítimo necesita, estimulen en el lector la pasividad, la tendencia al ocio y la fe en el azar como regulador arbitrario de la moral y de la conducta [...] d) Que utilicen argumentos o textos que ofendan al pudor, a las buenas costumbres, a la corrección al idioma y al concepto democrático sobre el que debe descansar la evolución de nuestra vida patria” (pág. 2). En esa misma década el Estado mexicano se unió al Convenio Internacional para la Represión de la Circulación y Tráfico de Publicaciones Obscenas (1948). Por medio de dicho convenio, el gobierno nacional asumía la responsabilidad de descubrir, perseguir y castigar a los individuos culpables de los siguientes actos: “1) de fabricar o tener en su posesión escritos, dibujos, grabados, pinturas, impresos, anuncios, emblemas, fotografías, películas cinematográficas u otros objetos obscenos, con el fin de comerciar con ellos, distribuirlos o exponerlos públicamente; 2) de importar, transportar, exportar o hacer importar, transportar o exportar para los fines arriba mencionados, tales escritos, dibujos, grabados, pinturas, impresos, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías, películas cinematográficas u otros objetos, o de ponerlos en circulación en cualquier forma que sea; 3) de comerciar con ellos, aun no públicamente, efectuar cualquier operación con relación a los mismos en cualquier forma que fuere, distribuirlos, exponerlos públicamente o negociar con ellos alquilándolos; 4) de anunciar o dar a conocer por cualquier medio, con el fin de favorecer la circulación o el tráfico prohibido, a que se dedicara cualquier persona a cualquiera de los actos punibles enumerados; de anunciar o dar a conocer cómo y por quién puedan ser procurados ya sea directa o indirectamente, los citados escritos, dibujos, dibujos, pinturas, impresos, grabados, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías, películas cinematográficas u otros obscenos” (pág. 4). Si bien México ya contaba con una legislación propia para prevenir la producción y circulación de este tipo de materiales, su adhesión le permite colaborar con otros países en esa misma dirección. Así por ejemplo, el sujeto que cometiera un delito en cualquiera de los países contratantes podría ser procesado ante las autoridades de dicho país además de su país de origen (artículo 2º). Finalmente, el 12 de junio de 1951 el Diario Oficial publicó el Reglamento de los Artículos 4º y 6º, fracción VII, de la Ley Orgánica de la Educación Pública sobre Publicaciones y Revistas Ilustradas en lo tocante a la Cultura y la Educación. Si bien

Así, el 3 de marzo de 1955 el abogado Fernando Yllanes Ramos presenta ante la Comisión de Gobernación del Consejo Consultivo de la Ciudad la solicitud para que se suspenda la circulación de publicaciones obscenas (Bartra, 1997). La denuncia iba acompañada de diez ejemplares de cada publicación y en rojo se subrayaron frases o dibujos que eran considerados prueba de su inmoralidad.



Fotografía 14
Portada de la revista *Vea*, núm. 504. 10 de julio de 1954.
Colección Manuel Almazán.

dicho reglamento señala que hubo "...un notable mejoramiento en algunas publicaciones, revistas o historietas" después que su antecesor entrara en funciones, también reconoce que otras exacerbaban los vicios ahí apuntados. En esta ocasión, el gobierno mexicano hace explícito su concepción de lo inmoral: "Es inmoral y contrario a la educación publicar, distribuir, circular, exponer en público o vender: I Escritos, dibujos, grabados, pinturas, impresos, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías u otros objetos que estimulen la excitación de malas pasiones o de la sensualidad; II Publicaciones, revistas o historietas de cualquiera de los tipos siguientes: a) Que adopten temas capaces de destruir la devoción al trabajo, el entusiasmo por el estudio o la consideración al esfuerzo que todo triunfo legítimo necesita, b) Que estimulen la excitación de malas pasiones o de la sensualidad o que ofendan al pudor o a las buenas costumbres, c) Que estimulen la pasividad, la tendencia al ocio o la fe en el azar como regulador [...] g) Que utilicen textos en los que, sistemáticamente, se empleen expresiones que ofendan a la corrección del idioma (Poder ejecutivo, 1951, pág. 5).

Las revistas fueron separadas en dos grupos; el primero concentra títulos sexuales como *Afrodita*, *Burlesque*, *Can Can*, *Chiquita*, *Eros*, *Eva*, *Frívola*, *París Hollywood*, *Picante*, *Pigal*, *Selecciones Sensacionales*, *Sexología*, *Tabú*, *Vea*, *Venus*, *Vodevil*, *Deseo*, *Sexo y Perico*; el segundo reúne títulos escabrosos como *Alarma*, *Radio Patrulla*, *Delincuencia*, *Horror y Muerte*, *Terror en la Noche*, *Enigmas de Ultratumba*, *Pavor*, *Suspenso*, *Policia Montada de Canadá*, *El que la Hace la Paga* y *Rodeo*.

Al respecto, el diario *Novedades* señaló a Adolfo Mariño Ruiz como editor de *Afrodita*, *Deseo* y *Picante*; a Sergio René Lombarnidi como editor de *Can Can*, *Frívola* y *Vodevil*; y a *Enrique Salcedo Ledesma* como editor del resto de las publicaciones.¹³⁷ Según la misma fuente estos editores obtienen ganancias semanales de aproximadamente dos mil pesos en razón de medio millón de ejemplares distribuidos (Novedades, Los editores de revistas inmorales fueron consignados, 1955, pág. 11).¹³⁸ Por su parte, *El Universal* señaló que la mayoría de estas revistas son vendidas en los puestos de periódicos ubicados en las calles de San Juan de Letrán y 16 de septiembre (El Universal, Son 18 las revistas pornográficas ya consignadas por educación, 1955, pág. 7).

El 24 de marzo de ese mismo año varios miembros de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) recorrieron las calles de Guatemala, Cinco de Mayo, Juárez y Bucareli “recomendando” a expendedores de periódicos y peluqueros que retiren de sus puestos las publicaciones pornográficas que ofrecen a sus clientes; como varios de éstos se negaron, los estudiantes tomaron las mismas y les prendieron fuego frente al edificio de la Lotería Nacional.¹³⁹ Mientras las revistas ardían varios transeúntes manifestaron su apoyo a los estudiantes.

¹³⁷ Los nombres de las revistas que publican *Excélsior*, *El Universal* y *Novedades* no son idénticos; por ejemplo, *Excélsior* señala que fueron consignadas treinta y tres “revistillas inmorales” pero no da el nombre de cada una de ellas (*Excélsior*, Consignación y prohibición de 33 revistillas inmorales, 1955, pág. 10); por su parte, *Novedades* señala que fueron veinticinco las revistas consignadas pero tampoco da sus nombres (*Novedades*, 1955, pág. 18); finalmente, *El Universal* señala que fueron dieciocho las “revistas pornográficas consignadas” aunque en realidad cita diecinueve títulos (*El Universal*, Son 18 las revistas pornográficas ya consignadas por educación, 1955, pág. 1).

¹³⁸ *Excélsior* es más modesto al respecto; señala que estas publicaciones tienen una distribución de dos a tres mil ejemplares (*Excélsior*, Fueron consignados a la procuraduría general, los editores pornográficos, 1955, pág. 10). Por su parte, *El Universal* calcula una ganancia de 15 a 20 centavos por cada ejemplar (*El Universal*, Denuncia oficial de revistas pornográficas, 1955, pág. 14).

¹³⁹ El combate contra este tipo de publicaciones no se agotaba con denuncias ante las autoridades civiles; la CNMA también se encargó de publicar sus propias revistas que promovían la moral católica, entre estas destacan *Unión* y *Christus* las cuales eran repartidas en diferentes parroquias de la ciudad. En último de los

Al día siguiente los representantes de la Unión de Expendedores y Voceadores de Periódicos (UEVP) así como los representantes de la FEU se reunieron para discutir la sustracción (¿robo?) de dichas publicaciones. Los primeros señalaron que, si bien varias de estas revistas pueden ofender la moral de los estudiantes, las autoridades civiles han concedido el permiso para que se vendan libremente; si los estudiantes sustraen dichas obras de los puestos de revistas afectan directamente a los voceadores.

... [en consecuencia] corresponde a las autoridades declarar cuáles son las que deben ser sancionadas y suprimidas conforme a la Ley y no deben ser organizaciones particulares las que hagan ante sí la declaración, sino que cumplidos los trámites legales correspondientes sean las autoridades las que hagan las declaraciones y obliguen a que no circulen (El Universal, Los voceadores en la campaña moralista, 1955, pág. 6).

Los segundos atribuyeron dichas sustracciones a la irresponsabilidad de varios de sus compañeros al tiempo se comprometieron a cubrir los daños causados. En adelante, dicen, dirigirán sus ataques contra las publicaciones obscenas que no cuenten con registro oficial.

Así, la FEU convocó a un “mitin monstruo” que tendría lugar el 26 de marzo en la plaza de Santo Domingo. Ahí se reunieron cerca de mil estudiantes inscritos en diferentes facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como del Instituto Politécnico Nacional. Alrededor de las 10 de la mañana comenzaron su marcha por las calles de Brasil, Cinco de Mayo, Hidalgo, Rosales, plaza de la Reforma, Juárez hasta llegar al Zócalo (Excélsior, Fueron consignados a la procuraduría general, los editores pornográficos, 1955, pág. 1).

Durante su recorrido profesores y alumnos condenaron la pornografía; Alberto Pulido Silva, maestro de ética, señaló: “¡La pornografía provoca disolución familiar y degeneración de los individuos!” (citado en Bartra, 1997, pág. 81); por su parte, Leónidas Flores Guerra, representante de la FEU, señaló: “La familia mexicana amenaza desintegrarse debido a una serie de factores que la están minando. Uno de ellos y muy importante es el que constituyen las revistas pornográficas. La campaña contra la pornografía no debe terminar ahora, debe ser permanente” (citado en Bartra, 1997, pág. 81 y 82).

casos, se aceptaba “...arrancar de los lugares públicos todos aquellos anuncios que publicitaran ideas o actos adversos a las buenas costumbres” (Ramírez, 2018, pág. 279).

El momento culminante de la manifestación fue la quema de más de tres mil pasquines frente a los balcones del Palacio Nacional.¹⁴⁰ Cerca de las 13 horas se presentó el subjefe de la policía metropolitana, general Ricardo Topete, quien manifestó su simpatía con la causa de los estudiantes, pero "...les suplicó que allí dieran por terminado el mitin y no fueran hacia la calle de Bucareli, como lo tenían pensado, para evitar alguna fricción con diversos grupos" (¿?) (El Universal, Manifestación estudiantil contra las revistas inmorales, 1955, pág. 10). Los estudiantes accedieron a la petición del general Topete y comenzaron a dispersarse.



Fotografía 15
(Novedades, Manifestación de estudiantes, 1955, pág. 5)

¹⁴⁰ Según lo acordado con la UEVP, las revistas que fueron quemadas en esta ocasión eran publicaciones viejas por lo que los voceadores no fueron afectados (¿?) (El Universal, Los voceadores en la campaña moralista, 1955, pág. 6).

Como respuesta a estos actos de iconoclasia, el general Miguel Molinar, Jefe de la Policía del Distrito Federal, envía detener a Adolfo Mariño Ruiz, editor de las revistas *Afrodita*, *Deseo* y *Picante*. Por su parte, la Unión de Expendedores y Voceadores de Periódicos anuncia que todos sus agremiados dejarán de distribuir dichas revistas. Finalmente, la Cámara de la Industria del Embellecimiento Físico señala que las 80 000 peluquerías de la república retirarán cualquier publicación de carácter sicalíptico (Bartra, 1997, pág. 85 y 86).

Paulatinamente las revistas sicalípticas serían “domesticadas” por lo que su vigilancia también perdería fuerza. Para 1957 la “porra” universitaria encabezada por Luis Rodríguez, “Palillo”, quema discos, carteles y revistas de Elvis Presley al ritmo de mariachi (Bartra, 1997). Finalmente, en 1960 el sacerdote y coordinador de la CNMA, José Antonio Romero, falleció y su organización tendría un destino similar.

II.3 Los enemigos de la pornografía

a) “Los imperativos de la decencia y las buenas costumbres”. El Estado como regulador del cine nacional

i. Nuevo medio, nuevas leyes

La detención de Amadeo Pérez Mendoza y la confiscación de artículos relacionados con la proyección de cine pornográfico (cámaras fotográficas, proyectores, vitáfono) es excepcional. Al estar prohibidas por el código penal federal (1931), estas cintas eran producidas, distribuidas y comercializadas de manera clandestina; es decir, se corría el riesgo de ser descubiertas, confiscadas y pagar la multa correspondiente.

Por otra parte, las películas no pornográficas que se exhibían de manera regular en la Ciudad de México y el resto del país debían de ajustarse al Reglamento de Censura Cinematográfica (1919). Dicho reglamento normaba la exportación y la exhibición de cintas en la república; en ambos casos se debía contar con la autorización del Consejo de Censura, el cual estaba bajo el mando de la Secretaría de Gobernación. Según Berrueco (2009), este reglamento tenía un corte autoritario que contemplaba incluso la modificación o supresión de las películas que consideraba inadecuadas.

Al parecer, el éxito del cine mexicano dentro y fuera del país jugó un importante papel a la hora de actualizar la legislación cinematográfica.¹⁴¹ El 1 de marzo de 1941 se publicó el Reglamento de Supervisión Cinematográfica en el Diario Oficial; entre las disposiciones de dicho Reglamento se encuentra el traspaso de "...los aparatos de proyección, utensilios cinematográficos y mobiliario del salón de proyecciones del Departamento del Distrito Federal [...] al Departamento de Supervisión Cinematográfica" (Poder ejecutivo, 1941, pág. 4), el cual se creaba y se integraba a la Dirección General de Información dependiente a su vez de la Secretaría de Gobernación.

La principal función del flamante Departamento de Supervisión Cinematográfica era autorizar las películas que se exhibirían comercialmente en territorio nacional así como las películas que se exportarían con fines igualmente comerciales. El procedimiento para los interesados consistía en pagar los derechos de revisión y entregar el material cinematográfico a los examinadores quienes determinarían si dicho material respetaba "...los intereses técnicos, morales o económicos de la nación mexicana" (Poder ejecutivo, 1941, pág. 4). Asimismo, se anteponía el "...criterio de justicia social consagrado por nuestras leyes, los imperativos de la decencia y las buenas costumbres o las disposiciones de orden público" (Poder ejecutivo, 1941, pág. 4).¹⁴²

A penas seis meses después de su publicación fue modificado el Reglamento de Supervisión Cinematográfica; entre sus principales cambios se encuentra el sistema de clasificación de películas aprobadas para exhibición: A (niños, adolescentes y adultos), B (adolescentes y adultos), C (Adultos) y D (adultos en exhibiciones especialmente autorizadas). Al respecto señalaba el nuevo Reglamento: "Los propietarios o empresarios de los salones en que se proyecten comercialmente las películas, estarán obligados a no permitir

¹⁴¹ Cf. "En 1947 el cine era la tercera industria más importante en México; empleaba a 32 000 trabajadores; en el país había 72 productores de películas quienes invirtieron 66 millones de pesos para filmar cintas cinematográficas en 1946 y 1947, cuatro estudios activos con un monto de 40 millones de pesos de capital invertido y distribuidores nacionales e internacionales. Había aproximadamente 1 500 salas cinematográficas en todo el país, y cerca de 200 sólo en la Ciudad de México. Las películas mexicanas a fines de la década de los cuarenta disponían del 40 % del tiempo de pantalla nacional; y cerca del 15 % de las cintas cinematográficas que se exhibían en México eran producidas nacionalmente, más del doble del promedio que se produjo durante los años treinta" (Fein, 1995, pág. 139).

¹⁴² Las salas de cine que exhibieran películas sin la autorización del Departamento de Supervisión Cinematográfica serían multadas con 50 pesos y una penalización extra por reincidencia de 100 pesos. Por su parte, las aduanas tenían prohibido la salida de películas que no presentaran la constancia respectiva de exportación.

el acceso de público en desacuerdo con la clasificación expresada en el párrafo anterior” (Poder ejecutivo, 1941, pág. 2). Otro de los cambios introducidos en este nuevo reglamento eran penalizaciones más severas para los infractores, de 100 a 1000 pesos según la gravedad del caso.

La reglamentación del cine mexicano durante la primera mitad del siglo XX supone el interés del Estado por este nuevo medio de difusión. En particular, los primeros reglamentos (1913 y 1919) hacen énfasis en la imagen de los caudillos revolucionarios y la difusión de sus respectivos proyectos políticos. Por su parte, los reglamentos de 1941 hacen patente la masificación del cine como forma de entretenimiento y la consiguiente institucionalización de la industria cinematográfica en tanto fuente de ingresos, todo ello enmarcado por la Segunda Guerra Mundial.

ii. Un giro a la derecha

Las reglamentaciones antes mencionadas se harían sentir en diferentes cintas a lo largo de la época; existen tres grandes temáticas al respecto: 1) porfiristas, 2) patrias y 3) religiosas. La primera de ellas se caracteriza por desarrollarse en dicho periodo de la historia; aquí se encuentran: *En tiempos de don Porfirio* (Bustillo, 1940), *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (Bracho, 1941), *Yo Bailé con don Porfirio* (Martínez, 1942), *México de mis recuerdos* (Bustillo, 1943). Si bien la presencia de Porfirio Díaz es mínima, su gobierno parece permear toda la sociedad: clases sociales, estabilidad y paz, costumbres y modas.

En tiempos de don Porfirio narra la historia de Francisco de la Torre, un hombre rico y bohemio. Después que su boda se viera frustrada se dedica a buscar a su hija que regresa de París. Al tiempo que intenta reconciliarse con su otrora novia e hija procura separarlas de Rodrigo Rodríguez, poseedor de una basta fortuna pero vulgar: “—¡Eso sí que no! Yo bebo y usted toma: dos cosas absolutamente diferentes”. El duelo de honor será el único medio que devuelva la paz a todos.

Según Ayala (1985), la “añoranza porfiriana” apoyaba moralmente la estabilidad dentro de la sociedad mexicana; revive y moldea la figura del general hasta encontrar en él un padre severo pero amoroso. La censura, el nepotismo y las represiones son pasadas por alto, se subliman a través de un pasado idealizado y cubierto por un pintoresquismo anquilosado y polvoso.

Modales afrancesados, suspiros, exagerada indignación ante la osadía cortesana, presunción, mojigatería ambivalente, lucimiento de la apostura masculina, femenil recato, localidades agotadas para el debut de la revista escénica, ceños fruncidos, risillas nerviosas, miradas de soslayo, saludos reverenciales con el sombrero en la mano, sacrificios morales, bromas, chistes previsibles de la momiza, réplicas humorísticamente retorcidas, pirotecnia de palabras, aventuras galantes, cosquilleo de las corvas, veladas poético—musicales, *art nouveau* disuelto en cursilería incauta, dedicatorias meditadas con *nonchalance* (pág. 45; cursivas en el original).

En la segunda temática se encuentran: *El insurgente* (Sevilla, 1940), *La virgen que forjó una patria* (Bracho, 1942), *Simón Bolívar* (Contreras, 1942), *El padre Morelos* (Contreras, 1943), *El rayo del sur* (Contreras, 1943), *Mexicanos al grito de guerra* (Gálvez, 1943). Todas ellas comparten una exploración del pasado para recordar al espectador sus orígenes en común, así mismo se promueven valores cívicos como el altruismo o la fraternidad. A diferencia del discurso oficial, estos “episodios nacionales” incluyen relatos particulares que alternan e incluso deforman a aquel.

En *La Virgen que forjó una patria* se cuenta la historia de la conspiración independentista así como su pronto descubrimiento. La narración sigue los idearios y personalidad del cura Hidalgo; un hombre maduro, ingenioso y sereno (“el zorro”). En vísperas del levantamiento armado éste le recuerda a Allende el sometimiento indígena a raíz de la conquista. Así inicia un largo *flashback* donde se muestra al capitán Pedro de Alonso esclavizar y marcar a los indígenas.

Su hijo —mestizo— nace con dicha marca en la frente lo que lo hace desvariar hasta ver la misma en todos lados; desesperado, cubre sus ojos pero la marca sigue en su mente. Completamente trastornado se marca a sí mismo con un hierro candente lo cual le hace quedar en cama y ciego. No se trata de un accidente sino un castigo: Alonso advierte su crueldad demasiado tarde al punto que ésta termina por volverse contra sí mismo. Son dos tipos de cegueras las que aquí se expresan.¹⁴³

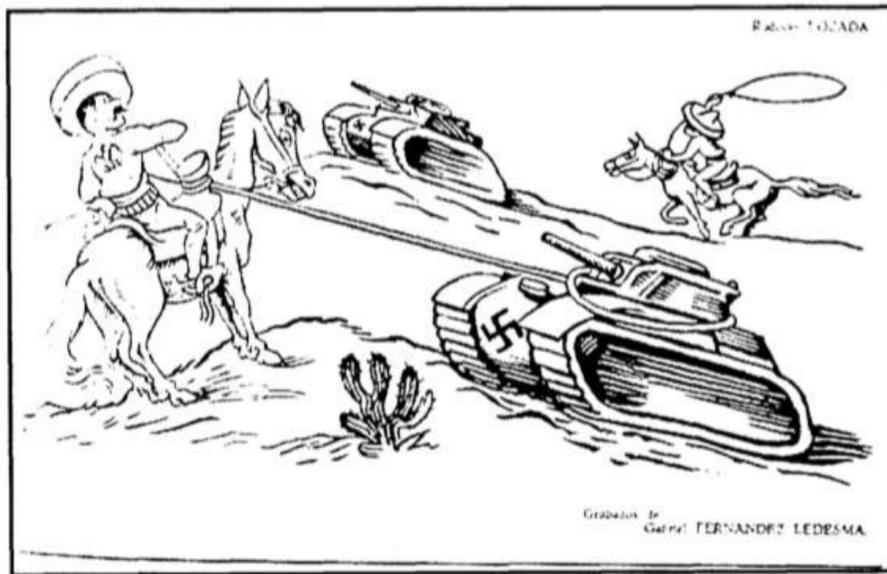
A pesar del patetismo, la película no deja de ser ambigua: por un lado, el culto hacia la Virgen de Guadalupe permite aglutinar a los novohispanos contra un enemigo en común, los españoles.¹⁴⁴ Sin embargo, se advierte: “Esta película no pretende despertar pasiones

¹⁴³ Por su parte, Miquel (2010) plantea una serie de evocaciones entre imágenes; por ejemplo, la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego, o bien Carlos V y su perro en la obra de Tiziano.

¹⁴⁴ Como lo señala el título de la cinta, la religión católica y en particular el culto hacia la Virgen de Guadalupe permite aglutinar a los novohispanos contra un enemigo común, los españoles. Aquellos veneran a la Virgen

juzgadas ya por la Historia [sic]. En esta Hora Crítica [sic] de América es sólo un mensaje de rebeldía a la esclavitud y de amor a la libertad bajo una bandera siempre sagrada: la de una patria libre” (Bracho, 1942).

El comentario parece aclarar que su ataque no está dirigido hacia los españoles —a fin de cuentas los religiosos son representados como protectores del indio— sino hacia las naciones del Eje que encabezan la guerra en ese momento. En este sentido, la historia intenta ser articulada como discurso contra un enemigo culturalmente ajeno; aquí la imagen es utilizada como arma y escudo.¹⁴⁵



Fotografía 46

“Corrido de guerra” (illustration).

Reprinted from “Mexico’s Corrido Goes to War”, *Inter—American Monthly* 1, no. 6 (October 1942).
Tomado de Rankin, 2009, pág. 156

Finalmente, la tercera temática incluye: *La Virgen morena* (Soria, 1942), *Jesús de Nazareth* (Díaz, 1942), *San Francisco de Asis* (Gout, 1944), *María Magdalena* (Contreras, 1946),

con una piel igual que ellos, estos veneran a la Virgen de los Remedios, una imagen que trajeron con ellos desde Europa. Este desencuentro cultural forma parte de lo que Gruzinski (2010) ha llamado la Guerra de las imágenes.

¹⁴⁵ A decir de Soledad Loaeza (1988), el nacionalismo avilacamachista permitió mantener a raya la disidencia política: “Este nacionalismo despolitizaba los conflictos sociales, entendía el patriotismo como devoción al bienestar material, reducía el número de temas de debate político y subordinaba ideologías y facciones partidistas al interés supremo de la nación” (págs. 131 y 132). Al parecer, se trataba de una doctrina difusa donde cabían todas las fuerzas políticas.

Reina de reinas: la Virgen María (Contreras, 1948). Todas estas películas han sido relacionadas con el presidente en turno: “Con la declaración de ‘soy creyente’ [...] surgió una ola de películas de temas religiosos que venía a contradecir la herencia jacobina de la Revolución mexicana” (Martínez, 1990, pág. 348; comillas en el original).¹⁴⁶

Si bien el conflicto Estado e Iglesia no terminó por resolverse, se inició un proceso de aletargamiento. La jerarquía católica no volvería a desafiar el régimen post—revolucionario pero pudo recuperar varias de sus posiciones en la escena pública, una especie de “perder ganando”.

Tan sólo en julio de 1946 se habían fundado quince nuevas parroquias, y hasta 1960 su número siguió en aumento; lo mismo puede decirse de seminarios, conventos e instituciones educativas dirigidas por religiosos, todo lo cual incrementó considerablemente el número de sacerdotes y de monjas. De tal suerte que en 1959, la posición de la Iglesia en México era de las más favorables en América Latina, fenómeno sorprendente si tomamos en cuenta los antecedentes inmediatos y la vigencia de las leyes anticlericales, así como el contraste con algunos países de la región donde la religión católica era oficial (Loeza, 1988, pág. 160 y 161).

Si el Estado deja de ser un enemigo para la Iglesia, ésta tuvo que hacer frente a los cambios en la nueva estructura de la sociedad mexicana. Después de la guerra de 1939—1945 los Estados Unidos se alzaron como superpotencia y se veía en ellos un ejemplo a seguir; más que nunca México era alcanzado por la cultura estadounidense: la industrialización, el libre mercado, pero también el protestantismo y la liberación femenina.

Para hacer frente a esta serie de cambios se desarrolló una campaña de moralización que tomaba los medios de ese entonces a su favor. Así por ejemplo, el arzobispo Luis Martínez aparece en *Jesús de Nazareth* expresando su experiencia en el set de grabación:

He pasado unas horas deliciosas presenciando la ejecución de esta película, que merece toda mi aprobación [...] No ha surgido en el mundo, ni surgirá jamás, otra figura tan dulce, tan grande, tan santa, tan humana, tan divina, como la figura de Jesús. Es el centro de la historia, es la fuente de la civilización, y, sobre todo, es el manantial perenne de gracias. Qué emoción para vosotros, artistas, que trabajáis en esta obra colosal, qué emoción para vosotros reproducir las escenas inmortales del

¹⁴⁶ En 1942 Luis Spota publicó un reportaje sobre el cine en la residencia oficial. Según este escritor, todos los días había una función de cine donde concurrían algunos miembros del gabinete e incluso el ejecutivo nacional quien era calificado como cinéfilo: “Los que se dedican al negocio de hacer películas tienen en el presidente Avila Camacho al mejor de sus amigos, a quien se le puede llegar con toda confianza y solicitar de él su permiso para exhibirle cualquier film. Y no es nada difícil verlo discutir, mostrando la seguridad del conocedor, con los capitanes de la industria, sobre tal o cual escena, sobre éste o aquel efecto de luces” (citado en García, 1970, pág. 52; cursivas en el original). El testimonio se ve reforzado por el hecho que ese mismo año se fundó el Banco cinematográfico así como la Academia Cinematográfica de México, a la usanza estadounidense.

Santo Evangelio. Sin duda sentís una emoción estética porque los misterios de Jesús son profundamente bellos, y debéis sentir una emoción más honda, algo sobrenatural, algo divino, porque en verdad estáis haciendo una obra apostólica (Díaz, 1942).

La pronunciación españolizada del arzobispo no es una mera curiosidad; todos los Cristos de la época tenían un seseo similar. Según Loaeza (1988) la Iglesia mexicana contó con el apoyo de sacerdotes extranjeros principalmente ibéricos: “[En] 1963 representaban más del 16 % del total, de los cuales más del 17 % ocupaba cargos directivos y más del 30 % se dedicaba a la enseñanza” (pág. 161). Frente al poderío estadounidense la Iglesia católica parecía refugiarse en su veta más rancia.

b) La Iglesia y el cine. Un proyecto de saneamiento moral

i. La decencia se expande desde el norte

Los historiadores han llamado “los locos años 20” al periodo estadounidense que va del fin de la Primera Guerra Mundial a la caída de la bolsa de valores en Nueva York (1929); este título responde al rápido crecimiento económico pero también a las diferentes problemáticas sociales de ese entonces.

Por una parte, el desempleo descende de 4 270 000 parados en 1921 a un poco más de 2 millones en 1927. En general, el nivel salarial de los trabajadores aumentó; algunos granjeros hicieron mucho dinero: el 40 % de todas las familias que ganaban más de 2 000 dólares anuales podía comprar nuevos aparatos: coches, radios, refrigeradores (Zinn, 1984, pág. 373).

Por otra parte, la ley de población de 1924 limitaba el número de inmigrantes provenientes de Europa del este; entre 1923 y 1924 el Ku Klux Klan aumentó el número de sus adeptos al tiempo que se extendía por el norte del país. En 1919 surgió la Ley Volstead la cual limitaba la fabricación, circulación y venta de bebidas alcohólicas (Jenkins, 1997).

Si bien el consumo de alcohol y el padecimiento de enfermedades relacionadas disminuyó, también se abrió la puerta al mercado negro.¹⁴⁷ Así lo expresan diferentes

¹⁴⁷ Jenkins (1997) plantea que la existencia de tales problemáticas fue consecuencia de la corrupción de diferentes políticos; así por ejemplo, se descubrió que el secretario de Interior, Albert Fall, arrendó en secreto varias reservas de petróleo para su propio beneficio, por su parte el ministro de Justicia, Harry Daugherty, fue obligado a dimitir por un caso similar.

películas de la época: *Little Caesar* (LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (Wellman, 1931) y *Scarface* (Hawks, 1932).

Esta última cuenta la historia de Tony Camonte, guardaespaldas de “Big Louie”, jefe de una banda criminal. En sus inicios Camonte actúa bajo las órdenes de aquel pero pronto se revela hasta desencadenar una lucha entre grupos rivales; su lugar en la cima del crimen deja atrás una estela de asesinatos, traiciones y desprecio por la ley.¹⁴⁸

La violencia y la corrupción no son las únicas presentes en las cintas, las escenas sexuales también ocupan un espacio considerable:

En una escena de *The Dancer of Paris* (1926), Dorothy MacKaill sólo usaba piedras y abalorios; para el final lleva puesta una capa, un taparrabos y un peto, posteriormente aparece desnuda. En *Black Paradise* (1926), Madge Bellamy mostró “todas sus piernas y el 82 por ciento de todo lo demás”, de rigor para las películas de islas desérticas inundadas de pechos marrones desnudos. El inexperto David Selznick dejó Metro—Goldwyn—Mayer por una disputa con su jefe Hunt Stromberg a propósito de *White Shadows in the South Seas* (1928): “David la consideraba una historia idílica; Hunt dijo que quería muchas tetas” (Leff & Simmons, 2001, pág. 6; comillas en el original).¹⁴⁹

Si bien la iglesia presbiteriana ya había denunciado este tipo de películas, fue hasta que los católicos respaldaron dicha inconformidad que se inició una campaña masiva a favor de la regulación de las películas en exhibición.

Primero, el sacerdote y profesor Daniel Lord establecería un código de producción basado en tres principios: a) los estándares morales serían el referente del cine, b) no se contrariarían las leyes naturales y/o divinas, y c) los jóvenes serían especialmente protegidos (Leff & Simmons, 2001, pág. 10).

Posteriormente, el arzobispo John T. McNicholas redactaría una *membership pledge* que daría pie a la Legion of Decency:

Deseo unirme a la Legión de la Decencia, que condena las películas viles e insanas. Me uno a todos los que protestan contra ellas como una grave amenaza para la juventud, la vida familiar, el país y la religión.

¹⁴⁸ Leff & Jerold (2001) plantean que este tipo de películas respondían a la necesidad de los estudios de producción de salvarse de la banca rota: para 1932 Paramount y RKO tuvieron que anunciar la suspensión de pago a sus acreedores, Universal y Fox estuvieron al borde de esta misma situación. Columbia, Warner y MGM permanecieron solventes pero había rumores acerca del cierre de estudios y despidos masivos (pág. 29).

¹⁴⁹ “For one scene in *The Dancer of Paris*, Dorothy MacKaill wore merely stones and beadwork; for the finale she donned cloak, loincloth, and breastplates-then stripped. In *Black Paradise*, Madge Bellamy showed “all of her legs and 82 percent of everything else,” de rigueur for desert-island pictures awash with bare brown breasts. A callow David Selznick quit Metro—Goldwyn—Mayer because of a dispute with boss Hunt Stromberg over *White Shadows in the South Seas*: “David thought it an idyllic story; Hunt said he wanted lots of tits” (traducción Manuel Almazán).

Condeno absolutamente esas películas salaces que, junto con otras agencias degradantes, corrompen la moral pública y promueven la manía sexual en nuestra tierra. Haré todo lo que pueda para despertar a la opinión pública contra la representación del vicio como una condición normal de los asuntos, y contra la representación de los criminales de cualquier clase como héroes y heroínas, presentando su sucia filosofía de vida como algo aceptable para los hombres y mujeres decentes. Me uno a todos los que condenan la exhibición de anuncios sugestivos en las carteleras, en las entradas de los teatros y los anuncios que se dan a las películas inmorales. Considerando estos males, prometo permanecer alejado de todas las películas excepto de aquellas que no ofendan la decencia y la moral cristiana. Prometo además asegurar tantos miembros como sea posible para la Legión de la Decencia. Hago esta protesta con un espíritu de autoestima y con la convicción de que el público americano no exige películas sucias, sino entretenimiento limpio y características educativas (citado en Leff & Jerold, 2001, pág. 49 y 50).¹⁵⁰

Estos esfuerzos serían respaldados por Eleanor Roosevelt —esposa del entonces presidente de los Estados Unidos— así como del Papa Pío XI; este último redactaría la encíclica *Vigilanti Cura* donde se resaltaba la influencia que ejercía el cine sobre la sociedad moderna.

El Papa Pío XI no sólo buscaba acotar la perversión que aparecía en las pantallas sino también guiar a los feligreses durante su visionado:

Al ocuparnos con vigilante cuidado según reclama nuestro pastoral oficio de la encomiástica obra de nuestros hermanos en el episcopado [estadounidense] y de todo el pueblo fiel, nos ha sido sumamente grato conocer los frutos recogidos y los progresos que realiza aquella providencial empresa que [...] constituisteis con el nombre de “Legión de la Decencia”, para que, a la manera de una cruzada, pusiese freno a la maldad del arte cinematográfico (Pío XI, 1936, pág. 5; comillas en el original).¹⁵¹

¹⁵⁰ “*I wish to join the Legion of Decency, which condemns vile and unwholesome moving pictures. I unite with all who protest against them as a grave menace to youth, to home life, to country and to religion. I condemn absolutely those salacious motion pictures which, with other degrading agencies, are corrupting public morals and promoting a sex mania in our land. I shall do all that I can to arouse public opinion against the portrayal of vice as a normal condition of affairs, and against depicting criminals of any class as heroes and heroines, presenting their filthy philosophy of life as something acceptable to decent men and women. I unite with all who condemn the display of suggestive advertisements on bill-boards, at theatre entrances and the favorable notices given to immoral motion pictures. Considering these evils, I hereby promise to remain away from all motion pictures except those which do not offend decency and Christian morality. I promise further to secure as many members as possible for the Legion of Decency. I make this protest in a spirit of self-respect and with the conviction that the American public does not demand filthy pictures, but clean entertainment and educational features*” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁵¹ La tradición judeocristiana mantiene una postura contradictoria hacia las imágenes. El Antiguo testamento señala: “No habrá para ti otros dioses delante de mí. No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra” (Éxodo, 20). Por otra parte, el Antiguo testamento también señala: “Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza” (Génesis, 1). De ahí que San Pablo diferencia entre el honor debido a Dios (*latreia*) y el honor a las imágenes en forma de veneración (*proskynesis*). Sin embargo, existe otro problema: las imágenes pueden despertar la sensualidad de los adoradores desviando así su propósito inicial. Aquí cabe señalar que no todos se decían atraídos por este tipo de representaciones: los intelectuales creían ser libres de este peligro al mismo tiempo que consideraban a las personas sencillas como sus principales víctimas. Así surgen la necesidad de censores que administren la confección y la interpretación

Más aún, se invita a replicar dicho ejercicio por todo el orbe católico; en la actualidad, se tiene noticia que la campaña a favor de un cine “limpio” fue adoptada en el mundo latinoamericano, principalmente Colombia y México.¹⁵²

ii. La Legión Mexicana de la Decencia publica el boletín de apreciaciones cinematográficas

Los responsables de trasladar la Legion of Decency a México fueron los Caballeros de Colón.¹⁵³ Según Zermeño (1997), este grupo “...va a tomar como propia la bandera de la moralización del pueblo mexicano en el sentido de encauzar sus hábitos y costumbres” (pág. 83); pero si en el pasado su atención estaba puesta en los libros a partir de entonces su principal objetivo sería el cine. Este último, en tanto medio formador de prácticas y actitudes, debía ofrecer películas sanas en un mundo donde convivían diferentes cultos o bien donde se abandonaba el culto.

A principios de 1934 los Caballeros formaron la primera comisión de censores encargada de emitir su juicio sobre las películas en exhibición: la Legión Mexicana de la Decencia, la cual presentó su primer boletín oficial el 20 de enero del mismo año. Dicha publicación trata “...que el cine se ajuste a las normas morales tradicionales que son la base del hogar y de la civilización” (Legión Mexicana de la Decencia, 1959, pág. 644).

Por normas de moral tradicional entendemos principios de conducta tales como estos: son malos el asesinato, el robo, el perjurio, el no honrar debidamente el padre y a la madre. Estas normas [...] se desprenden del código del bien y el mal impreso en la conciencia de todo hombre por Dios mismo.

de las imágenes; en primer lugar, se dedican a separar los libros y los textos para los instruidos, en segundo lugar, promueven la creación de imágenes con temas piadosos para los iletrados de manera que éstos conozcan su credo. Véase Freedberg, (1992).

¹⁵² Cf. “La convicción de que la pobreza y el atraso eran terreno fértil para el desarrollo del comunismo condujo a Pío XII a introducir algunos cambios tendientes a actualizar a la Iglesia. Entre ellos fue fundamental la ‘deseuropeización’ de la Iglesia, que se tradujo en una política de atención prioritaria a las áreas católicas no europeas que hasta entonces habían contado poco en la política vaticana. Asia, África y América Latina fueron vistas desde esta nueva perspectiva como una reserva crucial —por lo menos cuantitativa— para mantener la universalidad del catolicismo” (Loeza, 1988, pág. 164; comillas en el original). Sobre el caso colombiano véase Cáceres (2011).

¹⁵³ La orden de los Caballeros de Colón se fundó en Estados Unidos en 1885 y posteriormente pasó a México a principios del siglo XX aunque sólo lograría incorporarse plenamente a la sociedad local a partir de la promulgación de la Constitución de 1917 que amenazaba las prerrogativas del clero: en 1920 encabeza la Cruzada Nacional de Defensa del Catolicismo que les permitió extenderse por toda la República, en 1923 formaron la Unión Nacional de Sociedades Católicas para unir fuerzas y coordinar actividades (antecedente de la Acción Católica de 1929), en 1925 apoyan la Asociación de Padres de Familia (organismo clave en las campañas moralizadoras en décadas posteriores). En cierta forma, los Caballeros de Colón llenaron el vacío dejado por los sacerdotes debido a las limitaciones impuestas en su contra por las reformas liberales (Zermeño, 1997).

Han sido conocidas y aceptadas generalmente en todos los siglos, no solamente por los cristianos, sino también por los judíos, por los paganos y aun por los hombres sin religión (Legión Mexicana de la Decencia, 1959, pág. 645).¹⁵⁴

El boletín de apreciaciones cinematográficas consistía en una clasificación de cintas exhibidas en toda la república; constaba de seis apartados que combinaban letras y números de manera progresiva: la “A” corresponde a aquellas películas consideradas “buenas para todos”, la “B1” hace referencia a películas “para jóvenes y mayores”, la “B2” es apta “para mayores con inconvenientes”, la “B3” es para “mayores con serios inconvenientes”, la “C1” es “desaconsejable”, y la “C2” está “prohibida por la moral cristiana” (Legión Mexicana de la Decencia, 1959, págs. 639-641). Como se puede ver, dicha clasificación separa las películas de acuerdo a la edad del espectador aunque también considera la tesis expuesta en cada cinta.

Respecto al cuerpo humano y su sexualidad, la Legión Mexicana de la Decencia condenó toda clase de voluptuosidad: “...ya sea por la presentación de intimidades lujuriosas entre los dos sexos, por despojarse de las ropas o por cualquier otra escena sugestiva” (Legión Mexicana de la Decencia, 1959, p. 644). Y aclaraba: “Si bien reconoce la belleza del cuerpo humano, entiende que es un serio peligro moral el exhibirlo en la pantalla rodeándolo de circunstancias atractivas y debe condenar todas aquellas escenas en que se introduce como una exhibición sugestiva” (Legión Mexicana de la Decencia, 1959, pág. 644 y 645).

Según Zermeño (1997), los censores trabajaban con base en el Production Code¹⁵⁵ el cual se dividía en dieciséis apartados: desnudez, semi—desnudez, bailes, escenas de pasión, prostitución, homosexualidad, venganza, robo y crimen en general, licor, drogas, conflicto social, sangre, brutalidad, fanatismo y magia, infancia y adolescencia. Cada uno de estos apartados presenta una descripción de lo permitido y lo prohibido en las cintas; así por

¹⁵⁴ Por su parte, el Episcopado Nacional (Ruíz, 2014) daba cuenta de las situaciones que van contra la ley cristiana. En primer lugar, la *ocasión de pecado*: “cualquier cosa que estando fuera del hombre, solicita su voluntad al pecado, a la vez que le ofrece la voluntad de pecar” (pág. 138). Añade que la ocasión puede ser próxima o remota; próxima cuando se haya cometido el pecado o sea inminente, remota cuando no se cometido el pecado ni sea probable. A su vez, la ocasión próxima puede ser libre, cuando depende de la voluntad, o necesaria cuando depende de otros factores. En segundo lugar, el *escándalo*: “todo dicho [...] palabra, acción u omisión, que, o es malo en sí, o al menos tiene apariencia de mal, y da al prójimo ocasión de pecar” (pág. 139); cuando hay una intención deliberada por que el prójimo cometa el escándalo se llama directo, cuando se da pie al pecado pero sin intentarlo el escándalo se llama indirecto, así aunque un tercero no cometa pecado, el escándalo tiene lugar siempre pues se lesiona la caridad.

¹⁵⁵ El Production Code consistía en una serie de normas que los directores de cine estadounidense debían respetar si querían que sus películas fueran exhibidas.

ejemplo, prohibía las escenas de desnudez (hombres o mujeres) en cambio tolera la semi—desnudez siempre que sea esencial en la trama y en tal caso la actitud y la postura debían ser “discreta y artística” (escenas en las playas o camerinos de teatros). Para evitar casuística los censores definían la desnudez como la “carencia de pantalones en el hombre y faldas en la mujer”, además recomendaban el uso de filtros en la fotografía para restarle realismo.

Las escenas de pasión se diferenciaban entre personas casadas, solteras y adúlteros; los dos primeros podían presentar escenas más realistas que los terceros aunque en cualquier caso los besos sólo podían ser en las manos y la cara con exclusión del cuello, orejas, nuca y no debería verse la boca de los amantes. El acto de inclinarse nunca podría realizarse sobre una cama y “...antes de llegar a la posición horizontal la escena debería terminar por corte, disolvencia, *fade out* o con un movimiento de cámara especial que, al colocar en primer término cubriendo toda la pantalla algún objeto, impida ver a la pareja” (Zermeño, 1997, pág. 91).

En el caso que la mujer se desvistiera la acción debería realizarse fuera de cuadro, sin utilizar espejos ni siluetas, ni sombras, ni ropa íntima. Después de esta escena, el acercamiento de los amantes se debería realizar en una casi completa oscuridad, de hecho las facciones no deberían distinguirse. Al llegar la pareja a cualquier tipo de contacto, y antes que se besaran, la escena debía terminar en la forma antes señalada.

Una vez impreso el boletín de apreciaciones era colocado a la entrada de los templos para que la gente conociera la clasificación que se otorgaba a las películas en exhibición: “Yo recuerdo que cuando era pequeña a mí todavía me tocó que en las iglesias a la salida de misa los domingos, repartían unas hojitas que traían todas las películas y sus clasificaciones. Si estas clasificaciones no eran A o B, B1 cuando mucho [...] mi papá no me permitía ir al cine” (Torres-Septién, 2016).

Los miembros de la Legión colaboraban por medio de la delación; es decir, firmaban una promesa por medio de la cual se comprometían a “poner en conocimiento del Comité Nacional Ejecutivo todos los actos contrarios a la decencia que lleguen a mi noticia”. Posteriormente, señalaban los espacios y las prácticas donde se cometían actos inmorales: avisos, publicaciones, folletos, libros, escaparates, cines, teatros, revistas, bailes, piscinas, desfiles atléticos, juegos al aire libre y de salón. Finalmente, los miembros firmaban su

compromiso: “...por mi honor [firmaba el adherente] me comprometo solemnemente a poner en juego todo mi esfuerzo individual y todo mi valimiento social para sanear el ambiente moral de México, atacando principalmente la indecencia” (citado en Pérez, 2011, pág. 98).

Como se puede ver, el cine pornográfico se encontraba dentro del concepto de inmoralidad desarrollado por el Estado mexicano y la Iglesia católica; sin embargo, ambas instituciones desconocían la ubicación de este tipo de materiales: de ahí la necesidad de permanecer atentos. Por otra parte, la exhibición de estos materiales es muy reducida de manera que no podía competir —cuantitativamente— con el cine tradicional. La meta de estas dos instituciones es más amplia, pretenden reformar los espectáculos de manera que no inciten a los espectadores, particularmente jóvenes y niños. Tómese en cuenta que la sociedad mexicana se encontraba en pleno cambio; se había renovado generacionalmente de manera que no existía ya un contacto directo con la Revolución, además de encontrarse bajo la influencia extranjera como parte de un nuevo orden mundial.

Conclusiones

Como se ha podido ver, la escasez de fuentes ha dificultado el estudio del cine pornográfico en México; en algunas situaciones esta escasez ha dado pie a la especulación, por ejemplo atribuir a Adrián Devars Jr la autoría de algunas películas pornográficas, en otras la argumentación parece más sólida, como la distribución conjunta de películas y fotografías pornográficas (no se producían ni se vendían por separado).

En este contexto cabe señalar la compleja forma de entender la moralidad; en primer lugar, los pornógrafos reclaman el derecho de consumir pornografía de forma privada, mientras que las autoridades —civiles o religiosas— ven en la mera existencia de este tipo de materiales un peligro para el orden establecido. En segundo lugar, las autoridades civiles y religiosas tienen puntos de encuentro pero también de división: recuérdese que estas últimas acusan las “sórdidas complicidades” entre pornógrafos y gobierno. Finalmente, dentro de cada uno de estos grupos existen matices a la hora interpretar lo moral; por ejemplo, en 1948 se lanza una campaña de “moralización” para depurar a los sindicatos de elementos comunistas (Medin, 1997), por su parte Adolfo Ruiz Cortines hace reformar la Ley de Responsabilidades de los Funcionarios y Empleados de la Federación del Distrito y Territorios Federales con el propósito limpiar la mancha de corrupción que la administración

pasada había hecho caer sobre el gobierno. Dicha reforma sería conocida como “campana de moralización” (Luna, 2014).

Por otra parte, el vínculo entre lo legal y lo prohibido fue constante en los primeros años de la pornografía; ya sea la exhibición de este tipo de películas en la librería La Tarjeta, ya sea la exhibición de este mismo tipo de películas en un cine establecido pero en un horario no oficial. Es por estos casos que aquí se propone hablar de una “normalización de la ilegalidad”; en estricto sentido se trata de actos ilícitos que deberían ser castigados pero desde un punto de vista social ayudan a explicar la convivencia entre dos posturas diferenciadas e incluso antagónicas.

En casos como la quema pública de revistas pornográficas preferimos abordar la justicia como un acto de representación. Aquí reinan los ímpetus y la inmediatez de ahí que sus efectos sean limitados; una vez impuesta su noción de lo moral la situación parece volver a la normalidad. En este sentido cabe preguntarse si el propósito de este tipo de actos era terminar con la pornografía o bien la expresión de una inconformidad —amén de enviar un mensaje admonitorio al resto de la sociedad—.

El hecho que un actor participe en una película pornográfica o bien que un estudiante quemara una revista del mismo tipo no agota los contextos en los cuales cada uno se desenvuelve. Recuérdese que Luis Rodríguez se dedicaría a regentar un burdel en la ciudad de México (Bartra, 1997). Por su parte, Valente Cervantes acudiría a muchas otras exhibiciones de cine no pornográfico (De los Reyes, 2001). Ambos personajes forman parte de un *continuum social* que se entrelaza a lo largo del tiempo; es por ello que este texto se refiere a ellos de manera genérica como “actores sociales” los cuales representan diferentes papeles ante diferentes públicos.¹⁵⁶ En el siguiente capítulo se reseñará el contenido de varias películas pornográficas; en particular, se abordará la relación entre los actores sociales aquí señalados y los actores propiamente dichos. Así se podrán apreciar las semejanzas y diferencias que existen entre ambos.

¹⁵⁶ La analogía entre representación e historia no es nueva: Hayden White introdujo el concepto de “emplotment” para sugerir que los historiadores del siglo XIX construían sus narrativas como dramas; Michel de Certeau definió la posesión de monjas en Loudun como “le théâtre des possédées”, por su parte Edward Thompson planteó el “theatre of Tyburn” del cual se desprende la idea de justicia pública propuesta por el estadounidense Douglas Hay (Burke, 2005).

Capítulo III

EL CINE PORNOGRÁFICO EN LA FILMOTECA DE LA UNAM Y LA CINETECA NACIONAL

To examine pornographic cinema does not amount to examining pornography (or, more universally, the status of sex) in cinema, but to examining cinema in itself, and how it allows such a discourse to be inscribed in it

YANN LARDEAU

III.1 Restos. Una arqueología del cine porno

a) Soportes

Los plásticos que sirven de soporte para las imágenes cinematográficas se obtienen modificando la estructura de la celulosa (algodón) al sustituir los grupos de hidróxilos (OH) existentes en sus anillos moleculares por grupos de nitrato o acetato; así se obtienen materiales con la suficiente rigidez/flexibilidad para correr por la cámara o el proyector.

El grado de sustitución de la celulosa se basa en el número de grupos OH que es “nitrado” o “acetilado”; como cada anillo contiene tres grupos OH, el grado máximo de sustitución es tres. A mediados del siglo XIX el químico alemán Friedrich Schönbein produjo trinitrato de celulosa, este material era inflamable y poco a poco se pudo estabilizar al disminuir el grado de sustitución: entre menor es el grado más estable es el material. En los acetatos el proceso es inverso; los acetatos más estables son los de mayor grado de sustitución pero para conseguir los triacetatos se recorrió un largo proceso de investigación y experimentación que culminó a mediados del siglo XX (Del Amo, 2006).

Si bien desde el siglo XIX se conocía el acetato de celulosa, su empleo como películas flexibles y transparentes data de 1910; en este año Kodak introdujo al mercado las películas de 35 mm con soportes de diacetato de celulosa aunque no tuvieron mucho éxito. En 1922 Kodak y Pathé presentaron sus sistemas de 9.5 y 16 mm en los cuales se utilizaban nuevos tipos de diacetatos. En los años treinta y cuarenta aparecieron los triacetatos empleados fuera del ámbito cinematográfico; sería hasta 1948 cuando Kodak inició la comercialización de triacetatos que acabarían por sustituir al celuloide (Del Amo, 2006).

Si bien a mediados del siglo XX la fabricación del celuloide se dejó de producir por las principales compañías dedicadas a la fotografía y el cine (Kodak, Agfa, Gavaert, Fuji), es necesario distinguir entre los años en que se dejó de producir este tipo de material (diferente de país a país y de compañía a compañía) del último año de su utilización. Asimismo hay que tener en cuenta que los materiales inflamables y de seguridad coexistieron en los negativos y duplicados debido a: 1) la existencia de negativo inflamable en las bodegas de los fabricantes y sus distribuidores, 2) algunos fabricantes modificaron la composición de sus soportes pero algunos usuarios prefirieron los materiales originales, 3) las películas que fueron producidas en la etapa de transición en ocasiones incluyen las primeras escenas en material inflamable y las últimas escena en soporte de seguridad (Del Amo, 2006).

En síntesis, la evolución de los soportes cinematográficos ofrece un parámetro para identificar el periodo en que fue producida una película. La Filmoteca de la UNAM resguarda las cintas *Mamaíta* y *El sueño de Fray Vergazo* en nitrato de celulosa; muy probablemente son más antiguas que el resto de las cintas, las cuales se conservan en acetato de celulosa. Desafortunadamente se desconoce si estas cintas son diacetatos o triacetatos, lo cual ayudaría a fechar su producción; es por eso que se recurre a otras formas de identificación.

b) Códigos de producción

Los fabricantes de película virgen colocan diferentes símbolos en la misma para indetificar cuándo fueron producidas;¹⁵⁷ tómesese en cuenta que a medida que la tecnología se modernizaba y el cine se popularizaba, las cintas se producían en grandes lotes. Como parte de su tarea de conservación y catalogación, la Filmoteca de la UNAM cuenta con una lista de códigos como apoyo a la datación de las películas:

Year ¹⁵⁸	Eastman Kodak (USA)	Year	Eastman Kodak (USA)
1916	●	1946	▲●
1917	■	1947	■▲

¹⁵⁷ Estos símbolos se hacen visibles en el margen de la cinta después de revelar la misma, aunque se encuentran fuera del área de proyección.

¹⁵⁸ La lista original llega hasta el año 2008 pero se calcula que las películas pornográficas fueron producidas durante la primera mitad del siglo XX.

1918	▲	1948	●●●
1919	●●	1949	+
1920	■■	1950	▲+
1921	▲▲	1951	●+
1922	●■	1952	■+
1923	●▲	1953	+▲
1924	▲■	1954	+●
1925	■●	1955	+■
1926	▲●	1956	●
1927	■▲	1957	■
1928	●●●	1958	▲
1929	+	1959	●●
1930	▲+	1960	■■
1931	●+	1961	▲▲
1932	■+	1962	●■
1933	+▲	1963	●▲
1934	+●	1964	▲■
1935	+■	1965	■●
1936	●	1966	▲●
1937	■	1967	■▲
1938	▲	1968	●●●
1939	●●	1969	+
1940	■■	1970	▲+
1941	▲▲	1971	●+
1942	●■	1972	■+
1943	●▲	1973	+▲
1944	▲■	1974	+●
1945	■●	1975	+■

Tabla 1

Códigos de producción utilizados en la Filmoteca de la UNAM
Alejandro Gracida, trabajador de la Filmoteca UNAM, proporcionó esta tabla a Manuel Almazán

Al respecto, cabe diferenciar el año en que fue producido el material virgen del año o años en que fue utilizado en la filmación de una película. Asimismo, cave advertir que los símbolos se repiten cada veinte años por lo que existen varias posibilidades de datación. Finalmente —para complicar aún más las cosas—, estos símbolos sólo son válidos para los materiales originales: al momento de copiar una cinta se traspasan también sus símbolos de manera que una cinta de segunda generación puede tener dos o más símbolos. Esto es precisamente lo que ocurre con varias películas pornográficas resguardadas en la Filmoteca de la UNAM; al respecto, Solís (2015) sugiere que la existencia de diferentes símbolos en estas películas son muestra de “...la voracidad con la que eran reproducidas para satisfacer al mercado” (pág. 85).

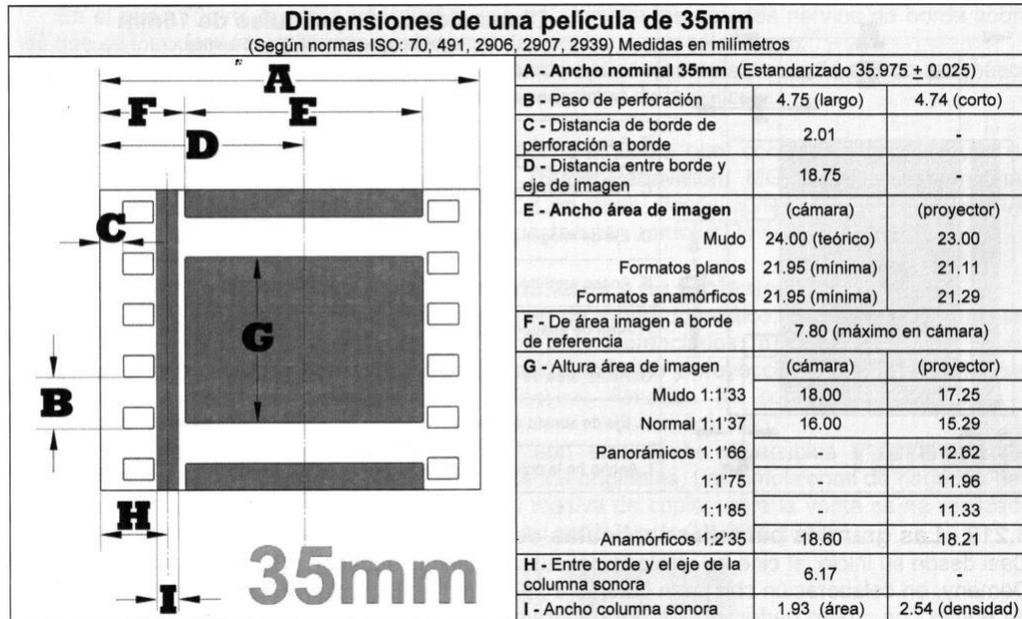
c) Formatos

Existen diferentes maneras de nombrar las dimensiones de la película: ancho de película, formatos y pasos, que en estricto sentido no son lo mismo. El ancho de película se refiere a la distancia —en milímetros— que hay de un borde al otro, sin embargo hay que distinguir entre esta distancia y el espacio que ocupa efectivamente la imagen fija (siempre más pequeño). Estas dimensiones se han modificado con el paso del tiempo, sobre todo a la llegada del cine sonoro, cuando la imagen fija tuvo que ser reducida para introducir la banda sonora y por lo tanto modificar la relación entre largo y ancho (*aspect ratio*).

Por su parte, los “pasos” se refieren simultáneamente al ancho de la película así como a la distancia que hay entre dos perforaciones de arrastre; esto debido a que pueden existir películas con el mismo ancho pero con diferentes pasos. Así por ejemplo, el Kinetoscopio de Edison fue patentado y presentado con películas de 35 mm con dos bandas de perforaciones y cada imagen se fijaba a la altura de cuatro perforaciones. Mientras tanto, los Hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo con películas de 35 mm con dos bandas de perforaciones y cada imagen fijada a la altura de una perforación.¹⁵⁹ Estas diferencias dificultaban la comercialización de películas al mismo tiempo que hacían evidente la necesidad de estandarización; en 1923 la industria cinematográfica aceptó dos medidas de perforación, una para negativos y otra para positivos:

¹⁵⁹ Las perforaciones Edison eran rectangulares con las esquinas redondeadas mientras que las de los Lumière eran inicialmente redondas, después tomaron la forma rectangular pero con los dos lados más cortos curvos.

Para negativos se aceptó la perforación propuesta por Bell & Howell (BH), derivada de la perforación Pathé, cuyos dos lados curvos son dos segmentos de una circunferencia de 2'8 mm de diámetro y la altura de la perforación es de 1'85 mm. Para positivos se aceptó Kodak Standard (KS), derivada de la de Edison, con una longitud de 2'8 mm (igual a la de negativo y una altura de 1'98mm (Del Amo, 2006, pág. 87).¹⁶⁰



Fotografía 17

Tomada de Del Amo, 2006, pág. 89.

También en 1923 Kodak presentó la película de 16 mm destinada a usos no profesionales pero su ligereza y versatilidad la popularizaría entre *amateurs* y expertos. El fabricante fijó sus dimensiones y posteriormente serían adoptadas por las demás compañías (no tuvo los problemas de compatibilidad como las películas de 35 mm); en sus orígenes las cintas de 16 mm contaban con dos bandas de perforaciones sin embargo tras la llegada del sonido se eliminó una de estas bandas para dar espacio al área de sonido. Sus perforaciones son rectangulares con esquinas redondeadas de 1.83 por 1.27 mm (Del Amo, 2006).

¹⁶⁰ Al año siguiente se estandarizó la posición de la imagen fija: el nervio entre fotogramas quedaría en medio de dos perforaciones.

Dimensiones de películas de 16mm (Según normas ISO: 69, 71, 359, 466) Medidas en milímetros		
A. Ancho nominal 16mm	(Estandarizado 15.95 ± 0.025)	
B. Paso de perforación	7.620 (largo)	7.605 (corto)
C. Perforación a borde	0.90	
D. Eje de imagen a borde	7.98	
E. Ancho área de imagen	10.05 (cámara)	9.65 (proyector)
F. Área de imagen a borde	2.95 (máximo en cámara)	
G. Altura área de imagen	7.42 (cámara)	7.26 (proyector)
H. Eje de sonido a borde	14.48	
I. Ancho de la columna sonora	1.52 (área)	2.03 (densidad)

Fotografía 18

Tomada de Del Amo, 2006, pág. 90.

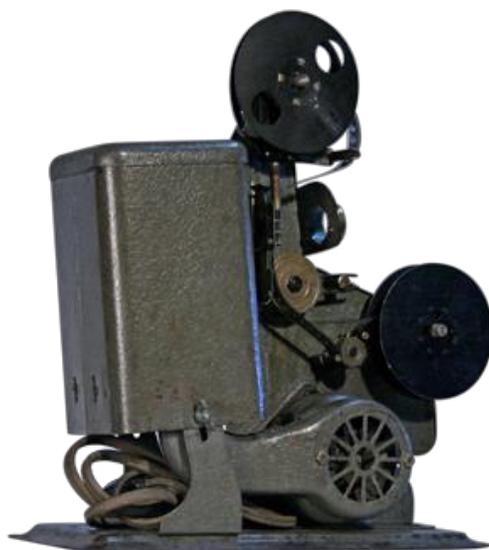
Finalmente, el formato de una película hace referencia al ancho de la misma pero también a la forma en que se conserva y transmite la información: analógico o digital. Las cintas de 35 y 16 mm son formatos analógicos aunque existe la posibilidad de transferirlos a digital. Esta transferencia tiene la intención de preservar los originales y facilitar la consulta del usuario. Asimismo, la transferencia a formato digital ahorra espacio en las bóvedas y agiliza su traslado (basta una memoria USB); en contraparte, la calidad de la imagen no es tan buena como el original además que la noción de fotograma desaparece problematizando así la delimitación entre planos. La Fílmoteca de la UNAM ha transferido algunas de las películas pornográficas a DVD las cuales fueron consultadas en su totalidad en dicho formato, sólo aquellas películas que no han sido transferidas fueron consultadas directamente en formato análogo.

d) Máquinas

Hasta este momento no se cuenta con información acerca del tipo de cámara utilizado para filmar películas pornográficas en México durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, la detención de Amadeo Pérez Mendoza y la confiscación de su equipo de trabajo ha permitido identificar dos proyectores utilizados para exhibir cintas de este tipo; en 1939 la policía allanó la librería La Tarjeta y decomisó álbumes, películas, cámaras fotográficas y

un vitáfono (El Nacional, 1939, pág. 1). En su declaración, Amadeo Pérez reconoció haber exhibido películas pornográficas entre sus amigos, pero alegó que las películas decomisadas no eran inmorales, como en efecto comprobó el Juzgado Cuarto Mixto de Paz. Respecto a los proyectores, señaló que no eran de su propiedad, sino que le habían sido entregados para repararlos; al respecto, el señor Gilberto Hernández se dirigió al Juzgado para solicitar la devolución de su proyector marca Excel de 16 mm. Posteriormente compareció el señor Manuel Viveros quien reclamó su proyector Pathé Baby (Solís, 2016, pág. 150).

Ambos proyectores son de uso casero pero con notables diferencias. El proyector Excel es compatible con películas de 16 mm, fue desarrollado en Chicago, Estados Unidos, hacia 1930 además que su movimiento es alimentado por corriente eléctrica (https://www.filmoteca.unam.mx/MUVAC/2CINEMA/07_pexcel16/07_ficha_completa.html, consultado el 6 de marzo de 2019). Cabe mencionar que en una de las películas pornográficas resguardadas en la Filmoteca de la UNAM aparece un proyector similar a este, acaso una mera coincidencia.



Fotografía 19

Proyector cinematográfico para película de 16 mm
Marca Excel. Fabricado por la Excel Projector Corp.
Chicago Illinois, Estados Unidos, c. 1930



Fotografía 20

Captura de pantalla de la película *La dama y el perro* (DVD 3, Filmoteca UNAM).



Fotografía 21

Captura de pantalla de la película *La dama y el perro* (DVD 3, Filmoteca UNAM).

El proyector Pathé Baby es compatible con películas de 9.5 mm, fue desarrollado en París, Francia, hacia 1924. La principal característica de las cintas que este proyector utiliza son las perforaciones rectangulares que aparecen en el centro de la tira entre cada fotograma, lo cual favorece la estabilidad de la imagen. A diferencia del proyector Excel, el Pathé Baby debe su movimiento al uso de una manivela. Por último, cabe apuntar que dentro de la colección de películas pornográficas resguardadas en la Filmoteca de la UNAM se encuentra una en formato 9.5 mm y se le conoce con el nombre de *Las muchachas* (https://www.filmoteca.unam.mx/MUVAC/2CINEMA/15_ppathebaby95/15_ficha_completa.html, consultado el 6 de marzo de 2019).



Fotografía 22

Proyector cinematográfico para película de 9.5 mm
Marca Pathé. Modelo Pathé Baby
Fabricado por Pathé. París, Francia, c. 1924

III. 2 Plata negra. Selección y clasificación del cine porno

a) Hacia una poética del cine porno

i. El placer oculto

En este apartado se incluyen aquellas películas donde los actores porno usan antifaces durante las relaciones sexuales; estos antifaces forman parte de la trama como en *Un ladrón afortunado*, *El ladrón y el príncipe*, *El ladrón y Ratas/Afrodita*, donde un hombre entra a robar a una casa y es descubierto por la dueña de la misma. En películas como *Un ladrón afortunado* y *El ladrón y el príncipe* el hombre es obligado a tener relaciones sexuales con una mujer, mientras que en *El ladrón y Ratas/Afrodita* el hombre somete y viola a la mujer. Caso a parte son las películas *Fiesta de antifaces*, *Torti* y la que lleva la clasificación H0547, donde el hombre, la mujer o ambos llevan antifaz mientras tienen relaciones sexuales sin aparente violencia. En cualquier caso, es notable el contraste entre el rostro cubierto y el resto del cuerpo desnudo: una prenda como el antifaz oculta la identidad de los actores pero también puede constituir un fetiche sexual.

En este apartado también se incluyen aquellas películas donde existe voyerismo, es decir donde un hombre o una mujer espían a terceros pero éstos no se dan cuenta de ser observados. Cabe incluir en este apartado *Lesbianas calientes*, *Las muchachas* y *Las bañistas* donde un hombre se masturba mientras ve a dos mujeres teniendo relaciones sexuales, poco después el hombre se acerca a éstas y forman un trío sexual. Caso similar a *La señora y la criada*, *Un chance inesperado* y *El monje loco* donde los hombres espían a las mujeres solas y desnudas para después acercarse a ellas y tener relaciones sexuales. En cualquier caso, existe una parte de la trama donde el actor o actriz porno ven sin ser vistos, el único que advierte este ocultamiento es el espectador.¹⁶¹

Finalmente, existen películas porno donde diferentes errores técnicos hacen posible identificar aquellos personajes que deberían permanecer ocultos. Al respecto, Juan Solís (2013) ha señalado que en la película *El sueño de Fray Vergazo* se refleja el camarógrafo en uno de los vidrios de la ventana. Asimismo, en *Un accidente afortunado* se puede ver el perfil de un hombre que observa los actores sin que éste forme parte de la trama. O bien en *Gitanos cariñosos*, mientras los actores se encuentran en el campo, un hombre atraviesa el

¹⁶¹ A diferencia de las películas de terror donde el fuera de campo o la visión parcial alimentan la tensión del espectador, aquí se despierta la excitación del mismo. De igual forma, el campo y el fuera de campo son suturados en estas cintas colocando al espectador como observador privilegiado: ven a la mujer desnuda (fuera de campo) así como al hombre que la espía (campo) siendo que ninguno de los personajes se da cuenta de ser objeto de mirada, es decir ni la mujer ni el hombre devuelven la mirada a la cámara.

fondo sin aportar nada a la escena. Todos estos descuidos dejan ver lo que hay detrás o a un lado de la cámara, fracturando la historia que se intenta construir. Al mismo tiempo, se advierte la poca atención de los directores a los detalles de la cinta.

Antifaces	Voyerismo	Errores técnicos
Un ladrón afortunado	Lesbianas calientes	El sueño de Fray Vergazo
El ladrón y el príncipe	Las muchachas	Un accidente afortunado
El ladrón	Las bañistas	Gitanos cariñosos
Ratas/Afrodita	La señora y la criada	
Fiesta de antifaces	Un chance inesperado	
Torti	El monje loco	
H0547		

Tabla 2

En total son 16 títulos repartidos en tres columnas, no hay ningún título que se repita.

ii. No todo es sexo

En este apartado se incluyen las películas que muestran relaciones sexuales al tiempo que minimizan u ocultan diferentes conflictos sociales. Así, la película *Los negritos* exhibe relaciones sexuales entre dos mujeres afro y un hombre blanco; las mujeres bailan y desnudan al hombre mientras éste les aplaude sentado en la cama, las mujeres comienzan a jugar con el pene de su compañero, éste las acaricia lascivamente y finalmente las penetra. Desde una perspectiva estructuralista abundan diferentes tipos de contrastes: par/impar, hombre/mujer, blanco/negro; sin embargo, estas relaciones nos son equivalentes. A pesar de ser más joven que sus compañeras y que éstas lo superan en número, el hombre se sitúa como protagonista de la cinta. Las mujeres bailan para él, son penetradas por él.

En este apartado también se incluye la cinta *El monje loco* donde el protagonista asesina a una mujer para después tener relaciones sexuales con el cadáver; sin embargo, este episodio de necrofilia está enmarcado en un sueño y por lo tanto “no es real”. Por su parte *Los sátiros*, *Los cazadores* y la cinta que lleva la clasificación H0575 muestran cómo varios hombres violan a mujeres a punta de pistola. Caso similar a *La campesina*, *Cuadro*, *El ladrón*, *Ratas/Afrodita* y *La fiancée (sic)* donde los hombres someten por la fuerza a las mujeres antes de violarlas. En todos estos casos las mujeres oponen resistencia pero pronto facilitan la acción de sus agresores: la protagonista de *Ratas/Afrodita* lanza las joyas al ladrón cuando éste se marcha.

Finalmente, la película *La señora y la criada* muestra las relaciones sexuales entre la dueña de una casa y la trabajadora doméstica (la dueña parece estadounidense mientras que la criada parece latinoamericana). En *Mamaíta* la dueña de la casa ordena a otro hombre (¿mayordomo?) que practique el *cunnilingus*. El esposo aparece en la habitación con una mujer (¿trabajadora doméstica?); al descubrirlos, obliga al mayordomo a la felación mientras las mujeres tienen relaciones sexuales sobre un diván. Si bien todas estas cintas muestran una integración social, en realidad existen relaciones de poder aun dentro del acto sexual: aquí la fantasía sexual se construye por medio de la dominación —es decir sin que el consentimiento sea explícito—.

Raza	Género	Clase social
Los negritos	El monje loco	La señora y la criada
	Los sátiros	Mamaíta
	Los cazadores	Tomasa y Juan en el jardín
	H0575	
	La campesina	
	Cuadro	
	El ladrón	
	Ratas/Afrodita	
	La fiance (sic)	

Tabla 3

En total son 13 títulos repartidos en tres columnas, no hay ningún título que se repita.

iii. ¿Cómo se representa el placer?

En este apartado se incluyen las películas que representan el placer a través del cuerpo y en particular por medio de diferentes actos sexuales; dos subapartados se incluyen como parte de este ejercicio de clasificación: en primer lugar la eyaculación masculina. Películas como *Antonio Vargas Heredia*, *La cita*, *El bohemio* y *Crazy cat house* muestran cómo eyacula el hombre pero sobre todo cómo escurre el espermatozoos de la vagina de su compañera (primerísimos planos). Por su parte, *Pasión árabe*, *Viaje de bodas*, *Lesbianas calientes*, *La campesina*, *Los sátiros*, *Los cazadores*, *La nouvelle secretarie (sic)*, *Cuadro*, la primera y tercera parte de *Tres actos* así como la película con la clasificación H0575, muestran eyaculaciones aunque no centran la cámara en la misma. A excepción de *Antonio Vargas Heredia*, *Los cazadores* y *Cuadro* la eyaculación marca el final de la cinta.

En segundo lugar, abundan las expresiones faciales durante las relaciones sexuales. Películas como *Pasión árabe*, *Bigamia legal*, *La dama y el perro*, *Gori*, *La apoteosis* y *Cuadro* muestran a las mujeres cerrando los ojos o bien con la mirada perdida durante el acto sexual. ¿Las mujeres están representando placer o están experimentando placer? ¿Un caso excluye al otro? ¿En qué medida?¹⁶² No hay una respuesta clara al respecto; en cualquier caso el placer es parte fundamental del cine porno, no sólo se exhiben cuerpos desnudos sino también se intenta transmitir una experiencia placentera al espectador. Dicho de otra forma, el cuerpo funciona como espacio de representación del placer así como el cine pornográfico procura transmitir/crear placer para el espectador (el placer de ver, el placer de imaginar).

Eyaculación

Antonio Vargas Heredia
 La cita
 El bohemio
 Crazy cat house
 Pasión árabe
 Viaje de bodas
 Lesbianas calientes
 La campesina
 Los sátiros
 Los cazadores
 La nouvelle secretaire (sic)
 Cuadro
 Tres actos
 H0575

Expresiones faciales

Pasión árabe
 Bigamia legal
 La dama y el perro
 Gori
 La apoteosis
 Cuadro

Tabla 4

En total son 20 títulos repartidos en dos columnas, sólo *Cuadro* está presente en las dos.

iv. El otro cine

Las películas *Un ladrón afortunado* y *Los negritos* tratan respectivamente lo que se oculta y se exhibe en las películas porno, así como las contradicciones sociales que entrañan dichas películas, pero también abordan las representaciones del exotismo sexual. En la primera, el

¹⁶² Existen diferentes testimonios de actrices porno que señalan haber fingido un orgasmo durante la grabación: “I would have so many fans come up to me at autograph signings, whatever, and tell me that I was their favorite porn star because all the other girls were faking it and I was the one that they knew, man, that I was for real. And, uh, and I can tell when a woman's faking it and I'd be laughing!” (Andrews & Wagoner, 2012).

“...actor chino Wong Ching” entra a robar a una casa y es sorprendido por “la auténtica artista china Madame Chang Mui Wang” quien lo obliga a tener relaciones sexuales con otra mujer también de rasgos orientales. En la segunda película, dos mujeres afro bailan semidesnudas ante un hombre blanco quien les aplaude desde la cama; nótese las relaciones de poder no sólo genéricas sino también raciales. En ambos casos se trata de representaciones sexuales del Otro en contraposición a la imagen de uno mismo: por medio del cine se hace inteligible lo exótico, se le domestica.

En particular *Amor gitano*, *La favorita y el sultán*, *Amor árabe*, *Sultán*, *Las mil y una noches*, *Bigamia árabe*, *El sultán* y *Sueños de opio* son un caso de orientalismo; es decir la “‘institución colectiva destinada a estudiar el Oriente’ que se desarrolló en los países occidentales a partir del siglo XVIII” (citado en Burke, 2005, pág. 162). Al respecto, abundan las imágenes que centran su interés en el sexo, la crueldad, la ociosidad y el lujo: harenes, baños, odaliscas y esclavos. Según Burke (2005) “La larga vida de los estereotipos y su proliferación indican que esos ejemplos de fantasía colectiva o de ‘imaginario colectivo’ respondían a los deseos voyeristas de los espectadores” (pág. 163; comillas en el original); de ser así la mirada furtiva y el exotismo sexual se encuentran estrechamente vinculados.

Por su parte, *Antonio Vargas Heredia* muestra la eyaculación del actor y cómo escurre el esperma por la vagina de sus compañeras. También permite ver la expresión de placer en las actrices quienes cierran los ojos mientras tienen relaciones sexuales. Además de todo ello, el título de esta película remite a un hombre de la vida real: un famoso torero español del siglo XIX pero también hace eco de la cinta *Carmen, la de Triana* dirigida por Florián Rey en 1938 (Solís, 2016). Es decir, esta película no es pura fantasía sino que hace referencia a hombres y películas de entonces.

Caso similar de *Un minuto de amor* y *Cuento de un abrigo de mink*. En la primera, un hombre estrangula a una mujer después de tener relaciones sexuales lo cual hace referencia a Gregorio Cárdenas el “estrangulador de Tacuba” quien fuera aprehendido por las autoridades y recluido en Lecumberri a mediados de 1942. La segunda película hace referencia a *Historia de un abrigo de mink*, película no pornográfica estrenada en 1955 y protagonizada por Silvia Pinal, Columba Dominguez y María Elena Márques.

Lamentablemente estas referencias son escasas de manera que la mayoría de las películas porno resguardadas en la Fimoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional no

presentan —o no se han encontrado— relaciones explícitas. Finalmente, quedan aquellas películas que no fueron mencionadas en este texto:

Relaciones heterosexuales sin violencia: *Cinco clientes, La cita, Cita en la alberca, Dulce despertar, Amanecer, Magia y Ramona.*

Relaciones homosexuales: *Tortillas calientes, Tortilleras, Las amantes y M. B. solitaria*

Trío sexual: *Trío de muchachas, Té para dos, El levantador y La pastilla*

Animación: *El sexo y la caricatura*

Tabla 5

Las películas H0559 (Mickey Mouse) y H0578 (carrera de motocross) aunque se encuentran dentro de la colección El Reynito no son pornográficas.

b) Las (in)capacidades del cine: ni espejo de la realidad ni discurso objetivo

i. Técnica. Un punto ciego

Invariablemente toda película se construye por medio de un espacio que el ojo no alcanza; esto es, el sitio que ocupa la cámara. Dicho espacio corresponde a la realidad material que hace posible una trama.¹⁶³ Por otra parte, existen películas que deliberadamente construyen espacios ocultos al ojo; las formas en que se elaboran dichos espacios y su importancia para la trama han llamado la atención de diferentes teóricos del cine quienes han abordado este fenómeno desde diferentes perspectivas: 1) de manera técnica, 2) de manera política, 3) de manera semiótica—filosófica.

Para abordar el primer caso es necesario comprender los términos “campo” y “fuera de campo”; el primero lo define el *Dictionnaire du cinéma* como “Parte del espacio abrazado por la lente de la cámara” (Passek, 2001, pág. 236)¹⁶⁴ mientras el segundo es definido como “Fuera del campo de visión de la cámara” (Passek, 2001, pág. 646).¹⁶⁵ Sobre este último, Burch (1985) plantea tres posibilidades: 1) salir o entrar a cuadro, es decir cuando los personajes intervienen en escena mientras la cámara permanece fija; 2) la mirada en *off*, es

¹⁶³ *La nuit américaine* de François Truffaut (1973) nos muestra el detrás de cámaras de una película: las dificultades técnicas, las amistades y rivalidades entre actores, el complicado trabajo del director tratando de organizar los diferentes equipos para lograr un producto final. Sin embargo, este tipo de producciones son poco comunes además que el universo detrás de cámaras es filmado por otra cámara de la cual se sabe muy poco.

¹⁶⁴ “Partie de l’espace embrassée par l’objectif de la caméra” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁶⁵ “Hors du champ de la caméra. Expression préconisée en remplacement de voix ou de son off” (traducción de Manuel Almazán).

decir cuando la cámara retrata a uno o más personajes mientras dirigen su mirada a un punto en concreto pero no es posible ver lo que ellos ven; 3; la parcialidad de los personajes en escena, es decir cuando sólo una parte del cuerpo de los actores interviene en escena mientras la cámara permanece fija.

En cualquier caso, el espacio que queda fuera de la cámara toma cuerpo en la imaginación del espectador; de hecho, Bonitzer (2007) sugiere que el fuera de campo alimenta el suspenso: “La visión parcial es el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o el temor) de ver” (pág. 70).

Por ejemplo, en la célebre escena de la persecución callejera de *La mujer pantera* [Jaques Tourneur, 1942], Alice se siente amenazada por Irena, que la sigue de cerca, y se gira para descubrir el campo a sus espaldas. ¿Qué ve Alice? Nada. Pero una “nada” que no es totalmente *la nada*, pues hay elementos dentro del encuadre, sino, más que una nada, una ausencia: la ausencia de Irena en su forma humana que hemos visto planos atrás y, por lo tanto, la presencia de su forma felina agazapada en algún lugar oscuro, amenazante (Checa, 2016, pág. 237; comillas y cursivas en el original).

Generalmente el fuera de campo sólo es momentáneo; cuando el espacio o personaje imaginario aparece en escena se convierte —retrospectivamente— en concreto, es decir la estructuración y re—estructuración de estos dos elementos sólo es posible a través de la secuencia. A este proceso de unir el campo y el fuera de campo se conoce como “sutura”; esto se debe a un juego de *raccords*, de re—encuadres de manera que el cine prueba que hay continuidad entre los planos.

ii. Política. La invisibilidad de lo visual

En el segundo caso, diferentes intelectuales así como teóricos del cine cercanos a los partidos políticos y movimientos de izquierda han señalado que dicho medio puede ser utilizado como instrumento de poder.

Así por ejemplo, Casetti (2005) considera que la cámara de cine no es un medio objetivo sino que representa una perspectiva conservadora de la realidad. En primer lugar porque su naturaleza especular refleja el mundo pero no es el mundo mismo, algo obvio hasta cierto punto; en segundo lugar porque el cine exhibe cintas pero no exhibe cómo se contruyen esas cintas (¿Quién dirige la filmación? ¿Quién y cómo se financia la producción?); en tercer lugar el cine exhibe cintas que favorecen la evasión del espectador antes que reflejar su contexto. En síntesis, el cine:

...no rompe con una burguesía siempre interesada [...] en enmascarar el trabajo productivo que da origen a la plusvalía y que pretende ver el mundo (cualquier mundo) en la pantalla sin que aparezca (sin ver) el trabajo del cine sobre elementos que no son naturales (citado en Casetti, 2005, pág. 214).

Esta es la contradicción que entraña gran número de películas: exhiben una forma de ver al mundo al mismo tiempo que ocultan el mundo de sus operarios y de sus espectadores. Para poder identificar la ideología de una película, Heath (1977) considera necesario entender la representación simbólica de la misma a través de la producción de significados del cine; se trata no de un estudio mecanicista que revele las determinaciones de un sistema de producción sino las contradicciones que reflejan dicho sistema.

Así pues Casetti (2005) considera que una cinta como *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) afirma una serie de valores como la propiedad privada o el respeto por la ley, la elevación de la historia a mito considerando la vida de Lincoln como destino, la exaltación de la familia y el carácter positivo de la cultura rural. Al respecto, Theodor Adorno sugiere que el cine legitima un orden establecido: “las masas objeto de engaño están cautivadas hoy día por el mito del éxito, más aún que quienes han obtenido el éxito. De manera inquebrantable, insisten en esa ideología que las esclaviza” (citado en Stam, 2001, pág. 90).

Hacer visibles dichos significados entraña no solamente ver los contenidos de la cinta sino rastrear el desarrollo y los apuntalamientos de su historia. Así el cine pasa de ser el perfeccionamiento de la cámara oscura (naturaleza especular) a la voluntad de extraer beneficios económicos a través de un sector mercantil en crecimiento. Por otra parte, se debe tener en cuenta la demanda social por el espectáculo que privilegia la ficción antes que la realidad documental.

iii. Semiótica. El sentido ausente

En el tercer caso varios intelectuales se han interesado por la (in)capacidad de representación del cine durante la segunda mitad del siglo XX. No se trata de señalar las similitudes —más o menos obvias— de la imagen de cara a su referente sino la presencia innombrable de “algo más” en la imagen así como los intentos por excluirlo del juego especular del medio.

Entre la década de 1960 y 1970, Barthes pondría en tela de juicio su trabajo previo como semiólogo; en términos generales esta transformación intelectual permite expandir su concepción de la representación: ninguna obra (novela, fotografía, cine) debería reducirse a

un conjunto de signos, como tampoco los signos deberían reducirse a una disyunción entre significante y significado.

En particular su texto “El tercer sentido” incluido en *Lo obvio y lo obtuso* (1986) inaugura una postura más crítica sobre las características comunicativas del cine; en este texto se dedica a analizar la cinta *Ivan Groznyy* (Eisenstein, 1944) a partir de un fotograma donde se observa cómo dos cortesanos dejan caer piezas de oro sobre el zar. Aquí Barthes distingue tres sentidos: 1) el informativo, a través del cual es posible identificar personajes, espacios e incluso costumbres; 2) el simbólico, relacionado con el oro y el joven mandatario esto es la expresión de riqueza asociada al poder; 3) el obtuso, más difícil de definir aunque presente en ciertos detalles como la diferente densidad del maquillaje o la cuidada impersonalidad en el atavío de los personajes (“las cejas finamente dibujadas, su insulsa rubicundez, su tez de una blancura mortecina, su apretado y aplastado peinado que recuerda a un postizo”, pág. 50).

El sentido obtuso no es intencional, no intenta expresar algo antes bien deja ver el corte y sutura de la representación. Tampoco es parodia en tanto no busca provocar la carcajada sin embargo deshace en parte las pretensiones comunicativas. Más importante aún, el sentido obtuso no forma parte de la lengua ni tampoco de los signos. Al respecto, comenta Barthes:

El sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? (1986, pág. 61).

Lo errático y lo inefable del sentido obtuso no hace más que aparecer y desaparecer dentro de la representación visual; este juego de “presencia/ausencia” remeda los personajes y los convierte en diferentes versiones de sí mismos; no existe unidad sino pretensiones representativas, representaciones degradadas, chatas (de ahí su nombre).

De hecho para Barthes el sentido obtuso está estrechamente relacionado con el cine debido a su carácter visual; pues a través de esta o aquella imagen malograda se abre un espacio a la alteridad:

...el tercer sentido da otra estructura a la película, sin subvertir la historia (al menos en S.M.E.¹⁶⁶); y quizá por eso mismo, es a su nivel, y sólo a su nivel donde aparece lo «filmico». En la película, lo

¹⁶⁶ Se refiere a Sergei Mijaillovich Eisenstein.

filmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo filmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados (Barthes, 1986, pág. 64).

Al respecto, Jean—François Lyotard (2017) señala que debido a esta inestabilidad de la imagen cinematográfica es necesario discernir cuidadosamente qué planos, qué escenas deben incluirse en la película, de lo contrario “aceptaremos lo que es fortuito, sucio, confuso, inestable, poco claro, mal encuadrado, sobrepuesto...” (pág. 33).¹⁶⁷

Así pues, lo que se ofrece al espectador es la representación de diversos elementos a través de un orden pre—establecido:

La exclusión de ciertos movimientos es tal que los cineastas profesionales ni siquiera son conscientes de ellos; los borrones, en cambio, no pueden dejar de ser notados por ellos porque gran parte de su actividad está constituida por los mismos. Ahora bien, estos borrones y exclusiones constituyen la operación misma de la dirección cinematográfica. Al eliminar, antes y/o después del rodaje, cualquier brillo extremo, por ejemplo, el director y el camarógrafo condenan la imagen del cine a la sagrada tarea de hacerse reconocible a la vista (Lyotard, 2017, pág. 37).¹⁶⁸

En este contexto las películas pornográficas constituyen un remanente; en primer lugar por sus deficiencias técnicas y sus tramas inverosímiles; en segundo lugar por sus escenas sexualmente explícitas. Se pueden achacar estos defectos a la nula capacidad de sus productores aunque ello no elimina la posibilidad de un interés propio, es decir ajeno al canon cinematográfico; en este último caso se privilegia la espontaneidad y energía, las cuales no deben pasarse por alto al momento de realizar un análisis.¹⁶⁹

III. 3 Mirar, cortar, pensar. Un análisis de la imagen pornográfica

a) El método

i. La descripción

¹⁶⁷ "we will accept what is fortuitous, dirty, confused, unsteady, unclear, poorly framed, overexposed" (traducción de Manuel Almazán).

¹⁶⁸ "The exclusion of certain movements is such that the professional filmmakers are not even aware of them; effacements, on the other hand, cannot fail to be noticed by them because a large part of their activity consists of them. Now these effacements and exclusions form the very operation of film directing. In eliminating, before and/or after the shooting, any extreme glare, for example, the director and cameraman condemn the image of film to the sacred task of making itself recognizable to the eye" (traducción de Manuel Almazán).

¹⁶⁹ Cf. En *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*, Chéroux (2003) incluye la "a—fotografía" como una serie de deficiencias técnicas pero también menciona los usos e interpretaciones que se le han atribuido a este tipo de imágenes: ya sea la experimentación creativa (Man Ray y Moholy—Nagy) o bien el psicoanálisis (Hermann Rorschach, Henry Murray).

La descripción corre a cargo de un instrumento común para la industria y la crítica del cine: el *découpage*.¹⁷⁰ Para la industria supone “...la operación que une la fase final de la elaboración del escenario a la fase inicial de la puesta en escena”¹⁷¹ (Aumont & Michel, 1988, pág. 36). Para la crítica supone “...la descripción de la película en su etapa final”¹⁷² (Aumont & Michel, 1988, pág. 37); en términos prácticos se trata de desfragmentar los diversos elementos de una película, esta es la acepción que se recupera en el presente estudio.

Puede haber *découpages* sencillos que incluyan número de plano, transcripción de los diálogos y descripción de la imagen o bien *découpages* más complejos que incluyan duración de los planos, profundidad de campo, tipo de objetivo utilizado, entre otros (ver esquema 1). Los elementos a considerar dependen de aquello que se esté investigando de manera que pueden existir *découpages* de una misma película que aborden elementos diferentes de la misma.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
1'30"	Général.		Empreinte fossilisée		Thème oubli 1'40"
18"	1	G.P.	Montée du noir Bras enlacés recouverts de cendre atomique F.E. lent		Thème corps 2'11"
19"	2	G.P.	Bras enlacés, la cendre atomique devenant pailletée F.E. lent		id.
16"	3	G.P.	Etreinte réaliste bras enlacés F.E. lent		id.
8"	4	G.P.	Etreinte réaliste F.E. lent		id.
6"	5	G.P.	Etreinte réaliste : mains sur le dos	L : Tu n'as rien vu, à Hiroshima. Rien. E : J'ai tout vu. Tout.	id.
4"	6	P.M. Contre-PL	Bâtiment hôpital et tour	E : Ainsi, l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre.	id.
10"	7	P.G. Trav. avant	Couloir hôpital	E : L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?	id.
7"	8	P.G. Trav. avant	Salle hôpital : malade en amorçe G. Arrêt trav. sur lit en plongée		id.

249

Fotografía 23

Primera página del *découpage* de *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais (1959).
(Ravar, 1962, pág. 249)

¹⁷⁰ En esta investigación se respeta el término francés pues no tiene equivalente exacto en español además que la bibliografía especializada se refiere a él con dicho nombre.

¹⁷¹ “...l'opération qui lie la phase finale de l'élaboration du scénario à la phase initiale de la mise en scène” (traducción Manuel Almazán).

¹⁷² “...une description du film dans son état final” (traducción Manuel Almazán).

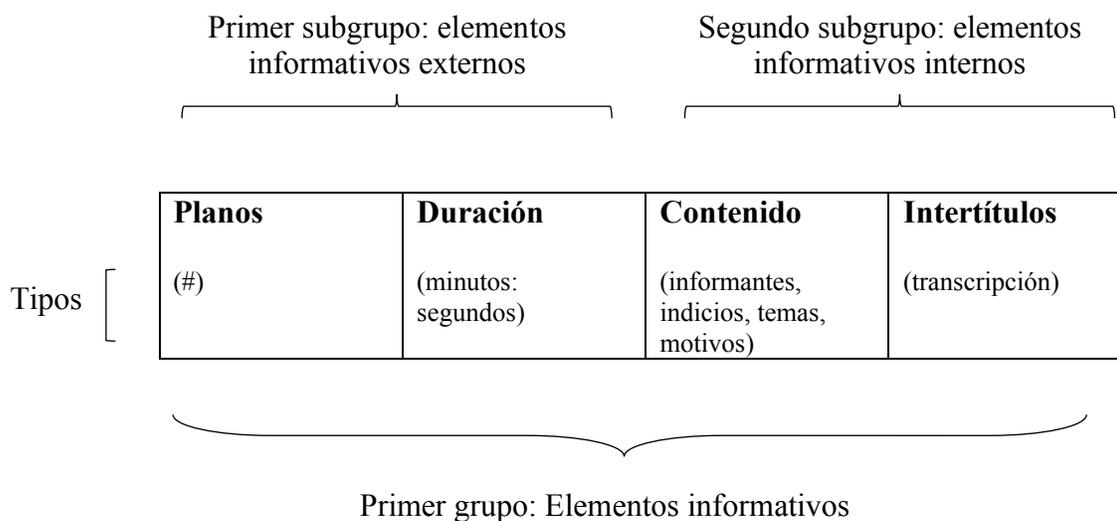
En el presente trabajo los elementos a investigar están organizados en varios grupos y subgrupos en razón de sus características. El primer grupo corresponde a los elementos informativos de la película; este grupo se subdivide en elementos informativos externos y elementos informativos internos. Los elementos informativos externos tienen como propósito establecer las características formales de la película: a) número de planos y b) duración de cada uno de ellos. Los elementos informativos internos tienen como propósito establecer el lugar, el tiempo y las condiciones bajo las cuales se desarrollan las acciones representadas: b) contenido y c) intertítulos. El contenido será estudiado teniendo en cuenta cuatro tipos: i) informantes, esto es “...los elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena”¹⁷³ (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 127), ii) indicios, esto es “...los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera”¹⁷⁴ (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 127), iii) temas “...más que definir el mundo representado en su literalidad o indicar alguno de sus aspectos ocultos sirven para definir el núcleo principal de la trama”¹⁷⁵ (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 128), y iv) motivos esto es “...situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar el tema principal”¹⁷⁶ (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 128). Véase el esquema 2 como síntesis del primer grupo.

¹⁷³ En la película *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock existen diferentes informantes como edificios o letreros que nos señalan que la trama tiene lugar en San Francisco, California (Estados Unidos).

¹⁷⁴ En la película *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock la cámara fotográfica y las fotografías enmarcadas que aparecen al inicio de la película son indicios de la profesión e incluso la obsesión por observar del protagonista.

¹⁷⁵ En la película *Rear window* (1954) de Alfred Hitchcock la obsesión por observar del protagonista lo lleva buscar y desenmascarar por medio de su cámara un asesinato ocurrido cerca de su departamento; este es el tema que desarrolla la película.

¹⁷⁶ En la película *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock funcionan como motivos el maquillaje en tanto máscara así como el espionaje físico y psicológico del protagonista. Estos motivos apuntalan la búsqueda de la mujer amada supuestamente fallecida y que parece presentarse al protagonista bajo otra forma.



Esquema 1

El segundo grupo corresponde a los elementos representativos; este grupo está compuesto de dos subgrupos y una unidad con sus respectivos tipos que, de diferentes formas, exhiben y ocultan sus referentes. El primer subgrupo corresponde al uso de la cámara y contiene tres unidades que muestran partes de los sujetos o acciones de la película: a) escala, corresponde a la distancia entre la cámara y el sujeto en relación con la distancia focal¹⁷⁷ del objetivo empleado; existen cuatro tipos básicos de escala: i) el busto del sujeto corresponde al primer plano, ii) de la cintura hasta la cabeza corresponde al plano medio, iii) de las rodillas hasta la cabeza corresponde el plano americano, y iv) el plano general corresponde a todo el sujeto en su entorno; b) el movimiento de la cámara incluye diferentes elementos durante un tiempo determinado; existen tres tipos básicos del movimiento de la cámara: i) travelling, “...consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria de desplazamiento”¹⁷⁸ (Martin, 2002, pág. 54), ii) panorámica, “...consiste en una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal sin desplazamiento del aparato”¹⁷⁹ (Martin, 2002, pág. 58), iii) trayectoria consiste en “...la

¹⁷⁷ Distancia focal: “Distancia entre el centro del objetivo y la película, normalmente dada en milímetros, a la que un objeto lejano enfocando al infinito se sitúa en foco crítico” (Königsberg, 2004, pág. 170).

¹⁷⁸ En *Vesyolyye rebyata* (1934) de Grigori Alexandrov la cámara recorre la playa mostrando los diferentes vacacionistas.

¹⁷⁹ En la película *Gembaku no ko* (1952) de Kaneto Shidô la maestra mira las ruinas de la ciudad por medio de una panorámica.

combinación indeterminada del travelling y la panorámica”¹⁸⁰ (Martin, 2002, pág. 59); c) el ángulo de la toma trabaja sutilmente mostrando algunos rasgos y ocultando parcialmente otros; al respecto existen dos ángulos de toma básicos: picado (de arriba abajo) el cual empequeñece física y moralmente el sujeto representado, y el contrapicado (de abajo a arriba) el cual engrandece física y moralmente el sujeto representado.

El segundo grupo corresponde a la elipsis la cual si bien no es exclusiva del cine es una forma habitual de excluir de la narrativa cinematográfica determinados hechos para dar paso a otros; al respecto existen dos tipos de elipsis: a) la elipsis de estructura, motivada por la construcción de un relato de manera que se mantenga oculta aquella información que condiciona el desenvolvimiento de la trama (se mantiene el suspenso); b) elipsis de contenido, motivada por la censura social que excluye en mayor o menor medida la violencia desmedida, el crimen impune, las heridas y el dolor gratuitos, las relaciones sexuales explícitas y la muerte brusca. Estos casos se pueden ocultar: i) bajo un objeto, ii) remplazar por un plano del rostro del autor o los testigos, iii) también se pueden remplazar por su sombra o reflejos e incluso se pueden iv) remplazar por un plano simbólico.¹⁸¹ Así pues, la elipsis no solo suprime los tiempos muertos sino también sugiere la plenitud de la acción dejando fuera de cuadro lo que el espectador puede imaginar sin mucha dificultad.

La unidad del grupo es el montaje el cual se encarga de unir los diferentes planos que conforman la película; esta unión dota de sentido a los planos dispersos y con ellos construye una unidad inteligible. La forma en que son unidos los planos influye de hecho sobre los mismos; a) mientras el montaje narrativo construye un relato sobre una base cronológica incluyendo en ocasiones elipsis y *flashbacks*, b) el montaje rítmico acelera o retarda el tiempo para explorar visualmente los planos de manera que éstos son anunciados sin ser asimilados por completo o bien pueden ser vistos hasta el hartazgo, c) por su parte el montaje ideológico ofrece una idea a partir de las similitudes y contrastes entre los diferentes planos que une.¹⁸² En el primer caso, el montaje es un medio para contar una historia, en el segundo caso la

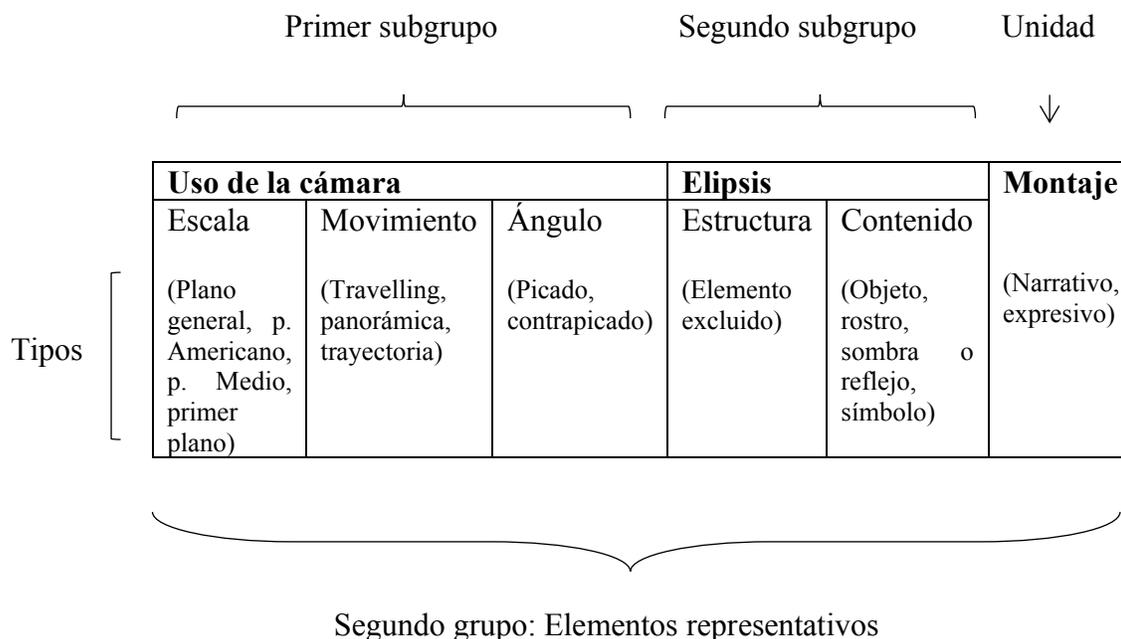
¹⁸⁰ En la película *Caccia tragica* (1947) de Giuseppe de Santis la cámara sigue a Michele cuya novia ha sido raptada, luego salta hacia arriba para descubrir en un plano general la cooperativa desde donde suena la alarma, luego regresa con Michele en primer plano.

¹⁸¹ En la película *Variété* (1925) de Ewald André Dupont se observa que una mano se abre y suelta un cuchillo dando a entender que un hombre ha sido apuñalado por su adversario.

¹⁸² En la película *Un perro andaluz* (1939) de Luis Buñuel una nube alargada pasa sobre la luna llena y en el siguiente plano una navaja de afeitar corta a la mitad un ojo en primer plano.

historia es enriquecida por medio del montaje y en el tercer caso el montaje se convierte en un fin en sí mismo.

Existen otros tipos de montaje sin embargo los que se acaban de presentar están pensados —al igual que la elipsis y el uso de la cámara— para sondear las formas en que se exhibe y se oculta el contenido de las películas pornográficas. Véase el esquema 2 como síntesis del segundo grupo.



Esquema 2

ii. El análisis

El análisis de la película se desarrolla en función del *découpage* de la misma y tiene por objetivo establecer vínculos entre los diferentes elementos descritos. Con el fin agotar las posibilidades y proceder de manera ordenada, el análisis consta de dos etapas.

La primera etapa establece cuántos y cuáles vínculos existen; esta etapa incluye cuatro pasos: 1) se buscan vínculos entre diferentes tipos en una misma unidad de un mismo subgrupo (informantes e indicios, por ejemplo), 2) se buscan vínculos entre diferentes tipos en diferentes unidades del mismo subgrupo (plano general y travelling, por ejemplo), 3) se buscan vínculos entre diferentes tipos en diferentes unidades de diferentes subgrupos (travelling y elipsis de estructura), 4) se buscan vínculos entre diferentes tipos en diferentes

unidades de diferentes subgrupos de diferentes grupos (indicios y elipsis de estructura). Estos pasos deben llevarse a cabo primero de manera horizontal (en el mismo plano) y después verticalmente (en planos consecutivos y en planos no consecutivos).

La segunda etapa establece cómo se relacionan dichos elementos: coinciden, se alternan o se excluyen, en este sentido la ausencia de vínculos también puede ser significativo. Entre más vínculos de diferentes tipos se identifiquen (informantes e indicios se alternan a lo largo de la película o plano general y travelling se excluyen en la mayoría de los planos, por ejemplo) crece la posibilidad de construir una interpretación. La cantidad de vínculos identificados dependen de la película, de los elementos que el investigador decidió describir en el *découpage* y de la paciencia del mismo investigador.

iii. La interpretación

La interpretación de la película tiene como objetivo ofrecer una mirada coherente y argumentada sobre la película. La coherencia se refiere a los vínculos resultantes del análisis mientras que los argumentos provienen de los elementos descritos en el *découpage*. Para poder construir una interpretación se debe responder dos preguntas básicas: ¿la descripción de nuevos elementos fortalece o debilita los vínculos identificados? ¿se puede representar a los sujetos y sus acciones de diferente manera sin alterar el relato? Su respuesta facilitará identificar un significado de la película. Si existe más de una temática se deben jerarquizar —no excluir— de manera que una englobe a las demás; si no es posible jerarquizarlas el investigador ha procedido deficientemente por lo que conviene re—andar las fases previas.¹⁸³ En cierta manera la interpretación valida la selección de elementos descritos y la sistematización de los vínculos entre los mismos; en este sentido la interpretación es breve pero concisa en la medida que constituye la condensación de fases previas.

b) Las cintas

i. *Un ladrón afortunado* Filmoteca de la UNAM (lata b-2674)

Análisis

¹⁸³ También es posible que el director de la película haya procedido de manera deficiente.

Esta película —como el resto de la colección pornográfica en la Filmoteca de la UNAM y de la Cineteca Nacional— presenta una calidad técnica limitada: hay varios saltos en la cinta que dificultan la narración además que no existe movimiento de cámara, los actores entran o salen de cuadro al inicio y fin de la película, en este sentido se asemeja al teatro. Argumentalmente es una cinta más elaborada en relación a otras películas porno; existe una introducción, nudo y desenlace. Cabe diferenciar estas dos vetas al momento de calificar una película.

Un ladrón afortunado explota su trama para cubrir el rostro del protagonista: su antifaz le permite ocultar su identidad así como el muro le permite espiar a las mujeres, es decir ve sin ser visto. En el plano 31 éstas aparecen teniendo relaciones sexuales enmarcadas por una rama; al parecer el director nos muestra la visión del ladrón emparejando así lo que ve el personaje con lo que ve el espectador, es decir éste último también es un mirón. La presencia inadvertida del ladrón lo anima a masturbarse aunque pronto es descubierto por una de las mujeres; a partir de entonces se invierten los papeles: el ladrón se muestra sorprendido (levanta las manos) mientras que aquellas son quienes frotan su pene, la pistola es el fulcro de la balanza.

El meollo de la cinta descansa en el hecho que las mujeres primero recuperan las joyas del ladrón pero al final se las regalan. Al parecer, el sexo es lo que hace cambiar de opinión a las mujeres (nótese su bisexualidad); por otra parte, el hombre sólo tiene relaciones sexuales con una de ellas, al parecer la dueña de las joyas pero es la otra mujer quien le entrega las mismas. De ser así la mujer agradece a nombre de su compañera (¿?), pero sobre todo parece indicar que el sexo importa más que un par de perlas.

Interpretación

En efecto, las imágenes sexuales excitan pero la oscuridad desinhibe y vuelve impune; no se trata de una oscuridad perpetua sino de una zona de tolerancia para el desahogo del placer. En este sentido la oscuridad es indispensable para organizar dónde y cuándo se puede tener contacto con aquello que la sociedad prohíbe.

ii. *Los negritos*

Cineteca Nacional (H00563)

Análisis

La cinta dura poco más de ocho minutos (incluyendo títulos); abundan los movimientos de la cámara aunque éstos son torpes: a menudo el marco recorta los cuerpos de los personajes para centrarse en detalles como los pechos o genitales. Asimismo la iluminación “aplasta” los volúmenes del cuerpo al tiempo que produce sombras duras en el fondo. Finalmente, una de las mujeres mira en varias ocasiones a la cámara pues se muestra insegura de la acción. Los actores están conscientes de la presencia del espectador por lo que éste queda nulificado como *voyeur*; no existe una frontera entre la película y el exterior de la misma, el espectador parece integrarse a ella como un personaje más.

Una historia pobre; no se explica el origen de los personajes ni el fin de los mismos (probablemente la cinta está inconclusa). Dentro de estas limitaciones se puede apreciar que las mujeres buscan complacer al hombre: bailan para él, lo desnudan y facilitan las relaciones sexuales, nótese cómo una de ellas trae una mesa donde es penetrada además de colocar un condón en el pene del joven. Este condón aparece al final de la cinta es decir cuando ya hubo penetración vaginal; al parecer, el preservativo no protege de enfermedades venéreas sino de un posible embarazo durante el clímax sexual (*coitus interruptus*). La única historia es una creciente excitación que va del placer visual al placer táctil y probablemente psicológico: dos mujeres afro responden a los deseos sexuales del hombre.

Interpretación

Los actores parecen norteamericanos; de ser así se produce una integración racial en una época étnicamente discriminatoria (la lucha por los derechos civiles tendrá auge durante la década de 1960). Por medio del cine, el hombre blanco puede acceder a aquello que públicamente excluye e incluso desprecia,¹⁸⁴ empero esta relación es momentánea (recuérdese, la cinta sólo dura ocho minutos), es de suponer que al final de la misma el joven blanco retoma su posición política. Tómese en cuenta que el preservativo evita engendrar un hijo en común, un descendiente que evidencie la unión de las razas (mestizo). En Estados

¹⁸⁴ Aun si los actores son mexicanos y la cinta fue producida en este país su lectura racista permanece vigente. En primer lugar, el título de la misma hace referencia a una alteridad: *Los negritos*. En segundo lugar, el papel que representan estas mujeres es complaciente respecto al hombre blanco; nótese como juegan con el pene erecto del joven. Al parecer, son estas diferencias las que alimentan el deseo sexual del espectador: “...*eroticism in pornography thus depends on the continued awareness of the taboo. This is one reason why interracial pornographies can sometimes have an erotic charge that other forms of pornography do not*” (Williams, 2004, pág. 275).

Unidos, las relaciones sociales se dan en términos puros, blanco o negro. Si el hombre blanco satisface su curiosidad, la perspectiva de las mujeres queda velada: ¿Participan por iniciativa propia? ¿Qué desean las mujeres? ¿Qué desean las mujeres negras?¹⁸⁵



Fotografía 24

Captura de pantalla de la cinta *Los negritos*. Cineteca Nacional (H00563)

iii. *Antonio Vargas Heredia*
Filmoteca de la UNAM (lata A-12503)

Análisis

La película cuenta con una breve contextualización; un torero es ovacionado dentro de una plaza de toros mientras que los jinetes sacan a rastras al toro. Posteriormente se presenta el supuesto torero ante dos mujeres para festejar su victoria; dichas mujeres visten a la usanza española y bailan flamenco. Probablemente el realizador gusta de la tauromaquia: recuérdese

¹⁸⁵ Cf. “Lo que me importa cuando veo porno es conocer la verdad sobre cada producción: ¿Esa actriz está ahí por su propia voluntad? ¿Respeto el productor/director sus derechos y le paga adecuadamente? ¿Le han exigido que haga prácticas que no deseaba hacer? Las respuestas a estas preguntas determinan si una película es feminista, positiva sexualmente y moralmente aceptable para mí”. Citado en Lust, 2008, pág. 49.

que Amadeo Pérez fue arrestado por la posesión de películas pornográficas en 1939 y era de origen ibérico.

La carátula del disco así como la banda sonora podrían aportar más pistas sobre el contexto de la cinta sin embargo la calidad de las imágenes se ha deteriorado con el tiempo (su uso maltrató el soporte); mientras que, contra lo que señala Solís (2016), la banda sonora de esta película no está velada simplemente porque no cuenta con banda sonora. El área de imagen ocupa la mayor parte de la cinta, a su lado sólo están las perforaciones de arrastre.¹⁸⁶

Las primeras imágenes no muestran ninguna escena pornográfica; la cámara parece perderse entre el público atento a las acciones del ruedo. En cambio, las siguientes imágenes se ubican en una habitación cerrada, donde ocurre el acto sexual: nótese cómo el torero desnuda a las mujeres y juega con sus vestidos como si fueran capotes. Son estas imágenes las que ocupan la mayor parte de la cinta, desde que el hombre y las mujeres se saludan hasta que tienen relaciones sexuales.

Mientras bailan, la cámara registra medios planos pero a medida que se desnudan e inician un jugueteo sexual aparecen los primeros planos y detalles del cuerpo: pechos, caricias y felación. Este cambio de planos corresponde con la inclinación de la cámara; durante el baile se mantiene recta pero cuando pasan a la cama se inclina levemente para captar la acción de los cuerpos, la inclinación se acentúa progresivamente hasta el plano 33 donde aparece una toma cenital. Los planos cerrados y el ángulo de la cámara dan cuenta del afán por ver con detalle el acto sexual aun si esto significa mutilar los cuerpos y adoptar posturas inverosímiles.

Interpretación

La cinta no sólo hace evidente la penetración de los sexos sino incluso el orgasmo del hombre: nótese cómo escurre su esperma por la vagina de una de las mujeres (plano detalle). Después de orinar el hombre desaparece de cuadro mientras las mujeres continúan teniendo relaciones sexuales; no hay tiempos muertos en la cinta, cada plano se encarga de representar el movimiento y la acción. En este sentido existe una similitud entre el ruedo y la cama como espacios de interacción; en una el torero asesta una estocada al toro en la segunda penetra a la mujer hasta provocar el espasmo, ya sea de dolor o placer. Tanto en la tauromaquia como

¹⁸⁶ La información divergente sobre la cinta se puede deber a la existencia de distintas versiones de la misma.

en el cine porno existe un preámbulo a la acción principal: la muerte y el orgasmo. Es entonces cuando se cierran los ojos, no se ve sino se siente. Toda la experiencia se concentra en una sensación no en una imagen, esta es la paradoja del cine porno.¹⁸⁷

c) La comparación

Para que pueda ser considerado válido el estudio de una cinta debe poseer tres criterios básicos: debe tener coherencia interna (“no contradecirse en modo alguno”) (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 59); debe poseer fidelidad empírica (“conservar un enlace efectivo con el objeto de investigación”) (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 59); y debe poseer relevancia cognoscitiva (“decir algo tendencialmente nuevo”; (Casetti & Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991, pág. 59). Si bien estos criterios se aplican a todos los estudios sobre cine, existen autores que enfatizan rasgos particulares: la profundidad, la extensión, la economía e incluso la elegancia.

En realidad estos criterios no constituyen una verdadera validación sino que funcionan como los límites del estudio los cuales evitan caer en la sobre—interpretación. De hecho, el grado de verificación está influido en buena medida por el tipo de método adoptado: “...cuanto más se acerca un análisis a la simple descripción, más fácil y segura es su verificación” (Aumont & Michel, 1988, pág. 193);¹⁸⁸ para corroborar que el método fue aplicado correctamente se deben contrastar los resultados obtenidos frente a diversos casos (mismo método, objetos de estudio diferentes); para corroborar la pertinencia del método se deben contrastar los resultados obtenidos ante diferentes metodologías (mismo objeto de estudio, diferentes métodos).

i. Diferente método, mismo objeto de estudio

En *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*, Solís (2015) lleva a cabo un análisis de diferentes cintas pornográficas. Dicho análisis parte de tres conceptos clave: voyerismo,

¹⁸⁷ Por lo menos desde la década de 1990 diferentes científicos sociales han señalado la primacía que las sociedades occidentales han otorgado a la vista sobre el resto de los sentidos; al mismo tiempo se comienza a analizar la importancia que estos últimos han tenido a lo largo de la historia. Véase Corbin, (1990) y Howes, (2014).

¹⁸⁸ “...*plus une analyse reste proche de la simple description, plus sa vérification es aisée et sure*” (traducción Manuel Almazán).

fetichismo y sadismo; si bien se anuncia la deconstrucción de las cintas plano por plano, este ejercicio no se incluye en el texto.

Bajo este esquema teórico—metodológico el autor dedica un apartado de la tesis al concepto de voyerismo que encuentra en cintas como *El sueño de Fray Vergazo* o *Tomasa y Juan en el jardín*. La mirada furtiva que encuentra en estas películas se extiende a otras tantas donde la figura del mirón da paso al agresor sexual:

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* (2015, pág. 112).

Sobre la figura del ladrón cabe resaltar cómo este viola el espacio privado pero también la intimidad de aquellos que ahí habitan; estableciendo un símil entre personaje y espectador, Solís encuentra en éste último un violador pasivo. En este sentido, el autor plantea que el cine funciona como expresión del deseo sexual, de ahí el vínculo que establece con el sueño.¹⁸⁹

Otro de los apartados de la tesis está dedicado al fetichismo el cual funciona como sustituto del falo; esta construcción psicológica constituye una perversión en la medida que fragmenta a la persona hasta convertirse en un fin en sí mismo. A partir de esta conceptualización el autor señala diferentes fetiches en las cintas pornográficas: como el plátano que Zoila introduce en su vagina en *Gitanos cariñosos*.

Respecto a las secreciones plantea que éstas calman la angustia frente a la ausencia del pene en la mujer (castración); así, cuando una de las protagonistas de *Antonio Vargas Heredia* orina en una bacinica, su compañero hace lo propio en el mismo recipiente. Finalmente, sugiere que al ver el semen escurriendo por la vagina de una de las actrices se comparte con el espectador el placer táctil reservado al actor.

Al parecer existe una vena psicológica en la interpretación que hace el autor;¹⁹⁰ en este sentido cabe recordar que la teoría freudiana incluye mecanismos de censura como el

¹⁸⁹ Partiendo de la obra *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis* de Julia Kristeva, el autor recupera el término “fantasma” para referirse a las cintas pornográficas por él analizadas; al respecto, cabe diferenciar entre *fantasme sexuel* y *phantom*, tal vez la traducción más apropiada sería “fantasía sexual” y “fantasma”, respectivamente.

¹⁹⁰ Ya en “La carne traidora, el espacio onírico como escenario de la maldad en la cinta pornográfica silente *El sueño de Fray Vergazo*” (2013) este autor había ensayado una interpretación de este tipo: en dicha cinta el protagonista mantiene relaciones sexuales con un súcubo que adopta la forma de una de sus feligresas de manera que la violación del voto de castidad se encuentra encapsulado en un escenario imaginario, es decir irreal. “Si se divide la trama en dos líneas: la que se desarrolla en el terreno real y la onírica, *fray Vergazo* tiene actividad

desplazamiento (asociación de representaciones), la condensación (significados latentes) y la sublimación (ennoblecimiento de la libido) que enmascaran el *in*—consciente. Atisbar en su interior e interpretar su contenido requiere de meses incluso años de trabajo: no es un ejercicio transparente ni inmediato

El psicoanálisis ha llamado la atención de los investigadores desde su surgimiento a principios del siglo XX; en ese sentido resulta poco original. Más aún, una aproximación de este tipo resulta problemática de aplicar: ¿Cómo corroborar tales interpretaciones? ¿Qué elementos deben considerarse como símbolos y cuáles no? El mismo Freud señaló: a veces un puro sólo es un puro.¹⁹¹

ii. Mismo método, diferente objeto de estudio

Andrée Gerard—Libois (1962) analiza la cinta *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) a partir de tres elementos: el movimiento, el contra—punto y la imagen—signo. Al respecto, considera que esta categorización es subjetiva pero argumentada además que cualquier otro análisis respondería a sus propios intereses. Sobre el movimiento, la autora señala la constante presencia del *travelling* y a continuación da varios ejemplos: “En ese momento, tenemos en la pantalla cuatro *travellings* hacia la ciudad, de velocidad continua pero de longitud desigual (el más largo es de 31” (ppl. 128 a 132). La cámara pasa sobre un puente, entra en una calle, luego en una galería cubierta, luego oblicua para conducir a las orillas del río” (pág. 153).¹⁹² Es interesante notar que Gerard—Libois interpreta estos movimientos como una expresión de la habilidad del cineasta: “Los movimientos de la cámara participan de la corriente del pensamiento. Son como la manifestación de una voluntad respetuosa por

homosexual pasiva en la primera y sexo heterosexual activo en la segunda. Ambas son transgresiones desde el punto de vista católico, sin embargo la segunda, a pesar de ser más intensa es menos pecaminosa por estar ubicada en el sueño” (pág. 161).

¹⁹¹ Cf. “Aun dejando de lado las controversias en torno al status científico del psicoanálisis y los conflictos existentes entre las distintas escuelas de análisis, desde Carl Gustav Jung a Jacques Lacan, los historiadores que desean seguir esta aproximación a las imágenes, siguen encontrándose con obstáculos graves. ¿Con qué criterio decide uno si un objeto es un símbolo fálico o no? ¿Puede utilizarse a su vez el falo como símbolo de cualquier cosa?” (Burke, 2005, pág. 159).

¹⁹² “*A ce moment, nous avons sur l'écran quatre travellings avant dans la ville, d'une vitesse continue, mais de longueur inégale (le plus long étant de 31" (ppl. 128 à 132). La caméra passe sur un pont, pénètre dans une rue, puis dans une galerie couverte, puis oblique pour déboucher sur les berges du fleuve*” (traducción de Manuel Almazán).

descubrir, un intento de arrancar de los recuerdos la verdad del pasado” (pág. 153).¹⁹³ ¿Estas interpretaciones nacen de la calidad artística de la obra o más bien son producto de la sensibilidad de la autora? Creo que ambas se combinan sin poder diferenciar claramente dónde termina el cineasta y dónde comienza la analista.

Sobre el contra—punto señala que es el elemento mejor logrado de la cinta, tanto que las imágenes alcanzan la belleza y la abstracción propios del arte. Como en el caso anterior, también da varios ejemplos: “La película inicia con una secuencia desconcertante de cinco largos planos separados por lentos fundidos encadenados, alternando los miembros entrelazados y cubiertos de ceniza con los miembros lisos y bellos, unidos en un abrazo amoroso (ppl. 1 a 5). La carne en su esplendor se une a la carne en descomposición” (pág. 156).¹⁹⁴ Cabe mencionar que la autora no deja de lado los textos presentes en la cinta antes bien los incorpora hábilmente en su análisis:

Hiroshima se cubrió de flores. No había más que arándanos y gladiolas, voluptuosas y bellas de un horno que renacía de las cenizas. Este texto corresponde a tres tomas de niños lesionados que son atendidos: cabeza mutilada, muslos y cara quemados los cuales son frotados suavemente por una mano (pp. 53, 54, 55). De la yuxtaposición de la alegría simple de los arándanos en flor y la esperanza casi abatida de estos jóvenes, que no sabemos si volverán a aprender a vivir, nace un sentimiento muy agudo de horror, absurdo, de contradicción y esperanza (pág. 158; cursivas en el original).¹⁹⁵

Finalmente, la autora presenta la imagen—signo como una forma de ilustrar la naturaleza de los personajes.

El japonés dijo: *creo que has comenzado a ser lo que eres hoy*. En ese momento la pantalla nos muestra una toma larga de diez segundos con el rostro de Emmanuelle Riva completamente inmóvil. Ya no es la pequeña amante de Nevers, ni la mujer adulta de Hiroshima. Es una máscara, un bosquejo, es ella en todas las edades, es ella en su esencia (pág. 160; cursivas en el original).¹⁹⁶

¹⁹³ “*Les mouvements d'appareil participent au mouvement de la pensée. Ils sont comme la manifestation d'une volonté respectueuse de découvrir, d'une tentative pour arracher aux souvenirs la vérité du passé*” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁹⁴ “*...le film s'ouvre par un enchainement déconcertant de cinq longs plans séparés par de lents fondus-enchainés, alternant des membres enlacés recouverts de cendre atomique et des membres lisses et beaux unis dans une étreinte amoureuse (ppl. 1 à 5). La chair dans sa splendeur rejoint la chair en décomposition*” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁹⁵ “*Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets, et glaïeuls, et volubilis, et belles d'un four qui renaissaient des cendres ... A ce texte correspondent trois plans d'enfants blessés que l'on soigne : tête mutilée, cuisse et visage brûlés qu'une main tamponne doucement (ppl. 53, 54 et 55). De la juxtaposition de la joie très simple des bleuets qui refleurissent et de l'espoir presque désespéré de ces jeunes dont on ne sait s'ils vont réapprendre à vivre, naît un sentiment très aigu à la fois d'horreur, d'absurde, de contradiction et d'espoir dans sa forme la plus tragiquement émouvante*” (traducción de Manuel Almazán).

¹⁹⁶ “*Le Japonais dit : C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore. A ce moment, l'écran nous montre en un long plan fixe de dix secondes absolument immobile le*

Al respecto, la autora no ofrece críticas sobre la cinta, pareciera que todo está perfectamente organizado y significado. Si bien resulta pertinente complejizar las imágenes salvando así la obviedad, también es necesario no sobresignificarlas, es decir ver en ellas lo que no hay. El estudio que hace Gerard—Libois de *Hiroshima mon amour* mantiene una serie de similitudes y diferencias con el cine porno aquí analizado; entre las primeras se encuentra el estudio de las cintas a partir de tres categorías, asimismo se citan diferentes planos como sustento del análisis, finalmente incluye en su estudio la imagen y el texto además que hace analogías entre los mismos. Respecto a las diferencias; Gerard—Libois armoniza el análisis con la interpretación en lugar de separarlos tajantemente, además que su sutileza es notable. Por otra parte, ya se mencionaba que dicha autora no hace críticas a la cinta o mejor dicho a la construcción de la misma. Finalmente, su texto analiza una cinta no varias aunque la cinta que analiza es mucho más extensa (¿profunda?) que el cine porno.

Conclusiones

Después de revisar las características técnicas de las películas pornográficas resguardadas en la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional se ha podido identificar varios puntos en común. Así, por ejemplo, se cree que la mayoría de las películas fueron producidas y/o exhibidas en México durante la primera mitad del siglo XX; más aún, ambas instituciones comparten títulos como:

Filmoteca de la UNAM

La señora y la criada (16 mm, 8:50)¹⁹⁷
Amor gitano (DVD, 8:02)

Cineteca Nacional

La señora y la criada (DVD, 10:50)
Amor gitano (DVD, 10:40)

Tabla 6

Si bien los títulos son iguales, su contenido no es exactamente el mismo ya que las versiones de la Cineteca Nacional son ligeramente más extensas. De cualquier forma, la presencia de estas cintas en diferentes instituciones confirma la existencia de varias copias así como

visage d'Emmanuelle Riva entièrement recréé par l'ombre et la lumière (pl. 259). Ce n'est plus ni la petite amoureuse de Nevers, ni la femme adulte d'Hiroshima. C'est un masque, une épure, c'est elle à tous les âges, c'est elle dans son essence" (traducción de Manuel Almazán).

¹⁹⁷ Existen varias copias de *La señora y la criada* y *Amor gitano* en la filmoteca de la UNAM, sin embargo las versiones aquí señaladas son las más extensas.

sugiere su popularidad entre los clientes (las películas comercialmente más exitosas tienen mayor probabilidad de pervivir en el tiempo).¹⁹⁸

Por otra parte, ambas instituciones comparten algunas películas que si bien llevan diferente título su contenido es prácticamente el mismo:

Filmoteca de la UNAM

Pasión árabe (DVD, 9:30)
 Susana, esta noche llevaré la película que te ofrecí, espérame.
 Paco (16 mm, 9:30; versión más larga)
 Té para dos (DVD y 16 mm, 10:00)
 Pechos turgentes (16 mm, sin datos)
 El rapto (16 mm, 2:10)
 Un trío de muchachas (DVD, 4:20)

Cineteca Nacional

Sr. Scherer (DVD, 9:34)
 La aprovechadora
 (DVD, 12:50)
 Té (DVD, 10:00)
 Alberca (DVD, 9:10)
 Los sátiros (DVD, 7:00)
 ¿? (DVD, 9:00)

Tabla 7

Gracias a esta comparativa se ha podido determinar el título original de dos de las cintas: *El rapto* —título asignado en la filmoteca de la UNAM— en realidad se llama *Los sátiros*; el mismo caso en *Susana, esta noche llevaré la película que te ofrecí, espérame. Paco*, cuyo título original es *La aprovechadora*. Estos hallazgos son posibles gracias a las pantallas de créditos aparecidos al inicio de las cintas; sin embargo, el hecho que los fotogramas donde aparece el título hayan sido suprimidos en las versiones de la Filmoteca de la UNAM sugiere que poco importaba el mismo, lo que se esperaba ver en una película porno eran las escenas de sexo.

Finalmente, existen películas en ambas instituciones con títulos y contenidos similares aunque en realidad se trata de diferentes cintas. Estas similitudes pueden ser muestra de las fantasías sexuales del público así como de la poca creatividad de los realizadores:

Filmoteca de la UNAM

El jefe y la secretaria (16 mm, sin datos)
 ¿? (16 mm, sin datos)

Cineteca Nacional

La nouvelle secrétaire (*sic*) (DVD, 7:45)
 Magia (DVD, 10:00)

Tabla 8

¹⁹⁸ Si bien se solicitó revisar los materiales originales para buscar posibles códigos de producción en las películas resguardadas en la Cineteca nacional, no hubo respuesta por parte de los responsables. Se desconoce entonces si esta colección de películas posee dichos códigos como en el caso de la Filmoteca de la UNAM, y si los posee, hace falta realizar una comparación de códigos entre ambas colecciones.

CONCLUSIONES

La cultura de la imagen plantea un viaje interminable donde incluso el ojo humano no llega

ANÓNIMO

El desarrollo de esta investigación ha señalado la falta de información sobre pornografía; no se trata solamente de su fragmentación a lo largo del tiempo sino su clandestinidad misma. En este sentido, su abordaje está comúnmente relacionado con el ámbito jurídico; al ser denunciados / descubiertos por la autoridad los pornógrafos son procesados por sus faltas a la moral.

Así, los expedientes judiciales han sido la principal fuente de investigación sobre pornografía, sin embargo desde hace algunos años se empieza a concebir este tipo de representaciones como un recurso de investigación en sí mismo.¹⁹⁹ Otro de los abordajes que se han ensayado ha sido el psicoanalítico; en este caso, la representación de la actividad sexual se relaciona con diferentes tipos de perversiones: voyerismo, sadismo, fetichismo, por ejemplo. La presente investigación no se ha sustraído completamente a estas corrientes; ya sea para retomar algunos de sus postulados, ya sea para criticarlos.

¿Tiene algo nuevo que decir la pornografía? En la actualidad la alteridad racial y genérica (*Queer Studies*) emergen como centro del debate: la construcción sexual del Otro, el cine porno hecho por mujeres, son algunas de sus discusiones. En este caso, la pornografía es considerada como una práctica positiva en la medida que desarticula lógicas patriarcales y/o binarias; cabe señalar que los enfoques tradicionales (jurídico y psicoanalítico) y esta nueva corriente no están hablando necesariamente de la misma pornografía.

Identificar el impacto que este tipo de materiales ha tenido en la sociedad y la forma de representar a sus personajes requiere de un contexto particular así como una muestra de análisis limitada. Al respecto, la evidencia que hemos podido identificar señala que el cine pornográfico en México es tan antiguo como clandestino, además de técnicamente deficiente en comparación con el cine autorizado de la época.

¹⁹⁹ En el 2002 se publica *Polissons et galipettes* (Reilhac & Babirole, 2002), una serie de cortos pornográficos producidos entre 1905—1930 y restaurados por los Archives du Centre National de la Cinématographie (Francia). En el 2014 comienza a imprimirse la revista *Porn Studies*, una publicación académica que forma parte de la editorial Taylor & Francis (Inglaterra).

Tómese en cuenta que las regulaciones sobre el cuerpo humano y la actividad sexual anteceden a la pornografía. Más aún, la forma de regular estas experiencias no es homogénea ni atemporal; existen importantes variaciones de una sociedad a otra, además que dentro de un mismo caso existen matices a lo largo del tiempo.

Poner en perspectiva la pornografía nos ha permitido responder nuestra pregunta de investigación: ¿Cuáles son los fundamentos para transgredir o censurar la sexualidad que se aleja de los cánones político y morales? Este tipo de contenidos supone un conflicto con nuestro cuerpo, es decir la forma en que nos relacionamos a partir del mismo. Aquí se abre una serie de preguntas que rebasan los alcances de nuestra investigación: cómo se establece el vínculo entre cuerpo y moral, cuerpo y deseo, cuerpo y tabú.²⁰⁰ Lo que hace el cine porno es reelaborar este conflicto bajo sus propios términos.

Al respecto, hemos presentado al cine porno mexicano como un fenómeno que funciona con la tolerancia de las autoridades; no se trata de “vigilar y castigar” una práctica considerada inmoral, como tampoco un discurso anti—hegemónico. De hecho, podemos decir que la vigencia de este tipo de cine descansa en buena medida en su clandestinidad, su tolerancia y adaptación continua.

Respecto a su contenido, hemos visto que la actividad sexual se encuentra entrelazada con la representación del placer siendo difícil separar una de otra: ¿dónde termina el actor y dónde comienza el personaje? La penetración y el líquido seminal pueden estar presentes pero no son —necesariamente— muestras de placer sexual. A pesar de aparecer desnudos en el *set* de grabación algunos actores evitan *abrirse* ante el público; es decir, abandonar el control de su cuerpo y sus emociones.

¿Cómo abordar este tipo de imágenes? Existe la tentación de analizarlas como un texto. Al respecto, Barthes señala: “leo textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.” (1984, pág. 38);²⁰¹ no se trata de una simple analogía sino toda una lógica lingüística detrás de ella (*logocentrismo*). En realidad, no existen medios puros ni contrapuestos sino una combinación entre ellos: pies de foto, sinopsis, intertítulos, por ejemplo.

²⁰⁰ Desde hace décadas, Douglas (1984) ha señalado el carácter impuro asociado a ciertas partes del cuerpo así como los tratamientos necesarios para su contacto. En este sentido, el estudio de categorías culturales como contaminación y pureza constituyen una importante veta de análisis en relación al cine porno.

²⁰¹ “*Je lis des textes, des images, des villes, des visages, des gestes, des scènes, etc.*” (traducción de Manuel Almazán).

Algo similar ocurre entre los diferentes tipos de imágenes; el cine porno no actúa sólo, las revistas y fotografías de la época también incluyen este tipo de contenidos: una imagen no excluye a la otra. En conjunto toma forma un imaginario sexual que alcanza espacios y momentos originalmente ajenos, lo que McNair ha denominado la *pornograficación* del mundo contemporáneo.

Al ser tema de debate, se han presentado diferentes argumentos a favor y en contra de la pornografía. En aras de promover un punto de vista se pueden pasar por alto las particularidades de cada público y cada cinta, terminando así de ofrecer conclusiones parciales (todas las conclusiones son parciales). En este sentido, la investigación aquí presentada sigue abierta a nuevos descubrimientos pero sobre todo a nuevas formas de abordar el tema.

¿Cómo se desarrolló el cine pornográfico en la segunda mitad del siglo XX teniendo en cuenta la aparición de nuevas tecnologías audiovisuales como la televisión y las cintas de video? ¿Cuál fue la reacción de la sociedad mexicana ante la legalización de este tipo de películas? ¿Su legalización supuso un mayor consumo de la misma? ¿Cómo se desarrolla el cine porno en la actualidad? Todas estas son preguntas que siguen abiertas y pueden ser objeto de nuevas investigaciones.

TRABAJOS CITADOS

Archivo

Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal. (1945). Torres de Villalobos Guadalupe vs Amadeo Pérez de Mendoza. México, Archivo General de la Nación. Expediente 657478, Caja 3689, 12 fojas.

Entrevista

Solís, J. (15 de noviembre de 2017). Cine porno de los años 30. Maravillas y curiosidades de la Filmoteca de la UNAM. (R. Aviña, Entrevistador).

Filmografía

Alexandrov, G. (Dirección). (1934). *Vesyolyye rebyata* [Película].

Andrews, & Wagoner, B. (Dirección). (2012). *After Porn Ends*. [Película].

Bailey, F., & Barbato, R. (Dirección). (2005). *Inside Deep Throat* [Película].

Bracho, J. (Dirección). (1942). *La Virgen que forjó una patria* [Película].

Buñuel, L. (Dirección). (1939). *Un perro andaluz* [Película].

Bustillo, J. (Dirección). (1940). *En tiempos de don Porfirio* [Película].

Damiano, G. (Dirección). (1972). *Deep Throat* [Película].

Damiano, G. (Dirección). (1973). *The Devil in Miss Jones* [Película].

De Santis, G. (Dirección). (1947). *Caccia tragica* [Película].

Díaz, J. (Dirección). (1942). *Jesús de Nazareth* [Película].

Dupont, E. A. (Dirección). (1925). *Variété* [Película].

Fernández, E. (Dirección). (1944). *Las abandonadas* [Película].

Fernández, E. (Dirección). (1948). *Salón México* [Película].

Griffith, D.W. (Dirección). (1915). *The birth of a nation*. [Película].

Harlan, V. (Dirección). (1944). *Jud Süss* [Película].

Hawks, H. (Dirección). (1932). *Scarface* [Película].

Hitchcock, A. (Dirección). (1954). *Rear Window* [Película].

Hitchcock, A. (Dirección). (1958). *Vertigo* [Película].

Mitchell, A., & Mitchell, J. (Dirección). (1972). *Behind the Green Door* [Película].

Ortega, J. (Dirección). (1947). *La insaciable* [Película].

Renoir, J. (Dirección). (1937). *La grande illusion* [Película].

Reilhac, M., & Babiolo, C. (Dirección). (2002). *Polissons et galipettes* [Película].

Truffaut, F. (Dirección). (1973). *La nuit americaine* [Película].

Visconti, L. (Dirección). (1943). *Ossessione* [Película].

Ziehm, H. (Dirección). (1970). *Mona: the Virgine Nymph* [Película].

Hemeroteca

Caballero, M. (20 de junio de 1907). Una trocha para la inmundicia. *El Entreacto*, (651), pág. 1 y 2.

El diario del Hogar. (10 de febrero de 1905). Un cinematógrafo pornográfico. *El diario del Hogar*, 24(126), pág. 2.

El Estandarte. (30 de mayo de 1907). La inmoralidad en los cinematógrafos. *El Estandarte*, 23(4909), pág. 3.

El Heraldo del Hogar. (10 de mayo de 1908). La escuela del cinematógrafo. *El Heraldo del Hogar*(7), pág. 5.

El Heraldo. (25 de junio de 1907). Las vistas para hombres solos. *El Heraldo*, pág. 1.

El Imparcial. (5 de junio de 1901). Las hazañas de un fotógrafo. Circulación de retratos pornográficos. *El Imparcial*.

El Informador. (8 de diciembre de 1939). El regalo que todos esperan. *El Informador*, pág. 7.

El Nacional. (30 de mayo de 1947). Detienen a un depravado tipo y le clausuran su "negocio". *El Nacional*, pág. 4.

- El Nacional. (9 de mayo de 1939). Un buen golpe dio ayer la policía de esta capital. *El Nacional*, pág. 1.
- El Universal. (23 de marzo de 1955). Denuncia oficial de revistas pornográficas. *El Universal*, pág. 1 y 14.
- El Universal. (26 de marzo de 1955). Los voceadores en la campaña moralista. *El Universal*, pág. 6.
- El Universal. (27 de marzo de 1955). Manifestación estudiantil contra las revistas inmorales. *El Universal*, pág. 10.
- El Universal. (29 de marzo de 1955). Son 18 las revistas pornográficas ya consignadas por educación. *El Universal*, pág. 1 y 7.
- Excélsior. (23 de marzo de 1955). Fueron consignados a la procuraduría general, los editores pornográficos. *Excélsior*, pág. 1 y 10.
- Excélsior. (29 de marzo de 1955). Consignación y prohibición de 33 revistillas inmorales. *Excélsior*, pág. 10.
- Morales, M. Á. (20 de agosto de 2006). Dejan al desnudo un viejo enigma. *El Ángel. Suplemento cultural del periódico Reforma*.
- Novedades. (23 de marzo de 1955). Los editores de revistas inmorales fueron consignados. *Novedades*, pág. 11 y 18.
- Novedades. (27 de marzo de 1955). Hay leyes contra la inmoralidad; pero no se aplican, debido a sórdidas complicidades. *Novedades*, pág. 1 y 13.
- Novedades. (27 de marzo de 1955). Manifestación de estudiantes. *Novedades*, pág. 1 y 5.
- Poder ejecutivo. (12 de abril de 1917). Ley sobre delitos de imprenta. *Diario oficial. Órgano del Gobierno Provisional de la República Mexicana*, V(85), págs. 405-407.
- Poder ejecutivo. (26 de mayo de 1928). Código civil para el distrito y territorios federales en materia común y para toda la república en materia federal. *Diario Oficial. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, XXVIII(21), págs. 3-629.
- Poder ejecutivo. (14 de agosto de 1931). Código penal para el distrito y territorios federales en materia de fuero común y para toda la república en materia de fuero federal. *Diario Oficial. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, LXVII(39), págs. 7-86.
- Poder ejecutivo. (1 de marzo de 1941). Reglamento de supervisión cinematográfica. *Diario oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, CXXV(1), pág. 4 y 5.

Poder ejecutivo. (11 de marzo de 1944). Reglamento de revistas ilustradas en lo tocante a la educación. *Diario Oficial*, CXLIII(10), pág. 1 y 2.

Poder ejecutivo. (11 de marzo de 1948). Convenio internacional para la represión de la circulación y del tráfico de publicaciones obscenas. *Diario Oficial, Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, CLXVII(10), págs. 1-7.

Poder ejecutivo. (19 de septiembre de 1941). Reglamento de supervisión cinematográfica. *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, CXXVIII(16), págs. 1-3.

Poder ejecutivo. (12 de junio de 1951). Reglamento de los artículos 4º y 6º, fracción VII, de la Ley orgánica de la Educación Pública sobre publicaciones y revistas ilustradas en lo tocante a la cultura y la educación. *Diario oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, CLXXXVI(35), págs. 4-6.

Bibliografía

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1997). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de las masas*. México: Hermes.

Aguilar, A. (1996). *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Almazán, M. (2019). Un taco de ojo. La imagen pornográfica en México durante la primera mitad del siglo XX. En A. Gutiérrez, C. Schabasser, & C. Fuentes, *Antropología visual y epistemes de la imagen*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Arcand, B. (1993). *El jaguar y el oso hornmiguero. Antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Aumont, J., & Michel, M. (1988). *L'Analyse des films*. París: Éditions Nathan.

Aviña, R. (2010). *Filmoteca UNAM: 50 años*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ayala, J. (1985). *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Posada.

Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bartra, A. (1997). Papeles ardientes. Publicaciones galantes y censura en el medio siglo. *Luna Córnea*(11), 81-91.

Bartra, A. (2002). Entre la fina urdimbre de una falda: Veá, Niuglo y el déshabillé. *Luna Córnea*(25), 36-54.

- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. París: Éditions Galilée.
- Benedict, R. (2010). *El crisantemo y la espada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Berrueco, A. (2009). *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Besançon, A. (1969). Vers une histoire psychanalytique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XXIV(3), 594-616.
- Black, G. (1999). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Bonitzer, P. (2007). *Campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Bordwell, D; Staiger, J & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bronstein, C. (2011). *Battling Pornography. The American Feminist Anti-Pornography, 1976-1986*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Burke, P. (2005). Performing History: The Importance of Occasions. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 9(1), 35-52.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Cabañas, J. (2013). El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis. *Revista iberoamericana de Comunicación*(25), 87-132.
- Cabañas, J. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- Casas, A., & Flores, L. (2009). Deseo de piel. Apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine. En Á. Miquel, *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960* (págs. 119-127). Cuernavaca: Ediciones Sin Nombre.
- Cáseres, S. (2011). El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934-1942. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, XVI, 195-220.

- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, LXIV(6), 1505-1520.
- Checa, C. (2016). El terror digital y sus relaciones con el fuera de campo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*(5), 233-243.
- Chéroux, C. (2003). *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Bélgica: Éditions Yellow Now.
- Cline, S. (1993). The Spiritual Conquest Reexamined: Baptism and Christian Marriage in Early Sixteenth-Century Mexico. *The Hispanic American Review*, LXXIII(3), 453-480.
- Congreso de la Unión. (1872). *Código Penal para el Distrito Federal y Territorios de la Baja California sobre delitos del fuero común, y toda la República sobre delitos contra la Federación*. México: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- Connaughton, B. (2001). *Dimensiones de la identidad patriótica: religión, política y regiones en México, siglo XIX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Coopersmith, J. (2000). Pornography, Videotape and the Internet. *IEEE Technology and Society Magazine*, XIX(1), 27-34.
- Córdova, C. (2005). Vintage porn. *Alquimia*, VIII(23), 7-15.
- Costeloe, M. (1978). *Church and State in Independent Mexico. A Study of Patronage Debate 1821-1857*. Londres: Royal Historical Society.
- Darton, R. (2008). *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De los Reyes, A. (1981). *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (Vol. I). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De los Reyes, A. (2001). *Valente Cervantes. Primeras andanzas del cinematógrafo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Decamps, C. (1981). Pornographie, narration et représentation. En D. Chateau, A. Gardies, & F. Josrt, *Cinemas de la modernité. Films, théories* (págs. 209-219). París: Éditions Klincksieck.
- Del Amo, A. (2006). *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional.
- Del Castillo, A. (2006). *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México, 1880-1920*. México: El Colegio de México.
- Delany, S. (1999). *Time Square Red, Time Square Blue*. Nueva York: New York University Press.
- Di Lauro, A., & Rabkin, G. (1976). *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film 1915-1970*. Nueva York: Chelsea House Publishers.
- Donahue—Wallace, K., & Lamar, E. (2007). "Not just indecent but positively obscene": Lascivious pictures and the Mexican Inquisition. *Colonial Latin American Historical Review*, *XVI*(3), 313-342.
- Douglas, M. (1984). *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge.
- Druille, P. (2002). Teoría de la pornografía. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, *IX*(9), 25-39.
- Duggan, L., & Hunter, N. (1995). *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*. Nueva York: Routledge.
- Elias, N. (2000). *The Civilizing Process. Sociogenetic and Phycogenetic Investigations*. Malden: Blackwell Publishing.
- Escalante, F. (2014). *Ciudadanos imaginarios: memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República Mexicana*. México: El Colegio de México.
- Farriss, N. (1996). *La corona y el clero en el México colonial, 1579-1821: la crisis del privilegio eclasiástico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fein, Seth. (1995). La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano. *Historia y Grafía*, (4), 137-176.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad* (Vol. I). México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Freixas, R., & Bassa, J. (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Freud, S. (1992). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (Vol. XXI, págs. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992). Tótem y tabú. En *Obras completas* (Vol. XIII, págs. 11-162). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- García, A. (2001). Desentrañando lo “pornográfico”. La xilografía *makura-e*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXIII(79), 135-152.
- García, A. (2013). Amor y pasión sexual en el México posrevolucionario: El caso de Eduardo Pallares. En P. Gonzalbo, *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo de ayer* (págs. 245-272). México: El Colegio de México.
- García, E. (1970). *Historia documental del cine mexicano* (Vol. II). México: Editorial Era.
- Garza, J. (2007). *The Imagined Underworld. Sex, Crime and Vice in Porfirian Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gerard-Libois, A. (1962). Hiroshima et ses signes. En R. Ravar, *"Tu n'as rien vu à Hiroshima!"* (págs. 15-161). Bruselas: Université Libre de Bruxelles.
- Giménez, F. (2014). Del porno alternativo a la pornografía de autor. En S. Sierra, *La imagen como pensamiento* (págs. 213-220). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Goffman, E. (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- González, A. (2009). Erótica y transgresión en la Ciudad de México: imágenes de desnudo femenino durante la belle époque. En Á. Miquel, *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960* (págs. 149-167). México: Ediciones Sin Nombre.
- González, A. (2009a). *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México: 1897-1927*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gorfinkel, E. (2017). *Lewd Looks: American Sexploitation Cinema in the 1960's*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gruzinski, S. (1986). Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII. En S. Ortega, *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana* (págs. 255-281). México: Editorial Grijalbo.

- Gruzinski, S. (2010). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guadalajara, L. (2018). *Pornografía. Lo que puede ser y lo que no*. México: Laberinto Ediciones.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Guía Roji. (1944-1945). *Guía Roji. Información y guía de la Ciudad de México, últimas colonias y delegaciones*. México: Guía Roji, S.A.
- Heath, S. (1977). Notes on Suture. *Screen*, XVIII(4), 48-76.
- Higonnet, A. (1993). Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En G. Duby & M. Perrot, *Historia de las mujeres* (Vol VII, págs. 271-295) Madrid: Ediciones Tauro.
- Higonnet, A. (2000). Mujeres, imágenes y representaciones. En G. Duby & M. Perrot, *Historia de las mujeres* (Vol V, págs. 410-432) Madrid: Grupo Santillana Ediciones.
- Hoff, J. (1989). Why is there no history of pornography? En S. Gubar, & J. Hoff, *For Adults Use Only. The Dilemma of Violent Pornography* (págs. 17-41). Bloomington: Indiana University Press.
- Hunt, L. (1996). Introduction: Obscenity and origins of Modernity, 1500-1800. En *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800* (págs. 9-45). Nueva York: Zone Books.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jameson, F. (1990). *Signatures of the Visible*. Nueva York: Routledge.
- Jenkins, P. (1997). *A History of the United States*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Kendrick, W. (1987). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bocsh.
- Lardeau, Y. (2000). Cold Sex (On Pornography and Beyond). En D. Wilson (Ed.). *Cahiers du cinema* (Vol. IV, págs. 204-223). Londres: Routledge.
- Leal, J. (2011). *Anales del cine en México, 1895-1911* (Vol. VII). México: Juan Pablos Editor.

- Le Breton, D. (2006). *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris: Éditions Métailié.
- Leff, L., & Simmons, J. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Legión Mexicana de la Decencia. (1959). *Apreciaciones. Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión de la Decencia de 1931 a 1958*. México: Legión Mexicana de la Decencia.
- Leglise, P. (1977). *Histoire de la politique du cinéma français: le cinéma entre deux républiques*. Paris: Lherminier.
- Leutrat, J.-L. (1985). *L'alliance brisée. Le western des années 1920*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Loaeza, S. (1988). *Clases medias y política en México*. México: El Colegio de México.
- López Austin, A. (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Hernández, M. (2017). *La vida sexual de los nahuas prehispánicos*. Zinacantepec: Secretaría de Cultura del Estado de México.
- Luna, S. (2014). Enriquecimiento y legitimidad presidencial: discusión sobre identidades masculinas durante la campaña moralizadora de Adolfo Ruiz Cortines. *Historia Mexicana, LXIII(3)*, 1377-1420.
- Lust, E. (2008). *Porno para mujeres*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Lyotard, J.-F. (2017). Acinema. En G. Jones, & A. Woodward, *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film* (págs. 33-42). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Macías, V. (2006). Hombres de mundo: la masculinidad, el consumo, y los manuales de urbanidad y buenas maneras. En M. Fernández, C. Ramos, & S. Porter, *Orden social e identidad de género* (págs. 267-297). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- MacKinnon, C. (1996). *Only Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mangueneau, D. (2010). *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Marcus, S. (1966). *The Other Victorian. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. Nueva York: Basic Books.

- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Martínez, C. (1990). El cine como lo vi y como me lo contaron. En R. Loyola (Coord.). *Entre la guerra y la estabilidad política* (págs. 339-360). México: Editorial Grijalbo.
- Marx, C. (1982). *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, C., & Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. Barcelona: Pueblos Unidos.
- Medin, T. (1997). *El sexenio alemanista*. México: Ediciones Era.
- Miquel, Á. (2010). Hidalgo en el cinematógrafo. En Á. Miquel (Coord.). *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano* (págs. 12-21). México: Cineteca Nacional.
- Montellano, F. (1994). *C. B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México del siglo XX*. México: Editorial Grijalbo.
- Moradiellos, E. (2010). *Las caras de Clío. Una introducción a la historia*. Madrid: Siglo XXI.
- Morales, A. (1994). Livianos y diletantes. *Luna Córnea*(4), 60-71.
- Morales, M. Á. (2003). Prostitutas, mesdames, ficheras, retratistas fotorreporteros y fotógrafos en la Ciudad de México (1930-1946). *Alquimia*, *VI*(17), 29-36.
- Morales, M. Á. (2005). "A", "W" y Adrián Devars junior. *Alquimia*, *VIII*(23), 17-25.
- Mulvey, L. (2009). *Visual and other Pleasures*. Eastbourne: Palgrave Macmillan.
- Muñiz, E. (2002). *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Nguyen, T. H. (2014). The Opening of Kobena, Cecilia, Robert, Linda, Juana, Hoang and the Others. En T. Dean, S. Rusczycky, & D. Squires, *Porn Archives* (págs. 62-77). Durham: Duke University Press.
- Niedbala, S. (2016). The Ontology of the Pornographic Image: The Meese Commission and the Rise of Sexual Media. *Grey Room*(64), 104-123.
- Ogien, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Madrid: Ediciones Paidós.
- Paasonen, S., & Saarenmaa, L. (2007). The Golden Age of Porn: Nostalgia and History in Cinema. En S. Paasonen, K. Nikunen, & L. Saarenmaa, *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture* (págs. 23-32). Oxford: Berg Publishers.
- Paasonen, S., Nikunen, K., & Saarenmaa, L. (2007). Pornification and the Education of Desire. En S. Paasonen, K. Nikunen, & L. Saarenmaa, *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture* (págs. 1-20). Oxford: Berg Publishers.

- Passek, J.-L. (2001). *Dictionnaire du cinema*. París: Larousse.
- Patterson, Z. (2004). Going On-Line: Consuming Pornography in the Digital Era. En L. Williams, *Porn Studies* (págs. 104-123). Durham: Duke University Press.
- Penyak, L. (2015). The Inquisition and prohibited sexual artwork in late colonial Mexico. *Colonial Latin American Review*, XXIV(3), 421-436.
- Pepys, S. (2018). *The Diary of Samuel Pepys*. Frankfurt: Outloot Verlag.
- Pérez, L. (2011). Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta. *Historia y Grafía*(37), 79-113. (Pulido, 2013)
- Pío XI. (1936). *Vigilanti Cura*. Roma: Ediciones Esplendor.
- Prada, N. (2010). ¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate. *La manzana de la discordia*, V(1), 7-26.
- Prost, A. (1987). Fronteras y espacios de lo privado. En P. Ariès & G. Duby, *Historia de la vida privada* (Vol. V, págs. 13-154). Madrid: Editorial Taurus.
- Pulido, G. (2013). El espectáculo “sicalíptico” en la Ciudad de México, 1940-1950. En R. Palma, G. Pulido & E. Yanes. *Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX* (págs. 45-68). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pulido, G. (2018). *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la Ciudad de México 1940-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ramírez, L. (2018). El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México. *Historia y Grafía*, XXVI(51), 267-292.
- Rankin, M. (2009). *¡México, la patria! Propaganda and Production during World War II*. Lincoln: University of Nebraska Press
- Ratt, W. (1975). *El positivismo durante el porfiriato (1876-1910)*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Ravar, R. (1962). *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* Bruselas: Université Libre de Bruxelles.
- Rodenberg, H.-P. (1995). El cine de gánsters y la depresión: Cara cortada (1930-1932). En W. Faulstich, & H. Korte, *Cien años de cine, 1895-1995* (Vol. II, págs. 185-199). México: Siglo XXI Editores.
- Romaguera, J., & Alsina, H. (Eds.) (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Román, E. (2006). *El cine pornográfico mexicano de los 90'*. México: Cineteca Nacional.
- Romer, G. (2002). La daguerrotipia erótica. *Luna Córnea*(25), 16-23.
- Rosas, A. (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rubenstein, A. (2004). *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubenstein, A. (2010). La guerra contra las "pelonas". Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924. En G. Cano, V. Mary, & J. Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (págs. 91-126). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruíz, L., et al (2014). Carta pastoral colectiva del Episcopado Nacional sobre la moralización de las buenas costumbres. En M. Hernández, *Documentos de pastoral cívica y social de la Iglesia católica en la Diócesis de Zamora, Michoacán, 1930-1970* (págs. 137-150). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Sáenz, J., & García, A. (2018). Fundamentalismo en el código penal de 1871. Moral pública y buenas costumbres. *Revista electrónica de Psicología Iztacala*, XXI(4), 147-164.
- Saramago, J. (2004). *Ensayo sobre la ceguera*. México: Suma de Letras.
- Schaefer, E. (2004). Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of pornographic Feature. En L. Williams, *Porn Studies* (págs. 370-400). Durham: Duke University Press.
- Schulz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*. México: Distribuciones Fontamara.
- Schussler, A. (2013). Pornography and Postmodernism. *Postmodern Openings*, IV(3), 7–23.
- Slade, J. (2006). Eroticism and Technological Regression: The Stag Film. *History and Technology: An International Journal*, XXII(1), 27- 52.
- Sluis, A. (2012). Projecting Pornography and Mapping Modernity in Mexico City. *Journal of Urban History*, XXXVIII(3), 467-487.
- Sohn, A.-M. (2006). El cuerpo sexuado. En A. Corbin, J.-J. Courtine, & G. Vigarello, *Historia del cuerpo* (Vol. III, págs. 101-133). Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Solís, J. (2013). La carne traidora, el espacio onírico como escenario de la maldad en la cinta pornográfica silente El sueño de Fray Vergazo. En E. Velásquez, *XXXIV Coloquio*

- internacional de Historia del Arte. Estética del mal: conceptos y representaciones* (págs. 153-170). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Solís, J. (2016). Los privilegios de la clandestinidad. Panorámica del cine pornográfico en México en las décadas de los veinte y treinta. En A. De los Reyes, *Miradas al cine mexicano* (Vol. I, págs. 142-158). México: Secretaría de Cultura.
- Sontag, S. (2007). *Estilos radicales*. Barcelona: Random House.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Story, D. (2014). *Industry, the State and Public Policy in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Szarkowski, J. (1996). *Bellocq: Photographs from Storyville, the Red-Light District of New Orleans*. Nueva York: Random House.
- Terry, T. P. (1910). *Terry's Mexico. Handbook for Travellers*. México: Sonora News Company.
- Torres, V. (2001). Un ideal femenino: los manuales de urbanidad: 1850-1900. En G. Cano, & G. Valenzuela, *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XX* (págs. 97-127). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México.
- Turan, K., & Zito, S. (1974). *Sinema. American Pornographic Films and the People who Make them*. Nueva York: Praeger Publishers.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Uña, O., & Hernández, A. (2004). *Diccionario de sociología*. Madrid: ESIC Editorial.
- Vidal, R. (2011). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México 1895-1940*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Vörös, F. (2015). Le porno à bras-le-corps. Genèse et épistémologie des porn studies. En F. Vörös, *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies* (págs. 5-23). París: Éditions Amsterdam.
- Williams, L. (1989). *Hardcore. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press.

Williams, L. (2004). Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction. En L. Williams, *Porn Studies* (págs. 1-23). Durham: Duke University Press.

Zermeño, G. (1997). Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960. *Historia y Grafía*(8), 77-102.

Zinn, H. (1984). *A People's History of the United States*. Nueva York: Longman.

Internet

Alexa. (s.f.). Recuperado el abril de 2018, de Alexa Internet Inc.: <https://www.alexa.com/siteinfo/sexmex.xxx>

Brooke, G. (diciembre de 2010). Obscenity and pornography: A historical look at the American Library Association, the Commission on Obscenity and Pornography, and the Supreme Court. Obtenido de University of Northern Iowa: <https://scholarworks.uni.edu/etd/201/>

Christie's. (s.f.). Highlights from the Erotica Library of Tony Fekete. Recuperado el 25 de abril de 2019, de Christie's: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/boyer-dargens-jean-baptiste-1703-1771-attributed-to-therese-5840662-details.aspx>

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. (s.f.). Proyector cinematográfico para película de 16 mm. Recuperado el marzo de 2019, de Filmoteca UNAM:

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. (s.f.). Proyector cinematográfico para películas de 9.5 mm. Recuperado el marzo de 2019, de Filmoteca UNAM: https://www.filmoteca.unam.mx/MUVAC/2CINEMA/15_ppathebaby95/15_ficha_completa.html

Lemus, V. (1 de mayo de 2015). *Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970*. Recuperado el marzo de 2021, de America cahiers du CRICCAL : <https://journals.openedition.org/america/1310>

Morales, M. Á. (18 de febrero de 2017). Adrián Devars Junior. Recuperado el enero de 2019, de Fotografía en México: <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/2017/02/adrian-devars-jr.html>

Morales, M. Á. (2 de julio de 2010). Cine Venecia. Recuperado el enero de 2019, de Miradas a los medios: <http://moralex-cine.blogspot.com/2010/07/cine-venecia.html>

Morales, M. Á. (22 de junio de 2009). Cine pornográfico mexicano: 1934-1940. Recuperado el enero de 2019, de Miradas a los medios: http://moralex-cine.blogspot.com/2009/06/cine-pornografico-1896-1942_22.html

- Olson, I. (18 de septiembre de 2018). Pornography, Spectatorship and Sex Education in the VCR Era. Obtenido de The University of British Columbia: <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0372086>
- Oxford University Press. (2019). Stag. Recuperado el mayo de 2020, de Lexico.com: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/stag>
- SexMex. (s.f.). SexMex. The Best Latin Porn. Recuperado el abril de 2018, de <https://sexmex.xxx/tour/>
- Solís, J. (enero de 2015). El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo: La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM. Recuperado el mayo de 2020, de Repositorio Athenea Digital FFyL: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD45
- Torres-Septién, V. (2016). Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México. Recuperado el 25 de 2017, de Historia de la vida cotidiana en México: <https://itunes.apple.com/mx/podcast/una-familia-tantas-la-celebraci%C3%B3n-las-fiestas-familiares/id1084547499?i=1000363127630&mt=2>
- Tucholsky, K. (1913). Erotische Films. Recuperado el mayo de 2019, de Filmportal.de: <https://www.filmportal.de/material/kurt-tucholsky-erotische-films-1913>

ANEXOS

a) Fuentes primarias

i. Filmoteca UNAM

La colección de películas pornográficas de la Filmoteca de la UNAM se ha conformado tanto por donaciones como por adquisición; en el primer caso varias de las cintas otorgadas por una “acaudalada familia” incluyen escenas pornográficas; en el segundo caso gran parte de la colección fue adquirida en el mercado de la Lagunilla.¹ Estas cintas se reparten en tres formatos: DVD, 16 mm y 35 mm. Los DVDs fueron creados a partir de diferentes cintas en formato análogo sin embargo no todas las cintas en 16 mm o 35 mm están digitalizadas. Las tablas que aquí se presentan fueron construidas a partir del visionado directo pero también por medio de autores previos, en particular Juan Solís.

DVD

Número	Programa	Título	País	Duración	Año	Sonido	Color	Notas
1	DVD 1	Pasión árabe	México	09:30	c. 1925-1935	silente	b/n	Pasión árabe, Cherezada (sic) y el hijo del sultán son la misma película
2	DVD 1	Gitanos cariñosos	México	11:26	c. 1925-1935	silente	b/n	
3	DVD 1	La pastilla	¿México?	09:30	c. 1945-1950	silente	b/n	
4	DVD 1	Un minuto de amor	México	00:40	c. 1942-1950	silente	b/n	
5	DVD 1	Cuento de un abrigo de mink	México	10:00	c. 1955-1958	silente	b/n	
6	DVD 1	El fotógrafo	México	07:30	c.1935-1945	silente	b/n	

¹ Al parecer, el subdirector técnico y curador Francisco Gaytán es responsable de este rescate.

7	DVD 1	Chema y Juana (Viaje de bodas)	México	12:00	c. 1928-1931	silente	b/n
8	DVD 2	Mamaíta	¿Francia?	09:30	c. 1915-1920	silente	b/n
9	DVD 2	Lesbianas calientes	¿México?	05:30	c. 1925-1935	silente	b/n
10	DVD 2	Un trío de muchachas	¿México?	04:20	c. 1935-1945	silente	b/n
11	DVD 2	Té para dos	¿México?	10:00	c. 1945-1955	silente	b/n
12	DVD 2	Tomasa y Juan en el jardín	México	07:50	c. 1925-1935	silente	b/n
13	DVD 2	Los cazadores	¿México?	09:30	c. 1925-1935	silente	b/n
14	DVD 2	El bohemio (título original)	México	09:30	c. 1925-1935	silente	b/n
15	DVD 2	El monje loco (título original)	México	09:00	c. 1931-1935	silente	b/n
16	DVD 3	Bigamia legal	México	04:30	c. 1942-1955	silente	b/n
17	DVD 3	Antonio Vargas Heredia (título original)	México	10:00	c. 1925-1935	silente	b/n
18	DVD 3	La favorita y el sultán (título original)	¿México?	08:30	c. 1925-1935	silente	b/n
19	DVD 3	El ladrón	¿México?	05:00	c. 1945-1955	silente	b/n
20	DVD 3	Tres actos	¿México?	12:00	c. 1925-1935 (episodios 1 y 3) y c. 1945-1955 (episodio 2)	silente	b/n
21	DVD 3	La dama y el perro	México	10:00	c. 1945-1955	silente	b/n
22	DVD 3	Cinco clientes	México	11:00	c. 1937-1940	silente	b/n
23	DVD 4	Amor árabe	¿México?	07:00	c. 1925-1935	silente	b/n
24	DVD 4	La cita	México	10:00	c. 1950-1955	silente	b/n
25	DVD 4	El levantador (título original)	¿Cuba?	09:30	c. 1950-1955	silente	b/n
26	DVD 4	Las muchachas	México	10:00	c. 1925-1935	silente	b/n

27	DVD 4	La campesina	México	08:00	c. 1925-1935	silente	b/n
28	DVD 4	Sueños de opio (título original)	México	09:00	c. 1925-1935	silente	b/n
29	DVD 4	El sueño de Fray Vergazo	México	10:00	c. 1917-1925	silente	b/n

16 mm

Número	Lata	Marcas	Soporte	Título	País	Longitud	Duración	Sonido	Color	Notas
1	B-2667 1	Sin marcas	Positivo en material Dupont Safety Film	La favorita y el sultán (título original)	¿México?	304 pies	08:45	banda sonora velada	b/n	
2	B-2667 1	Sin marcas	Positivo en material Orwo	Novios	¿EEUU?	443 pies	12:31	banda sonora velada	b/n	Novios, Novios impacientes y Cita en la alberca son la misma película
3	B-2667 1	●● (1919/1939/1959/1979) y 1106JS2384	Positivo en material Kodak	El cura	México	329 pies	09:14	banda sonora velada	b/n	El cura, Viaje de bodas, Chema y Juana son la misma película
4	B-2667 1	Δ+ (1930/1950/1970)	Positivo en material Kodak	La pastilla	¿México?	292 pies	08:12	banda sonora velada	b/n	
5	B-2667 1	Sin marcas	Positivo en material Ferrania Safety 15	Sultán	¿México?	267 pies	07:42	banda sonora velada	b/n	
6	B-2595 6	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji Safety	Amor gitano (título original)	¿México?	274 pies	08:02	banda sonora velada	b/n	

7	B-25956	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji	La señora y la criada/The lady and the maid	¿México?	306 pies	08:50	banda sonora velada	b/n	
8	B-25956	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji Safety	Amor árabe (fragmento)	¿México?	30 pies	01:38	banda sonora velada	b/n	
9	B-25956	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji Safety	El monje loco	México	321 pies	09:32	banda sonora deteriorada	b/n	
10	B-25956	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji Safety	Tortillas calientes (fragmento)	México	175 pies	05:27	banda sonora velada	b/n	Errores de copiado que permiten ver que el material original es Kodak
11	B-25956	Δ (1938/1958/1978), Δ● (1926/1946/1966), Δ□ (1924/1944/1964) y □□ (1940/1960/1980)	Positivo en material Fuji	3 actos	¿México?	sin datos	sin datos	banda sonora velada con añadidura al final	b/n	
12	B-25956	Δ□ (1924/1944/1964) y ● (1936/1956/1976)	Positivo en material Kodak	3 actos	¿México?	326 pies	09:06	banda sonora velada con añadidura al final	b/n	
13	A-12503	●Δ (1923/1943/1963)	Duplicado negativo en material Kodak	Antonio Vargas Heredia	México	272 pies	08:35	banda sonora velada	b/n	

14	A-12503	Sin marcas	Duplicado negativo en material Gevaert	El regreso de Carlos	¿México?	231 pies	06:42	banda sonora velada	b/n	El regreso de Carlos y La dama de negro son la misma película
15	A-12503	Sin marcas	Duplicado negativo en material Gevaert	Té para dos	¿México?	360 pies	10:00	banda sonora velada	b/n	
16	A-12503	●△ (1923/1943/1963)	Negativo Kodaak con sobreimpresión Gevaert	Novios impacientes	¿EEUU?	344 pies	09:16	banda sonora velada	b/n	
17	A-12319	△● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji con la leyenda Gevaert	El sexo y la caricatura	EEUU	102 pies	03:24	banda sonora velada	b/n	
18	A-12319	□△ (1927/1947/1967)	Positivo en material Kodak	El rapto	¿México?	61 pies	02:10	banda sonora velada	b/n	
19	A-12319	△● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji con la leyenda Gevaert	Los amantes (fragmento)	¿México?	24 pies	01:07	banda sonora velada	b/n	
20	A-12319	△● (1926/1946/1966)	Positivo en material Fuji	La dama y el perro	México	334 pies	09:28	banda sonora velada	b/n	La dama y el perro y Susana, esta noche..., son la misma película
21	A-12319	△● (1926/1946/1966) y AV 592 Prod. Title Apollo 11	Positivo en material Fuji	Las citas	¿México?	296 pies	08:23	banda sonora velada	b/n	Las citas y Fiesta de Antifaces son la misma

EVA NEWS REALESE MSC- A1162									película	
22	A-12319	□□ (1940/1960/1980)	Positivo en material Kodak	Los cazadores	¿México?	239 pies	07:04	banda sonora velada	b/n	
23	A-12319	□□ (1940/1960/1980)	Positivo en material Kodak	Bigamia árabe	¿México?	251 pies	07:38	banda sonora velada	b/n	
24	A-21679	●● (1919/1939/1959)	Positivo en material 3M (virado al sepia)	Antonio Vargas Heredia	México	299 pies	08:00	sin datos	b/n	
25	B-4193	Sin marcas	Positivo en material Ferrania con la leyenda Dupont	Viaje de bodas	México	329 pies	09:00	banda sonora velada	b/n	
26	B-4193	Sin marcas	Positivo en material Gevaert Belgium	Pechos turgentes	¿EEUU?	sin datos	sin datos	banda sonora velada	b/n	
27	B-4193	Sin datos	Positivo en material Ferrania	Material sin identificar	¿México?	sin datos	sin datos	Con sonido	b/n	
28	B-4193	Sin marcas	¿Idem?	Material sin identificar	¿EEUU?	sin datos	sin datos	banda sonora velada	b/n	
29	B-4193	Sin marcas	¿Idem?	Material sin identificar	sin datos	sin datos	sin datos	banda sonora velada	b/n	
30	B-4193	Sin marcas	Positivo en material Ferrania	El jefe y la secretaria	¿EEUU?	sin datos	sin datos	banda sonora velada	b/n	
31	B-4193	Sin datos	Positivo en material Ferrania	Las mil y una noches (título	México	251 pies	07:38	banda sonora velada	b/n	Las mil y una noches y Pasad, gran

original)									señor son la misma película
32	B-4193	Sin marcas	sin datos	El bohemio (título original)	México	442 pies	12:00	banda sonora velada	b/n
33	B-1169 2	Sin marcas	Negativo en material Kodak	Pasad, gran señor	México	251 pies	07:38	banda sonora velada	b/n
34	B-1169 2	Sin marcas	Negativo en material Gevaert	Dulce despertar	¿México?	195 pies	05:42	banda sonora velada	b/n
35	B-1169 2	Sin marcas	Negativo en material Gevaert	Susana, esta noche te llevaré la película que te prometí. Paco	¿México?	335 pies	09:30	banda sonora velada	b/n
36	B-1169 2	Sin marcas	Negativo en material Gevaert	Cita en la alberca	¿EEUU?	353 pies	10:20	banda sonora velada	b/n
37	B-1169 2	Sin marcas	Negativo en material Gevaert	El ladrón y el príncipe (título original)	¿México?	384 pies	11:07	banda sonora velada	b/n
38	B-1169 2	Sin marcas	Negativo en material Gevaert	Los cazadores	¿México?	239 pies	07:04	banda sonora velada	b/n
39	B-2674	Sin marcas	Positivo reversible en material Dupont	La dama de negro (¿título original?)	México	310.27 pies	09:00	banda sonora velada	b/n
40	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Gevaert	Cuento de un abrigo de mink	México	367.2 pies	10:21	banda sonora velada	b/n
41	B-2674	Sin marcas	Sin datos	Un ladrón afortunado	México	270.15 pies	07:51	banda sonora	b/n

								velada	
42	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Gevaert	Tomasa y Juan en el Jardín	¿México?	265.7 pies	07:38	banda sonora velada	b/n
43	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Gevaert	Sueños de opio (título original)	México	234 pies	06:51	banda sonora velada	b/n
44	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Fuji	Susana, esta noche te llevaré la película que te prometí. Paco	¿México?	303.1 pies	08:25	banda sonora velada	b/n
45	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Gevaert	Cherezada (sic) y el hijo del sultán	¿México?	303.1 pies	sin datos	sin datos	b/n
46	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Gevaert	Gitanos cariñosos	¿México?	344.26 pies	09:48	banda sonora velada	b/n
47	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Orwo	Fiesta de antifaces	¿EEUU?	280.17 pies	07:42	banda sonora velada	b/n
48	B-2674	Sin marcas	Positivo en material Dupont Safety. Copiada de material Orwo reversible	Un minuto de amor	México	13.9 pies	00:48 (aprox)	banda sonora velada	b/n
49	B-2675	Sin marcas	Sin datos	Tortillas calientes (título original)	México	175 pies	05:00	banda sonora velada	b/n
50	B-	Sin marcas	Positivo en	Los	¿México?	24 pies	01:00	banda	b/n

	2675		material Fuji con indicios de material Orwo	amantes				sonora velada		
51	B-2675	Sin marcas	Material Gevaert Belgium	Trío de muchachas	¿México?	174 pies	05:00	banda sonora velada	b/n	
52	B-2675	Sin marcas	Positivo en material Agfa	El sultán	¿México?	235 pies	03:00	banda sonora velada	b/n	
53	B-2675	Sin marcas	Positivo en material Orwo con indicios de material Fuji reversible	El sexo y la caricatura	EEUU	102 pies	03:24	banda sonora velada	b/n	
54	B-2675	Sin marcas	Sin datos	La dama de negro (título original)	México	sin datos	sin datos	banda sonora velada	b/n	
55	B-2675	△ (1938/1958/1978)	Positivo en material Orwo con indicios de copia en material reversible	Tortilleras	¿EEUU?	Sin datos	sin datos	banda sonora velada	b/n	
56	B-2675	△□ (1927/1947/1967)	Positivo en material Fuji con indicios de material Kodak	El cazador y su perro/The hunter and his dog (título original)	¿México?	239 pies	07:04	banda sonora vacía	b/n	Está incompleta, tal vez se trata de Los cazadores
57	B-2675	Sin marcas	Positivo en material	La señora y la	¿EEUU?	274 pies	08:08	banda sonora	b/n	

			Orwo	criada/The lady and the maid (título original)				vacía	
58	B-2675	Sin datos	Positivo en material Agfa con indicios de material Orwo y Gevaert	El monje loco (título original)	México	321 pies	09:00	banda sonora con indicios de sonido	b/n
59	B-2675	Sin marcas	Positivo en material Orwo	Amor gitano (título original)	¿México?	274 pies	08:00	banda sonora velada	b/n
60	B-2675	●+ (1931/1951/1971)	Positivo en material Kodak	Lesbianas calientes	¿México?	Sin datos	Sin datos	banda sonora velada	b/n
61	B-1389 5	Δ● (1926/1946/1966)	Fuji Safety	El monje loco	México	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n
62	B-1389 6	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Fuji Safety	Tortillas calientes	México	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n
63	B-1389 7	Δ● (1926/1946/1966)	Fuji Safety	Los tres actos	¿México?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n
64	B-1389 8	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Fuji Safety	Amor gitano	¿México?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n
65	B-1389 9	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Fuji Safety	La señora y la criada/The lady and the maid	¿México?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n

66	B-1390 0	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Fuji Safety	Amor árabe	¿México?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n
67	B-1390 1	Δ (1938/1958/1978) y Δ● (1926/1946/1966)	Sin datos	Los tres actos	¿México?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n

35 mm

Número	Lata	Marcas	Soporte	Título	País	Longitud	Duración	Sonido	Color	Notas
1	N-6478	● (1936/1956/1976), ●● (1919/1939/1959/1979) y □□ (1940/1960/1980)	Positivo en material de nitrato Kodak	Mamaíta	¿Francia?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n	Con fragmentos de acetato
2	N-6477	Δ● (1926/1946/1966)	Positivo en material de nitrato Agfa	El sueño de Fray Vergazo	¿España?	Sin datos	Sin datos	Sin datos	b/n	Con título, intertítulos y leyenda de fin integrados a la cinta

ii. Cineteca Nacional

La Cineteca Nacional alberga la Videoteca Digital Carlos Monsiváis donde se localiza la colección de películas de dicho intelectual mexicano (2 000 películas en formato DVD). Asimismo la Videoteca Digital Carlos Monsiváis alberga el Archivo Memoria que tiene el propósito de conservar “películas huérfanas”; esto es, “...cualquier película que existe fuera del espectro comercial y que ha sido descuidada, escondida o es única”.²

En el año 2010 la Cineteca Nacional lanzó un proyecto de rescate de películas con estas características; la intención era conservar una parte de la memoria audiovisual de la sociedad capitalina, así como generar conciencia sobre la importancia de este tipo de materiales. Gran número de particulares presentaron sus grabaciones caseras algunas de las cuales ya no podían ver debido a que no contaban con la tecnología necesaria (los proyectores o las herramientas para repararlos estaban obsoletos). Por su parte, los técnicos de la Cineteca restauraron dicho material y entregaron una copia digital a los donadores.

No existe una “colección de películas porno”. Las donaciones contemplan una variedad de temáticas incluyendo contenido pornográfico; la tabla que aquí se presenta se compone de la donación de seis grupos o individuos: El Reynito,³ Andrés Pardo Piconne, Gilberto Vázquez Moreno, Colección Rojo, Familia Graue-Wiechers y Roberto Fiesco. Estos nombres ofrecen la posibilidad de rastrear el origen de las cintas en futuras investigaciones.

² Archivo Memoria, disponible en <http://ca.cinetecanacional.net/index.php/About/Index> Consultado el 15 de agosto de 2019.

³ Miguel Ángel Corona donó una serie de películas pornográficas a la Cineteca Nacional donde fue bautizada como colección El Reynito; Corona explica así dicho nombre: “La banda así me conoce porque como trabajo con miles de grupos de artistas y técnicos, les llamo ‘reynitos y reynitas’ a todo mundo, ahora el gremio artístico y cultural me llama así, no por otra cosa”. Entrevista personal, 12 de marzo de 2019.

Número	Colección	ID	Título	Formato	Duración	Sonido	Color	Permisos
1	El Reynito	H0561	Agencia teatral	16 mm	07:20	¿Silente?	b/n	Cineteca
2	El Reynito	H0571	Alberca	16 mm	09:10	¿Silente?	b/n	Cineteca
3	El Reynito	H0552	Amanecer	16 mm	10:45	¿Silente?	b/n	Cineteca
4	El Reynito	H0573	Amor gitano	16 mm	10:40	¿Silente?	b/n	Cineteca
5	Andrés Pardo Piconne	H0898	Backdoor retreat y Treasure chest	super 8 mm	00:25:23	¿Silente?	color	Terceros
6	El Reynito	H0564	Bañistas	16 mm	08:45	¿Silente?	b/n	Cineteca
7	Andrés Pardo Piconne	H0897	Climatic ending	super 8 mm	00:27:28	¿Silente?	color	Terceros
8	El Reynito	H0570	Cuadro/La femme au portrait	16 mm	12:20	¿Silente?	b/n	Cineteca
9	Gilberto Vázquez Moreno	HC00533	Dr. Medina (rushes negativo)	16 mm	02:23	¿Silente?	b/n	Donante
10	Andrés Pardo Piconne	H0891	Emergency only	super 8mm	08:30	¿Silente?	color	Terceros
11	El Reynito	H0566	Fedora y el Diablo	16 mm	10:15	¿Silente?	b/n	Cineteca
12	Andrés Pardo Piconne	H0905	Getting down to business	super 8 mm	06:30	¿Silente?	color	Terceros
13	Andrés Pardo Piconne	H0909	Getting down to business	super 8 mm	06:40	¿Silente?	color	Terceros
14	El Reynito	H0550	Gori	16 mm	12:30	¿Silente?	b/n	Cineteca
15	El Reynito	H0549	Íntimos amigos	16 mm	07:02	¿Silente?	b/n	Cineteca
16	El Reynito	H0551	La apoteosis	16 mm	10:00	¿Silente?	b/n	Cineteca

17	El Reynito	H0554	La aprovechador a	16 mm	12:50	¿Silente?	b/n	Cineteca
18	El Reynito	H0560	La nouvelle secrétaire	16 mm	07:45	¿Silente?	b/n	Cineteca
19	El Reynito	H0572	La señora y la criada	16 mm	10:50	¿Silente?	b/n	Cineteca
20	El Reynito	H0568	Le fiance	16 mm	13:40	¿Silente?	b/n	Cineteca
21	El Reynito	H0563	Los negritos	16 mm	08:15	¿Silente?	b/n	Cineteca
22	El Reynito	H0574	Los sátiros	16 mm	07:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
23	El Reynito	H0565	Magia	16 mm	10:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
24	Andrés Pardo Piconne	H0896	Mouth full y Warm milk	super 8 mm	00:28:25	¿Silente?	color	Cineteca
25	Colección Rojo	H01767	Ojo, 7 cortes	8 mm	09:00	¿Silente?	color	Cineteca
26	El Reynito	H0577	Ramona	16 mm	07:10	¿Silente?	b/n	Cineteca
27	El Reynito	H0557	Ratas/Afrodita	16 mm	10:45	¿Silente?	b/n	Cineteca
28	El Reynito	H0562	Santa Claus	16 mm	08:40	¿Silente?	b/n	Cineteca
29	Familia Graue- Wiechers	HC00149	Sin título	super 8 mm	03:23	¿Silente?	b/n	Donante
30	Roberto Fiesco	HC04035	Sin título	super 8 mm	11:58	¿Silente?	b/n	Donante
31	Roberto Fiesco	HC04036	Sin título	super 8 mm	11:19	¿Silente?	b/n	Donante
32	Roberto Fiesco	HC04037	Sin título	super 8 mm	12:31	¿Silente?	b/n	Donante
33	Roberto Fiesco	HC04038	Sin título	super 8 mm	13:05	¿Silente?	b/n	Donante
34	Roberto Fiesco	HC04039	Sin título	super 8 mm	13:36	¿Silente?	b/n	Donante
35	El Reynito	H0569	Solitaria	16 mm	07:30	¿Silente?	b/n	Cineteca
36	Andrés Pardo Piconne	H0914	Soothing satisfaction	super 8 mm	06:30	¿Silente?	color	Terceros

37	El Reynito	H0548	Sr. Scherer	16 mm	09:34	¿Silente?	b/n	Cineteca
38	El Reynito	H0558	Té	16 mm	10:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
39	Andrés Pardo Piconne	H0899	The therapist y Black Transexual	super 8 mm	00:23:27	¿Silente?	color	Terceros
40	Andrés Pardo Piconne	H0910	The welcome party	super 8 mm	07:00	¿Silente?	color	Terceros
41	El Reynito	H0555	Torti	16 mm	13:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
42	El Reynito	H0556	Torti	16 mm	09:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
43	Andrés Pardo Piconne	H0913	Twilight fantasy #3	super 8 mm	07:00	¿Silente?	color	Terceros
44	Andrés Pardo Piconne	H0912	Twilight fantasy #5	super 8 mm	07:00	¿Silente?	color	Terceros
45	El Reynito	H0567	Un accidente afortunado	16 mm	07:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
46	El Reynito	H0553	Un chance inesperado	16 mm	13:40	¿Silente?	b/n	Cineteca
47	Andrés Pardo Piconne	H0908	Vantastic!	super 8 mm	06:40	¿Silente?	color	Terceros
48	Andrés Pardo Piconne	H0907	Wake up call	super 8 mm	06:30	¿Silente?	color	Terceros
49	Andrés Pardo Piconne	H0911	Wake up call	super 8 mm	06:30	¿Silente?	color	Terceros
50	Andrés Pardo Piconne	H0915	Wake up call	super 8 mm	06:30	¿Silente?	color	Terceros
51	Andrés Pardo Piconne	H0892	Western Lust	super 8 mm	11:01	¿Silente?	color	Terceros
52	Andrés Pardo Piconne	H0906	Wet wake-up	super 8 mm	06:40	¿Silente?	color	Terceros
53	El Reynito	H0547	[Antifaz]	16 mm	06:32	¿Silente?	b/n	Cineteca
54	El Reynito	H0575	[La amenaza]	16 mm	04:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
55	El Reynito	H0576	[Las cubanas]	16 mm	09:00	¿Silente?	b/n	Cineteca
56	Andrés Pardo Piconne	H0902	[Mujer masturbándose e y teniendo	super 8 mm	00:28:13	¿Silente?	color	Terceros

			relaciones sexuales]					
57	Andrés Pardo Piconne	H0901	[Mujer masturbándose]	super 8 mm	00:29:37	¿Silente?	color	Terceros
58	Andrés Pardo Piconne	H0889	[Relaciones sexuales entre 4 personas]	8 mm	08:42	¿Silente?	color	Terceros
59	Andrés Pardo Piconne	H0890	[Relaciones sexuales entre una pareja]	super 8 mm	07:48	¿Silente?	color	Terceros
60	Andrés Pardo Piconne	H0903	[Relaciones sexuales junto a una alberca]	super 8 mm	00:28:37	¿Silente?	color	Terceros
61	Andrés Pardo Piconne	H0893	[Sexo en el bosque]	super 8 mm	11:30	¿Silente?	color	Terceros
62	Andrés Pardo Piconne	H0895	[Sexo en una mesa de billar, Sexo en la sala y Ski bunnies part 1]	super 8 mm	18:54	¿Silente?	color	Terceros
63	Andrés Pardo Piconne	H0894	[Sexo lésbico]	super 8 mm	10:49	¿Silente?	color	Terceros
64	Andrés Pardo Piconne	H0904	[Tres parejas teniendo sexo]	super 8 mm	00:29:20	¿Silente?	color	Terceros
65	Andrés Pardo Piconne	H0900	[Varias parejas tenidndo relaciones sexuales]		00:30:01	¿Silente?	color	Terceros

b) Sinopsis

i. Filmoteca de la UNAM

Cine porno programa I (DVD)

Pasión árabe

Un hombre y una mujer vestidos como árabes tienen relaciones sexuales sobre un diván. Primero tienen sexo oral y después el hombre penetra a la joven hasta eyacular.

Nota: La barba del hombre parece falsa. La mujer cierra los ojos en algún momento del coito.

Gitanos cariñosos

Una mujer ve varias fotografías y después comienza a masturbarse; pela un plátano y lo introduce en su vagina. “Si lo que ustedes acaban de ver no fue suficiente para [intertítulo ilegible] pues ella quería gozar más [intertítulo ilegible] dar un paseo, se encuentra un gitano que antes había prometido hacerla feliz”. La mujer encuentra a un hombre en el campo y después aparecen en un rincón de una habitación: “poniéndose ambos de acuerdo [intertítulo ilegible] lleva a su casa para [intertítulo ilegible] prometido”. A partir de aquí, la pareja tiene relaciones sexuales. “Después de un breve tiempo [intertítulo ilegible] anda nuevamente en [intertítulo ilegible] ambos se dedican a [intertítulo ilegible]”.

Nota: El bigote del hombre parece falso. Mientras la pareja se encuentra en el campo, alguien pasa caminando al fondo. La pareja se besa.

La pastilla

Dos mujeres conversando y bebiendo. Un hombre (¿mesero?) llega con un vaso para una de ellas, la mujer lo bebe y se queda dormida. El hombre y la otra mujer la llevan a una habitación, la desnudan y empiezan a acariciarla. El hombre se desnuda y penetra a la mujer dormida, quien despierta pero continúan teniendo relaciones sexuales.

Nota: En la habitación hay un espejo grande donde la pareja se refleja teniendo relaciones sexuales. La pareja se besa.

Un minuto de amor

Un hombre y una mujer tienen relaciones sexuales en una habitación. La mujer intenta levantarse de la cama pero el hombre la estrangula.

Cuento de un abrigo de mink

Una mujer (¿trabajadora doméstica?) hace el aseo de la casa y se encuentra un abrigo, lo saca del ropero y se lo prueba. Un hombre que estaba cubierto sobre la cama se despierta y ve a la mujer. Ésta, se prueba una gabardina, es entonces que el hombre se levanta y comienza a acariciarla hasta que tiene relaciones sexuales con la joven.

Nota: Hay una fotografía de una mujer desnuda colgada de una de los muros de la habitación.

El fotógrafo

Una mujer posa desnuda sobre un podio en el estudio fotográfico “París”. Otra mujer llega a dicho estudio y se coloca delante de la cámara. La primera mujer desnuda a la segunda y comienzan a tener relaciones sexuales. Posteriormente se les une el fotógrafo formando así un trío sexual.

Nota: El hombre usa lentes oscuros. Una de las mujeres besa el ano del hombre.

Chema y Juana

Un hombre vestido de charro y una mujer de china poblana bajan del tren. Suben a un automóvil y bajan después frente a un edificio con el letrero “Hotel”. Entran en una habitación y toman asiento. Se empiezan a besar y acariciar. Chema desnuda a Juana y se restriega el bigote al verla tendida sobre la cama. La pareja tiene relaciones sexuales y después se encuentran con un sacerdote. Chema sale y deja a Juana con el padre quien comienza a acariciarla, se levanta la sotana y coloca a la mujer de manera que haga felación. Después la penetra sobre un sillón hasta eyacular. Poco después regresa Chema por Juana, el padre les da la bendición y se van.

Nota: El bigote del primer hombre parece falso. Hay un espejo en la habitación del hotel. En un momento dado la mujer voltea a la cámara.

Cine porno programa II (DVD)

Mamaíta

“Felipito Santo en ‘Mamaíta’. Un episodio en cuarta dimensión por la familia Putiérrez. Marca registrada y repelada. La acción se desarrolla en el valle de la Mulita de Santiago, distrito de Tepescololla. Reparto. Margarita...[intertítulo ilegible] Uterino, Manolín...El decrepito, Elvira...La memela, Felipito...El becerro de oro”. Una mujer se despierta semidesnuda y se arregla frente al tocador. Llega su esposo, la besa, acaricia sus pechos y vuelve a salir de la habitación. (“Un despertar alegre. Margarita amaneció cachonda. -Pobre maridito mío. De mirar que ya no sopla y pensar que ya no paraguas. -Buenos días hermosa. ¿cómo te amaneció? - No te apures encantito, el remedio lo tendrás entre tus manos. -Te impacientas mujercita? En busca voy de Elvira para que te refresque el comal. El diario ejercicio de Elvira, la memela...”). Mientras tanto, la mujer ordena a otro hombre (¿mayordomo?) que practique el *cunnilingus*. El esposo regresa a la habitación con una mujer (¿trabajadora doméstica?); al descubrirlos, obliga al mayordomo a la felación mientras las mujeres tienen relaciones sexuales sobre un diván (“Más tarde...como a las ocho...ochenta. -Señora, el baño está listo. -Antes quiero un masaje, Felipito. Inocente palomita que te dejaste engañar. Si ya no puedes ‘amar’ delítate pues ‘mamando’.

Nos comieron el mandado. -Luminosa idea! Pobre Manolo... ni con Becerro de oro...”). Posteriormente, el mayordomo vuelve a practicar *cunnilingus* con la señora de la casa mientras que su esposo lo penetra y la trabajadora doméstica se masturba sobre la cama (“Adentro Puebla!”).

Nota: El tocador tiene un espejo donde se refleja la señora de la casa

Lesbianas calientes

Dos mujeres solamente con medias y tacones tienen relaciones sexuales en el campo. Un hombre las espía a lo lejos, se desviste, se acerca y tiene relaciones sexuales con una de ellas. El hombre la penetra y eyacula fuera de la vagina.

Nota: La mujer no opone resistencia

Sin título

Dos mujeres y un hombre tienen relaciones sexuales, después sólo las mujeres quienes sonríen mientras juegan con sus pechos.

Nota: Esta es otra película dentro del mismo título

Un trío de muchachas

Un hombre y una mujer tienen relaciones sexuales en una recámara. Una mujer entra en la recámara y descubre molesta a la pareja. La primera mujer se acerca a la segunda y comienza a acariciarla y desvestirla. Se acuestan en la cama y tienen relaciones sexuales. Después se une el hombre formando un trío sexual; una de las mujeres lo sodomiza con el pico de una botella mientras penetra a la otra mujer.

Nota: En la recámara hay un espejo. Una de las mujeres voltea a la cámara.

Té para dos

Un hombre y una mujer se besan y acarician en una sala. Después pasan a una recámara donde se desnudan y tienen relaciones sexuales. Un segundo hombre toca a la puerta de la casa mientras el segundo toma su ropa y se esconde en un ropero. La mujer, aún desnuda, recibe al segundo hombre, al parecer su marido y lo ayuda a desvestirse para después tener relaciones sexuales. El segundo hombre se queda dormido mientras que el primero sale del ropero y se acuesta en la cama; la mujer despierta a su marido y tiene relaciones sexuales con los dos hombres.

Tomás y Juana en el jardín

“Tomasa es ‘gata’ [intertítulo ilegible] y está tan sazón [intertítulo ilegible] que al pobre Juan [intertítulo ilegible] de puritito fundillo. ¡Ay que culo tan relindo! ¡No importa que esté apestoso!...”. Juan barre y ve a Tomasa lavando, se acerca y empieza a besarla y acariciarla pero ella se resiste. “Y el muy cabrón, despacito llega hasta ella, cauteloso. Y cual un gato de veras al contemplar un ratón sin andarse por las ramas se quiere dar su atracón”. Después de un forcejeo logra que coopere sus deseos. La desnuda mientras sigue besándola, ella saca el pene de Juan y comienza a hacer una felación, poco después tienen relaciones sexuales sobre una banca. “‘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 la entretiene. ‘Ay Juan yo quiero joder de Mira quién viene’. Y el bergante la complace y la jode como quiere y ¡la muy puta Tomasa de placer está que muere! ¡Qué manera de chingar! ¡Y ninguno se ha cansado! Por eso es que ahora discurren echar un palo ensebado”. Al terminar se visten aunque continúan besándose sobre la banca, en ese momento la dueña de la casa llega y casi los descubre. “Y si un poco más se tardan la señora de la casa les cae al par de jodones con las manos en la masa. Moraleja: no se fien de ningún criado ni criada que todos sin faltar uno, son hijos de la chingada”

Nota: El título es incorrecto, según los intertítulos los personajes se llaman Tomasa y Juan

*Los cazadores*⁴

La misma película que aparece en la lata A-12319, la principal diferencia de esta versión es que después de tener relaciones sexuales uno de los hombres y una mujer orinan.

El bohemio

Un pintor en un estudio frente al caballete. Recibe una llamada y su asistente le pasa el teléfono. Se ve a una mujer hablando con el pintor, al parecer acuerdan una cita pues poco después la mujer llega con el pintor quien le muestra uno de sus cuadros: un hombre sacando aguamiel de un maguey. Después el pintor ofrece una copa a la mujer y empieza a coquetear con ella pero lo rechaza alegremente. Después le toma las medidas y la toca lascivamente hasta desvestirla y penetrarla. Al final se observa que el hombre eyacula fuera de la vagina y cómo escurre el semen de la misma.

Nota: La bata del pintor dice "...Gómez". El pintor cierra los ojos cuando penetra a la mujer.

El monje loco

"Argumento [intertítulo ilegible]. Fotografía, Santiago [intertítulo ilegible]. Sonido de Jorge A. T. Rizo. Dirección, Agapito Vélez Ovando, miembro de la OGT. Advertencia, todos los personajes que intervienen en esta producción son decentes, aunque usted no lo crea son de Jalisco". Una mujer escucha la radio tendida en un diván, poco después comienza a soñar. La mujer corre por el campo y llega al borde de un estanque. Después un monje grotesco sale de una cabaña y descubre a la mujer, se acerca a ella furtivamente. La mujer sale desnuda del estanque y el monje corre hacia ella, ésta huye pero el monje la alcanza, la tira al piso y la estrangula. Ya muerta, el monje tiene relaciones sexuales con el cadáver. La mujer comienza a agitarse hasta que se despierta del sueño.

Nota: La mujer desnuda se refleja en el estanque.

⁴ Las sinopsis no se repetirán, sólo se hará mención de la presencia de dos o más películas con el mismo título en diferentes latas o formatos; dado el caso, sólo se mencionarán las diferencias de contenido entre una versión y otra.

Cine porno programa III (DVD)

Bigamia legal

“Febrero 31 de 1950 [sic]. Se casa en México Gregorio Hernández, aquel famoso ‘Goyito el estrangulador’. Un hombre pasa su noche de bodas sus dos esposas. Entran a una habitación, las mujeres se desvisten y después se incorpora dicho hombre para formar un trío sexual. Finalmente las mujeres continúan teniendo relaciones sexuales sin el hombre.

Nota: las mujeres se dejan el velo de novia al tener relaciones sexuales. El hombre por su parte no se quita los lentes oscuros. Hay un espejo en el tocador de la habitación. Los actores cierran los ojos.

Los amantes

“Antonio Vargas Heredia. Después de formidable corridón, justo es darse merecido vacilón”. Se muestran varias vistas de una corrida de toros. Después, el supuesto torero llega a una habitación donde están dos bailarinas españolas; ellas bailan, él las ve y después las desviste. Ya desnudos, tienen relaciones sexuales en la cama de la habitación: el hombre eyacula dentro de la vagina de una de ellas y se ve cómo el semen escurre. El hombre y la mujer orinan en una bacinica. Las mujeres vuelen a tener relaciones sexuales y el hombre se incorpora más tarde. El hombre eyacula dentro de la vagina de la otra mujer [vateria (sic) para las dos].

Nota: Las mujeres conservan medias y tacones mientras tienen relaciones sexuales. Una de ellas mira hacia arriba y después cierra los ojos mientras tiene relaciones sexuales.

La favorita del sultán

Una mujer desnuda pero con un turbante está acostada sobre el piso mientras un hombre desnudo con un turbante la ve sentado en una cama. Después la mujer sube a la cama y el hombre la empieza a besar y acariciar, ambos practican sexo oral entre sí y finalmente el hombre penetra a la mujer.

El ladrón

En una habitación dos mujeres tienen relaciones sexuales. Un hombre roba dentro de una casa, al escuchar que alguien se acerca se esconde debajo de una cama. Una mujer llega a la habitación, enciende la luz y se arregla frente al tocador; se quita las gafas y comienza a desvestirse. El hombre sale de la cama y ve a la mujer, llega por detrás con un cuchillo, la mujer lo ve por el espejo y se asusta. Forcejean y el hombre pierde el antifaz. Finalmente, el hombre la somete y la tira en la cama, donde tienen relaciones sexuales.

Nota: Al parecer, la cinta está mal editada. El hombre usa antifaz y la mujer lentes oscuras. Hay un espejo en el tocador de la habitación.

Tres actos

“Como primer aspecto veremos las maniobras de auténticos afeminados. El acto como es natural, repugna, pero hay que ver...”. Un hombre con vestido, cabello largo y tacones está en una habitación, llega otro hombre no afeminado y lo ve bailar. Se desnudan, el segundo hombre penetra al afeminado sobre una cama y después sobre una silla hasta eyacular. El afeminado limpia la pelvis del otro, después el afeminado se limpia con ayuda de una palangana. Se visten y salen abrazados del cuarto. “Como segundo acto, las ‘Tortilleras’ femeninas son de muy agradable efecto”. Dos mujeres sentadas en sendas tumbonas platican, una de ellas sale de cuadro y regresa con una bandeja donde lleva botellas y vasos; brindan y una de ellas comienza a desvestirse. Ésta anima a la otra para hacer lo mismo; ya desnudas se acercan al borde de una alberca donde tienen relaciones sexuales. Al final se visten y salen de cuadro abrazadas. “El tercer acto, un masaje francés bien hecho causa nerviosidad al que lo ve y un inmenso placer al masajeador”. En una habitación, una mujer hace una seña con el dedo a un hombre para que se acerque. El hombre va con ella y comienza a desnudarse, se acuesta en la cama y la mujer hace una felación; el hombre eyacula sobre un pañuelo y la mujer se limpia la boca con otro pañuelo.

Nota: En el primer acto, el hombre afeminado se cubre su pene con la mano. En el segundo y tercer actos, las mujeres están peinadas con raya en medio. En el tercer acto, la barba del hombre parece falsa y hay un espejo en el tocador.

Las damas de negro

La misma película que aparece en la lata A-12319.

Cinco clientes

“La sala de espera está impaciente”. En una habitación una sexoservidora tiene relaciones sexuales con sus clientes. Primero un hombre que parece militar. Después un charro. “Pasa el segundo cliente, un charro...”. Después un sordomudo. “Pasa el tercer cliente, un sordomudo”. Después un comerciante. “Ahora el cuarto cliente, un ferretero”. Finalmente, un hombre de traje. “El quinto cliente, un aristócrata”.

Nota. El hombre que aparece señalado como ferretero lleva la misma bata que el personaje del pintor lleva en la película El bohemio (“Gómez”). El aristócrata se persigna antes de tener relaciones sexuales.

Cine porno programa IV (DVD)

Amor árabe

La misma película que aparece en la lata A-12319.

La cita

Un automóvil se estaciona fuera de una casa, sale una mujer y entra en el automóvil. Éste avanza y se estaciona cerca de un parque; un hombre y la mujer bajan y se sientan sobre el pasto, se besan y después se dan. Llegan a una casa, el hombre trae una botella y vasos para brindar. Después apartan la mesa y se comienzan a besar y acariciar; pasan a una recámara con un diván; la mujer hace una felación y poco después el hombre la penetra. Al final el hombre eyacula dentro de la vagina y se ve como escurre el semen.

Nota: El automóvil tiene escrita la leyenda “Salvavidas” y tiene las placas 05-17N. El hombre y la mujer voltean a la cámara en diferentes momentos.

Entre dos fuegos

Dos mujeres pasean en un malecón [“¡Pa, su madre!”]. Un automóvil se estaciona y baja un hombre, se acerca a las mujeres y conversan alegremente. Los tres suben al auto y se dirigen a un bar. Ahí el hombre flirtea con una de las mujeres. Salen de ahí y llegan a una casa; en la mesa siguen bebiendo y charlando, el hombre besa y desnuda parcialmente a la misma mujer, la otra mira burlonamente. Los dos primeros se levantan y van a una habitación [“Cuidado calvos”] donde se desnudan completamente y tienen relaciones sexuales. Tiempo después la segunda mujer se les une y forman un trío sexual [“Y todos fueron felices”].

Nota: Hay un espejo grande en la habitación.

Las muchachas

[“Esta película ha sido rescatada, restaurada y copiada por la filmoteca de la UNAM”]. Dos mujeres pasean por un jardín; se sientan debajo de un árbol, sobre un banco de piedra. Comienzan a acariciarse mientras un hombre las espía de cerca. Las mujeres juegan con un dildo y una penetra a la otra, dejan el dildo y siguen teniendo relaciones sexuales. El hombre se masturba mientras las ve, después una de ellas hace una felación mientras la otra se masturba con el dildo.

La campesina

Un hombre y una mujer se encuentran en el campo; el hombre toca una armónica y canta. Poco después el hombre le entrega lo que parecen flores y se despiden. Después otro hombre poco antes cortaba un tronco camina por el campo y se encuentra a la mujer orinando [“Pancha es sorprendida por Gorgonio y en qué forma...”]. Entonces se acerca a ella y la obliga a tener relaciones sexuales; la desviste y la coloca sobre el rebozo de ella. Se visten y permanecen sentados sobre el rebozo. El primer hombre los ve y corre tras el malhechor pero no lo alcanza. [“Prudencio sorprende a los infieles”]. De regreso con la mujer, ésta le suplica de rodillas, el hombre enojado le sube la falda y la penetra, ella siente dolor cuando lo hacen, al final eyacula fuera de la vagina y ambos quedan dormidos. Después de un rato se despiertan y recogen sus cosas [“Pancha niega, Prudencio perdona”].

Sueño de opio

Un hombre (¿mayordomo?) lleva una bandeja con lo que parecen cigarrillos de opio a la habitación de otro hombre. Éste lo fuma y se duerme; mientras duerme aparece un genio, le da un anillo y parece decirle que lo frote. Aparece una mujer desnuda con quien tiene relaciones sexuales, la mujer desaparece pero aparece otra, con quien también tiene relaciones sexuales; en total tiene sexo con tres mujeres distintas. Después que desaparece la tercera reaparece el genio y el hombre parece molesto, da vueltas sobre la cama hasta que cae y se despierta desconcertado.

El sueño de Fray Vergazo

“El reverendo Padre Plácido Vergazo, de la antigua orden de San Prepuccio, distrae sus ratos de ocio, que son los más, en el cultivo de su pequeño jardín. Ventosilla, sacristán y perrero de la parroquia, verdadero costal de malicias y saco de picardías, asoma su figurilla de ave fría y anuncia a Fray Vergazo, la llegada de una de sus más predilectas hijas de confesión. La beata Magdalena de las Cinco llagas, garrida moza y virgen a medias, todavía conserva el chiquito en buen estado, se acerca al tribunal de la penitencia a descargar su conciencia. ‘Acúsame padre’. Los cándidos ojos de Fray Vergazo examinan lujuriosamente aquella carne de pecado mientras escucha estremecido la relación de los inúmeros medios que el demonio emplea para hacer caer a los fieles en los lazos de la lujuria y la impudicia. ‘Ego te absolvo, hija mía’. Tu espíritu es débil y tu carne flaca, vete y no peques más; reza contrita al Señor del Sofoco y si otra vez el diablo en figura de tu novio te invita al deleite pecaminoso, corre a refugiarte en brazos de éste tu padre espiritual que te disputará al malo. La confesión de la beata levantó en el alma de Fray Vergazo una terrible tempestad; el Tentador acababa de mostrársele en las abultadas formas de aquella hembra en celo...necesitaba un calmante para sus nervios excitados, y con apagada voz llamó... ‘Ventosilla, hijo mío, espúlgame los cojones’. Ventosilla acudió solícito y comenzó tan delicada operación con la habilidad y pericia que tras largo y prolongado ejercicio había adquirido. Los suaves cosquilleos producidos por los dedos de Ventosilla predispusieron a Fray Vergazo a un placentero letargo, sus ojos se cerraron poco a poco y soñó. Un súcubo terrible de sedosidad y hermosura, se deslizó junto a él, haciéndole correr por sus carnes un goce diabólico, sus cabellos olían a un perfume extraño y sensual

y su rostro ¡horror! Era el de su hija de confesión. ¡Qué batalla! ¡Qué lucha aquella! Mientras es espíritu clamaba de horror, la carne traidora se refocilaba en un baño de deleite. ¡Vade retro Satán! ¡Vade retro! Pero no, era Ventosilla que con aflautada voz le anunciaba la visita del venerable Padre san Sebón...Salió y a su regreso ¿qué vio? A Ventosilla en brazos del demonio ejecutando el acto de donde *aliquoties hascuntur hominis*. Fue tal la emoción de Fray Vergazo, que haciendo un esfuerzo logró rechazar la horrible pesadilla y despertó jadeante y sudoroso; al levantar la vista al cielo para pedir perdón por su horrible pecado, tropezó con el estúpido rostro del sacristán que impávido seguía en su tarea de tejerle una paja. Y furioso al verse burlado, aplicó un vigoroso puntapié en la parte posterior del pobre diablo, arrojándolo de su presencia. Marca registrada y repelada.”

Lata A-12319 (16 mm)

El sexo y la caricatura

Animación. Un hombre enorme y con vida propia busca tener sexo con diferentes personas, incluso un animal (burro). Pelea “espaditas” con otro hombre y su pene escapa cuando lo pinza un cangrejo. Al final penetra a otro hombre por equivocación.

El rapto

Una especie de pandilla de chinacos rapta a una mujer, uno de ellos tiene sexo con la joven en el campo. Otro hombre llega y lo interrumpe, el hombre eyacula fuera de la vagina.

Las amantes

Dos mujeres en una recamara tendidas en la cama; una hace *cunnilingus* a la otra, ésta usa anteojos, collar de perlas, medias y tacones.

La dama y el perro

Dentro de una recámara una mujer se desnuda y pone un cachorro delante de su vagina para que la lama. Al poco tiempo llega un hombre con una película la cual coloca en el proyector de la sala. En la película se observan tres mujeres teniendo sexo; una de ellas penetra a otra con un dildo. Después de verla, la pareja regresa a la recámara y tienen relaciones sexuales.

Nota: En la recámara se encuentra un espejo y la mujer cierra los ojos en algún momento del coito.

Las citas

Una mujer lee sobre un diván; lleva ropa interior, tacones y antifaz. Llama por teléfono a un hombre también con antifaz. Poco después, el hombre aparece en la casa de la mujer quien practica la felación. La mujer vuelve a llamar por teléfono y esta vez aparece otra mujer para formar un trío sexual.

Los cazadores

Dos mujeres se desnudan y tienen relaciones sexuales en el campo. Otros tantos cazadores las descubren y fuerzan a una de ellas para tener sexo. Poco después el perro que acompañaba a los cazadores se une a la pareja y forman un trío: cazador, mujer y perro. Después que el hombre eyacula fuera de la vagina de la mujer, ésta y el perro continúan teniendo relaciones sexuales.

Nota: En una escena aparecen la mujer y el perro en una habitación.

Bigamia árabe

Dos mujeres tienen relaciones sexuales sobre un diván. Aparece un hombre con una especie de turbante; al verlo, las mujeres exclaman; “Pasad, gran señor” [intertítulo]. Posteriormente el hombre tiene relaciones sexuales con las mujeres.

Lata B-2674 (16 mm)

La dama de negro

“Gran película marca Huarachazo Mex. Actuando el colosal perro Rin tin tin mexicano. Aunque usted no lo crea premiada en la exposición mundial de New York”. “La ausencia del hombre amado apasiona profundamente a Lila. Recuerda al amante perro” Una mujer llega a una casa donde se toca el pecho para después meter un perro a la sala y tiene relaciones sexuales con él. Después pasa al baño y se lava; regresa a la sala y vuelve a tener relaciones sexuales con el can. Recibe una carta que dice: “Enero 15 de 1939. Veracruz. Lila. Regreso a tu lado, no puedo vivir sin tu amor. Tuyo, Carlos”. Al llegar Carlos, tienen relaciones sexuales pero la mujer no está satisfecha con Carlos y lo saca de su casa semidesnudo. En lugar del hombre tiene relaciones sexuales con el perro, otra vez.

Nota: En la sala hay un espejo.

Un ladrón afortunado

“Anahuac Mex presenta a la auténtica artista china Madame Chang Mui Wang y al actor chino Wong Ching. Película oriental made Pekin D.F. Un ladrón afortunado/A fortunate thief. Madame dedica esta película a sus bellos amigos”. Una mujer entra a una casa y guarda varias joyas en un cajón. Después pasa a un patio donde se reúne con una amiga y tienen relaciones sexuales. Un hombre con entra a la casa y roba las joyas, sale de la habitación y encuentra a las mujeres teniendo relaciones sexuales, se asombra y comienza a masturbarse. Las mujeres lo descubren y una de ellas lo amenaza con un revolver; lo obliga a tener relaciones sexuales con una de ellas. Después lo dejan ir y las mujeres continúan teniendo relaciones sexuales. Al final, una de las mujeres coloca un cigarro encendido en la vagina de su compañera.

Nota: Los actores tienen ojos rasgados. El hombre se coloca un antifaz al comienzo de la película.

Scherezade and the Sultan Jr./Cherezada y el hijo del sultan

La misma película que aparece en la lata A-12319 pero bajo el nombre de Pasión árabe.

Lata B-4193 (16 mm)

Pechos turgentes

Un hombre y una mujer se conocen en una alberca para después ir a una habitación donde fuman y tienen relaciones sexuales. La mujer llama por teléfono y llega otra mujer con quien forman un trío sexual.

Nota: Los actores parecen estadounidenses.

Sin título

Una especie de mago hace trucos con una mujer: la desaparece y la vuelve a aparecer. Al final la mujer aparece desnuda.

Nota: Mismo rollo que el anterior

Sin título

Un hombre y una mujer tienen relaciones sexuales sobre un sillón

Nota: Mismo rollo que el anterior

Sin título

Un hombre y una mujer tienen relaciones sexuales. La mujer tiene el cabello rizado y parece norteamericana.

Nota: Mismo rollo que el anterior

Las mil y una noches

La misma película que aparece en esta misma lata pero bajo el título Pasad gran señor.

El jefe y la secretaria

Un hombre sentado en una silla y una mujer sentada en el regazo de aquel [“One of thoses subjects used for this interesting partime”]. El hombre comienza a besar a la mujer al tiempo que toca sus pechos; la mujer aparta las manos del hombre pero éste insiste y poco a poco la desnuda [“Never give up a weak back never wins”]. Al final el hombre la penetra. [“A good workman is known by his ‘tool’”].

Nota: El hombre bebe un trago de ¿alcohol? Los actores parecen estadounidenses.

ii. Cineteca Nacional
Colección El Reynito

A continuación se presenta la sinopsis de la colección de películas pornográficas resguardadas en el Archivo Memoria de la Cineteca Nacional. Este Archivo concentra tanto películas pornográficas como no pornográficas; dentro de las primeras, existen diferentes colecciones de acuerdo a los diferentes donadores registrados, entre éstos nos centraremos exclusivamente en la Colección El Reynito. La razón de esta selección consiste en que la mayoría de las películas agrupadas bajo este título son producciones mexicanas de la primera mitad del siglo XX (nuestro periodo de estudio); en cambio, colecciones como la de Roberto Fiesco son más reducidas o en el caso de Andrés Pardo Piconne, producciones nórdicas de la década de 1970.

Sin título (H0547)

Un hombre y una mujer con antifaces tienen relaciones sexuales sobre una cama. Al final la mujer se limpia la vagina.

Nota: La mujer conserva sus tacones

Sr. Scherer (H0548)

Nota: Es la misma película que *Pasión árabe* (Filmoteca UNAM, Cine Porno Programa I).

Íntimos amigos (H0549)

“Cerebro Trimotor presenta. Un accidente afortunado. (Historia de un craneo)” Una mujer tira pan en un lago para los patos que ahí se encuentran, después cruza la calle y un automóvil la atropella; la conductora baja del coche para ayudar a la accidentada, la sube al auto y la lleva a su casa. Ya en la casa, la dueña le muestra un mazo de cartas al tiempo que la toca lascivamente. Así comienzan a besarse y después se desvisten, entran a la cama y tienen relaciones sexuales; al verlas, una trabajadora doméstica se une a ellas formando un trío sexual.

Nota: La trabajadora doméstica besa el ano de una de las mujeres. El título es incorrecto, en realidad se llama Un accidente afortunado.

Gori H0550 (aprox. 1957)

Una mujer se desnuda y después aparece un hombre vestido con un traje de gorila; carga a la mujer y la lleva a una habitación donde juegan en la cama. Después llega otra mujer con gafas oscuras y consuela a la primera. Al enterarse de lo sucedido, el novio se molesta pero las mujeres lo ponen de buen humor teniendo relaciones sexuales primero en un sillón y luego en una cama.

La apoteosis (H0551)

Un hombre y una mujer tienen relaciones sexuales sobre un set improvisado; se recuestan sobre una cama individual o diván.

Nota: Esta película cuenta con intertítulos en italiano.

Amanecer (H0552)

Un hombre y una mujer están en una cama, abre los ojos y apaga el despertador [“Coño, qué puta me levanté”]. Se levanta y pasa al baño, donde se ducha y se masturba. Al regresar a la habitación ve el pene erecto del hombre [“Cojones si ayer la tenías muerta”]. La mujer entra en la cama y comienza a hacer una felación para después sentarse en él. La pareja tiene relaciones sexuales.

Nota: Al parecer la película es española

Un chance inesperado (H0553)

Una mujer está limpiando lo que parece ser una cocina. Alguien toca a la puerta, va a abrir y entra un hombre a quien saluda de beso en la mejilla. Entran los dos y comienzan a beber (¿alcohol?). Después el hombre se levanta y va al baño a orinar, la mujer se levanta detrás de él y lo espía, regresa a la cocina y poco después regresa el hombre. La mujer se levanta y va a una habitación donde se quita la ropa interior y se masturba. El hombre se levanta y llega a la habitación donde ve a la mujer semidesnuda. La pareja tiene relaciones sexuales.

La aprovechadora (H0554)

“La aprovechadora. Una película no apta para célibes. México MCMCVIILL” (¿1958?) (Dibujo de una mujer desnuda de espalda).

Nota: Es la misma película que Susana, esta noche llevaré la película que te ofrecí, espérame. Paco (Filmoteca UNAM, Lata B-11692).

Torti (H0555)

Una mujer con una camisa de manga corta, a cuadros, abierta y sin sujetador parece que se despierta, mira una fotografía donde se ve una mujer sentada con las piernas abiertas. Después esa mujer aparece desnuda junto a la primera mujer. Las dos pasan a una habitación, donde tienen relaciones sexuales. Al final fuman, toman un caballito, se abrazan y se besan. Después parece que la mujer se despierta y aparece un hombre con antifaz y un paliacate. La mujer le hace una felación y después pasan a una habitación donde tienen relaciones sexuales.

Nota: Las mujeres se reflejan en un espejo mientras tienen relaciones sexuales. ¿Torti quiere decir tortilleras?

Crazy Cat-House (sin clasificación)

Dos mujeres sentadas en un sillón juegan con un peluche que parece Felix el gato. Primero una hace *cunnilingus* a la otra y luego al revés. Suena el timbre y entra un hombre pero pronto hacen que se vaya y cuando están solas otra vez se desnudan y vuelven a

practicar sexo oral [“A knock at the door interrupts. After getting rid of the unwelcome visitor”. En la siguiente toma el hombre aparece sentado desnudo en medio de las dos mujeres; penetra a una de ellas y se cómo escurre el semen de la vagina [“A real love feast”].

Nota: Los actores no parecen mexicanos. Una de las mujeres da un beso negro al hombre.

Ratas/Afrodita

Un hombre entra a robar por la parte trasera de una casa; busca joyas en un tocador cuando oye que alguien se acerca y se esconde detrás de la cabecera de la cama. Una mujer llega y llama a la trabajadora doméstica quien la desviste dejándola en ropa interior y zapatos. Mientras la señora se arregla el cabello frente al espejo descubre que el hombre se asoma y cuando va a llamar a la criada a través de una especie de timbre en la pared éste la detienen y la somete (al parecer pierde el conocimiento). El hombre la acuesta en la cama y comienza a desvestirse. La mujer recobra el conocimiento primero se resiste pero después participa en el acto sexual. Al final los dos se visten y la mujer arroja las joyas al ladrón.

Té (H0558)

Nota: Es la misma película que Té para dos (Filmoteca UNAM, Cine Porno Programa II).

Caricatura (H0559)

Mickey Mouse y sus amigos se enfrentan a los mosquitos en el campo.

La nouvelle secretarie (sic) (H0560)

Una mujer llega con un hombre a solicitar trabajo, el hombre la ve y la desnuda con la mirada (literal). La mujer se queda con el empleo y comienza a escribir a máquina además que escribe el dictado del hombre, éste le mira el escote y las piernas. Más tarde ella se sienta con la falda levantada encima de él. En el siguiente plano tienen relaciones sexuales; otra mujer llega y los descubre pero ellos la hacen pasar, la desnudan y forman un trío sexual. Al final el hombre eyacula sobre las nalgas de la mujer que acaba de llegar.

Agencia teatral (H0561)

Una mujer con una especie de periódico entra en una agencia teatral al parecer buscando trabajo. Un hombre la recibe y la mujer le muestra sus piernas; entran a otra habitación y poco después sale la mujer en ropa interior y con su vestido en la mano y el hombre secándose la frente con un pañuelo (al parecer, la mujer se negó a tener relaciones sexuales con él). Después aparece otra mujer en la agencia y el hombre comienza a acosarla, la mujer duda pero termina accediendo a tener relaciones sexuales con él.

Santa Clos (H0562)

Una mujer se masturba en el sillón de una sala. Santa Clos aparece y deja un muñeco debajo de la chimenea. Ve a la mujer y la reprende. Le dice que le cuente todo: la mujer le explica que nadie la quiere, ni siquiera su madre con quién intentó tener relaciones sexuales (la madre le dio una bofetada). Así que a Santa Clos se le ocurrió tener relaciones con la mujer que se masturbaba pero en eso aparece un ángel para reprenderlo a su vez. Santa Clos le regala a la mujer una máquina para masturbarse; al verla utilizar la máquina, Santa Clos tiene una erección y vuelve a aparecer el ángel, con quien tiene relaciones sexuales. Al final, el ángel desaparece, Santa Clos también pero deja su máscara delante del trasero de la mujer.

Los negritos H00563

Dos mujeres afroamericanas bailan en ropa interior y un hombre caucásico les aplaude. Después las mujeres se besan y desnudan al hombre; le hacen una felación y le ponen condón antes de penetrarlas.

Bañistas H00564

Una mujer se baña en una tina, después se pone una bata, una toalla en la cabeza y se masturba con una especie de masajeador o vibrador. Pasa a una habitación donde hay una mujer desnuda en la cama, la mujer que llega masturba a la segunda con el vibrador y después le hace *cunnilingus*. Un hombre las espía y después entra a la habitación con las mujeres donde se empieza a desnudar. Al final tiene relaciones sexuales con ambas.

Magia (H00565)

Una trabajadora doméstica lleva una tarjeta de presentación a la señora de la casa; la tarjeta señala que un mago está esperando verla. El hombre pasa y comienza a hacer trucos con la señora, como desaparecer su ropa o inflar condones. Finalmente desaparece su “varita mágica” (pene) dentro de la vagina de la señora.

Nota: Esta es una película inglesa o estadounidense

Fedora y el diablo (H00566)

Una mujer se desnuda frente al espejo y después se acuesta en una cama. Un hombre con máscara de diablo aparece en la habitación y tiene relaciones sexuales con la mujer.

Nota: ¿El título hace referencia a la ópera del mismo nombre?

Un accidente afortunado (H00567)

Nota: Es la misma película que *Íntimos amigos*.

La fiancée (sic) (H0568)

Una mujer con un pañuelo en la cara entra en la cama, después llega un hombre con una boina y camisa a rayas (marinera) a hablar con ella. Una segunda mujer entra en la habitación tratando de apartar al hombre de la primera mujer, pero éste la golpea en tres ocasiones (la segunda vez la mujer le parece entregar dinero al hombre). Finalmente la segunda mujer hace una felación y forman un trío sexual, el hombre desaparece y las mujeres siguen teniendo relaciones sexuales.

M. B. Solitaria (H0569)

Dos mujeres robustas tienen relaciones sexuales

Cuadro (H00570)

Un hombre compra un cuadro en la calle porque le gustó a su pareja; al recibir el dinero, el hombre que lo vende sonríe maliciosamente. Una vez en la casa, la mujer mira atentamente el cuadro y se comienza a frotar los pechos. El hombre al ver esto se enfurece: la somete y viola dos veces (lleva la cuenta con marcas en la pared). La mujer llora ante el cuadro mientras el hombre está dormido (entre cada relación sexual bebe algo, al parecer vino). La mujer sale del cuadro y se desviste; las dos mujeres tienen relaciones sexuales en la cama y después despiertan al hombre que está a su lado, juntos hacen un trío sexual. La pareja hace eyacular al hombre dos veces (lleva la cuenta con marcas en la pared). A media noche la mujer del cuadro despierta a la otra mujer y ambas entran al cuadro. El hombre se da cuenta de esto y queda sorprendido. Al final la mujer del cuadro le pone una cabeza de toro que saca del cuadro.

Nota: El título verdadero de la película es *La femme au portrait*

Alberca

Esta película es la misma que Pechos turgentes (Filmoteca de la UNAM, B-4193).

La señora y la criada (H00572)

La criada está limpiando la casa con un plumero. Suena el teléfono, le pasa la llamada a la señora quien está en la cama con una bata, medias y tacones. La señora va al teléfono y habla mientras fuma. La criada la ve y a escondidas se masturba. Después se acerca a la señora y sutilmente pone su mano en el muslo de la señora quien no muestra resistencia antes bien comienzan a acariciarse y tener sexo oral. Después van a la habitación donde se desnudan (la señora conserva medias y tacones) y tienen relaciones sexuales al tiempo que se reflejan en los espejos cerca de la cama. Llega un hombre y las descubre, se desviste y tiene relaciones sexuales con la criada. Después aparece una supuesta amiga de la criada y desaparece el hombre y la señora. Al final la criada y la amiga se lavan.

Nota: La señora parece estadounidense y la criada latinoamericana. Esta película se encuentra en la Filmoteca UNAM (Lata B-25956).

Amor gitano (H00573)

Nota: Esta película se encuentra en la Filmoteca UNAM (Lata B-25956).

Los Sátiros (H00574)

Una pandilla juega cartas en el campo, se molestan y uno de ellos se retira. Éste descubre a dos mujeres que caminan cerca de ahí y avisa a sus compañeros. Se ponen de acuerdo y sorprenden a las mujeres a punta de pistola. La pandilla se reparte a las mujeres: dos se van con una mujer y otros dos se van la otra; dentro de cada grupo tiran una moneda para saber quién tiene relaciones sexuales con la mujer. Después que los cuatro hombres tienen relaciones sexuales con las mujeres, uno de los hombres tiene sexo con la mujer del otro grupo. Al final las mujeres lloran juntas y los cuatro hombres ríen juntos.

Nota: Es la misma película que *El rapto* (Filmoteca UNAM, Lata A-12319).

Sin título (H0575)

Un hombre y una mujer comienzan a besarse y acariciarse. El hombre saca su pene para penetrarla pero la mujer pone cara de dolor y se toca la cabeza. El hombre saca su pistola y la apunta hacia ella, entonces tienen relaciones sexuales; el hombre eyacula sobre ella.

Sin título (H0576)

Nota: Esta película es la misma que *Un trío de muchachas* (Filmoteca UNAM, Cine Porno Programa II).

Ramona (H0577)

Una mujer se masturba con un dildo en un diván. Llama a un médico pretextando enfermedad; el médico llega, le quita la ropa, la ausculta y tienen relaciones sexuales. A mitad de la película cambia la actriz y al final vuelve a ser la misma.

Nota: La barba del hombre parece falsa.

Sin título (H0578)

Varios motociclistas tipo motocross corren en los llanos. Después participan en carreras, una en el llano y otra en una pista (esta última al parecer en EE.UU.). La película parece filmada en los setenta.

c) *Découpages*

i. *Un ladrón afortunado*

Filmoteca de la UNAM (lata b-2674)

Plano (#)	Duración (horas: minutos: segundos)	Contenido (informantes, indicios, temas, motivos)	Intertítulos (transcripción)	Tipo de plano (plano general, plano americano, plano medio, primer plano)	Ángulo (picado, recto, contrapicado)	Encuadre (travelling, panorámica, trayectoria)	Elipsis (estructura, contenido)	Montaje (narrativo, rítmico, ideológico)
1	-	-	Anahuac México presenta a la auténtica artista china	General	Recto	Fijo	-	-
2	-	-	Madame ...	General	Recto	Fijo	-	-
3	-	-	Y el actor chino Gong chin. Película oriental made in Pekin DF	General				
4	-	-	Un ladrón afortunado. A fortunate thief	General	Recto	Fijo	-	-
5	-	-	Madame dedica esta película a sus bellos amigos	General	Recto	Fijo	-	-
6	-	Inf. Rostro de una hombre	-	Primer plano	Recto	Fijo	-	-

		con rasgos orientales						
7	-	Inf. El hombre se coloca un paliacate y una boina	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
8	-	Inf. El hombre sale de cuadro por la derecha	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
9	-	Inf. Una señora entra en una habitación	-	¿Americano?	Recto	Fijo	-	Narrativo
10	-	Inf. La mujer coloca joyas (perlas) en una caja	-	¿Medio? (el encuadre recorta la cabeza)	Recto	Fijo	-	Narrativo
11	-	Inf. La mujer sale de la habitación	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
12	-	Inf. Fuera de la habitación la mujer camina hacia la derecha	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
13	-	Inf. La mujer llega con una amiga quien está sentada en la esquina de un jardín	-	Americano	Recto	Fijo	-	Narrativo
14	-	Inf. La mujer se sienta junto a su amiga	-	Americano	Recto	Fijo	-	Narrativo
15	-	Inf. La segunda mujer dice algo a su compañera (campo)	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
16	-	Inf. La primera mujer responde a su amiga (contracampo)	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
17	-	Inf. La segunda mujer se levanta y se pone de rodillas delante de su amiga	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
18	-	Inf. La primera mujer no permite que su amiga levante su vestido	-	Americano	Recto	Fijo	-	Narrativo
19	-	Inf. Las dos mujeres se levantan y se sientan en un mueble. La segunda mujer le quita la blusa a su compañera y besa su pecho	-	Medio	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo

		Tema: Homosexualidad						
20	-	Inf. La segunda mujer besa los pechos de la segunda y ésta acaricia su cabello Tema: Homosexualidad	-	Primer plano	Picado	Fijo	-	Narrativo
21	-	Inf. El ladrón entra en la habitación	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
22	-	Inf. El ladrón encuentra la caja de joyas	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
23	-	Inf. Las joyas en las manos del ladrón	-	Primer plano	Recto	Fijo	-	Narrativo
24	-	Inf. El ladrón se echa las joyas a la bolsa del saco	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
25	-	Inf. El ladrón sale de la habitación	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
26	-	Inf. El hombre sale al jardín	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
27	-	Inf. El hombre camina hasta el borde de un muro y ve a las mujeres (hace un gesto con la mano) Tema: Voyerismo	-	¿Americano?	Recto	Fijo	-	Narrativo
28	-	Inf. Las mujeres se ponen de pie; una de ellas se coloca sobre un mueble con las piernas abiertas Tema: Fetichismo Motivos: Ropa interior y tacones	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
29	-	Inf. La mujer de rodillas acaricia a la otra	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
30	-	Inf. La mujer de rodillas acaricia a la otra (la cámara cambió de sitio y se coloca a un costado de los actores)	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo

31	-	Inf. La mujer de rodillas acaricia a la otra (rama en primer plano y fuera de foco) Tema: ¿Voyerismo?	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
32	-	Inf. Una de las mujeres se recuesta en el césped, la otra mujer le quita los calzones y engarzan sus piernas Tema: Homosexualidad	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
33	-	Inf. Las mujeres se contorsionan engarzando sus piernas Tema: Homosexualidad	-	¿Medio? (escorzo)	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
34	-	Inf. Las mujeres se contorsionan engarzando sus piernas Tema: Homosexualidad	-	¿Medio? (escorzo)	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
35	-	Inf. Rostro de la primera mujer mientras tiene relaciones sexuales	-	Primer plano	Picado	Fijo	-	Narrativa
36	-	Inf. Las mujeres se ponen de pie y una se coloca en cima de la otra para lamer su sexo Tema: Homosexualidad	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
37	-	Inf. La mujer encima de su compañera hace <i>cunnilingus</i> Tema: Homosexualidad	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
38	-	Inf. Las mujeres lamen su sexo Tema: Homosexualidad	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
39	-	Inf. Las mujeres lamen su sexo (la cámara cambió de lugar	-	¿Medio?	Picado	Fijo	-	Narrativo

		y se coloca detrás de las actrices) Tema: Homosexualidad						
40	-	Inf. Una de las mujeres se coloca encima de los genitales de la otra Tema: Homosexualidad	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
41	-	Inf. El ladrón observa a las mujeres escondido por un muro, hace un ademán, saca su pene del por la cremallera del pantalón y se sienta en el césped Tema: Voyerismo	-	¿Americano?	Recto	Fijo	-	Narrativo
42	-	Inf. Una de las mujeres se pone de pie, toma una pistola de entre sus pertenencias, se acerca al ladrón y le apunta	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
43	-	Inf. El ladrón levanta los brazos	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
44	-	Inf. El ladrón se recuesta en el césped mientras las mujeres revisan sus bolsillos	-	General	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
45	-	Inf. Las mujeres sacan las joyas de los bolsillos del ladrón	-	Medio	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
46	-	Inf. El ladrón se pone de pie y comienza a desnudarse mientras la mujer le apunta	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
47	-	Inf. El ladrón se vuelve a recostar en el césped y las mujeres lo masturban	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
48	-	Inf. Rostro del hombre mientras lo masturban	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo

49	-	Inf. Mano de la mujer sosteniendo pistola	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	¿Simbólico?
50	-	Inf. Una de las mujeres se sienta sobre los genitales del hombre	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	¿Narrativo
51	-	Inf. El hombre y la mujer tienen relaciones sexuales	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
52	-	Inf. El hombre besa la vagina de la mujer	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
53	-	Inf. Rostro de la mujer mientras tiene relaciones sexuales	-	Primer plano	Picado	Fijo	-	Narrativo
54	-	Inf. El hombre y la mujer tienen relaciones sexuales	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo
55	-	Inf. El hombre y la mujer se alejan uno del otro	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
56	-	Inf. La segunda mujer besa la mujer que acaba de tener sexo con el hombre. Al mismo tiempo el hombre se pone de pie y comienza a vestirse	-	General	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
57	-	Inf. La segunda mujer besa los pechos de la primer a mujer	-	Medio	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
58	-	Inf. Una de las mujer se levanta, entrega las joyas al ladrón y hace una seña para que se retire	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
59	-	Inf. El ladrón sale corriendo	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
60	-	Inf. Las mujeres se toman de las manos y comienzan a dar pequeños saltos	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
61	-	Inf. Una de las mujeres fuma y coloca un cigarro encendido en la vagina de	-	General	Recto	Fijo	-	Narrativo

		su compañera						
62	-	-	Fin	General	Recto	Fijo	-	Narrativo

ii. *Los negritos*

Cineteca Nacional (H00563)

Plano (#)	Duración (horas: minutos: segundos)	Contenido (informantes, indicios, temas, motivos)	Intertítulos (transcripción)	Tipo de plano (plano general, plano americano, plano medio, primer plano)	Ángulo (picado, recto, contrapicado)	Encuadre (travelling, panorámica, trayectoria)	Elipsis (estructura, contenido)	Montaje (narrativo, rítmico, ideológico)
1	0:00-0:08	-	Colección El Reynito	General	Recto	Fijo	-	-
2	0:09-0:16	-	Los negritos H00563	General	Recto	Fijo	-	-
3	0:17-0:26	Inf. Dos mujeres bailan en traje de bajo Tema: ¿Exotismo? Motivos: Lentejuelas, cinta en la cabeza, lunar brillante en la frente	-	¿Medio? (el encuadre recorta las cabezas)	Ligeramente picado	Travelling (la cámara va del rostro de una las mujeres a su cadera)	-	-
4	0:27-0:46	Inf. Un hombre sentado en una cama se pone de pie y da palmadas en las vaginas	-	¿Medio? (el encuadre recorta las cabezas)	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento del hombre)	-	Narrativo
5	0:47-1:02	Inf. Una de las mujeres se quita el top	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Travelling (la cámara va del rostro de la mujer a su pecho)	-	Narrativo
6	1:03-1:09	Inf. El hombre sentado en la cama aplaude a una de las mujeres que baila Tema: relaciones verticales	-	¿Medio?	Recto	Travelling (la cámara va del hombre a la mujer y de regreso)	-	Narrativo

7	1:10-1:31	Inf. La mujer que estaba bailando se quita la parte baja del traje de baño y da una vuelta sobre su propio eje	-	Detalle	Ligeramente picado	Travelling (la cámara va del busto a la mujer a su pelvis)	-	Narrativo
8	1:32-1:44	Inf. La mujer baila completamente desnuda	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Travelling (la cámara va del rostro de la mujer a su pecho y abdomen)	-	Narrativo
9	1:45-2:00	Inf. La mujer hace una seña con la mano y entra la segunda mujer quien se quita el top	-	Medio	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de las mujeres)	-	Narrativo
10	2:01- 2:11	Inf. La segunda mujer se quita la parte baja del traje de baño y baila desnuda	-	Detalle	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de la mujer)	-	Narrativo
11	2:12-2:25	Inf. La segunda mujer baila desnuda	-	Detalle	Recto	Fijo (la cámara se centra en el pecho de la mujer)	-	Narrativo
12	2:16-2:37	Inf. Las dos mujeres juntas bailan con un velo oscuro, luego se lo quitan y paran a bailar al hombre quien las acaricia	-	Medio	Recto	Trayectoria (la cámara va de las mujeres al hombre y de éste a aquellas)	-	Narrativo
13	2:38-2:59	Inf. Las mujeres comienzan a desnudar al hombre	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
14	3:00-3:18	Inf. Las mujeres siguen desnudando al hombre; ahora le quitan los pantalones, los calzones y lo nalguean Temática: fetichismo, ¿humor?	-	¿Medio?	Recto	Travelling (la cámara va del rostro del hombre a su cintura y nalgas)	-	Narrativo

15	3:19-3:39	Inf: Los tres bailan desnudos, el hombre en medio	-	Detalle	Recto	Fijo	-	Narrativo
16	3:40-3:49	Inf. Una de las mujeres frota su vientre contra el pene del hombre	-	Detalle	Ligeramente picado	Travelling (la cámara va de los rostros del hombre y la mujer a sus caderas)	-	Narrativo
17	3:50-4:09	Inf. La misma mujer frota el pene con su mano	-	Detalle	Recto	Fijo	-	Narrativo
18	4:10-4:26	Inf. La otra mujer acerca una mesa y la coloca en medio de la habitación	-	¿Medio? (la cámara recorta cabezas)	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de la mujer)	-	Narrativo
19	4:27-4:31	Inf. La mujer que trajo la mesa se acuesta en ella y el hombre se coloca delante de la mujer	-	Detalle	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
20	4:32-4:53	Inf. El hombre penetra a la mujer en la mesa mientras la otra mujer se coloca a un lado	-	Detalle	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
21	4:54-5:02	Inf. El hombre sigue penetrando a la mujer mientras que la otra mujer lame los pezones de aquella	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
22	5:03-5:22	Inf. El hombre penetra a la mujer mientras la otra mujer acaricia los pechos de su compañera	-	Detalle	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara va de la mujer a los genitales del hombre)	-	Narrativo
23	5:23-5:42	Inf. Los tres en la cama: el hombre acostado boca arriba y una de las mujeres se sienta en los genitales del hombre, la otra mujer ayuda	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo

		a introducir el pene en la vagina de su compañera						
24	5:43-5:59	Inf. Cambian de lugar las mujeres	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara va del rostro de la mujer al del hombre)	-	Narrativo
25	6:00-6:35	Inf. El hombre sigue penetrando a la mujer; la otra mujer pasa de un costado del hombre a un costado de la primera mujer	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de la mujer)	-	Narrativo
26	6:36-6:46	Info. El hombre masturba a una de las mujeres, y la otra lo masturba a él	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Panorámica (la cámara va de una de las mujeres, pasa por el hombre y llega hasta la otra mujer)	-	Narrativo
27	6:47-7:07	Info. El hombre masturba a las dos mujeres	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Panorámica (la cámara va de una de las mujeres, pasa por el hombre y llega hasta la otra mujer)	-	Narrativa
28	7:08-7:52	Info. Una de las mujeres coloca un condón al hombre, lame la punta del pene mientras la otra mujer acaricia los testículos Tema: control de la natalidad	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara va de la mujer lamiendo el pene a la otra mujer)	-	Narrativa
29	7:53-8:01	Info: El hombre penetra a la mujer que lamía su pene mientras la otra mujer acaricia sus testículos	-	¿Medio?	Ligeramente picado	Fijo (la segunda voltea a la cámara y sonríe)	-	Narrativa

iii. *Antonio Vargas Heredia*

Filmoteca de la UNAM (lata A-12503)

Plano (#)	Duración (horas: minutos: segundos)	Contenido (informantes, indicios, temas, motivos)	Intertítulos (transcripción)	Tipo de plano (plano general, plano americano, plano medio, primer plano)	Ángulo (picado, recto, contrapicado)	Encuadre (travelling, panorámica, trayectoria)	Elipsis (estructura, contenido)	Montaje (narrativo, rítmico, ideológico)
1	-	-	Antonio Vargas Heredia	General	Recto	Fijo	-	-
2	-	Inf. Un torero en una plaza de toros se quita el tocado y saluda al público	-	Medio	Ligeramente picado	Fijo	-	-
3	-	Inf. El público aplaude	-	General	Recto	Panorámica (la cámara recorre de izquierda a derecha las gradas)	-	Narrativo
4	-	Inf. Los jinetes sacan a rastras al toro del ruedo	-	General	Ligeramente picado	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de los jinetes)	-	Narrativa
5	-	-	“Después de formidable corrida justo es darse merecido vacilón”	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
6	-	Inf. Dos mujeres platican en un cuarto Tema: ¿Exotismo? Motivos: Velos, peinetas	-	Medio	Recto	Trayectoria (la cámara sigue a una mujer que se acerca a un tocadiscos)	-	Narrativo
7	-	Inf. La mujer enciende el aparato y coloca un discos (portada ilegible)	-	Detalle	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo

8	-	Inf. Disco girando	-	Detalle	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
9	-	Inf. Las mujeres bailan	-	Medio	Recto	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de las mujeres)	-	Narrativo
10	-	Inf. El torero llega a la habitación, saluda a las mujeres y los tres se sientan en la cama	-	Medio	Recto	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento del hombre)	-	Narrativo
11	-	Inf. El aparato cambia de disco	-	Detalle	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
12	-	Inf. Los tres bailan	-	Medio	Recto	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento de los tres)	-	Narrativo
13	-	Inf. El hombre quita las peinetas a las mujeres	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
14	-	Inf. Las mujeres ayudan a desvestir al hombre	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
15	-	Inf. El hombre ayuda a desvestir a las mujeres y juega con sus vestidos como si fueran capotes	-	Medio	Recto	Fijo	-	Narrativo
16	-	Inf. El hombre besa el pecho de una de las mujeres mientras que otra besa la vagina	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo
17	-	Inf. La mujer besa la vagina	-	Primer plano	Recto	Fijo	-	Narrativo
18	-	Inf. La mujer mira hacia arriba mientras masturba al hombre y éste besa su pezón	-	Primer plano	Recto	Fijo	-	Narrativo
19	-	Inf. El hombre penetra a la mujer encima de la cama	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo
20	-	Inf. El hombre penetra a la	-	Detalle	Recto (a la	Fijo	-	Narrativo

		otra mujer			altura de la cama)			
21	-	-	“Vateria (sic) para las dos”	General	Recto	Fijo	-	Narrativo
22	-	Inf. El hombre penetra a la mujer sobre la cama y después de pie en el borde de la misma	-	General	Recto	Fijo	Error de continuidad (no se ve cuando sale de cuadro la otra mujer)	Narrativo
23	-	Inf. La mujer se sienta sobre los genitales del hombre mientras la otra mujer acaricia el pecho de éste	-	General	Recto	Fijo	Error de continuidad (no se ve cuando regresa la otra mujer)	Narrativo
24	-	Inf. El hombre saca su pene de la vagina de la mujer y el esperma escurre	-	Detalle	Recto	Fijo	-	Narrativo
25	-	Inf. El hombre balancea su pene y luego se pone de pie	-	¿Detalle?	Recto	Trayectoria (la cámara sigue el movimiento del hombre)	-	Narrativo
26	-	Info. La mujer orina a horcajadas en una bacinica ayudada por la otra mujer. Después el hombre orina en la bacinica de pie	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo
27	-	Info. La otra mujer limpia a su compañera con una pequeña toalla o papel	-	Detalle	Recto	Fijo	-	Narrativo
28	-	Inf. Las mujeres engarzan sus piernas sobre la cama	-	¿General?	Ligeramente picado	fijo	Error de continuación (no se ve cuando sale de cuadro el hombre)	Narrativo

29	-	Inf. Una de las mujeres cierra los ojos mientras tiene relaciones sexuales	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
30	-	Inf. La otra mujer levanta la vista mientras tiene relaciones sexuales	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
31	-	Inf. Las mujeres siguen teniendo relaciones sexuales sobre la cama	-	¿General?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
32	-	Inf. Las mujeres siguen teniendo relaciones sexuales sobre la cama	-	¿Medio? (escorzo horizontal)	Picado	Fijo	-	Narrativo
33	-	Inf. Las mujeres siguen teniendo relaciones sexuales sobre la cama	-	¿General? (cenital)	Picado	Fijo	-	Narrativo
34	-	Inf. El hombre besa el pecho de una de las mujeres	-	General	Ligeramente picado	Fijo	Error de continuación (no se ve cuando regresa el hombre)	Narrativo
35	-	Inf. Una de las mujeres levanta la vista mientras tiene relaciones sexuales	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
36	-	Inf. La otra mujer cierra los ojos mientras tiene relaciones sexuales	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
37	-	Inf. Las mujeres siguen teniendo relaciones sexuales sobre la cama	-	¿General?	Picado	Fijo	-	Narrativo
38	-	Inf. El hombre penetra a una de las mujeres	-	¿General?	Recto	Fijo	-	Narrativo
39	-	Inf. La otra mujer se masturba	-	General	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
40	-	Inf. Las mujeres besan el sexo del hombre	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo
41	-	Inf. El hombre cambia de	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo

		posición y sigue penetrando a la mujer						
42	-	Inf. El hombre penetra a la otra mujer	-	¿Detalle?	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
43	-	Inf. El hombre vuelve a penetrar a la primera mujer	-	¿Medio?	Recto	Fijo	-	Narrativo
44	-	Inf. El hombre sigue penetrando a la primera mujer	-	Detalle	Recto	Fijo	-	Narrativo
45	-	Inf. Cara de una de las mujeres	-	Primer plano	Ligeramente picado	Fijo	-	Narrativo
46	-	-	Fin	General	Recto	Fijo	-	Narrativo