



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

“La pornografía y su construcción discursiva en los primeros *stag films*. Ciudad de México, 1920”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
Maestra en Humanidades: Estudios Históricos

PRESENTA:

Karen Jared Durán Montaña

Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

DIRECTOR DE TESIS

Dra. Alba Hortencia González Reyes

CO-DIRECTORA DE TESIS



JULIO 2022

Índice

<u>Agradecimientos</u>	3
<u>Introducción: La pornografía, una categoría histórica</u>	4
<u>Capítulo 1. Pornografía: una invención moderna</u>	11
1.1 <u>Modernidad en el cambio de siglo</u>	11
1.1.1 <u>Cine concupiscente y modernidad en los años veinte</u>	24
1.2 <u>Mujer mexicana y modernidad</u>	29
1.2.1 <u>Feminismo y las pelonas: ecos de la modernidad</u>	32
1.3 <u>Ángeles caídos: representaciones modernas de la feminidad</u>	42
1.3.1 <u>Mujer fatal (<i>femme fatale</i>)</u>	43
1.3.2 <u>El teatro de revista y la tiple</u>	45
1.4 <u>La pornografía como una categoría histórica en la cultura visual</u>	50
1.5 <u>La pornografía en el régimen de sexualidad visual</u>	58
<u>Capítulo 2. Breve recorrido de la historia de la gráfica sicalíptica</u>	64
2.1 <u>Fotografía erótica</u>	64
2.2 <u>Tarjeta postal erótica</u>	72
2.3 <u>Cinematógrafo</u>	74
2.3.1 <u>Cine erótico</u>	74
2.3.2 <u>Comienzo del cine pornográfico</u>	77
2.3.3 <u>Stag Film</u>	78
2.4 <u>Censura en el régimen visual</u>	80
<u>Capítulo 3. Eros eres, en porno te convertirás: los primeros stag films mexicanos</u>	84
3.1 <u>Viaje de bodas (Chema y Juana)</u>	85
3.1.1 <u>Aspectos técnicos del stag film</u>	85
3.1.2 <u>Síntesis narrativa</u>	86
3.1.3 <u>Análisis</u>	89
3.2 <u>Gitanos cariñosos</u>	98
3.2.1 <u>Aspectos técnicos del stag film</u>	98
3.2.2 <u>Síntesis narrativa</u>	99
3.2.3 <u>Análisis</u>	100
<u>Conclusiones: noción de lo pornográfico en los primeros stag films mexicanos</u>	104
<u>Anexos</u>	110
1.1. <u>Cortometrajes pornográficos digitalizados: Programa I. DVD. 5624/2012</u>	125
<u>Bibliografía</u>	129
<u>Consultas en línea</u>	133
<u>Fuentes primarias</u>	134

La pornografía y su construcción discursiva en los primeros *stag films* mexicanos. Ciudad de México, 1920

Introducción: La pornografía, una categoría histórica

La cultura está en constante cambio y lo pornográfico como una de sus expresiones también se mantiene en movimiento; se adapta a los espacios y tiempos sociales. Toma diferentes formas: se instala en dibujos, libros, pinturas, esculturas, grabados, revistas, placas estereoscópicas, tarjetas postales, litografías, fotografías y películas. Lo *porno* se renueva, se adapta e integra a los cambios económicos, políticos y culturales porque lo *porno* se manifiesta en la economía, política y cultura. Reformula su discurso de placer en respuesta a los códigos creados para censurarle y vuelve a desafiar el pudor social a través del poderoso estímulo de la sexualidad humana.¹

Etimológicamente *pornografía* proviene de **πορνός** = *pornos* = *prostituta*, y **γραφία** = *graphos* = *escritura* o *dibujo*, traducido como la *descripción de la vida y costumbres de las prostitutas*. Es al escritor Nicolas Edme Restif de la Brétone a quien usualmente se le atribuye el empleo de la palabra, cuando la refirió en 1769 en un texto sobre la prostitución. Posteriormente en 1864 el diccionario *Webster* acuñó el término para referirse a pinturas libertinas dispuestas en espacios considerados íntimos.²

No obstante, a finales del siglo XIX y principios del XX lo *pornográfico* –también denominado *amoral*, *licencioso*, *sicalíptico* o *concupiscente*– adquirió su sentido actual de manifestación explícita de lo sexual en aras de excitar a quien mira.³

¹ Entiéndase el concepto de *sexualidad* como un elemento vital de los seres humanos que abarca distintos aspectos: sexo, orientación sexual, identidad, roles y relaciones de género, prácticas sexuales relacionadas con el placer y la reproducción en sí misma, así como ideas, emociones y comportamientos, que adquieren sus características influenciadas por factores sociales, económicos, tecnológicos, biológicos, religiosos, ideológicos, psicológicos, culturales y políticos.

² Naief Yeahya. “Imágenes sexuales en el cine”, en *Algarabía Tópicos*, noviembre-enero, año 2, México, Editorial Otras Inquisiciones, 2012, p. 62.

³ Ana Flores. “En el principio, el sexo: de pornografía y reproducciones simbólicas”, en *Razón y Palabra*, agosto-octubre, vol. 16, núm. 77, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2011, p. 4.

Sumado a esto, lo *porno* además adoptó como características principales y generales: apropiación de lo visual y figurativo como principal medio de representación, el cuerpo femenino como portavoz de un discurso hecho por varones y para consumo de los mismos, y uso del tema sexo para hablar de un ejercicio de la sexualidad u otros asuntos sociales. Cabe señalar que dichas características también pueden encontrarse en manifestaciones eróticas de la época, pero es la explicitud del acto sexual y su intención las cuales marcan la diferencia con lo *pornográfico*.

La consolidación de esta concepción moderna de lo *porno* responde a una serie de transformaciones sociales y tecnológicas acaecidas en países considerados potencias económicas y culturales, tales como: Francia, España y Estados Unidos. Estas naciones inauguraron el siglo XX con inventos e innovaciones como la fotografía, el ferrocarril y el cinematógrafo. Surgieron nuevas corrientes artísticas: Art Nouveau y Naturalismo, por ejemplo. Además de progresivos cambios en la forma de relacionarse entre hombres y mujeres debido en parte a la incorporación de estas últimas al sector laboral y la posterior aparición del movimiento feminista, lo cual ocasionó tensiones en las formas tradicionales de percibir los roles y estereotipos femeninos y masculinos.⁴

La influencia de estos cambios –conjugados con la tradición- llegó a diversas partes del mundo, incluido México, y permitió lo que quizás podría considerarse el gran triunfo del fenómeno pornográfico en la época moderna: el nacimiento del cine *sicalíptico*. Narrar la historia de la pornografía en el siglo XX es hablar de cine, pues es donde esta alcanzó su máximo grado de expresión. Para los años veinte ya podía identificarse un mercado clandestino, aunque tolerado por las autoridades, de filmes *porno* a nivel internacional.

En México fue también en los años veinte cuando se afianzó una industria de cine *sicalíptico* con sede en el lugar donde históricamente han confluído las novedades tecnológicas y culturales: la Ciudad de México. Bolívar Echeverría afirma a la ciudad

⁴ Alba H. González. *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México 1897-1927*, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, México, 2009, p. 91.

como el espacio moderno por excelencia. No es en el campo de cultivo donde se sembraron las esperanzas del progreso técnico,⁵ sino en un lugar alejado de la naturaleza; la metrópoli como alegoría de la razón, del poder de creación y control humanos.

La mayor parte de los primeros cortometrajes licenciosos producidos y comercializados en nuestro país fueron realizados entre las décadas de 1920 y 1930, otros pocos conservados datan de la década de los cincuenta y el más antiguo de 1915. Forman parte de la Colección de Cine Silente de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, aunque es probable existieran producciones más antiguas hoy extintas. Estas cintas del género de la concupiscencia humana siguieron el mismo curso de desarrollo en la apropiación del discurso visual de distintos medios gráficos como sucedió en otros países: postales, caricaturas, dibujos y fotografías sirvieron de inspiración para los futuros directores de los filmes *sicalípticos*.

El proceso de consolidación de esta industria en México tuvo características particulares representadas en los discursos visuales de los filmes y en los discursos manejados por los medios de comunicación cuando informaban sobre el revuelo causado por el material *licencioso*. El cine primigenio se forjó inicialmente en el contexto decimonónico de la dictadura porfirista cuyo lema era “paz, orden y progreso”, a la cual le siguió una revolución y posteriormente el nuevo orden social de los años veinte con el advenimiento de los gobiernos posrevolucionarios.

La comprensión de este contexto histórico, y particularmente el de la Ciudad de México, es vital para indagar el papel jugado por las primeras películas pornográficas en un nuevo orden social moderno donde convivieron patrones de comportamiento y pensamiento contradictorios entre sí, muchas veces evidentes en el material *sicalíptico*, ya fueran filmes, dibujos, caricaturas o fotografías.

Dicho lo anterior, esta investigación se centra en el análisis del discurso cultural en lo referente a las relaciones sexo-genéricas –particularmente en el rol de las

⁵ Bolívar Echeverría. *¿Qué es la modernidad?*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 9

mujeres- representadas en la narrativa visual de los primeros cortometrajes porno –*stag films*- producidos en México en la década de los veinte. Por medio del análisis de imagen, análisis del discurso y su comparación con una selección de fotografías, postales y otras obras fílmicas contemporáneas, se dilucida la noción moderna de pornografía prevaleciente en la época que llevó a catalogar a los cortometrajes como “licenciosos” o “pornográficos”. Así mismo, en este proceso se distinguen algunas de las características del pensamiento posrevolucionario con respecto a otros ámbitos sociales como la política, la tecnología y la moral, y su relación con la construcción de lo porno.

Una de las hipótesis centrales de la investigación es que la concepción de lo porno en el primigenio cine se encontraba cimentada en una larga tradición visual instaurada por otras manifestaciones sicalípticas; como lo fueron el *teatro de revista* y la fotografía erótica. Sin embargo, también se propone que estos *stag films* contribuyeron en el desarrollo y consolidación de una estética y un lenguaje propios del moderno cine porno, articulados según la percepción que sus productores tenían de distintos aspectos de la realidad.

El análisis de estos filmes parte de la premisa de que la pornografía puede considerarse una categoría de análisis histórico a partir de la cual es posible examinar diferentes aspectos de una sociedad y no sólo los relacionados con la sexualidad y sus prácticas, de modo que la noción de lo pornográfico entabla una relación dialéctica con el contexto cultural, económico, político, estético y tecnológico en el cual se estudie.

De acuerdo con lo anterior, el análisis desarrollado en este trabajo se alinea con la perspectiva de la Historia Cultural propuesta por el historiador británico Peter Burke; sobre la cual se profundiza en el primer capítulo. La pornografía, en el marco de esta corriente de estudio, contribuye a la comprensión de la historia de la cultura visual, pues pertenece a ésta.

Algunos de los objetivos particulares que se desarrollan a lo largo de este trabajo son: explicación el contexto de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo

XX, especialmente durante los años veinte, en relación al proceso de modernización, explicación del contexto sociocultural mexicano de la posrevolución en torno y las relaciones sexo-genéricas, desarrollo de un análisis de imagen de dos *stag films* mexicanos para identificar algunos de sus patrones estéticos, y comparación de los *stag films* mexicanos con otras manifestaciones pornográficas anteriores y pertenecientes a la misma temporalidad.

Esta investigación se encuentra estructurada en tres capítulos, cada uno dividido a su vez en subtemas. En el primero, “Pornografía: una invención moderna”, se desarrolla el concepto de “modernidad” a partir de ideas propuestas por autores como Bolívar Echeverría y Marshall Berman, con la finalidad de describir el contexto ideológico en el cual se inventa el cinematógrafo. Se explica cómo la conformación de una percepción moderna del mundo social y natural influyeron en la representación de la realidad en el cine.

Situados en la modernidad, también se analiza la situación de las mujeres a comienzos del siglo XX –especialmente en los años veinte- en México y su contrastación con las formas modernas de representarlas en determinados ámbitos visuales. Concretamente, se analizan aspectos del movimiento feminista nacional y los estereotipos de la *mujer fatal*, la *tiple* y el movimiento de *las pelonas*; todos ellos gestados en el conflicto entre la “tradicción” y el “progreso”; consecuencia del proceso de modernización que trastocó las formas en que hombres y mujeres se relacionaban.

Otros conceptos clave examinados en este apartado son los de *régimen de sexualidad* y *cultura visual*, ambos dan sustento teórico a la investigación y permiten desarrollar el argumento de la pornografía como un producto cultural en el cual los *stag films*, que conforman el objeto de estudio, fueron una manifestación de una compleja estructura de control y regulación social denominada *régimen de sexualidad visual*.

En el segundo capítulo: “Breve recorrido de la historia de la gráfica sicalíptica”, se describe y analiza el desarrollo de algunas de las más importantes expresiones

sicalípticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX: las fotografía, las postales y, por supuesto, el cine; todas sentaron las bases y antecedentes de la cultura visual y los cánones estéticos que más tarde se verían reproducidos o transformados en los *stag films*. Adicionalmente, se expone información relativa a los intentos por regular los espectáculos sicalípticos en México durante la temporalidad señalada.

En el tercer capítulo: “Eros eres, en porno te convertirás: los primeros *stag films* mexicanos”, se analizan dos *stag films* mexicanos filmados durante los años veinte: *Viaje de bodas (Chema y Juana)* y *Gitanos cariñosos*. A la luz de los postulados teóricos desarrollados en el primer capítulo y siguiendo la línea discursiva y estética asentada en otras manifestaciones culturales y sicalípticas de la época –analizadas en el segundo apartado-, se develan los discursos implícitos en los cortometrajes con relación al rol que jugaban los personajes femeninos y también con relación a otros aspectos socioculturales que tenían lugar en la época posrevolucionaria. De forma menos extensa, también se describen aspectos técnicos del proceso de grabación de los filmes y se incluye la narración de las tramas planteadas en los mismos.

Cabe hacer la anotación de que las condiciones de la pandemia de COVID-19 dificultaron durante meses el acceso a las fuentes primarias, lo cual hizo necesario reducir la cantidad de cortometrajes que originalmente serían analizados, para cumplir en tiempo y forma con el cronograma de la investigación.

Finalmente, esta investigación representa una oportunidad de estudiar a la pornografía como una categoría histórica, aportando en el conocimiento de la historia del deseo de la época posrevolucionaria, a través del análisis de un fenómeno en el cual se manifiesta esa sexualidad que se practica, pero de la que “no debe hablarse” y permanece, prácticamente, en la clandestinidad. La historia del surgimiento del cine porno en México, considerando los filmes como fuentes para la explicación del desarrollo de una historia de la cultura visual de la sexualidad mexicana.

A lo largo de la investigación se consultaron el Centro de Documentación y la Biblioteca de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Biblioteca y Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, la Hemeroteca y Biblioteca Nacionales, el Archivo General de la Nación, la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, y la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Capítulo 1. Pornografía: una invención moderna

1. 1 Modernidad en el cambio de siglo

El cine sicalíptico formó parte de una serie de innovaciones y transformaciones tecnológicas, sociales y científicas que en su conjunto configuraron la percepción de una nueva etapa en la historia de la humanidad, un nuevo mundo: el mundo *moderno*. El siglo XX experimentó, como ninguna otra centuria, el paso vertiginoso del proceso modernizador –tanto en términos intelectuales como materiales- que se venía gestando desde el siglo XVI.⁶

Marshall Berman define la *modernidad* como una “experiencia vital” del tiempo y espacio, compartida por los individuos de una sociedad en determinado momento histórico. Tal “experiencia” se caracteriza por la constante y perpetua sensación de estar viviendo una “época sin precedentes”, donde se está rompiendo con el pasado y sus tradiciones en aras de alcanzar una vida más prolífera y libre.⁷ Una interpretación similar la plantea Bolívar Echeverría, quien la define como un “conjunto de comportamientos” cuya particularidad es la búsqueda de ruptura con formas tradicionales de vivir, pensar y proceder en el mundo, que han sido asumidas como obsoletas e incluso contraproducentes para el desarrollo social.⁸

Bajo esta concepción, la modernidad no le pertenece a un periodo histórico ni espacio en concreto, y más bien se trata de un proceso vivencial, paulatino y complejo, que genera su propia lógica para mantenerse vigente bajo “la trampa del progreso”; según la cual nos encontramos en un momento coyuntural de la historia donde estamos rompiendo con viejos paradigmas, emprendiendo grandes avances científicos. Resumido en una frase: “haciendo historia”. Esta idea, a su vez, refuerza y dota de renovada vitalidad al “sentimiento moderno”, que produce una incesante corriente de nuevos esfuerzos por progresar, por mejorar, por ser modernos. A esta

⁶ Marshall Berman [1982]. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1988, p. 3.

⁷ *Ibidem*. p. 1

⁸ Bolívar Echeverría. *Op. Cit.*, pp. 7-8.

actitud en la cual se asumen los valores propuestos por el proceso modernizador, es a lo que se denomina *modernismo*.⁹

Es así como la modernidad se impone como una lógica de tendencia civilizatoria que reorganiza el funcionamiento, entendimiento y ordenamiento del mundo natural y, especialmente, el social,¹⁰ incluyendo no sólo los cambios en el plano terrenal: desarrollo tecnológico, científico, cambios en los sistemas económicos y políticos, sino también en los ámbitos anímico, emocional e ideológico.

Para Berman algunas sociedades europeas del siglo XVI fueron las primeras en experimentar la vida moderna. Más tarde, en 1790 la Revolución Francesa sentó las bases para que surgiera masivamente la sociedad moderna, ofreciendo, además, a las personas de esa época la posibilidad de vivir en dos mundos: el moderno y el no moderno –distinguidos por el cisma que representó la revolución-, lo cual resultó fundamental para afianzar el sentimiento de estar viviendo en un momento de transición.¹¹

A partir del siglo XVIII se desarrolló el imperativo moderno que planteaba la necesidad de sostener un precepto racional que guiara el camino de las sociedades hacia la felicidad, la cual sólo era plausible por medio del progreso.¹²

La idea del progreso puede explicarse en el mismo sentido de *experiencia* – Echeverría lo llama la *experiencia progresista*- que consiste en la profunda “convicción empírica” de que las capacidades e intelecto humanos tienen un potencial de desarrollo creciente y constante para conocer y dominar los fenómenos naturales y sociales en un recorrido temporal lineal y siempre ascendente.¹³

Esta modernidad progresista y racional también se asumió atea y en consecuencia provocaría, como lo indica el título del libro de Nietzsche: “La muerte de dios”. Para

⁹ Marshall Berman. *Op. Cit.*, p. 1

¹⁰ Bolívar Echeverría. *Op. Cit.*, p. 8.

¹¹ *Ibidem*. pp. 2-3.

¹² Nora Pérez-Rayón. “México 1900: la modernidad en el cambio de siglo. La mitificación de la ciencia”, en Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, vol. 18, no. 018, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 61.

¹³ Bolívar Echeverría. *Op. Cit.*, p. 9.

la modernidad sólo existen los argumentos positivistas; es decir, lógicos, racionales, medibles y libres de cualquier carácter religioso o dogmático. Cada explicación del orden natural y social debe ser capaz de observarse, medirse, cuantificarse o experimentarse. Sin embargo, este paulatino “descreimiento en instancias metafísicas mágicas”¹⁴ causó tensiones en aquellas sociedades con una identidad y cosmovisión fuertemente ancladas al providencialismo –como en el caso de la mexicana-, pues encontraron dificultades para conciliar su deseo de formar parte de las naciones civilizadas y científicas con los principios católicos.¹⁵ En el mundo moderno “[la humanidad] sustituye el paraíso cristiano, utopía del pasado, con la utopía del progreso, un futuro indefinido hacia la felicidad”,¹⁶ amparada en la fuerte convicción del poder humano para develar los secretos del funcionamiento del universo y para salvarse a sí misma.

Para el siglo XIX, las tres evidencias más significativas del proceso modernizador son: la transformación del paisaje, pues surgen cada vez más espacios urbano-industriales, la gran cantidad de avances científicos, artísticos, intelectuales y tecnológicos, y el posicionamiento de un pensamiento más liberal e individualista –sobre el cual se profundiza más adelante-.¹⁷ Echeverría propone de manera símil tres fenómenos en los cuales se manifestó la modernidad: la técnica científica, la secularización de lo político y el individualismo. No obstante, es en el siglo XX que el proceso de modernización se expande a todo el mundo, trayendo consigo una “vorágine de la vida moderna”, en la cual “todo lo sólido se desvanece en el aire” y el anhelo de progreso constante trae consigo persistentes crisis existenciales ante el derribe de las barreras y la multiplicidad de posibilidades.¹⁸

Dicho lo anterior, la crisis existencial es justamente el mecanismo de autopropagación de la modernidad. Los individuos, por un lado, presienten y temen constantemente el riesgo de perder lo hasta entonces conocido y asumido como

¹⁴ *Ibidem.* p. 10.

¹⁵ Nora Pérez-Rayón. *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁶ *Ibidem.* p. 61.

¹⁷ Marshall Berman. *Op. Cit.*, pp. 5-10.

¹⁸ *Ibidem.* pp. 3, 5.

propio –identidad-: tradiciones, costumbres, lugares, modos de expresarse, de pensar y de vivir, ante las casi infinitas opciones de ser, estar y crear en el mundo. Por el otro lado, la semilla del progreso inherente en la modernidad los lleva a buscar el movimiento y la ruptura constantes; fundamentalmente, a cuestionarlo todo.¹⁹ Es así como un síntoma de los modernistas es la permanente inquietud de buscar progresar, y a la vez temer no poder anclarse a algo que otorgue un sentido de pertenencia y durabilidad. En este contexto, no es de sorprender que las manifestaciones culturales de las sociedades modernas aparezcan como quimeras llenas de contradicciones; oscilando entre la tradición y la novedad.

Por otra parte, una diferencia significativa entre los modernistas decimonónicos y del siglo XX fue su postura crítica ante el propio proceso modernizador del cual eran objeto. Pensadores del siglo XIX como Marx, Nietzsche, Kierkegaard y Dostoievski dejaron testimonio en sus escritos de las fuertes contradicciones internas que enfrentaban: juzgaban su época como asombrosa debido a los rápidos cambios y avances que tenían lugar, pero al mismo tiempo se horrorizaban de las consecuencias morales acarreadas por el liberalismo y la cuota en vidas exigida por las nuevas fábricas y las monstruosas máquinas producto del ingenio humano.²⁰ Sin embargo, paradójicamente, *ad hoc* al espíritu modernista, confiaban en que los hombres de su futuro serían capaces de arbitrar los riesgos de la modernidad y nuevamente asentar valores perdurables sobre los cuales la sociedad pudiera guiarse sin temor a verlos relativizados en nombre del progreso.

Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los propios valores que la propia modernidad ha creado, esperar –a menudo contra toda esperanza- que las modernidades de mañana y pasado mañana curarán las heridas que destrozan a los hombres y las mujeres de hoy.²¹

La modernidad es una trampa donde la ilusión de alcanzar un progreso definitivo mantiene en vela a los individuos; pero el movimiento y la ruptura incesante le son intrínsecos por naturaleza y lograr tal meta supondría el fin mismo de la modernidad.

¹⁹ *Ibidem.* p. 3.

²⁰ *Ibidem.* p. 9.

²¹ *Ídem.*

La tradición, “lo viejo” y “anticuado” son fundamentales en la ecuación moderna; la esperanza de superarlos es lo que nutre el espíritu modernista, pero tan pronto han sido derrocados, la novedad toma su lugar para seguir alimentado la experiencia progresista. Es el “proyecto inacabado”, el eterno intento. La promesa que siempre está por arribar.²²

Berman considera que a lo largo del siglo XX esta actitud incongruente, pero crítica, se fue polarizando: habiendo quienes defendían al modernismo a ultranza y quienes insistían en sus efectos sociales negativos. Algunos de estos modernistas fueron: Oswald Spengler, T.S. Elliot y Allen Tate.²³

Si bien estas son, a grandes rasgos, algunas características de la modernidad como categoría de análisis, es importante señalar que su desarrollo, en tanto proceso histórico continuo, presentó particularidades según la época y lugar en el cual se estudie.

En el caso del México de finales del siglo XIX y los primeros decenios del XX, la modernidad se asentó durante el régimen porfirista (1876-1911) –cuyas políticas apuntaban a la búsqueda constante de un progreso material, espiritual y cultural-, concentrándose principalmente en la Ciudad de México, donde la clase media urbana en expansión, parte de la clase trabajadora y el pequeño segmento social acaudalado, pudieron acceder de forma más inmediata a las novedades creadas y descubiertas por la ciencia,²⁴ así como a los servicios y diversiones considerados propios de la gente civilizada: el teatro, la ópera, los recitales de poesía.

Durante la primera década del siglo XX se construyeron obras públicas con fines científicos y culturales, introdujeron nuevos métodos y tecnología para la detección y tratamiento de enfermedades como la gripe amarilla, innovaron medios de comunicación terrestres, marítimos, aéreos y se desarrollaron armas militares más eficientes –Nora Pérez-Rayón la llama *industria de la muerte*–.

²² Bolívar Echeverría. *Op. Cit.*, p. 12.

²³ Marshall Berman. *Op. Cit.*, pp. 15, 18.

²⁴ Nora Pérez-Rayón. *Op. Cit.*, pp. 41-42.

Al igual que en otros países, se dio especial atención a ciencias como la Biología, Física, Química, Medicina, Astronomía y Economía.²⁵ En el entendido del conocimiento científico al servicio del progreso de la humanidad, la sociedad mexicana se vio beneficiada con la creación del telégrafo en 1849, en 1900 se introdujeron nuevas máquinas para timbrar en la Administración General de Correos, se realizó un censo con base en los nuevos avances de la Estadística y la Demografía, se inauguraron las obras de desagüe y drenaje en la Ciudad de México, la electricidad fue una realidad cada vez más presente en las calles, las vacunas e importancia de la higiene se volvieron temas recurrentes en las páginas de los periódicos y se inauguraron el Instituto Médico Nacional, el Observatorio Astronómico Nacional y la cárcel de Lecumberri.²⁶

La modernidad permitió el desarrollo de estos y otros avances en los planos científico, tecnológico e institucional en México; sin embargo, como experiencia, la modernidad supuso un reto mucho mayor y supo llevar a los modernistas a verdaderos conflictos que oscilaban entre permanecer en la tradición o continuar avanzando bajo la guía del progreso. Al tratarse de una nación profundamente religiosa y conservadora, el pensamiento moderno mexicano resalta por sus discursos contradictorios; patentes no sólo en la producción política y literaria de sus intelectuales, sino también en otras manifestaciones culturales –como el arte y el cine–.

El modernismo de comienzos del siglo XX fue por definición nacionalista, individualista y liberal. Para efectos de la presente investigación, se analizan aquí con brevedad dichos ejes con relación al cine y sus consecuencias en las dinámicas de poder de las relaciones entre los hombres y mujeres de la época.

El nacionalismo gestado en México en dicho periodo puede considerarse una manifestación clara de la incomodidad característica de los modernistas ante el peligro de ver disueltos por completo los elementos de arraigo e identidad mexicanos, frente a la imposición de un progreso que, además, se alimentaba de

²⁵ *Ibidem.* p. 44.

²⁶ *Ibidem.* pp. 54-59.

ideas extranjeras. Este nacionalismo constituyó en sí mismo una reacción moderna al propio proceso modernizador, en la cual los valores vinculados al progreso se entremezclaron con aquellos elementos asociados a la mexicanidad, dando origen a muchas expresiones socioculturales –incluido el cine- que se enfocaron en transmitir y reforzar un sentido de pertenencia y unidad social sin privarse del discurso progresista. Fernando Vizcaíno define al nacionalismo como:

[...] la exaltación de elementos políticos, culturales o económicos, raciales, religiosos o históricos, subjetivos o materiales, que constituyen la identidad de un pueblo o nación. Esa exaltación se lleva a cabo [a través] [...] de los medios de comunicación, la propaganda política, la educación pública y todo aquello que contribuye a imaginar la comunidad y elaborar la memoria colectiva: un monumento, las festividades tradicionales, el himno, la bandera, el museo, las peregrinaciones, [una obra de arte].²⁷

Según esta definición, el nacionalismo se manifiesta en el conjunto de elementos existentes en la realidad –materiales e intangibles-, tanto actual como histórica, reinventados y dotados a través del discurso de una carga simbólica que concede un sentido de identidad a quienes forman parte de la nación.²⁸

Durante los últimos años de gobierno de Porfirio Díaz, la política y proyectos sostenidos por la élite política y cultural se articulaban en función del positivismo y la imitación de formas de vida extranjeras –sobre todo europeas- consideradas símbolo de progreso. Estas circunstancias llevaron a que entrado el siglo XX, y particularmente a raíz de la Revolución Mexicana, emergiera un nacionalismo reaccionario en el cual tomaron forma nuevos símbolos, arquetipos y expresiones identitarias en respuesta a los estrictos cánones positivistas que regían no sólo la ciencia, sino también la Academia y otros espacios artísticos.

Este pensamiento nacionalista se gestó en el seno de una “revolución intelectual” que corrió a la par de la armada y forjó las bases sólidas ideológicas del sistema político y social que operó al finalizar el movimiento revolucionario. El *Ateneo de la Juventud* fue quizás la organización de modernistas más trascendental del siglo. En

²⁷ Fernando Vizcaíno. *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales, México, 2004, p. 40.

²⁸ *Ibidem*. pp. 36, 39.

1906 tuvieron lugar las primeras reuniones entre personajes como Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña, quienes se congregaban para leer textos clásicos y discutir en torno al pensamiento positivista imperante. En los años subsecuentes emergieron más espacios en los cuales se ponía en tela de juicio el acontecer político social e intelectual. Ureña, autor de *La utopía de América* (1925) y miembro original del *Ateneo*, expresaba:

Éramos muy jóvenes cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio...Sentíamos la opresión intelectual, junto con la política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse.²⁹

Posteriormente, el 28 de octubre de 1909 se fundó el *Ateneo* y en 1916 Vasconcelos dio a conocer la lista de algunos miembros integrantes de la organización, entre quienes figuraban escritores como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Médiz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos; el filósofo Antonio Caso; arquitectos como Jesús Acevedo y Federico Mariscal; pintores como Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramos Martínez y músicos como Manuel Ponce y Julián Carrillo.³⁰ Estos intelectuales expresaron abiertamente su rechazo hacia el positivismo y declararon su compromiso en el proyecto de la rehabilitación del pensamiento de la raza.

Las palabras de Henríquez Ureña, además de ser una denuncia social, eran una confirmación de la tensión que provocaba el progreso, así como la angustia de ver diluidos los valores e identidad sociales. Debido a ello, la *identidad mexicana* adquirió una importancia fundamental como principio de cohesión social. La afirmación de los elementos propios de la “cultura mexicana” se hizo sentir en los discursos artísticos, filosóficos, políticos y aún antropológicos. Así, la emoción

²⁹ Carlos Monsiváis. “El Ateneo de la Juventud”, en El Colegio de México. Historia General de México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, Ciudad de México, 2000, p. 968.

³⁰ *Ibidem*. p. 969.

despertada por las vertiginosas conquistas de la ciencia y la tecnología provocó que, por un lado, existiera una admiración hacia lo extranjero como indicativo de civilización y desarrollo –con excepción de la cultura norteamericana, que tendía a ser criticada por una parte del círculo intelectual de la época y periódicos de corte católico como *El Tiempo*-. Por el otro lado, durante el trayecto trazado por el progreso estaba una latente preocupación de perder la identidad.³¹

De este nacionalismo configurado por los modernistas surgieron interesantes propuestas que buscaban sintetizar y equilibrar la relación *tradición-identidad-progreso*. Una de las más importantes fue la figura del mestizo, quien fungió como elemento aglutinador de la sociedad al combinar en sí tanto la idea del progreso como la de tradición. El mestizaje se convirtió en un baluarte de la identidad mexicana y fue adoptado por el discurso nacionalista posrevolucionario visible en los ámbitos artístico, político, institucional y sociocultural.³² Se afianzó la idea de que el mexicano empezaba donde el mestizo.³³

Esta postura nacionalista de carácter mestizofílica³⁴ propició la reinterpretación y adaptación de elementos y manifestaciones consideradas “modernas” a los particulares contextos y circunstancias de la sociedad mexicana, dando por resultado el surgimiento, por ejemplo, del *teatro de masas*; inspirado en un primer

³¹ Nora Pérez-Rayón. *Op. Cit.*, p. 44.

³² Agustín Basave. *México mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 15.

³³ El término mestizo encuentra sus orígenes en el periodo colonial. Su definición más básica vendría a corresponder con el “híbrido resultante de la mezcla biológica de un blanco con una india” o viceversa, entendiendo como “blanco” a un individuo de origen europeo. Sin embargo, la figura del mestizo se formuló, más allá de los términos biológicos o raciales, a partir de elementos subjetivos que conformaban la cultura mestiza, en la cual se reivindicó la importancia del pasado prehispánico como parte de la esencia mexicana, pero también se afirmó el hecho de que la sociedad y cultura modernas se identificaban poco con las formas de vida tradicionales, siendo los grupos indígenas un sector social “diferente”. En tal sentido, el indígena –el indio- más valioso y funcional para la modernidad era el muerto o el invisible. La solución ante una potencial crisis de identidad debido al progreso consistió en “apropiarse del esplendor del indio muerto a cambio de desvincularse de la miseria del indio vivo”. Como ejemplos pueden citarse la recurrente temática indigenista rescatada por el Muralismo y la creación en 1936 del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, cuyo propósito era contribuir a la integración y asimilación de los grupos indígenas al resto de la sociedad, definida como mestiza.

³⁴ Entendida la *mestizofilia* como “la idea de que el fenómeno del mestizaje; es decir, la mezcla de razas y/o culturas, es un hecho deseable”.

momento en las zarzuelas españolas y francesas,³⁵ y empleado como un recurso didáctico para transmitir el ideal nacionalista posrevolucionario con la puesta en escena de obras como: *Tierra y Libertad* (1916), *Los efectos de la Sandunga* (1920), *El último charro* (1927), *Locura nacional* (1922) y *La raza de bronce* (1931). También figuraron en estos años el *teatro de revista* o *teatro chico*, con obras como: *La huerta de Don Adolfo* (1921), de Guzmán Águila; y *El indio bonito* (1921) de Pablo Prida y Carlos M. Ortega.³⁶

Es principalmente a través de la prensa capitalina que es posible atestiguar cómo se experimentaba la modernidad a principios del siglo XX. Periódicos como *El Imparcial*, *Diario del Hogar* y *El Tiempo* se asignaron a sí mismos una función moralizadora y pedagógica para poner al alcance del vulgo el conocimiento científico,³⁷ procurando siempre acompañar la información con cifras, estadísticas y porcentajes a manera de pruebas fidedignas y con el afán de mostrar el impacto de las novedades.³⁸ Para 1900 México tenía 14 millones de habitantes; la Ciudad de México aproximadamente 400 mil. En 1895, 14% de la población sabía leer y escribir y para 1910, el 20%. El Distrito Federal tenía el índice de alfabetismo más alto, con 38% en 1895 y 50% en 1910.³⁹

En este contexto, el comienzo de la industria cinematográfica en nuestro país no fue ajeno al escenario moderno. Sus tramas e innovaciones a nivel técnico se vieron influenciadas por las ideas del momento y los cambios producidos en el pensamiento modernista y posrevolucionario, especialmente en la década de los veinte, cuando el celuloide alcanzó un auge importante. Paradójicamente, el cine, si bien surgió como un producto moderno, al igual que otros inventos, en un primer momento fue utilizado para proyectar la añoranza por valores y costumbres tradicionales.

³⁵ Domingo Adame. *Más allá de la gesticulación*, Argus-a, Buenos Aires, 2017, p. 145.

³⁶ Ricardo Pérez. *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1994, pp. 119, 121, 145, 164, 170.

³⁷ Nora Pérez-Rayón. *Op. Cit.*, p. 46.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ *Ibidem*. pp. 42-43.

Sumado a lo anterior, la comprensión del cine, en tanto manifestación moderna y desde la perspectiva planteada en esta investigación, requiere el análisis de otros dos elementos del pensamiento modernista mexicano que fueron moldeando con sus contenidos y estética (entendiendo ésta como su cultura visual): el liberalismo y el individualismo. Vigentes desde el periodo colonial, sufrieron cambios considerables sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, impactando fuertemente las dinámicas entre hombres y mujeres.

Ana García desarrolla una investigación en torno al proceso de modernización de las ideas que regían la vida doméstica y familiar en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres de finales del siglo XIX. El amor se vio en medio de dos frentes: “[uno] que buscaba la modernidad individualista y el cambio a toda costa y [otro] que defendía y redefinía sus prácticas tradicionales y comunitarias”. Al igual que en otros espectros de la vida social, la propensión moderna a las crisis y contradicciones cimbró el terreno de lo afectivo.⁴⁰

La creación del individuo⁴¹ reafirmó los criterios de racionalidad como la base del ordenamiento y funcionamiento de la sociedad según reglas, acuerdos e instituciones establecidas en función de cada contexto sociocultural.⁴² Estos criterios maduraron en el siglo XVIII con las reformas borbónicas; las cuales acentuaron la separación entre lo espiritual y lo material, y finalmente se consolidaron durante el siglo XIX, cuando también lo hizo el derecho natural laico que legisló todas las unidades sociales, incluida la familia.⁴³ Algunos de sus más importantes representantes fueron: Fernando Vázquez de Menchaca, Francisco Suárez, Samuel von Pufendorf, John Locke, Christian Wolf e Immanuel Kant. El individualismo:

[...] fue entendido como un sistema filosófico que considera al sujeto el fundamento y fin de todas las leyes y relaciones morales y políticas de la sociedad. El

⁴⁰ Ana García. *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2006, p. 15.

⁴¹ La idea moderna del “individuo” se remonta al siglo XVI en Europa, con el surgimiento del “iusnaturalismo moderno” o “teoría moderna del derecho natural”.

⁴² *Ibidem*. p. 33.

⁴³ *Ibidem*. p. 40.

pensamiento moderno quedó bajo el sello del optimismo acerca del hombre y de la voluntad como el motor de su transformación. Se comenzó a exaltar la responsabilidad individual y se consideró básico el postulado kantiano que veía al sujeto con fines propios y no degradado a mero medio para el cumplimiento de finalidades ajenas.⁴⁴

Sin embargo, el proceso de individuación no fue igual para hombres y mujeres, pues mientras los varones ganaron prerrogativas tanto en los ámbitos público como privado, las mujeres continuaron relegadas a un papel secundario y de subordinación, especialmente tras el surgimiento de la estructura de las “esferas separadas” –propuesta por Jhon Locke (1632-1704)-, según la cual la esfera privada –el hogar- le correspondía por naturaleza a la mujer, y la esfera pública –el mundo de las relaciones públicas- al varón.⁴⁵ Una prueba de esta asimetría en el ejercicio del poder entre los sexos en México durante el siglo XIX la constituye el registro del aumento poblacional de mujeres solas, esposas abandonadas o maltratadas y el fortalecimiento de la institución del depósito o encierro de las esposas.⁴⁶

Dentro de este contexto, la pareja como unidad social también se vio sometida a un proceso de individuación y el matrimonio se convirtió en un contrato civil en el cual disminuyeron las pautas de orden religioso y, paulatinamente, dejaron de regir la vida familiar y arbitrar los conflictos domésticos.⁴⁷ Poco a poco, la religión dejó de ser el mediador en los hogares.

En México, estas ideas alcanzaron su síntesis definitiva entre 1855 y 1862 con las reformas liberales a cargo de Benito Juárez como ministro de Justicia, durante la presidencia de Juan Álvarez, y con la creación del divorcio por mutuo consentimiento, aunque durante todo el siglo XIX y principios del XX el matrimonio siguió siendo indisoluble.⁴⁸

⁴⁴ *Ibidem.* p. 33.

⁴⁵ *Ibidem.* p. 34.

⁴⁶ *Ibidem.* p. 50.

⁴⁷ *Ibidem.* p. 38.

⁴⁸ *Ibidem.* pp. 41, 48.

Lo anterior ocasionó que paulatinamente el peso moral en los matrimonios y conflictos domésticos se relajara⁴⁹ y “los cargos de consciencia” pasaran a tener un orden más bien laico que podía repararse a través de pensiones y retribuciones monetarias. De este hecho son evidencia las fuentes que dan cuenta de los factores del conflicto doméstico hacia finales del siglo XIX: baja tasa de matrimonios, información de múltiples relaciones al margen de la legitimidad del matrimonio y el frecuente cambio de pareja,⁵⁰ así como las razones por las cuales se iniciaban procesos de divorcio: demandas por abandono, adulterio, nulidad, malos tratos y depósitos.⁵¹

Así mismo, el aumento sistemático de la violencia intrafamiliar impulsó a las mujeres a procurarse espacios y discursos de resistencia desde los cuales se articularía un incipiente feminismo mexicano –sobre el cual se profundiza más adelante-.

Estas transformaciones en los espacios y las relaciones de poder a través de las cuales se vinculaban hombres y mujeres trajeron aparejado un cambio en la percepción de la libertad tanto masculina como femenina. Las mujeres, al ser sujetos de derecho jurídico inacabados, y ser forzadas a permanecer en un sistema de dominación masculina –patriarcal-, se enfrentaron a un concepto de libertad que era diametralmente opuesto cuando aplicaba para los varones.⁵² Así, cualquier intento de las mujeres por vivirse de una forma diferente –tanto intelectual como civil y corporalmente- que representara, aunque sea ligeramente, una amenaza para el orden moderno masculino establecido era inmediatamente socavado.

Estos cambios estructurales se consolidaron entrado el siglo XX y se harían patentes no sólo en el transcurrir cotidiano de las y los ciudadanos modernos, sino también en las manifestaciones culturales producto de la forma moderna de percibir el mundo, como en el caso del cine nacionalista y su cultura visual.

⁴⁹ *Ibidem.* p. 25.

⁵⁰ *Ibidem.* p. 22.

⁵¹ *Ibidem.* pp. 23-24.

⁵² *Ibidem.* p. 18.

En este panorama sociocultural de cambio de siglo el cine se abrió paso como una expresión de la modernidad y por ende no se escapó de las pautas marcadas por el discurso nacionalista, liberal e individualista, por el contrario, se nutrió de él. Por consiguiente, en los filmes de principios de siglo fue tomando forma un discurso visual narrativo con predominante tendencia al ensalzamiento de los valores y símbolos nacionalistas; un discurso visual que cobró especial relevancia en los años veinte cuando el cine se afianzó como un espectáculo de masas, y aunque es menester señalar que el cine pornográfico nacional tuvo sus propias particularidades a lo largo de su desarrollo, sin duda alguna contó en sus tramas con elementos que indiscutiblemente lo definen como “moderno”; por mencionar dos de los más importantes: la secularización del sexo y el placer sexual, y la preservación de una perspectiva patriarcal.

Para efectos de la presente investigación, se esboza el contexto de la modernidad en la década de los veinte y las características de la industria cinematográfica con miras al erotismo y la pornografía.⁵³

1.1.1 Cine concupiscente y modernidad en los años veinte

Los “locos veinte”; así es como popularmente se conoce también al periodo de la década de los veinte en México, que en palabras de Emmanuel Carballo “empiezan con un magnicidio y terminan con un fraude electoral”, haciendo referencia al asesinato de Venustiano Carranza y a los acontecimientos políticos que darían origen al llamado “Maximato”.

Pero los “locos veinte” deben principalmente su apodo a la Ciudad de México que al final de la revolución y frente al proceso de reconstrucción se había convertido en el lugar donde parecían haber confluido las nuevas tendencias sociales, culturales e ideológicas, dando por resultado un dinámico mosaico de propuestas, imágenes, ideas y expresiones oscilantes entre la tradición y la modernidad. Mientras Europa aún se sacudía por el estruendo de la Primera Guerra Mundial y la gripe española,

⁵³ Sobre el papel que juegan las imágenes, el cine y la pornografía en la conformación y modificación de los modos de percibir la realidad, véase el apartado 1.6 relativo al concepto de “cultura visual”. Para más detalles sobre la historia del cine en México, véase el apartado 2.4.

en la Ciudad de México pervivía la añoranza por la casi colonial estampa urbana porfirista que se había visto interrumpida abruptamente por la revolución y la llegada de las vanguardias.

Sin embargo, no toda la explicación a los vertiginosos cambios en estos años se encuentra en el conflicto y crisis tras el conflicto bélico. Tanto en Europa como en otros países hispanoamericanos el surgimiento de las vanguardias supuso el inicio de una revolución cultural que cuestionaba y pretendía romper las formas dominantes de percibir y explicar la realidad. En México desde principios del siglo XX, los estudiantes de la Academia habían protagonizado dicho rompimiento.⁵⁴

Si hasta entonces el acceso al arte y el conocimiento habían tenido un carácter primordialmente aristocrático en nuestro país, el vanguardismo propició la aparición de movimientos artísticos nacionalistas y populares como el Muralismo y organizaciones como el Ateneo de la Juventud se encargaron de emprender programas masivos con propósitos educativos y sociales. Uno de sus miembros más importantes fue sin duda alguna José Vasconcelos, quien bajo el auspicio de Álvaro Obregón, y estando a cargo de la rectoría de la Universidad Autónoma de México y de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, emprendió una campaña de alfabetización nacional, promovió la preservación de la cultura de los pueblos indígenas, sobre todo en lo relativo a su producción artesanal y tradiciones, y buscó acercar la lectura al grueso de la población con la difusión gratuita de obras clásicas literarias,⁵⁵ entre otros proyectos guiados por los ideales posrevolucionarios de consolidar una sociedad homogénea, culta y que fuera participe activa del devenir político y económico de la nación.

Para 1925, cuando Plutarco Elías Calles estaba en el poder, el Muralismo y la “novela de la revolución” ya se habían consagrado como símbolos nacionalistas y era claro que el proyecto político-ideológico posrevolucionario buscaba legitimarse

⁵⁴ Mauricio Tenorio. *Hablo de la ciudad. Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 150.

⁵⁵ Universidad Nacional Autónoma de México [Tesis] (S/A). Cultura y literatura de los años veinte en México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, <http://tesis.uson.mx/digital/tesis/docs/21871/Capitulo2.pdf>

a través de un proceso de institucionalización que involucraba a todas las clases y espectros sociales. Sindicados, partidos políticos, arte, indigenismo, escuela, ejército e iglesia fungieron como medios discursivos. Se publicaron populares novelas como: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz, *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y se reeditó *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela.⁵⁶

A la literatura se le sumaron también la música, el teatro y el cine que en principio encontraron en la iniciativa vasconcelista y las aspiraciones del proyecto posrevolucionario un impulso considerable para imaginar, crear y adaptar obras con un “espíritu mexicano”. Así, vieron la luz composiciones como el ballet *El fuego nuevo* (1921) de Carlos Chávez, *El festín de los enanos y Danzas indígenas jaliscienses* de Rolón y *Chapultepec* de Ponce.⁵⁷

En lo que al cine concierne, Andrés Luna señala: “lo cinematográfico es puerta de entrada a la secularización”.⁵⁸ Una secularización que se correspondía con los paradigmas racionales del progreso y para la década de los veinte, con la reafirmación de la identidad nacional. Como se mencionó líneas arriba, gran parte del cine nacional –además silente- de la época posrevolucionaria acogió en sus tramas temas relacionados con la mexicanidad y la exaltación de valores cívicos y morales; películas como *El caporal* (1921) de Miguel Contreras Torres y *La boda de Rosario* (1929) retrataban la vida tranquila en las haciendas como una reivindicación del pasado porfirista.⁵⁹

En general la industria nacional no logró despuntar frente a la competencia del cine norteamericano, que filmaba más de seiscientas películas anuales, comparadas con un máximo de doce en nuestro país en las cuales lograron hacer carrera célebres

⁵⁶ *Ídem*.

⁵⁷ Emmanuel Carballo. “Los años veinte en México”, en *Revista de la Universidad de México*, México, julio, núm. 89, México, 2011, p. 27.

⁵⁸ Ángel Miquel (comp.). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*, Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2009, p. 111.

⁵⁹ Ricardo Pérez. *Op. Cit.*, p. 27.

actrices como: Ema Padilla, Elena Sánchez y Mimí Derba.⁶⁰ No obstante, fueron patentes los esfuerzos por crear y fortalecer la industria nacional; evidencia de ello son los nombres y logos acogidos por las nacientes empresas, como: *Aztlán Films*, *Popocatépetl Films* y *Quetzal Films*. Además, hacia mediados de la década de los veinte el gobierno aumentó los impuestos en la importación de películas extranjeras, generando tensiones principalmente con la industria norteamericana, al grado de suspender las medidas implementadas.⁶¹

Por otra parte, Ángel Miquel coincide en que los filmes catalogados como “eróticos” tampoco representaron una confrontación significativa a los usos, costumbres y valores de la época, en comparación con otros medios que se mostraron más permisivos y críticos –la industria fotográfica y teatral, por ejemplo-. Esto en buena medida debido a la escasez de productores en el género concupiscente; sobre todo en la clandestina vertiente pornográfica, sin mencionar el mayor grado de complejidad implicado en la producción cinematográfica.⁶² Aun así, vieron la luz películas tildadas de “escandalosas” cuyo eje narrativo giraba casi siempre en torno a algún suceso histórico empleado a modo de justificación para mostrar escenas eróticas, tal fue el caso de *Haxen, la brujería a través de los tiempos* (1921), *Ben Hur* (1925), *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1932).⁶³

Pero la secularización auspiciada por la modernidad también alcanzó al primigenio cine erótico, no en términos de un discurso nacionalista exaltando la mexicanidad; como sucedió con el cine silente en general, sino en cuanto a la representación del cuerpo desnudo o la sugerencia de su desnudez con fines de goce, ya sin demasiados elementos referentes a la religión, el ámbito académico o artístico como era costumbre en la centuria anterior.⁶⁴

⁶⁰ Emmanuel Carballo. *Op. Cit.*, p. 28.

⁶¹ Ricardo Pérez. *Op. Cit.*, pp. 129-165-166.

⁶² Ángel Miquel. *Op. Cit.*, p. 78.

⁶³ *Ibidem*. p. 107.

⁶⁴ *Ibidem*. p. 69.

En la década de los veinte la influencia de las comedietas francesas que planteaban enredos amorosos con amantes infieles y despreocupados⁶⁵ quedó plasmada en varios filmes mexicanos en los cuales se hacía efectiva la secularización de los cuerpos de los protagonistas como materia deseante exenta del componente romántico. Sin embargo, estas tramas con aventuras extramaritales y comportamientos concupiscentes resaltaban la parte caótica y negativa de las situaciones desarrolladas, como un síntoma de disculpa al pudor público.⁶⁶

Continuó entonces la dinámica doble moralista asentada con anterioridad en otros soportes materiales como lo fueran las revistas, las tarjetas postales y la fotografía, en un juego de prohibición-tolerancia donde se permitía desahogar la libido masculina pero la penalización moral por mirar había dejado de acentuar su carácter punitivo en el sentimiento de culpa religioso. En cambio, la culpa se secularizó para atacar directamente a la concepción racionalista del “buen ciudadano”, recurriendo a elementos ideológicos subyacentes en la noción moderna del mundo y la oposición naturaleza-sociedad. Así, los instintos sexuales pertenecían al espectro de lo que debía ser dominado a través del control racional. En consecuencia, la exacerbación del deseo sexual era vista como un atentado contra la civilidad.

Ahora bien, Ángel Miquel sostiene que el cine pornográfico nacional pareció adaptarse sólo parcialmente al ritmo marcado por el resto de la industria cinematográfica silente,⁶⁷ más bien tenía su propia dinámica y se nutría principalmente de otras expresiones provenientes de la literatura, la fotografía y el teatro. Sin mencionar que la secularización del cuerpo como elemento puro de goce era una de sus características por definición y, además, la “responsabilidad del goce” recaía en la representación del personaje femenino. En este tenor, mientras en los filmes eróticos de la época la sugerencia del acto sexual y la desnudez giraban en torno a una historia –el pretexto- y el desboque de la energía sexual era relatado con un telón de fondo dramático y fatalista, el cine porno, en comparación, quedaba “disculpado” de los preceptos lógicos y racionales dictados por la

⁶⁵ *Ibidem.* p. 112.

⁶⁶ *Ibidem.* p. 110.

⁶⁷ *Ídem.*

modernidad al centrar totalmente sus narrativas en torno al coito y, además, mostrarlo de forma explícita; razón por la cual la clandestinidad constituyó su campo de acción, pues,

[...] los órganos genitales representan el instinto animal que debe ser domesticado para poder habitar el mundo social. El tabú que pesa sobre la sexualidad, al igual que el de la muerte, se orienta a no dejar al descubierto actividades humanas que pueden poner en entredicho la idea de razón, orden y perdurabilidad en que se sustenta la articulación de la sociedad civilizada.⁶⁸

Por otra parte, el cine sicalíptico trajo consigo el fenómeno de los *simulacros*; definidos por Patrick Duffey como el acercamiento casi real a un encuentro erótico o sexual que experimentaban los espectadores con las y los personajes de la pantalla. Se trataba de una especie de “artificialidad erótica” intensificada por el visible movimiento de los actores y su mudez, la cual permitía al espectador imaginar los diálogos y echar a volar su imaginación.⁶⁹ Esta combinación de movimiento y silencio constituyó una nueva manera de percibir las imágenes y el mundo. Fue este el sentido de modernidad adoptado por el régimen de sexualidad⁷⁰ imperante en la década mexicana de los veinte.

1.2 Mujer mexicana y modernidad

El cambio de siglo y la fiebre del progreso propiciaron en la sociedad mexicana transformaciones visibles a nivel material –especialmente en las ciudades-: la electricidad, los primeros automóviles, las vacunas y el telégrafo, pero también en la forma de percibir el funcionamiento de la naturaleza y el mundo social. Las elites políticas e intelectuales buscaban reeducar al grueso de la población –clase baja- para que adoptara las creencias y prácticas consideradas progresistas y fundamentadas principalmente en el liberalismo.

En estas circunstancias, el paradigma de la modernidad tuvo efectos en la conceptualización del *ser hombre* y *ser mujer* y el rol que cada uno debía desempeñar en el cambio de centuria: ser trabajador, ahorrador y mantenerse lejos

⁶⁸ *Ibidem.* p. 121.

⁶⁹ *Ibidem.* p. 59.

⁷⁰ Se profundiza sobre esta categoría en el apartado 1.6.

del alcohol y los vicios eran virtudes esperadas en los varones de alta estima moral.⁷¹ A su vez, sin importar la clase social, era a ellos a quienes pertenecía por definición el espacio público.

Por su parte, las mujeres tampoco escaparon de los efectos de la modernidad y sus contradicciones. El entusiasmo progresista les permitió tener una mayor presencia en el ámbito público; sobre todo en el área laboral como: obreras, maestras, costureras, secretarias y las primeras profesionistas. Además del surgimiento de nuevos modelos femeninos como el de las *flappers* y la *mujer fatal*; sin embargo, su participación fuera del hogar todavía causaba polémica e incomodidad ante la atemorizante idea de que la familia, considerada como el núcleo de la nación, se extinguiera debido a la llamada: *masculinización* del sector femenino.

En consecuencia, la identidad femenina y la auto realización de las mujeres como tales, en esencia continuó concibiéndose dentro de la esfera privada, al interior del hogar, y la necesidad laboral se asoció particularmente con las mujeres de clases con menor ingreso económico y que no tenían otra opción para sostener a sus familias.

Paradójicamente, mientras el mundo atravesaba una revolución tecnológica e intelectual, para las mujeres se acentuaron los cánones decimonónicos de las esferas separadas –pública y privada- y se reforzó el modelo según el cual su máxima aspiración debía ser llegar al matrimonio y transformarse en un “ángel del hogar”; un ser colmado de belleza, amor, nobleza y abnegación, cuya principal misión era la de encargarse de los menesteres de la casa, incluyendo la crianza de los hijos y la atención del marido:

Modesta, hacendosa y discreta, sólo vive para hacer la felicidad de su esposo y amar a sus hijos. No la ciegan las vanas pompas del mundo y vive encerrada en su

⁷¹ Dulce Rivera [Tesis] (2008). Nuestras tiples cómicas: algunas figuras femeninas que se desarrollaron en el género chico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/609/4382>

casa, alegre y feliz como esos pajarillos encerrados en humildes jaulas, donde lejos de pensar en su libertad perdida, cantan que da gusto.⁷²

Este ideal femenino fue reforzado por medio de manuales de urbanidad, revistas femeninas, novelas para el llamado *bello sexo*, la moda, rituales, distracciones y sermones sobre los usos y costumbres.⁷³

La pervivencia de este esquema tradicional para las mujeres en el siglo XX se explica en parte en el hecho de que en el siglo XIX se establecieron las normas de integración y conformación de la *familia nuclear*, la cual “resultó el laboratorio ideal para las prácticas sociales; su funcionamiento, la legislación que las ordena, las conductas sociales que prescriben son formas que reproducen y a la vez condicionan el apartado social”.⁷⁴ En consecuencia, se concebía al matrimonio como la base de dicha familia y la sociedad, así como el origen de las generaciones; por ello se consideraba una institución importante, sagrada, tanto desde la perspectiva moral como dentro del ordenamiento social, compuesta por individuos que socializaban de manera racional y formaban comunidad:

Los casados estaban sometidos a una noción de familia entendida no como la moral subjetiva que descansa en el amor personal o en el sentimiento, sino en una moral objetiva y religiosa que se sobreponía a los intereses individuales observados y juzgados por la sanción pública.⁷⁵

El discurso liberal está colmado no sólo de un sinfín de ejemplos sobre la superioridad moral de las mujeres en el hogar, sino también de justificaciones sobre la plena autoridad del marido.⁷⁶

⁷² Lucrecia Infante et al. *Lo personal es político. Mujeres en la construcción del ámbito público. México, siglos XIX y XX*, Nueva Alianza, Ciudad de México, 2016, p. 87.

⁷³ Dulce Rivera. *Op. Cit.*

⁷⁴ Lucrecia Infante et al. *Op. Cit.*, p. 39.

⁷⁵ Ana García. *Op. Cit.*, p. 60.

⁷⁶ Lucrecia Infante et al. *Op. Cit.*, p. 85.

A este argumento se suma el legado religioso, por ejemplo: “...que las mujeres se atavíen de ropa decorosa, con pudor y modestia; no con peinado ostentoso, ni oro, ni perlas, ni vestidos costosos, sino con buenas obras, como corresponde a mujeres que profesan piedad. La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio. Porque Adán fue formado primero, después Eva; y Adán no fue engañado, sino que la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión. Pero se salvará engendrando hijos, si permaneciere en fe, amor y santificación, con modestia”

Por otra parte, a la par de este constante reforzamiento de las pautas conservadoras, las mujeres consumían a través de la prensa, el teatro, la literatura, las artes gráficas y la influencia de un feminismo en construcción, nuevas propuestas de *ser* y *estar*, de romper con la tradición; en pocas palabras, de transformarse en otra realidad.

1.2.1 Feminismo y las pelonas: ecos de la modernidad

Conjuntamente con los patrones tradicionales de los que eran sujetas las mexicanas a principios del siglo XX, y en parte como una reacción a ellos, surgieron fenómenos como el de las llamadas: *pelonas*, que planteaban maneras alternas de representar la feminidad. También se fue consolidando un incipiente feminismo que, desde la perspectiva teórica propuesta por Karen Offen, puede describirse como *relacionista*, pues adoptó parte del discurso conservador de fines del siglo XIX, pero también exploraba nuevas posibilidades de acción para las mujeres.

Desde la perspectiva histórica, el feminismo se define como:

Pensamientos y acciones dirigidas a reflexionar y modificar la condición política, social, económica, cultural y cotidiana de las mujeres en determinado tiempo y espacio, lo que incluye la definición de ellas por ellas mismas y el reconocimiento de su experiencia como colectivo.⁷⁷

El feminismo se presenta como una categoría cuyas expresiones, demandas y necesidades responderán a su contexto histórico, por lo cual es admisible plantear la múltiple existencia de feminismos en el devenir histórico y no uno solo. En este sentido, Karen Offen menciona dos vertientes fundamentales que incorporan a esta multiplicidad: el *feminismo relacionista* y el *feminismo individualista*.

Por un lado, en el *feminismo relacionista* las mujeres no niegan o cuestionan su papel dentro de la esfera privada, pues subyace la creencia de que los roles desempeñados por hombres y mujeres en la sociedad son consecuencia de un

(1ra de Timoteo 2:8-15). Véase: Ebglobal. Los roles del hombre y la mujer: el género en la biblia. Ebglobal: <https://www.ebglobal.org/articulos-biblicos/los-roles-del-hombre-y-la-mujer-el-genero-en-la-biblia>.

⁷⁷ Julia Tuñón. (mayo-agosto de 2002). *¿Convicción o táctica? Atrevimiento y precaución en el primer feminismo mexicano (1873-1935)*, Dimensión Antropológica, México, <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=833>

determinismo biológico irrefutable; sobre todo en lo referente al cuidado y crianza de los hijos y el hogar; considerados responsabilidad directa de las mujeres. Sin embargo, es justo debido a estas circunstancias que las mujeres merecen educación, trabajo y acceso al mundo público; argumentan las feministas relacionistas.⁷⁸

Por el otro lado, el feminismo individualista plantea la existencia de las personas y la construcción de su individualidad con independencia de su sexo, haciendo hincapié en los derechos humanos individuales y exaltando la búsqueda de la independencia personal o autonomía en todos los aspectos de la vida. Así mismo, rechaza por *insignificantes* los roles definidos socialmente y minimiza la discusión de las cualidades o contribuciones relacionadas con el sexo, incluidas las responsabilidades de engendrar.⁷⁹

Esbozada la postura teórica anterior, es menester señalar que el feminismo como movimiento social es también una consecuencia de la modernidad. Amelia Valcárcel lo señala como un hijo no deseado de la Ilustración, pues fue en el contexto de la Revolución Francesa que se gestó la primera ola feminista, cuando Olimpia de Gouges (1748-1793) reivindicó la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en su famosa *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791).⁸⁰

Contradictoriamente, el lema de “libertad, igualdad y fraternidad” y los fundamentos de racionalismo, empirismo y utilitarismo que constituían la base de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* (1789), no aplicaban para las mujeres. El reconocimiento de la propiedad como inviolable y sagrada, el derecho de resistencia a la opresión, a la seguridad e igualdad jurídica y libertad personal garantizada fueron derechos que las mujeres conquistarían muchos años después.

La negación de los mismos derechos de los que gozaban los varones tras el triunfo de la Revolución Francesa movilizó a mujeres como Gouges y Mary Wollstonecraft

⁷⁸ Karen Offen. “Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo”, en *Historia Social*, núm. 9, México, 1991, p. 116.

⁷⁹ *Ibidem*. p. 117.

⁸⁰ Nuria Varela. *Feminismo para principiantes*, Ediciones B, Barcelona, 2008, p. 8.

(1759-1797) a exigir que en el proyecto revolucionario se incluyeran las mujeres, y entre sus peticiones se encontraban: el derecho a la educación, al trabajo, derechos matrimoniales y respecto a los hijos y el derecho al voto. También se exigía la abolición de la prostitución, los malos tratos y los abusos dentro del matrimonio, y mayor protección de los intereses personales y económicos de las mujeres en el matrimonio y la familia.⁸¹

Influenciadas por el pensamiento moderno ilustrado y la experiencia revolucionaria, las mujeres de finales del siglo XVIII comenzaron a cuestionar los preceptos religiosos que hasta entonces explicaban la llamada esencia femenina y justificaban su inferioridad ante los varones. Así, Wollstonecraft inauguró la crítica de la condición femenina en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer*, donde argumentó desde el racionalismo propio de su época, que muchos de los llamados “rasgos de temperamento” y conducta, considerados propios de las mujeres, eran en realidad producto de su situación de falta de recursos y libertad.⁸²

La contribución fundamental de esta primera ola feminista (S. XVIII-XIX) es que despertó en las mujeres, una consciencia colectiva de sus desigualdades y necesidades, en parte debido a la influencia del mismo pensamiento liberal y racionalista que les negaba sus derechos. No obstante, fue hasta la siguiente centuria, durante la segunda ola (2ª mitad del s. XIX - primer tercio del s. XX), que las mujeres lograron articular un movimiento social formal y adquirieron experiencia en el terreno de la militancia.

Hacia finales del siglo XIX y durante la primera década del XX el feminismo se fue expandiendo y consolidando paulatinamente tanto en países europeos como latinoamericanos –incluyendo México-, y el impulso del movimiento feminista residió en la consecución del voto femenino, al grado de que esta segunda ola se ganó el título de “sufragismo”, pero fueron las norteamericanas y británicas quienes encabezaron el movimiento.

⁸¹ *Ibidem.* p. 11.

⁸² *Ibidem.* p. 13.

La *Declaración de Seneca Falls* o *Declaración de Sentimientos*, que se expresaba en contra de la negación de derechos civiles y jurídicos para las mujeres, se considera el texto fundacional del sufragismo norteamericano. Las bases contenidas en este documento alentaron la creación de la primera organización formal feminista en 1868: la *Asociación Nacional pro-Sufragio de la Mujer (NWSA)*, liderada por Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony, pero fue hasta 1920 que el voto femenino en todo Estados Unidos fue una realidad.⁸³

En contraparte a las feministas norteamericanas, las sufragistas británicas fueron mucho más contundentes y menos pacientes en su demanda del voto, implementando tácticas como las manifestaciones masivas, la interrupción de oradores con preguntas sistemáticas, huelgas de hambre, auto-encadenamientos y la tirada de panfletos reivindicativos en eventos oficiales.

En junio de 1866 Emily Davies y Elizabeth Garret Anderson presentaron una *Ladies Petition* firmada por 1,499 mujeres ante la Cámara de los Comunes y en manos de John Stuart Mill y Henry Fawcett. Sin embargo, la constante negación del gobierno para atender las demandas de las mujeres llevó a que se creara la *Sociedad Nacional pro-Sufragio de la Mujer*, liderada por Lidia Becker. Finalmente, tras años de lucha que llegaron a costar la vida de mujeres como Emily Wilding Davison, el 28 de mayo de 1917 el parlamento británico otorgó el voto a las británicas.⁸⁴

Las feministas norteamericanas se caracterizaron por ser mucho más diplomáticas que las sufragistas británicas e influyeron fuertemente al incipiente feminismo mexicano que se fue gestando y consolidando entre los años de 1880 y hasta la década de los treinta del siglo XX.

El feminismo en nuestro país cobró vida primordialmente en la voz de mujeres de clase media y alta, en un vaivén discursivo de tono a veces relacionista y en otras ocasiones individualista; muestra de las tensiones intelectuales enfrentadas tanto

⁸³ *Ibidem.* p. 16.

⁸⁴ *Ibidem.* p. 17.

por mujeres como por hombres, para lograr articular un discurso feminista en función de las demandas y necesidades marcadas por su contexto.

Los antecedentes de un feminismo articulado como movimiento social e intelectual en México pueden ubicarse en la segunda mitad del siglo XIX en la península de Yucatán. La mayoría de las participantes eran maestras de primaria, quienes crearon una asociación, revista y escuela feminista llamada *Siempreviva*, iniciada por la maestra y poetisa Rita Cetina Gutiérrez, fundadora y directora de la escuela, quien además fue directora del "Instituto Literario para Niñas"; la escuela para mujeres más importante de su época en Yucatán.⁸⁵

Este primer feminismo de esencia relacional pretendió visibilizar las aportaciones de las mujeres como *co-constructoras* del mundo social, cultural, político, en la búsqueda de su acceso a la educación y a la esfera laboral, pero sin negar sus deberes de madres y esposas.⁸⁶

El siglo XX mexicano con su revolución y otras coyunturas sociales trajo consigo una revalorización y redefinición de las instituciones y sobre todo la identidad mexicana. Se trató de un siglo en el cual el ímpetu revolucionario impulsó el surgimiento de múltiples y variadas expresiones culturales en diversos ámbitos, como fue el caso de las artes plásticas, la creación de espacios organizativos y políticos como parte del proyecto nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios, y la transformación del aparato estatal en un "Estado de bienestar". La revolución, pero sobre todo los mitos y sentimientos románticos que evocaba, inundaba a la sociedad mexicana y el incipiente feminismo gestado en el siglo XIX también se vio influenciado.

Entre 1915 y 1919 comenzó a formarse un proyecto feminista más vinculado con el constitucionalismo; representó una etapa de cambios, pero sobre todo de aprendizaje, de ensayos y de errores en los que las mujeres al frente propusieron

⁸⁵ Piedad Peniche. *Rita Cetina, la Siempreviva y el Instituto Literario para niñas: una cuna del feminismo mexicano 1846-1908*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Ciudad de México, 2015, pp. 10-11.

⁸⁶ *Ibidem.* p. 9.

crear organizaciones feministas formales. El feminismo de este momento histórico fue mucho más radical y enérgico; tuvo todo el legado de la Revolución Mexicana y se expresó esencialmente a través de la militancia, la prensa y ciertas acciones públicas, a la par que se observaba una activa participación de las mujeres en el ámbito laboral, sobre todo en determinadas industrias y el sector magisterial. Posteriormente, para 1930 el feminismo entró en un periodo de reflujo y redefinición, en donde la presencia de las mujeres en el mundo laboral disminuyó y lentamente fueron empujadas de nuevo a la esfera doméstica.

Si bien durante estos primeros treinta años del siglo XX las mujeres ganaron terreno en ese mundo público esencialmente masculino, el discurso del cual se armaron para lograrlo fue, paradójicamente, uno de tipo relacionista; herencia de la centuria anterior.⁸⁷ Así, lograron convertir necesidades privadas en demandas públicas que se incluyeron en las agendas de los partidos políticos, llegando a conseguir el voto el 3 de julio de 1955. No obstante, al igual que sucedió con las sufragistas norteamericanas y británicas, conseguidos el derecho al voto y el acceso a la educación superior, muchas mujeres abandonaron la militancia y el movimiento feminista cayó en una especie de quietud; sólo algunas escritoras parecían mantenerlo con vida.

En este sentido, la prensa femenil emergente durante y después de la revolución es una importante fuente primaria en la recuperación y conocimiento de las propuestas y reflexiones feministas: fundamentalmente se trataba de revistas para mujeres hechas por ellas mismas y reflexionando sobre cuestiones propias del *bello sexo*. Una de estas publicaciones fue la revista *Mujer*, fundada en 1931 por la periodista y feminista María Ríos Cárdenas como un proyecto personal y que circuló entre 1916 y 1929 primordialmente en la Ciudad de México. En *Mujer* se hizo patente un feminismo de fuerte tendencia relacionista que al mismo tiempo mostraba intentos por cuestionar la definición unívoca de la mujer a partir de su rol de madre y esposa; lo cual quedó evidenciado en la multiplicidad de artículos, reseñas, poemas y

⁸⁷ Julia Tuñón. *Op. Cit.*

secciones cuyo contenido en ocasiones era más bien contradictorio, comenzado con la propia María Ríos Cárdenas, quien en 1926 expresaba:

El hombre, creador de las leyes que rigen las sociedades, las ha escrito amplias para él y estrechas para la otra mitad del género humano. A las mujeres corresponde trabajar por consolidar sus derechos, desarrollando siempre una labor constante y dulce, de acercamiento entre ellas mismas y entre ellas y el hombre, a fin de formar una sociedad sólida.⁸⁸

En la cita anterior es perceptible la denuncia de Ríos Cárdenas hacia las diferencias entre las condiciones de los hombres y mujeres de su época, al tiempo que hace un llamado a la comunidad femenina para impulsar los cambios en su contexto; es decir, un llamado feminista. Sin embargo, años más tarde, en 1932, en un artículo publicado en la “Sección del Hogar” del periódico del PNR, *El Nacional*, la misma periodista expresaba:

El hogar es como un amante fiel; pero a la vez exigente y celoso. De manera que, para llenar su misión de rincón amable, sosegado y complaciente, requiere el diario concurso de la mujer inteligente y hacendosa, no el de la dama locuaz y pretenciosa que cuenta los minutos que sus necesidades fisiológicas la retienen dentro de su casa y aprecia de equivocadamente indignos los trabajos domésticos.⁸⁹

Claramente existe una incoherencia discursiva entre la primera declaración de la autora y la segunda; pues en la última no sólo reafirmaba la idea de la mujer como responsable indiscutible de la estabilidad hogareña, sino que además critica las posibles posturas opuestas a ese rol designado. En este mismo tono, María Luisa Ocampo; poetiza, periodista y colaboradora de *Mujer*, escribía en abril de 1927:

Las mujeres hemos visto la puerta abierta y nos damos la noticia casi en secreto; “Por ahí, por ahí se puede”. Hemos ya en plena luz y ganosas de emprender la ascensión, como toda cosa nueva que se principia. La invasión empieza: oficinas, talleres, escuelas, universidades, profesiones. No hay resquicio por el que no se asome ese diablejo de melenas cortas y faldas aún más cortas [...] estamos próximas un día a dar el grito del triunfo. Ah pero tengamos cuidado, [...] en la oficina o en cualquier parte, las mujeres se olvidan de lo que son y los pobres niños se quedan huérfanos, las frágiles cunas permanecen vacías y no hay fuego que caliente la casa ni alegría que la anime. [...] Y no es porque tenga miedo de los

⁸⁸ *Revista Mujer. Periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, diciembre de 1926 a diciembre de 1929. Hemeroteca Nacional de México, p. 2.

⁸⁹ Periódico *El Nacional. Diario popular*, 4 de junio de 1932. Archivo General de la Nación, p. 2.

libros, de la tinta y del papel. Es porque algunas mujeres lo han substituído [al amor] por eso, libros, tinta y papel.⁹⁰

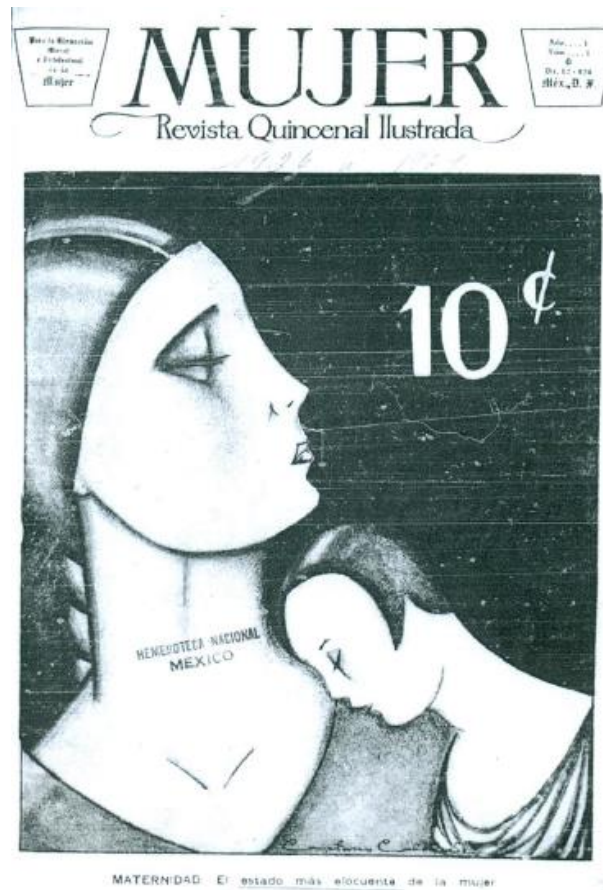


Imagen 1. Portada de la revista *Mujer* del mes de diciembre de 1929. Hemeroteca Nacional.

Julia Tuñón estudia estas contradicciones: los reclamos seguidos por disculpas, y afirma que las feministas de esos años fueron particularmente cautelosas y su activismo se inclinó más hacia las acciones y no al alegato, procurando evitar las exigencias directas del voto o la igualdad jurídica, y cuando lo hacían, inmediatamente ofrecían una disculpa o reafirmaban su papel primario como amas de casa.⁹¹

En este contexto paradójico Tuñón pregunta si las contradicciones en el discurso y las acciones de las feministas eran táctica o convicción, y rescata la noción de

⁹⁰ *Revista Mujer. Periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, diciembre de 1926 a diciembre de 1929. Hemeroteca Nacional de México, p. 5.

⁹¹ Julia Tuñón. *Op. Cit.*

“táctica” de Michel de Certeau, quien la define como la acción de los grupos débiles; quienes no disponen de un lugar y terreno propio, sino más bien aprovechan las coyunturas propicias para presentar sus demandas, oscilando entre la resistencia y la aceptación del orden social de las cosas.⁹² No obstante, es discutible la posible afirmación de que estas feministas estaban actuando “estratégicamente”. Las aparentes incoherencias de las autoras más bien nos llevan a cuestionarnos sobre los conflictos internos a los cuales debían enfrentarse siendo ellas mismas un producto de su contexto sociocultural. De este modo, resulta más factible pensar que actuaban sí tácticamente, pero también desde la convicción, al menos parcial, de un *ángel del hogar*.

Otra explicación subyace en uno de los conceptos claves de la presente investigación: modernidad. Al igual que los varones de su tiempo, las mujeres se confrontaron a las ineludibles contradicciones de la vida moderna; en el eterno trance progresista, entre un estadio y otro, se reinventaban cortándose el cabello, haciendo ejercicio, estudiando y subiéndose la bastilla de sus faldas, mientras se aferraban a aquellos valores que hasta entonces habían constituido la sustancia de su “feminidad”. Así, este vaivén discursivo entre rebeldía y culpa no era más que el resultado de una trampa de la modernidad vivida en la experiencia femenina; las mujeres querían amar libremente, pero también querían casarse y formar una familia, querían estudiar y trabajar pero también querían dedicarse devotamente al hogar. Un ejemplo emblemático del proceso de ruptura encabezado por mujeres de clase media de la década de los veinte es el de las *pelonas*.

Hasta 1910 pervivía el ideal de belleza hegemónico que alcanzó su máxima expresión en la *belle époque* francesa y la principal influencia para los cánones femeninos eran las fotografías de damas aristocráticas con cintura de avispa y silueta de “s”. Eran famosos los corsés de ballenas rígidas y “un maquillaje natural, cuello esbelto y un amplio sombrero en precario equilibrio sobre complicadas

⁹² Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana/ITESO, México, 1996, pp. 49-51.

estructuras compuestas de postizos”.⁹³ Se trataba de un estándar al cual solamente los sectores medio y alto de la población americana y europea podían aspirar, mientras las clases más pobres se contentaban con imitarlo como podían o proponían una interpretación diferente de la belleza, pues no era el único modelo disponible para las mujeres de principios del siglo XX. No fue sino hasta entrados los años veinte cuando la belleza aristocrática comenzó a ceder paso a nuevos estilos y cánones, en buena medida gracias al cine; popularizado a raíz de la Primera Guerra Mundial, la cual también influyó decisivamente en la paulatina transformación del rol social desempeñado por las mujeres, quienes se volvieron más activas, sobre todo a nivel económico y laboral.⁹⁴

Dorothy Schefer recalca el importante rol del cine en el nacimiento de la belleza moderna, pues gracias a él Hollywood se adueñó de la moda y el cuerpo femenino, y lo hizo cambiando los residuos del estilo decimonónico por “vestidos y cabellos cortos, maquillaje recargado y ropa deportiva. El corte a lo paje, los ojos resaltados con kohl, la esbeltez de una silueta ya libre del corsé y el pintalabios negro de actrices como Louise Brooks y Gloria Swanson”.⁹⁵ Se suscitó un cambio radical en la representación de la belleza femenina que, a medida que pasaba el tiempo, se volvía cada vez más liberal, apareciendo a la larga incluso estereotipos como el de la *femme fatale* –sobre la cual se profundiza más adelante-, aunque también se mantuvo vigente el arquetipo de la joven ignorante de su propia sensualidad y cuya imagen transmitía una sensación de pureza virginal.

Nathalie Chahine no podría estar más en lo cierto cuando afirma: “en los años veinte la libertad consiste en parecerse un poco al hombre”,⁹⁶ y no porque realmente las mujeres intentaran imitar a los varones, sino porque los opositores en las sociedades que adoptaron los nuevos estándares de belleza así lo argumentaron en un primer momento. Esta interpretación de la belleza moderna como la

⁹³ Dorothy Schefer. “Introducción”, en Nathalie Chahine et al (coords.). *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 11.

⁹⁴ *Ibidem.* p. 11.

⁹⁵ *Ibidem.* p. 12.

⁹⁶ Nathalie Chahine. “La década de 1920”, en Nathalie Chahine et al (coords.). *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 94.

masculinización de las mujeres fue especialmente evidente en México e incluso se tradujo en agresiones hacia las mujeres por parte de los varones y el meollo del problema era, sobre todo, la diferencia entre el cabello largo y corto. El cine mudo difundió el estilo de cabello corto en las mujeres; conocido en Francia como *à la garçon*. En Estados Unidos las mujeres partidarias de dicho estilo fueron apodadas *flappers* y en México “las pelonas”.⁹⁷ Anne Rubenstein dice que, en la época, este corte se “asociaba con la modernidad y la ruptura con la tradición”⁹⁸; asociación secundada por un miedo a ver perdidas la “pureza nacional o racial”, lo cual explica, en parte, las reacciones violentas suscitadas, pues la prensa también fue gran responsable en la formación de una imagen cínica y de repudio hacia esta moda; misma que, irónicamente, ayudó a difundir. En julio de 1924 la antipatía hacia las pelonas llegó al extremo y un grupo de estudiantes de la Escuela Preparatoria raptó a una joven de cabello corto mientras salía de su escuela, acto seguido la raparon por completo para infundirle un sentimiento de vergüenza, y luego la soltaron.⁹⁹ A este incidente siguieron otros más.

Junto con el cabello corto, otra novedad fueron los cuerpos atléticos; por doquier las mexicanas fueron avasalladas por imágenes de mujeres practicando atletismo o gimnasia. La nueva feminidad apuntaba a una joven esbelta, de rasgos andróginos, saludable y atlética.¹⁰⁰ Sin embargo, tal prototipo de feminidad no iba dirigido a todas las mujeres, ni de la misma clase social, “raza”, ni edad.¹⁰¹ Era más bien para aquellas pertenecientes a la élite, de preferencia jóvenes y solteras, las cuales se involucraron fuertemente en la práctica de deportes, mientras las mujeres de clase más baja o con rasgos indígenas eran desdeñadas con el término *cuasi-flappers* y muchas veces se incluyeron en el deporte a través de medios impulsados por el

⁹⁷ Anne Rubenstein [2006]. “La guerra contra *las pelonas*. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”, en Gabriela Cano et al (comps.). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 11.

⁹⁸ *Ídem*.

⁹⁹ *Ibidem*. pp. 110-111.

¹⁰⁰ *Ibidem*. pp. 96-97.

¹⁰¹ El término “raza”, que hoy en día ha quedado casi completamente descartado para hacer referencia a diferencias biológicas, étnicas y culturales entre los seres humanos, todavía era bastante frecuente a principios del siglo XX.

mismo gobierno, como eventos oficiales donde se organizaban tablas gimnásticas o la apertura de escuelas para maestras de deporte.¹⁰²

1. 3 Ángeles caídos: representaciones modernas de la feminidad

El cine porno nació como producto de un paradójico vínculo entre innovación tecnológica y formas culturales tradicionales contenidas en el discurso visual. Bajo esta premisa, el camino trazado por el cine desde un punto de vista *tecnológico-material* –evolución de los artefactos cinematográficos- difiere de su camino en tanto *discurso cultural* –objetivo del presente trabajo-.

Centrándonos en la dimensión discursiva, es fundamental señalar que en los primeros filmes sicalípticos –tanto eróticos como pornográficos- el cuerpo femenino se consolidó como receptáculo de las ideas, fantasías, preceptos y prejuicios sociales: mujer como principio rector y protagonista de la narrativa visual. Sin embargo, la configuración de este cuerpo –con todo lo simbólico implicado- obedeció a patrones plausibles de rastrear a lo largo de la historia en la tradición figurativa implantada por aquellas expresiones visuales antecedentes del cine: la caricatura, la tarjeta postal, la fotografía y el teatro.

La anatomía femenina es pues el hilo conector de las manifestaciones visuales sicalípticas del siglo XX. Así, a comienzos de dicha centuria la sociedad mexicana capitalina atestiguó el surgimiento de modelos de feminidad en apariencia contrapuestos al *deber ser* femenino, pues retaban los roles asignados a cada sexo: tal fue el caso de la *tiple* y la *mujer fatal* –*femme fatale*-. No obstante, las nuevas formas de *ser mujer* por lo general reforzaron la lógica decimonónica tradicional a través de la representación de lo *corrupto*, mientras simultáneamente eran una válvula de escape a las fantasías y deseos reprimidos del público masculino.

1.3.1 Mujer fatal (*femme fatale*)

Belleza, crueldad e inteligencia fueron los atributos femeninos que aterrorizaron –y también sedujeron- a los varones decimonónicos primero y a los de la siguiente

¹⁰² *Ibidem*. pp. 98-99.

centuria después, en Europa y luego en América Latina. Con cada vez mayor frecuencia en los ámbitos literario y gráfico se hizo frecuente la presencia de una mujer poseedora de un arma sumamente peligrosa para el sexo masculino: la seducción. Capaz de dejar a un hombre moral, emocional y materialmente en la ruina si éste caía víctima de la tentación encarnada en su excepcional belleza física y su “aurea” de misterio y deseo.¹⁰³

Se trataba de una mujer osada; arrebatava lo que a ellos les correspondía casi por derecho divino: la dominación. Erika Bornay la detalla de la siguiente manera:

...hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. [...] En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal.¹⁰⁴

Tales características la volvían fatal, pues no sólo se contraponía a los cánones de recato, pudor y sentimentalismo considerados propios de las féminas, además invadía terrenos masculinos: la búsqueda de placer sexual, la capacidad de calcular y conquistar deliberadamente, así como la contención e independencia emocional. En consecuencia, el varón moderno se vio amenazado por una feminidad retadora cuyo poder sólo podía provenir del “mismísimo infierno”. No es casualidad que las primeras descripciones del aspecto físico de la *femme fatale*, desarrolladas por escritores simbolistas ingleses, se inspiraran en Lilith;¹⁰⁵ mujer demoniaca expulsada del paraíso, vertiendo en la mujer fatal los vicios causantes de la perdición de Eva y Adán: lujuria, vanidad, orgullo y conocimiento.

¹⁰³ Susana Barrera [Tesis]. La mujer fatal en salamandra de Efrén Rebolledo, Universidad de Sonora, México, 2010, p. 42.

¹⁰⁴ Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, pp. 114-115.

¹⁰⁵ Susana Barrera. *Op. Cit.*, p. 42.

Por otro lado, resaltan también las técnicas psicológicas empleadas por la mujer fatal para embaucar a sus víctimas. Diestra en el arte de la manipulación, aparentaba un cambiante estado de ánimo, caprichoso, para conseguir sus propósitos, minando la confianza de los hombres con los cuales se relacionaba, al mostrarse algunas veces muy complaciente y otras fría e indiferente de tal modo que estos nunca pudieran sentirse totalmente seguros a su lado.¹⁰⁶

Si bien a lo largo de la historia han existido diversos estereotipos de mujeres que comparten aspectos de la representación de la mujer fatal, la versión más trascendental es la del Modernismo, “creada por los hombres para satisfacer las pasiones carnales y culparla de ello”.¹⁰⁷ En el caso de Hispanoamérica, con la mujer fatal –Eva moderna- convivieron otros tres tipos de protagonistas femeninas: la madre devota y abnegada, la mujer-objeto de admiración y la amante. No obstante, en la poesía de personajes como José Juan Tablada, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casa y Efrén Rebolledo, la mujer fatal aparece con mayor frecuencia.¹⁰⁸

Así mismo, esta *femme fatale* tuvo sus propios rasgos distintivos en los países latinoamericanos: las mulatas y morenas se convirtieron en las mujeres más propensas a ejercer tal rol.

Podría pensarse que las mujeres representadas de esta manera parecían estar alcanzando cierto grado mayor de independencia en relación con los varones; sin embargo, la mujer fatal, más bien fue síntoma de un esfuerzo por ejercer mayor control social.

1.3.2 El teatro de revista y la tiple

Durante las décadas de 1900 a 1930 el *teatro de revista* o *teatro chico* reinó en los escenarios nacionales; este tipo de representación teatral se ubicaba entre el

¹⁰⁶ *Ibidem*. p. 43.

¹⁰⁷ Susana Barrera. *Op. Cit.*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 61.

género chico y el género ínfimo.¹⁰⁹ Era llamado *de revista* porque se consideraba periodístico, pues retrataba los acontecimientos más polémicos o emblemáticos del momento –casi siempre políticos- a través de una serie de escenas breves entre las cuales se intercalaban bailables y números musicales, empleando humor satírico, picante o chusco.¹¹⁰ El tono mordaz de los diálogos y actuaciones causaron el encarcelamiento de los directores y sus elencos en no pocas ocasiones, pero el teatro de revista también fue empleado como método de propaganda para enaltecer causas, movimientos y personajes políticos; tal fue el caso del presidente provisional Adolfo de la Huerta y su puesta en escena *La huerta de Don Adolfo*.¹¹¹

De esta expresión de cultura popular nacieron tradicionales personajes, por ejemplo: *el rancharo*, *el indio* y *la gata*, los cuales cobraron vida en actores tan emblemáticos como Guadalupe Rivas Cacho –“la Pingüica”- y Mario Moreno Reyes –“Cantinflas”.¹¹² Sin embargo, uno de los principales atractivos del teatro de revista fueron las enigmáticas *tiples*.

La *tiple* era la actriz, cantante y bailarina más importante en la función, aunque solía haber más de una según se tratara de la obra y compañía. Destacaba por su habilidad en las coplas, albures, canto y baile, pero sobre todo por su característica sensualidad y extravagante o escaso vestuario.

Dentro de la jerarquía en el teatro, por debajo de las *tiples* principales se encontraba el *grupo de segundas tiples* o *las segundas*; en el cual todas las aspirantes debían comenzar y poco a poco ganarse su ascenso si los dueños de las compañías las encontraban lo suficientemente talentosas. Muchas jóvenes debutaron e hicieron carrera *en las tablas*¹¹³ guiadas por el sueño de ser actrices o cantantes reconocidas, pero realmente fueron pocas las *tiples* que alcanzaron renombre, por ejemplo: Emilia Trujillo, “la Trujis”; Lucina Joya; María Concepción, “Concha”; Mimí

¹⁰⁹ Dentro del llamado *género chico* se incluían las “zarzuelas, sainetes, operetas, apropósitos y astracanes”. Mientras que el término *género ínfimo* aludía a los espectáculos “procaces y vulgares”.

¹¹⁰ Domingo Adame. *Op. Cit.*, pp. 144-145.

¹¹¹ Dulce Rivera. *Op., Cit.*

¹¹² *Ídem.*

¹¹³ Expresión empleada para hacer referencia al trabajo de actuación en el escenario teatral.

Derba; Anita Deniers; Felicidad Quijada; “las hermanas Pérez”; Chucha Camacho; María Conesa y Celia Padilla.¹¹⁴



Imagen 2. María Conesa. 1919. Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Para los años veinte el *teatro chico* estaba en su apogeo y las tiples eran las estrellas de sus escenarios, cuyas ágiles figuras encarnaban una de las representaciones de la *mujer prohibida*, *mujer libertina*: su presencia encantaba y a la vez escandalizaba. La tiple era en muchos sentidos una provocación directa al canon de *mujer buena* establecido en la época, pues, en principio, se ubicaba fuera del espacio tradicionalmente asignado a las féminas: la casa. Aunque socialmente las mujeres habían adquirido mayor movilidad gracias a su incorporación al ámbito laboral –especialmente como obreras y en el magisterio-, el mundo público, y sobre todo aquellos lugares relacionados con la diversión y el esparcimiento, continuaban perteneciendo por excelencia a los varones. Ver a una mujer sobre el tablado lanzando albures y contoneándose para deleite de una audiencia, empleando

¹¹⁴ *Ídem.*

plumas, pedrería y hasta utensilios de cocina como parte de su atuendo, resultaba inquietante.

A lo anterior se sumaba la fuerte carga de sensualidad invocada en el cuerpo de las tiples, expresada en sus coreografías y vestimenta que dejaba poco a la imaginación con sus telas vaporosas, escotes, medias y vestidos cortos, llegando incluso al desnudo total; empleado estratégicamente durante la Revolución Mexicana para atraer hombres y reclutarlos forzosamente en el ejército—fenómeno conocido como “la leva”-. Estos elementos daban al teatro de revista una connotación sexual –sicalíptica- y *populachera* de la cual el público masculino era el principal consumidor visual, muchas veces en *funciones para hombres solos* al anochecer¹¹⁵ de mínimo una hora de duración, en recintos como el María Guerrero o María Tepaches, Teatro Apolo y Manuel Briceño.¹¹⁶

Por otra parte, el éxito de las tiples no las eximió del contexto machista en el cual se desenvolvían y mientras recibían la visita y aplausos de multitud de hombres – incluyendo políticos y dirigentes- también se las asociaba fuertemente con la prostitución y una vida de vicios, libertinaje, desvergüenza y lascivia.¹¹⁷

Antes de la difusión del séptimo arte, el teatro fue el espectáculo popular por excelencia, cercano al cine en la posibilidad de *mirar imágenes en movimiento* con la opción de repetir la función.

Si bien originalmente el teatro en México estaba al alcance exclusivo de la clase pudiente, a diferencia de otras diversiones opulentas –como la ópera, las carreras de automóviles y las peleas de box-¹¹⁸ éste atravesó un proceso de masificación que logró alcanzar a ricos y pobres, quienes gozaron especialmente del teatro de revista y las audaces voces de sus elencos dando cuenta del acontecer político con el característico tono ácido del género chico. Esta expansión del teatro se vio motivada por la ansiada modernización dirigida por la élite política y cultural del

¹¹⁵ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 208.

¹¹⁶ Dulce Rivera. *Op. Cit.*

¹¹⁷ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 322.

¹¹⁸ Dulce Rivera. *Op. Cit.*

último cuarto del siglo XIX y los primeros lustros del XX, así como por los estragos sociales de la Revolución Mexicana.¹¹⁹

El teatro pertenecía al tipo de expresiones artísticas consideradas positivas “para el progreso material y moral de la nación” y se convirtió en una herramienta útil no sólo para entretener sino también para informar, educar e influenciar al grueso de la población analfabeta y de escasos recursos. Así, paulatinamente se fue conformando un teatro nacional cuyos escenarios ya no eran los grandes recintos concurridos por la “crema y nata” de la sociedad mexicana. Tugurios, cantinas, jacalones, carpas improvisadas y recintos modestos acogieron obras como: *El terrible Zapata*, *El peso murió*, *El caníbal de Tabasco* y *El jardín de Obregón*,¹²⁰ las cuales en su mayoría destacaron por un atractivo mote sicalíptico.

Sumado a lo anterior, el movimiento revolucionario trajo consigo la atmósfera de caos y desestabilidad social propia de los estados en guerra, donde el teatro fungió como una válvula de escape; un modo de sustraerse de la realidad a través de la burla y el sarcasmo de la misma. El teatro de revista fue el máximo representante de ese síntoma de crisis en el cual se hace mofa de la decadencia de las estructuras sociales, especialmente de aquellas que regulan los comportamientos de la población y sostienen los paradigmas de lo *correcto* e *incorrecto*: leyes, instituciones y preceptos morales pierden fuerza y legitimidad. En situación de guerra repentinamente todo parece ser válido; principalmente ciertas manifestaciones de violencia entran en un proceso de normalización donde “robar, violar, humillar y asesinar” son tolerados. De igual forma, el tambaleo de las instituciones morales y normativas tiende a revelar con notoriedad conductas relacionadas con la sexualidad y su control cotidiano; hay un relajamiento de la moral como consecuencia de la parálisis de los mecanismos de regulación de la libido social y se da mayor permisividad al placer como espacio de tregua y desahogo.¹²¹ Por lo tanto, no es de sorprender la proliferación de espectáculos y sitios tildados de

¹¹⁹ *Ídem.*

¹²⁰ *Ídem.*

¹²¹ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 210.

sicalípticos en el periodo de guerra y posguerra, así como el despunte del teatro de revista y sobre todo de sus atractivas tiples.

Estos nuevos modelos, como la *tiplé* y la *mujer fatal*, se implantaron en el dominio de lo visual y alcanzaron gran profusión en la gráfica de la época siempre con tintes de sátira e ironía. Aleccionaban sobre lo que una *mujer respetable* no debía ser ni hacer, por medio de una invasión avasallante al ojo humano dirigida directamente a las fibras morales de quien miraba. El efecto colateral implícito deseado era el enaltecimiento de la pulcra figura decimonónica del *ángel del hogar*.

1.4 La pornografía como una categoría histórica en la cultura visual

Tal criatura virtuosa, lo mismo que la mujer fatal y la tiplé, tuvieron la característica común de ser *representaciones*:¹²² imágenes e ideas distorsionadas, cercanas a la fantasía, de las mujeres y que en el imaginario social sustituían a las reales. De tales arquetipos -benignos y malévolos- el posterior cine porno alimentaría sus tramas. En palabras cercanas a Teresa de Lauretis, estas mujeres eran *ficticias*; *construcciones discursivas* elaboradas por “alguien” con determinadas intenciones y, además, con los recursos necesarios para hacerlo: los varones.¹²³

Desde sus comienzos tanto el cine –sicalíptico o no-, el teatro, las tarjetas postales y fotografías sicalípticas construyeron una imagen de la mujer como espectáculo para el entretenimiento masculino: “cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo”,¹²⁴ acompañado de ciertas supuestas cualidades de temperamento.

Ahora bien, tal “imagen de la mujer como espectáculo” se afianzó efectiva y poderosamente en el campo de lo visual, específicamente en el cuerpo femenino y en partes concretas de éste: aquellas consideradas impúdicas y provocadoras, como los senos, pubis, cadera, glúteos y piernas. Así, en las producciones

¹²² La Real Academia Española en su segunda acepción del concepto lo define como una “imagen o idea que sustituye a la realidad”, mientras en su cuarta acepción lo considera como una “cosa que representa otra”. En ambos casos se deja abierta la posibilidad de la fantasía o distorsión presente en la imagen, idea o cosa que sustituye al elemento real.

¹²³ Teresa de Lauretis. *¡Alicia ya no!* Ediciones Cátedra, Madrid, 1984, p. 15.

¹²⁴ *Ibidem*. p. 13.

sicalípticas gráficas modernas, la representación del cuerpo de la mujer pasó a ser la mujer en sí misma. Este fenómeno se vería acentuado dramáticamente en el cine porno, donde mostrar el cuerpo en pleno acto sexual se convirtió en uno de los objetivos centrales de los filmes. El protagonismo de los cuerpos –sobre todo el femenino- es tal que estos cobran independencia de quienes los poseen. La individualidad queda reducida a la corporalidad e incluso a la propia genitalidad, resaltada por la disección virtual del cuerpo a través de la lente.

En este tenor, no hay lugar para el argumento simplista de la *imagen como reflejo fiel de la realidad y de su tiempo*. En lugar de ello, se transforma en una manifestación viva cuyo significado se articula en función de quien la crea y mira desde un bagaje cultural preestablecido y con determinadas intenciones.¹²⁵

Tanto el cine como el teatro y la fotografía se configuran como campos lingüísticos –al tener la misma capacidad del *lenguaje* de crear símbolos para representar aspectos de la realidad y volverlos operarios en la percepción de dicha realidad-¹²⁶ en los cuales el significado de cada personaje, de cada palabra y de cada acto es definido por un “amo”, quien domina el lenguaje y en consecuencia también su significado; reforzado por medio del consenso en su aceptación o veracidad.¹²⁷ Pensemos en la proliferación de “funciones para hombres solos” en la Ciudad de México y el apoyo del teatro de revista por parte de políticos en turno. En ambas expresiones visuales el principal “anzuelo” de las productoras sicalípticas y las compañías teatrales era el cuerpo femenino; esa representación idealizada y reducida de las mujeres existente mientras duraba la función.

En el cine sicalíptico, la cámara captaba “el mundo *natural* de la ideología dominante”;¹²⁸ masculina por definición y las *mujeres-cuerpo* aparecían como cómplices y protagonistas de los valores sociales y semánticos masculinos. De acuerdo a Jean Baudrillard, el rol de las mujeres en el porno gráfico queda reducido

¹²⁵ Svetlana Alpers. *The art of describing: Dutch art of the seventeenth century*, The University of Chicago Press, United States, 1983, p. 25.

¹²⁶ Helena Beristain. *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1995, p. 130.

¹²⁷ Teresa de Lauretis. *Op. Cit.*, p. 10.

¹²⁸ *Ídem*.

efectivamente al del cuerpo gozante pero también al cuerpo femenino como herramienta para seducir, despertar la sexualidad masculina.¹²⁹ La pornografía emite constantemente la idea de la mujer como un cuerpo necesitado de satisfacción, siempre disponible, emblema de goce, y por ello no es de extrañar que la publicidad porno siempre gire en torno a la feminidad.¹³⁰

Por otra parte, la seducción ha sido históricamente asociada con lo negativo, el mal, lo no natural, lo artificial, pero también con la feminidad; el cuerpo femenino como artífice de la seducción –encarnado con efectividad en la mujer fatal y la tiple-. Una vez más, al igual que en la fotografía sicalíptica y el teatro de revista, en el cine se da una explotación visual –y económica- del cuerpo femenino a favor de la satisfacción masculina, pero al mismo tiempo tal cuerpo es condenado.

Así, el cuerpo en tanto categoría visual se articula no como manifestación meramente anatómica e instructiva del funcionamiento biológico, sino como lienzo para el discurso cultural. Más lejos aún, y en términos de Michel Foucault, es una *declaración política y de poder* en la cual es definido, limitado, domado y lucrado, convertido en una fuerza de producción: los espectáculos sicalípticos triunfaron como negocio en la década de los veinte. Empero, este cuerpo politizado sólo adquiere sentido cuando es analizado dentro de la lógica dominante en la cual se inserta.¹³¹

En el caso del cine porno y otras manifestaciones sicalípticas modernas, esa lógica era el *régimen de sexualidad visual* imperante¹³² –sobre el cual se profundiza más adelante- a todas luces y desde la perspectiva de género, patriarcal, pues como ya se ha mencionado, el cuerpo femenino fue objeto de sometimiento y monetización. Siendo las mujeres excluidas de ese proceso de apropiación de su identidad a través de la representación de su cuerpo. Como señala de Lauretis: en el cine es característica la ausencia de la participación femenina en el diseño de los códigos,

¹²⁹ Jean Baudrillard. *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, pp. 9-15.

¹³⁰ *Ibidem*. p. 31

¹³¹ Michel Foucault. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1999, p. 32.

Jean Baudrillard. *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, pp. 9-15.

¹³² Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 49.

imágenes y tramas que la representan. Su presencia se limita a ser el *medio del discurso* y su rol por lo general existe para crear problemas, provocar, transgredir o seducir: las mujeres ausentes y cautivas al mismo tiempo en el discurso cinematográfico.¹³³

Sin embargo, no debe pensarse que tal sometimiento del cuerpo a determinados intereses es siempre llevado a cabo por medio de la violencia; pensemos en el ambiente desenfadado y cómico abundante en las representaciones del teatro de revista, y en los placenteros orgasmos de los amantes proyectados en el cinematógrafo. Ya se ha mencionado cómo algunas tiples alcanzaron gran fama gracias a su talento, pero también a su sensualidad. El control del cuerpo –la *tecnología política* del cuerpo en términos de Foucault- “puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico”.¹³⁴ De este modo, el cuerpo como categoría visual adquiere un estatuto de *representación*, de ficción, y acentúa su peso en el orden de lo simbólico.

En los espectáculos sicalípticos modernos, las *representaciones femeninas* de mujeres libertinas, potencialmente eróticas y corrompibles obligan a pensar en un estudio semiótico más que en un estudio estético; se trata de dilucidar el discurso implícito en ellas. En términos de Svetlana Alpers, no se estudia la imagen, la obra de arte o la película pornográfica, sino su *cultura visual*.¹³⁵

Debe entenderse por tanto al cine pornográfico, la tiple y la mujer fatal como representaciones inventadas de acuerdo a los preceptos de una *cultura visual* en la cual el ojo y su capacidad de abstracción de la realidad se vuelve un canal para la auto-representación y la auto-conciencia;¹³⁶ un espacio de creatividad donde el sujeto tiene no sólo la posibilidad de auto-definirse, sino también de *definir al otro*, el cual en este caso es la mujer.

¹³³ Teresa de Lauretis. *Op. Cit.*, p. 260.

¹³⁴ Michel Foucault. *Vigilar y...* *Op. Cit.*, p. 33.

¹³⁵ Svetlana Alpers. *Op. Cit.*, p. 25.

¹³⁶ *Ibidem*. p. 25.

Así, se vuelve cierta la decepción de Kepler ante la distorsión inevitable del sentido de la vista: lo gráfico adquiere una artificialidad considerablemente lejana a la representación pura y objetiva de la realidad,¹³⁷ sostenida solamente por aquello a lo que superficial y figurativamente se refiere: la mujer fatal efectivamente tiene el cuerpo de una mujer. Lo artificial se ciñe entonces a una *forma de crear y consumir las imágenes*. De tal modo, el sentido de la vista se ve condicionado por la *cultura visual* de quien observa: los valores de la lógica dominante en la cual aprendió a mirar y crear representaciones de lo que se quiere y debe mirar.

Dicho de otra forma, la imagen es una construcción social presente en primer término en el pensamiento colectivo del grupo social donde se origina –los varones por ejemplo-, proyectando sus creencias, discursos culturales y “su percepción del mundo como identidad visual uniforme”.¹³⁸ De tal modo, en la *cultura visual* las imágenes se convierten, por un lado, en documentos primarios para el análisis histórico, y por el otro, en mensajes; “es decir, portadoras de un objetivo de comunicación masivo”.¹³⁹ No obstante, las imágenes forman parte del proceso creativo, de modificación o consolidación de la *cultura visual* a la cual pertenecen. Ya hemos visto cómo la tiple y la mujer fatal reforzaban la representación del ángel del hogar.

A este respecto, el cine cumple una doble función: como medio transmisor de la *imagen-mensaje* y como generador de ésta. Produce y reproduce “significados, valores e ideologías”, ejecutando así una actividad semiótica en la cual se articulan significados, percepciones y representaciones a través de la imagen – proceso de *iconocidad*- donde se ven continuamente involucrados realizadores y receptores.¹⁴⁰ En esta tónica, el cine como tecnología de *creación de imágenes* o de *signos*

¹³⁷ *Ibidem*. p. 35.

¹³⁸ Jairo Bermúdez. “Cultura visual”, en *Nodo*, enero-junio, vol. 4, año 4, núm. 8, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2010, p. 6.

¹³⁹ *Ibidem*. p. 7.

¹⁴⁰ Teresa de Lauretis. *Op. Cit.*, p. 63, p. 76.

icónicos es capaz de proyectar determinada visión social con toda la subjetividad que ello implica.¹⁴¹

Panofsky considera que las películas –definidas sucintamente como “imágenes que se mueven” o “una serie de secuencias visuales reunidas por un flujo ininterrumpido de movimiento en el espacio”-¹⁴² por encima de otras expresiones culturales, tienen un alto impacto en el comportamiento social a nivel del lenguaje, la formación de una opinión personal, la adopción de formas de comportamiento e incluso estilos de vestir; lo cual enfatiza la premisa de su multiplicidad discursiva.¹⁴³

La *cultura visual* como parte activa en la representación de la realidad:

[...] expone lo supeditado a la creación del mensaje visual y a su elaboración técnica y estética, a su (s) ejecutor (es) y al significado intencional que inserta un grupo dirigente emisor, con la difusión que llega a las personas comunes. En un sentido aristotélico, la cultura visual, además de analizar la imagen como plástica, la analiza como comunicación, determinando tres partes tácitas en toda imagen: un grupo élite dirigente como emisor; un mensaje, que es un objetivo de comunicación visual; y un receptor: individuos comunes.¹⁴⁴

Es decir, la *cultura visual proyecta* el particular *modo de ver* de quien representa la realidad por medio de una imagen, y por lo tanto también visibiliza las intenciones conscientes o inconscientes implícitas, pero la comprensión de este *modo de ver* es extensiva a quienes consumen la imagen. Es así como la pintura, dibujo o película adquiere la función comunicativa del mensaje, y también la función de *tecnología política*.¹⁴⁵

Desde mediados del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX numerosos países experimentaron un proceso de tecnologización, industrialización y cambios en las dinámicas familiares a raíz principalmente de la incorporación de las mujeres al ámbito público. El conflicto entre lo *antiguo* y lo *nuevo* quedó plasmado principalmente en las notas y artículos de periódicos y revistas que explotaron la

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 67.

¹⁴² Erwin Panofsky [1995]. *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós Estética 28, Barcelona, 2000, p. 121.

¹⁴³ *Ibidem*. p. 115.

¹⁴⁴ Jairo Bermúdez. *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁴⁵ Michel Foucault. *Vigilar y...* *Op. Cit.*, p. 33.

gráfica para enriquecer su contenido e incluso transmitirlo completamente a través de lo visual –como en el caso de la caricatura- y más tarde por medio de la fotografía cuando hizo su aparición en México en 1839.

Progresivamente se estructuró una nueva forma de consumir imágenes y particularmente en aquellas relacionadas con lo erótico y sicalíptico, las fronteras entre lo censurable y lo permisible se ampliaron. Aparecieron entonces litografías, tarjetas postales, fotografías de mujeres semidesnudas o desnudas, a veces impresas en placas estereoscópicas, dibujos o grabados eróticos. Sin mencionar la popularización de *espectáculos sicalípticos*.¹⁴⁶ Es así como fue tomando forma una *cultura visual* de la sexualidad que se apropió del cuerpo femenino y también se ajustó en cierta medida a los cánones estéticos predominantes en la época: Impresionismo, Romanticismo, Modernismo, Realismo y Naturalismo.¹⁴⁷

El futuro cine *sicalíptico* sentó sus bases en la memoria cultural contenida en las imágenes de sus antecedentes inmediatos.¹⁴⁸

En el caso de la Ciudad de México, la llegada de la fotografía contribuyó a la conformación de una *cultura visual sicalíptica* a través de postales, fotografías, caricaturas, dibujos, filmes y espectáculos que circulaban en la urbe. En estas manifestaciones culturales el cuerpo femenino asumió un discurso para consumo masculino en el cual se presentaba el estereotipo de la mujer fatal y otros personajes femeninos “ambiciosos, ligeros y simpáticamente disponibles” como “mujeres infieles, jóvenes amantes, inocentes jovencitas víctimas de albures”.¹⁴⁹ Así mismo, a través de esta narrativa gráfica del cuerpo sexualizado femenino se ponían en entre dicho las tradiciones, se satirizaba el deber ser de hombres y mujeres, se hacía burla de la doble moral de la sociedad, se cuestionaba el poder de los gobernantes y se hacía referencia a las virtudes y vicios de la época,¹⁵⁰ como sucedió con el teatro de revista.

¹⁴⁶ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁴⁷ *Ibidem*. p. 43.

¹⁴⁸ Juan Leal et al [2003]. *Anales del cine en México, 1895-1911, 1901: El cine y la pornografía*, México, Juan Pablos Editor/Voyeur, 2011 (3era ed.), p. 17.

¹⁴⁹ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁵⁰ *Ibidem*. p. 113-114.

La masificación en serie del desnudo femenino en la Ciudad de México por medio de la gráfica llevaron al erotismo y la pornografía a consolidarse como ramas comerciales en el consumo de cuerpos –en concreto el femenino-, generando conflicto “entre las modernas formas de expresión visual y las diferentes maneras de concebir los deseos y las fantasías de un imaginario masculino”,¹⁵¹ pero no trajeron consigo la emergencia de una nueva *ética erótica*, sino que, como ya se ha señalado, paradójicamente, mientras transgredían, se convirtieron en un instrumento de control dentro de un *régimen de sexualidad visual* para desahogar la libido masculina y reforzar los cánones de honorabilidad y moralidad sexual femeninos.¹⁵²

Dicho lo anterior, el nacimiento del cine pornográfico mexicano se inserta en un complejo entramado de diferentes dimensiones socioculturales interrelacionadas: tradición visual, política, tecnología, economía, relaciones de género y legislación. En este sentido, la sexualidad funciona como un mecanismo histórico en el cual se articulan discursos, prácticas, identidades e imaginarios sociales a través de diversas manifestaciones culturales como lo son los estereotipos, las leyes y la gráfica.¹⁵³ La pornografía puede entonces analizarse como parte de una historia cultural: centrada en los sistemas de pensamiento o ideas, en la búsqueda de símbolos y su significado para determinados grupos sociales, así como en la indagación, construcción y análisis de patrones de comportamiento y emociones característicos recreados en manifestaciones culturales como el cine *sicalíptico*.¹⁵⁴

La llegada del cine supuso una revolución no solamente en el sentido tecnológico, sino también en la forma de percibir el mundo: los horizontes se ampliaron, las distancias se acortaron, las barreras culturales se atenuaron y la creatividad de directores, actores y actrices encontró un nuevo medio de expresión de múltiples posibilidades. La gráfica se vio perturbada durante la segunda mitad del siglo XIX por la introducción de nuevos dispositivos que *permitían ver imágenes en*

¹⁵¹ *Ibidem*. p. 69.

¹⁵² *Ibidem*. pp. 14, 69.

¹⁵³ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁵⁴ Peter Burke [2004]. *¿Qué es la historia cultural?*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, p. 45.

movimiento; escenas al ritmo de la vida real con la opción de repetirse una y otra vez, volviéndose inmortales. Pero más importante aún: el cine trajo consigo un cambio sustancial en la *forma* de consumir las imágenes. Es decir, impulsó modificaciones en la *cultura visual* de la época. No obstante, esta revolución visual se produjo de manera progresiva, pues inicialmente sólo un porcentaje de la población tuvo acceso a las *imágenes en movimiento* y fue hasta entrados los años veinte del siglo XX cuando el cine se popularizó.

1.5 La pornografía en el régimen de sexualidad visual

Se ha descartado ya la idea del cine como tecnología imparcial al servicio de la representación de la realidad *tal y como es*, para considerarlo un aparato semiótico, productor de identidades, verdades y representaciones.¹⁵⁵ Debemos pensar al primigenio cine sicalíptico, al teatro de revista, la fotografía erótica y otras manifestaciones sicalípticas visuales, incluidos sus productos –las mujeres fatales– como expresiones y herramientas de un *régimen de sexualidad visual* en el cual destacan por un lado el *sistema sexo-género*, configurado a partir de *relaciones de poder* entre los sexos, y por el otro lado los *dispositivos de regulación sexual*.

El *régimen de sexualidad* es un dispositivo de poder que se manifiesta a través de instituciones y normas cuyo propósito es definir y establecer la organización sociocultural en torno al sexo. En este sentido se da una vigilancia activa de los deseos y placeres en un amplio espectro: desde la función reproductiva elemental del sexo, hasta la experiencia corporal y psicológica. En función de esto, el régimen de sexualidad dicta, difunde y perpetúa pautas de comportamiento y de relacionarse entre los miembros de determinada sociedad.¹⁵⁶

De acuerdo con Alba H. González, este régimen, a su vez, articula un *régimen de sexualidad visual* donde toma forma una *cultura visual* que normaliza la producción representativa de un tipo determinado de sexualidad¹⁵⁷ en el cual se reafirma o

¹⁵⁵Teresa de Lauretis. *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁵⁶Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 49.

¹⁵⁷*Ídem.*

contradice un orden estipulado –como el caso de la tiple y la mujer fatal-. Así, el sexo se transforma en un dispositivo de poder.¹⁵⁸

En esta tónica, las sociedades construyen discursos legítimos acerca de la sexualidad y en consecuencia se engranan dispositivos de represión en los cuales aquello que difiere de la visión de la sexualidad aceptada es desterrado, rechazado o silenciado.¹⁵⁹ A las sexualidades consideradas ilegítimas se les concede un sitio en el marco de la producción, o al menos de la ganancia, donde tienen permitido existir; tal ha sido el caso histórico de los burdeles y los manicomios. Para Foucault, es en estos espacios marginales, y usualmente en la clandestinidad, donde subsiste la pornografía bajo las formas de un triple decreto represivo: prohibición, inexistencia y mutismo. Desde esta visión, la relación *poder-sexo* es en esencia negativa: el poder le dice “no” al sexo y lo limita, le dicta su ley y lo posiciona mediante el discurso en un régimen binario de prohibición-licitud o tolerancia-censura bajo el triple decreto.¹⁶⁰ Mientras la norma –reglas que establecen cómo debe organizarse y relacionarse determinado colectivo social de acuerdo a hábitos, principios considerados “racionales” y tradiciones, -¹⁶¹ funciona como un dispositivo de poder –inserto en el *régimen sexual* - regulador de la transgresión.¹⁶²

El *régimen sexual* erige todo un sistema simbólico y práctico –incluye lo punitivo- del funcionamiento de la sexualidad en determinada sociedad y mientras legitima una práctica sexual entre los miembros de la comunidad, da espacio a expresiones y manifestaciones culturales transgresoras: los espectáculos sicalípticos, por ejemplo.

Respecto al *sistema sexo-género*, comprende aspectos de la vida cotidiana relacionados con las expresiones de los roles asignados por determinada sociedad, tanto al sexo femenino como al masculino. También incorpora las formas

¹⁵⁸ Michel Foucault [1976]. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, vol. 1, México, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 9.

¹⁵⁹ *Ibidem*. pp. 10-11.

¹⁶⁰ *Ibidem*. pp. 10, 100-103.

¹⁶¹ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 52.

¹⁶² *Ibidem*. p. 53.

estereotípicas positivas y negativas de feminidad y masculinidad, reproducidas en el habla, la vestimenta, los comportamientos, las emociones y la sexualidad.¹⁶³

La pornografía en su expresión gráfica se inserta en un régimen visual de sexualidad donde se transmiten discursos relativos a la organización y relaciones de género dentro de una sociedad, incluye la definición, identificación y validación o exclusión de las identidades femeninas y masculinas.¹⁶⁴ En este sentido, el *género* se constituye por las relaciones significativas y primarias de poder cimentadas en las diferencias sexuales.¹⁶⁵ Sin embargo, dichas relaciones de poder permiten interpretar la realidad social en todos los niveles: economía, política, cultura y mentalidad.¹⁶⁶

Bajo esta lente, la pornografía dentro del régimen de sexualidad visual y la cultura visual vigente produce y reproduce símbolos culturales¹⁶⁷ –arquetipos más allá del orden estético- que transgreden, refuerzan –o ambas acciones al mismo tiempo- concepciones en torno a la feminidad, masculinidad y la experiencia sexual por parte de los sujetos según las normas y concepciones hegemónicas.¹⁶⁸ Sin embargo, se entabla una relación dialéctica dentro de la cual lo *porno* también contribuye en la transformación o reforzamiento de dichas concepciones sexo-genéricas.

A finales del siglo XVII diversos países europeos comenzaron a experimentar cambios en su visión de la sexualidad; ésta pasó a convertirse en un tema propio de la pareja conyugal. Además, el acto sexual quedó estrictamente relegado a su función reproductiva y su práctica en dicho sentido de procreación fue la única “legalmente reconocida”.¹⁶⁹ Sin embargo, se admitió la necesidad de hablar de sexo, pero a través de un discurso racionalista que a lo largo de los siglos XVIII y XIX

¹⁶³ Gayle Rubin. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política del sexo’”, en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986, p. 96.

¹⁶⁴ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁶⁵ W., Joan. “El género; una categoría útil para el análisis histórico” en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2000, p. 289.

¹⁶⁶ *Ídem.*

¹⁶⁷ *Ídem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.* pp. 289-290.

¹⁶⁹ Michel Foucault [1976]. *Historia de la sexualidad... Op. Cit.*, p. 9.

encontró voz principalmente en ciencias como la medicina, el derecho y la psicología.¹⁷⁰

Entrado el siglo XIX europeo, en el modelo *económico restrictivo* del *régimen de sexualidad* se habían fortalecido las explicaciones racionales y biologicistas en torno al sexo. Se creó la *perversión*¹⁷¹ como explicación a los comportamientos sexuales considerados excesivos y el cuerpo femenino fue objetualizado en nombre de la ciencia y considerado portador de una sexualidad altamente instintiva y por lo tanto peligrosa. Así mismo a los niños, niñas, jóvenes y señoritas se les atribuyó una sexualidad inmaculada y frágil, susceptible de ser corrompida por el vicio y la perversión.¹⁷² Con estas bases consolidadas más tarde surgiría el cine y los espectáculos *sicalípticos*.

Con la consolidación de la experiencia de la modernidad y su acento individualista, las sociedades del siglo XVIII atestiguaron la proliferación de los manuales de buena conducta¹⁷³ y el despliegue de un *régimen de sexualidad* centrado en una *economía restrictiva del sexo*, cuyo propósito era convertir a los propios sujetos en *policías del sexo* con capacidad auto vigilante y auto reguladora; es decir, el Estado pasaría a convertirse en el parcial vigía del *correcto* ejercicio sexual de la ciudadanía, instaurando un orden y legislación explícitas, pero la función punitiva y correctora recaería en el propio ciudadano o ciudadana, quien aprendería a auto regularse por medio del peso moral de la culpa.¹⁷⁴

Michel Bozon sostiene la tesis del tránsito moderno de una sexualidad cimentada en la disciplina externa a los sujetos, a una “organizada por disciplinas internas [donde las] normas y exigencias sociales no desaparecen, son individualizadas”. La

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 34.

¹⁷¹ *Perversión* como la define Michel Foucault: se trata de una construcción cultural y discursiva que excluye determinadas formas de sexualidad bajo un argumento médico y biologicista centrado en la heterosexualidad, la reproducción sexual y el uso exclusivo de los genitales para tal fin. Durante el periodo señalado las ciencias médica, jurídica y psicológica impulsaron el proceso que Foucault denomina “implantación múltiple de las perversiones”. (p. 68).

¹⁷² *Ibidem*. p. 127.

¹⁷³ *Ibidem*. p. 26.

¹⁷⁴ *Ibidem*. p. 36.

sociedad trata de apropiarse del pensamiento.¹⁷⁵ Así, el cisma moderno trastocó también los medios de control y regulación tradicionales de la sexualidad; como en el caso de la religión, cuyo peso en la moral social servía para establecer una idea concreta sobre los comportamientos aceptados e indebidos. En consecuencia, emergieron diferentes discursos en torno a la sexualidad, muchos de ellos contradictorios entre sí,¹⁷⁶ como ya se ha ejemplificado en los subcapítulos 1.1 y 1.3 con el surgimiento de múltiples discursos y representaciones en torno a la sexualidad –especialmente la femenina- que fluctuaban entre lo conservador y la postura progresista característica del pensamiento moderno.

En este contexto, una cuestión fundamental –señalada tanto por Ana García como por Bozon- en la articulación del régimen de sexualidad moderno, fue el debilitamiento del matrimonio como institución social. Para la década que ocupa la presente investigación, el valor simbólico del matrimonio dentro de la lógica sexual había pasado a ocupar un lugar secundario como condición para ejercer la sexualidad, para tener sexo: “[ahora] la sexualidad crea a la pareja y no al revés”.¹⁷⁷ La sexualidad adquirió una independencia que era evidente en las películas melodramáticas de la época, con sus enredos amorosos, y –como ya se mencionó anteriormente- el aumento de divorcios por infidelidad.

La sociedad mexicana acogió y adaptó este *régimen* a comienzos del siglo XIX y lo fortaleció durante el Porfiriato; periodo durante el cual el grabado, la postal y sobre todo la caricatura tendrían una presencia y proliferación muy importantes como manifestaciones del *régimen de sexualidad visual* vigente y síntoma de ruptura con la prohibición y represión característicos del gobierno de Porfirio Díaz.¹⁷⁸

Entre 1893 y 1900 en los ámbitos literario y pictórico se produjeron muchas imágenes tildadas de *sicalípticas* que circularon en la metrópoli, hechas por artistas

¹⁷⁵ Alejandro [Entrevista] (s/f). Real Academia Española (2017). Los nuevos significados de la práctica sexual: Entrevista con Michel Bozon, Universidad Nacional Autónoma de México, https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/SeminarioCETis/Documentos/Doc_basicos/5_biblioteca_virtual/6_derechos_sexuales_rep/7.pdf

¹⁷⁶ *Ídem.*

¹⁷⁷ *Ídem.*

¹⁷⁸ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 69.

como José Juan Tablada, Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Arnulfo Domínguez Bello y Enrique Guerra, quienes impulsaron la introducción del desnudo femenino en contraposición a un recato y pudor “aristocrizantes”; dos valores considerados más propios y obligados de la élite por ser la clase culta y por lo tanto la más racional.¹⁷⁹

Por otro lado, las imágenes *sicalípticas* producidas en el *régimen de sexualidad visual* del México moderno fueron pensadas para satisfacer las necesidades masculinas;¹⁸⁰ desde las cuales se construyeron prototipos de mujeres transgresoras que al mismo tiempo reforzaban el arquetipo de la *buena mujer – ángel del hogar*,¹⁸¹ siendo el cuerpo femenino el canal mercantil designado para transmitir estos discursos de poder, articulados en un sistema patriarcal público y privado –“conjunto de estructuras sociales y prácticas en el que los hombres dominan, oprimen y explotan a las mujeres”-¹⁸² del cual las imágenes *sicalípticas* de esta época pueden dar cuenta en otras además de la sexualidad.

¹⁷⁹ *Ibidem. Op. Cit.*, pp. 97, 100.

¹⁸⁰ *Ibidem.* p. 14.

¹⁸¹ *Ibidem.* p. 10.

¹⁸² Sylvia Walby. *Theorizing patriarchy*, USA, Basil Blackwell, 1990, p. 20.

Capítulo 2. Breve recorrido de la historia de la gráfica sicalíptica

2.1 Fotografía erótica

Pornografía y tecnología son un binomio inseparable a lo largo de la historia moderna, pues la consolidación y profesionalización de la industria sicalíptica ha dependido directamente del desarrollo de dispositivos para su difusión.¹⁸³ En México, como en otros países, el cine sicalíptico construyó los argumentos de sus primeros ensayos en la larga tradición gráfica que ya le antecedía; siendo las tarjetas postales y la fotografía los primeros medios para su masificación pese a la existencia más temprana de artefactos como el *zoótropo*¹⁸⁴ y el *praxinoscopio*,¹⁸⁵ destinados a mostrar secuencias de imágenes a determinada velocidad, creando así la ilusión óptica de animación. Estos inventos también llegaron a reproducir escenas de sexualidad explícita pero no obtuvieron la atención y consumo gozados por la tarjeta y la fotografía.¹⁸⁶

Las fuentes históricas prueban que la fotografía erótica se constituyó como uno de los objetos clandestinos eróticos más prolíficos. No obstante, su distribución y consumo estuvieron dirigidos desde un inicio a los varones de la élite. A lo largo del siglo XIX su acceso se fue popularizando, y es indiscutible su influencia en la conformación de los cánones visuales de los cuales se nutriría el futuro cine pornográfico.

El surgimiento de la fotografía en 1839 formó parte de una serie de inventos que sacudirían el mundo moderno, cambiando drásticamente la forma de percibir la “realidad”. Ahora era posible, literalmente, congelar un momento en el tiempo, con

¹⁸³ Juan Leal. *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸⁴ De *zoon* –animal- y *tropos* –acción de girar-. Fue inventado en 1834 por William George Hörner. También llamado “tambor mágico”, se trataba de un artefacto que creaba la ilusión óptica de movimiento gracias a la fijación de imágenes en la retina. Constaba de un tambor cilíndrico sobre un eje, con ranuras a través de las cuales se observaba una banda de papel con dibujos de un objeto o persona desarrollando progresivamente una acción. El tambor se giraba manualmente sin dejar de observar por la ranura y así se creaba la sensación de movimiento.

¹⁸⁵ De *praxis* –movimiento o práctica- y *scopein* –mirada-. Fue inventado en 1877 por Charles-Émile Reynaud. En esencia era un zoótropo mejorado. Al interior del tambor se agregaron espejos que permitieron eliminar las ranuras, por lo cual era posible ver las imágenes en movimiento por encima del tambor a través de los espejos.

¹⁸⁶ Juan Leal. *Op. Cit.*, p. 17.

la fidelidad del detalle capaz de ser proporcionado por la cámara. La simple idea de poder “capturar la realidad tal cual es” motivó la aparición de movimientos como el “Realismo” en el arte, que paulatinamente convergía con el pensamiento cada vez más secular, clínico y racional propio de las sociedades modernas.

Si bien en sus comienzos la fotografía no fue creada con motivaciones lúbricas, no pasó mucho tiempo para que los entusiastas emprendedores de la gráfica sicalíptica –muchos de ellos ya con experiencia en el arte del grabado y dibujo, por ejemplo– vieran en este nuevo invento una veta de explotación comercial.

“La práctica hace al maestro” es una frase popular. Así, las filas de los primeros fotógrafos eróticos fueron engrosadas por litógrafos, pintores y miniaturistas que supieron adaptarse a la decadencia de sus oficios tras el nacimiento de la fotografía; la influencia de su formación académica y visual quedó plasmada en sus estudios y desnudos fotográficos. Debido a la pérdida de numeroso material y su naturaleza clandestina, no hay consenso acerca de cuándo se elaboró el primer desnudo fotográfico; se estima en 1844, pero también se sabe que para 1855 los daguerrotipos estereoscópicos¹⁸⁷ eróticos seguían produciéndose bajo mucha demanda.¹⁸⁸

Las escenas retratadas en las primeras fotografías eróticas guardaron estrecha relación con los movimientos artísticos de la época. Carlos Córdova afirma que el desnudo académico, lo mismo que con el dibujo en un primer momento, continuó siendo el pretexto ideal para producir y comerciar imágenes eróticas.¹⁸⁹ No obstante, si bien en el desnudo académico podían mostrarse posturas corporales poco naturales y existían los escenarios planificados a propósito, en la fotografía la artificialidad fue llevada más lejos.

¹⁸⁷ Las placas estereoscópicas eran imágenes dobles impresas en vidrio [–posteriormente impresas sobre cartón, debido a su fragilidad–], que eran colocadas dentro de un visor y observadas a través de dos oculares, de manera que ambas reproducciones crearan una sola fotografía en tercera dimensión.

¹⁸⁸ Carlos A. “Vintage porn”, en *Alquimia*, año 8, núm. 23, México, 2005, enero-abril, pp. 7-8.

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. 8.

La fotografía erótica fue cobrando cada vez más relevancia junto con la idea moderna del sexo –o su fantasía- como espectáculo y en consecuencia el contexto visual era muy importante. Se cuidaba, por ejemplo, hasta entrado el siglo XX, la supresión del vello púbico en las escenas,¹⁹⁰ y muchos de los objetos y elementos del cuadro eran dispuestos intencionalmente para alimentar el deseo y sugestión del espectador. “[...] medias, ligeros, espejos, alfombras y muebles, elementos de seducción y fetichismo [...] espacios destinados a la creación de fantasías de los protagonistas del retrato erótico, las imágenes ‘atrevidas”’.¹⁹¹

El realismo de la fotografía que inicialmente sorprendió por poder capturar las cosas “tal cual son” pronto se convirtió –y no solamente en el ámbito sicalíptico- en un espacio donde las fantasías de diverso orden podían crearse y recrearse con cuanta artificialidad permitieran los recursos y la imaginación.

Señalado lo anterior, el desarrollo de la concepción del sexo como un espectáculo visual se debió también a la influencia del individualismo que apostaba a favor del placer y el goce vital de los hombres. El placer se consideró como un derecho legítimo, sin olvidar que las mujeres no eran consideradas en esta ecuación. Además, es importante señalar que, dentro del contexto de la modernidad, a lo largo del siglo decimonónico y la primera mitad de la siguiente centuria, diversos aspectos tradicionalmente asociados a la vida privada –el matrimonio y el sexo, por ejemplo- pasaron a ser materia pública y legislativa. Así lo demuestran la instauración legal del divorcio por mutuo consentimiento y la publicidad en la prensa sobre clínicas para padecimientos sexuales como la Clínica Alemán Dr. Raschbaum en la Ciudad de México, por mencionar una, cuyos remedios y nuevos inventos para tratar padecimientos considerados enfermedades como: “la debilidad sexual, espermatorea, derrames nocturnos, eyaculaciones prematuras y agotamiento general”.¹⁹²

¹⁹⁰ *Ibidem*. p. 11.

¹⁹¹ Salvador Salas. “La fotografía erótica en la colección Garza Márquez”, en *Alquimia*, año 8, núm. 23, México, enero-abril, 2005, p. 37.

¹⁹² *Ídem*.

Por otra parte, el racionalismo tendiente a las explicaciones científicas y no religiosas del orden del mundo y la sociedad, aparejado con el proceso de modernización urbano y secularización, permitieron el relajamiento de la moral y la aparición frecuente de burdeles y cantinas en la Ciudad de México; sitios asociados con las actividades licenciosas,¹⁹³ lo cual, desde luego, favoreció al mercado de la fotografía erótica.

Desde 1880 Eugene Hanau tenía un prolífico taller de “material erótico en formato estéreo” en Francia y exportaba a varios países, incluido México. Sus envíos cesaron en 1915 como consecuencia de la guerra. Además de Hanau, la *American Universal Company* en Estados Unidos producía desnudos estereoscópicos desde 1900; sus piezas dieron la vuelta al mundo y la convirtieron en una exitosa empresa.¹⁹⁴ En nuestro país, la *Compañía Industrial Fotográfica* de Francisco Lavillete fue una de las más estables, sobre todo durante las décadas de 1910 y 1920; cuando sus postales de tipos y actrices cobraron gran popularidad entre el público masculino.¹⁹⁵

Por otro lado, una de las características de la fotografía erótica de finales del siglo XIX y comienzos del XX –que compartió con otras manifestaciones sicalípticas de la época, como el teatro de revista- fue el rol desempeñado por las mujeres como objeto de deseo y consumo, pero no como objeto de mercado. Las mujeres eran el personaje central en las escenas fotográficas y, por lo tanto, el anzuelo mercadotécnico, pero al mismo tiempo se buscaba activamente excluirlas como consumidoras, lo mismo que a la clase social más baja, niños y jóvenes de ambos sexos.¹⁹⁶

Esta circunstancia encuentra su explicación desde distintas aristas; algunas de las cuales ya se han abordado en el capítulo anterior, pero de forma sucinta: primeramente, hasta bien entrado el siglo veinte, la percepción del espacio

¹⁹³ Carlos A. *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁹⁴ *Ibidem*. p. 11.

¹⁹⁵ Salvador Salas. *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁹⁶ Carlos A. *Op. Cit.*, p. 7.

femenino, por definición y dentro de la lógica patriarcal prevaleciente, continuaba siendo el doméstico, en contraposición al público que les pertenecía a los varones. Existía el temor de que, si se permitía a las mujeres introducirse en la esfera pública, éstas se “masculinizarían” y pondrían en riesgo el “orden social” y su base nuclear: la familia. Segundo, las mujeres eran estimadas como propensas a la corrupción y por lo tanto era menester mantenerlas vigiladas. Esto respondía a una concepción naturalista e infantil de la feminidad: las mujeres se encontraban más cerca de la naturaleza que los varones, por ello su emocionalidad e impulsividad características, sumadas a su falta de auto regulación, podían llevarlas a cometer errores y actos inmorales. Tercero, la seducción era propia de las mujeres, por ello, recaía en ellas la responsabilidad de seducir a los varones, de satisfacer el deseo masculino. Así, el régimen de sexualidad visual instaurado también favorecía a la libido masculina. Finalmente, en la citada obra, Alba H. González da cuenta de cómo la perspectiva clínica moderna identifica la sexualidad con la perversión. “De tal forma que [y rescatando los argumentos anteriores] erotismo y muerte, sexo y vicio, mujer y depravación tendrán estrecha relación”.¹⁹⁷

Con relación al punto anterior, sin importar la calidad y cuidado con que muchas fotografías eróticas fueron realizadas, todas las modelos eran relegadas a la condición de “putas”; se sabe que muchas de ellas eran bailarinas de bataclán, actrices, tiples o coristas y que había una predilección por las jóvenes con cabello largo –posteriormente corto también en la década de los veinte-, de cuerpos delgados y morenos.¹⁹⁸

Los futuros cortometrajes eróticos y pornográficos serían producidos bajo la influencia de estos cánones fotográficos; tanto en un sentido ideológico como estético. En cuanto a esta última categoría, las fotografías de desnudos y semidesnudos del siglo XIX y comienzos del veinte, presentaban decoración clásica, naturalista y realista, así como vestimenta y adornos inspirados en “la bella época” y temas orientales. Las telas vaporosas y velos eran parte de la utilería

¹⁹⁷ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁹⁸ *Ibidem.* p. 11, 122, 326.

predilecta de los fotógrafos, y generalmente las escenas eran de primer plano con la modelo al centro.¹⁹⁹

Inmobiliario con estilo *art decó* o *art nouveau*: amplias salas esculturas de mármol o cobre, estatuillas de porcelana, tapetes con figuras arabescas, grandes cortinajes de terciopelo, espejos amplios con marcos dorados, tocadores y sillas tallados o sofás forrados en piel dieron cuenta de ello. Recámaras con cama de madera y cortinas; estudios donde pianos y fotografías son los recursos a los que la modelo se agrega. Las bibliotecas tapizadas de libros acentúan el contraste del espacio doméstico con los cuerpos desnudos. Los extravagantes velos transparentes, las diademas de monedas de oro, los brazaletes, los antifaces, las medias negras a los muslos y los ligeros ofrecieron al receptor atmósferas exóticas, con la idea de dar a la imagen una intención más atrayente para la mirada.²⁰⁰

Cabe mencionar que la gran mayoría de la producción postal y fotográfica de esta época era en blanco negro, aunque entre 1922 y 1929 también circularon a color; principalmente en formato de placas estereoscópicas.²⁰¹

Existen diferentes colecciones que resguardan fotografías, placas estereoscópicas y postales, tanto eróticas como pornográficas. La mayoría datan de la segunda mitad del siglo XIX, hasta la década de los cuarenta del siglo pasado. Por cuestión de espacio, aquí se comenta la vasta colección del fotógrafo Ava Vargas (1954), quien se dio a la tarea de producir y coleccionar fotografías eróticas nacionales de comienzos del siglo XX, pero su acervo también incluye una serie de fotografías pornográficas que, de acuerdo al propio Vargas, datan de 1890 a 1895.

Como es de suponerse, lo controversial de este tipo de imágenes llevaba a los fotógrafos a mantenerse en el anonimato; muchas veces evitaban firmar o utilizaban seudónimos e iniciales en su obra. Tal es el caso, del enigmático JB (a veces JBG), quien entre 1900 y 1920 imprimió una serie de placas estereoscópicas utilizando un estereóspido Gaumont y se estima las fotografías fueron tomadas en un burdel de

¹⁹⁹ *Ibidem*. pp. 120-121, p. 324

²⁰⁰ *Ibidem*. pp. 324-325.

²⁰¹ *Ibidem*. p. 323.

la Ciudad de México, cuya ubicación no ha podido confirmarse. Ammin Gil Huerta analiza parte de esta serie y con respecto a una de las placas más representativas deduce lo siguiente:

El principal motivo es una mujer semidesnuda, con el torso descubierto, medias, con actitud enteramente de pose frente a la cámara. La mujer está sentada sobre el descansabrazos del sofá y se inclina ligeramente hacia delante, tal pareciera que lo hace para poder entrar en el encuadre, sonrío. En la toma se percibe una luz muy natural, suave, proveniente de una ventana, la toma la hicieron de día. El ángulo de la toma es de frente y dentro del encuadre encontramos una colocación de objetos un tanto profusa, pues ningún área en la imagen se encuentra despejada, además el autor ha usado un espejo dentro de su composición el cual ayuda a crear un efecto de amplitud y abundancia en la escena. La actitud de la modelo dista de ser lasciva, quizá el único motivo erótico sea su media desnudez de la cintura hacia arriba, exhibiendo los senos, parece ser más una pose tímida y amigable al mostrarnos una apenas dibujada sonrisa.²⁰²



Imagen 3. JB, Sin título, México, entre 1900-1920 ²⁰³

²⁰² Ammin Gil [Tesis]. Los orígenes de la fotografía erótica en México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. 45-46.

²⁰³ Colección Ava Vargas, México. Imagen tomada del sitio Cuatro Cuerpos: <https://cuatrocuerpos.com/jbg-caminando-en-tierra-de-nadie/>

Dentro de la misma colección, Ava Vargas publicó un libro titulado *8x8=69*; el cual aborda fotografías catalogadas por Gil como “primitivas pornográficas”; están datadas entre 1890 y 1895, son en blanco y negro. Aunque Gil introduce algunos juicios de valor en sus análisis, es interesante la distinción que plantea entre lo erótico y lo pornográfico. Comenta lo siguiente:

[...] En su mayoría las modelos y los modelos son también anónimos, usan antifaces o cualquier pose para cubrir sus rostros, como girar el cuello o cubrirse las caras con sus brazos, además de eso [...] las imágenes cierran puertas a los ejercicios de imaginación propios de lo erótico, y se procura trasladarnos con cierta torpe urgencia y sin otro mérito al estado de excitación; existe en esta colección acercamientos muy obvios, se fotografía el área genital, las personas se muestran semidesnudas o completamente desnudas, las tomas son hechas en habitaciones y sin algún cuidado para la escenografía con fines de hacer las imágenes más agradables, [...] se deduce que son trabajos muy caseros.²⁰⁴



Imagen 4. Autor desconocido, Sin título, México, entre 1890-1895 ²⁰⁵

²⁰⁴ Ammin Gil. *Op. Cit.*, p. 50.

²⁰⁵ Colección Ava Vargas, México. Imagen tomada de la obra de Ammin Gil citada en el presente capítulo.

2.2 Tarjeta postal erótica

La primera tarjeta postal oficial fue emitida por el gobierno austriaco en 1869. De ese momento en adelante, su consumo se expandiría tanto en Europa como en América a lo largo del último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX. Este mercado postal siguió las pautas marcadas por la fotografía, alimentándose de las corrientes artísticas prevaletientes –Art Nouveau, Romanticismo y Naturalismo,²⁰⁶ lo mismo que las tarjetas postales sicalípticas etiquetadas en Francia con la leyenda “sólo para excitación”.²⁰⁷ De acuerdo a Casto Escópico, su circulación fortaleció la aparición de un mercado clandestino, primero en Europa y más tarde en otros países, especialmente a finales del siglo XIX.²⁰⁸ Además, en México la Constitución de 1857 propició una gran permisividad en el flujo de tarjetas y postales eróticas, puesto que la correspondencia era considerada confidencial.²⁰⁹

Bajo la, aparentemente ciega, mirada de las autoridades, para la feliz década de los años veinte ya existía en la Ciudad de México una fluida y abundante red de comercio de postales eróticas no sólo nacionales, sino también provenientes de lugares como Inglaterra, Alemania, Francia y el vecino país de Estados Unidos. Los clientes podían optar por adquirirlas en varios lugares:

Sonora News Company establecida en la primera calle de Estaciones núm. 3, en *Iturbide Curio Store* ubicada en San Francisco 12, en la *Casa Miret* de Félix Miret en Plateros 4, la *W.G. Walz Company* localizada en San Francisco 3, la *American Stamps Works* situada en la segunda calle de San Francisco, la *Aztec Store* y *Félix Martín* que las comercializaba en la calle de Capuchinas, en la *American Photo Supply*, que se encontraba en la avenida Madero, en la *Librería Francesa* localizada en Isabel la Católica núm. 22, en la *Librería La Tarjeta*, ubicada en la calle de Motolinía núm. 14, o en la casa *V.H. Duhart*, situada en la calle Seminario núm. 4.²¹⁰

²⁰⁶ Juan Leal. *Op. Cit.*, p. 17.

²⁰⁷ *Ibidem*. p. 20.

²⁰⁸ Casto Escópico. *Sólo para adultos. Historia del cine X*, Valencia, La Máscara, 1996, p. 19.

²⁰⁹ Alba H. González. *Op. Cit.*, p. 85.

²¹⁰ Salvador Salas. “Las postales sugestivas de los años veinte (Colección Garza Márquez)”, en *Dimensión Antropológica*, año 18, vol. 51, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-abril, 2011, pp. 154-155.

Salvador Salas, en su artículo “Las postales sugestivas de los años veinte” recalca la importancia de los escenarios recreados en las postales eróticas como símbolos aspiracionistas: la belleza física y el poder adquisitivo eran elementos clave para ascender y mantenerse en la escala social. Las modelos muchas veces aparecían retratadas inmersas en el lujo; utilizando ropa satinada, pieles, terciopelo, zapatos de tacón alto y prendas de seda o en medio de perfumeras, polveras, anillos, collares y elaborados accesorios para el cabello. El autor considera que la ostentosa realidad retratada respondía a la expectativa de éxito social sostenida por la clase media y alta, pero también era una forma de evadir la realidad; de escapar, por medio de la fantasía, de la desigualdad, la pobreza y el tedio de la vida cotidiana. Ahora bien, el hecho de que toda la voluptuosidad, opulencia y arrogancia fueran proyectadas en la figura femenina, se tratara de un desnudo o no, se debía también a que la superficialidad, banalidad, vanidad y frivolidad se consideraban propias de la naturaleza femenina. Una vez más, las mujeres eran esos seres proclives al mundo de la corrupción carnal y moral.

Solamente el surgimiento del *mutoscopio*,²¹¹ *kinetoscopio*,²¹² las revistas ilustradas y luego la introducción del cinematógrafo harían entrar en crisis el comercio de las tarjetas postales, incluyendo su variante sicalíptica.²¹³

²¹¹ Fue inventado en 1894 por Herman Casler, quien en algún momento trabajara como mecánico con Tomás Alva Edison. El mutoscopio era también conocido como “el caballo de hierro” debido a su molde. Este aparato mostraba por medio de una abertura la sucesión continua de fotografías en las cuales se desarrollaba una acción. Las imágenes eran amplificadas con una lupa incluida y la sucesión era accionada a través de una manivela que se liberaba al introducir una moneda por la ranura del artefacto.

²¹² De *kineto* –movimiento- y *scopos* –ver-. Fue patentado en 1897 por Tomás Alva Edison. Se trataba de una caja de madera vertical con una abertura con una lupa a través de la cual se mostraban bandas de imágenes continuas; la película estaba organizada al interior como un bucle infinito. Los fotogramas eran iluminados rápidamente por una lámpara eléctrica dentro de la caja. El artefacto se activaba al introducir una moneda.

²¹³ Juan Leal. *op. cit.* p. 21.



Imagen 5. Autor anónimo. Atribuida a la Compañía Industrial Fotográfica, Sin título, México, 1925 ²¹⁴

2.3 Cinematógrafo

2.3.1 Cine erótico

En diciembre de 1885 el Gran Café de París fue sede de la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière.²¹⁵ Con la llegada de este invento nacería el cine y tampoco se harían esperar las primeras cintas eróticas, en el entendido de que no mostraban escenas de sexo explícito y los primeros desnudos eran más bien tímidos, pues las actrices no quedaban totalmente al descubierto; simulaban estarlo o desnudarse por medio de prendas vaporosas, medias, utilería, escenarios y situaciones íntimas o comprometedoras. Todo ello en su conjunto alimentaba la creatividad de los propios espectadores y les delegaba la placentera –y quizá a veces culposa- tarea de imaginar lo oculto bajo la ropa.

Al igual que en la fotografía y las tarjetas postales eróticas, las mujeres fueron las protagonistas de estos primeros filmes eróticos dirigidos a un público masculino. Gran parte de las cintas centraron su trama en el tema de la higiene femenina,

²¹⁴ Colección Garza Márquez, México. Imagen tomada de la obra de Salvador Salas citada en el presente capítulo.

²¹⁵ *Ibidem.* p. 23.

siendo la hora del baño uno de los momentos predilectos. En el universo femenino los protocolos de vestimiento, desvestimiento, peinado, maquillaje y aseo, se convirtieron en el pretexto perfecto para explorar el cuerpo de las mujeres bajo la lente masculina del cinematógrafo. El nuevo ojo sintético dirigía las miradas a las partes eróticas del cuerpo femenino: caderas, pubis y senos.²¹⁶

En el ámbito cinematográfico las escenas se dividen en planos; que son los encuadres realizados por la cámara sobre la acción en desarrollo. Los primeros cortometrajes eróticos se caracterizaron por la utilización del plano general, en el cual se aprecian los personajes y las acciones con amplio espacio a su alrededor, el primer plano *–close up–*, que consiste en un acercamiento detallado, o bien del rostro por debajo de la clavícula, o de algún elemento de la escena/cuerpo en concreto, y el plano medio, donde se cortan a los personajes por la cintura.²¹⁷ Así mismo, no había sonido ni color, y si bien con el paso del tiempo surgieron directores y divas reconocidas, la mayoría de las protagonistas del naciente cine sicalíptico fueron prostitutas –lo mismo que en la fotografía- y sus directores generalmente fotógrafos experimentados ocultos en el anonimato o algún pseudónimo.²¹⁸

El lecho de la casada, filmada en 1896 por el entonces fotógrafo Eugène Pirou es considerada una de las primeras películas eróticas a partir de la cual se inauguró todo un género conocido en Francia como *déshabillage* –desvestimiento-. El erotismo –y escándalo- de la cinta recaía en la escena en la cual una mujer al alistarse para dormir se iba quitando la ropa hasta quedar en prendas íntimas. La actriz detrás del personaje era Louise Willy, quien más tarde se convertiría en estrella del cine erótico. Esta producción alcanzó tal fama que años más tarde se hicieron *remakes* –nuevas versiones- con diferentes actrices. No obstante, la ofensa en el pudor social también obligó a Eugène Pirou a entregar a la Biblioteca Nacional

²¹⁶ *Ibidem*. pp. 28-35.

²¹⁷ *Ídem*.

²¹⁸ Juan Leal. *Op. Cit.*, pp. 20-35.

de Francia, en París, los negativos de sus 77 filmes “subidos de tono” grabados a lo largo de su trayectoria.²¹⁹

Charles Pathé fue otro conocido productor de la época, fundador de la *Casa Pathé*, filmó títulos como: *El lecho de Yvette y Pierreuse* (1897), *El despertar de Yvette y Pierreuse* (1897), *El lecho de la casada* (1897), *La pulga* (1897), *El baño de la parisiense* (1897), *El despertar de la casada* (1900), *El lecho de la casada* (1901), *Desvestimiento femenino* (1902), entre otras. Otros directores de “vistas eróticas” de finales del siglo XIX y comienzos del XX fueron Henri Joseph Joly, L’Assommoir de Zola, Pathé Frères, Ferdinand Zecca, Alice Guy, Gerges Méliès, Oskar Messter y Johann Schwarzer;²²⁰ reconocido por sus fotografías de desnudo femenino en placas de vidrio proyectadas en *linternas mágicas*²²¹ llamadas *aktstudien*. El éxito de Schwarzer y sus placas lo llevó a fundar en 1906 la empresa *Saturn-Films*, dedicada a los *herrenabend-films*; películas exhibidas exclusivamente para hombres en sesiones vespertinas, aunque en algunas también se admitía público femenino. *Saturn-Films* produjo más de 352 cintas eróticas, destacándose por un tratamiento menos recatado en sus tramas inspiradas principalmente en el Art Nouveau con temáticas relativas a la femineidad, la danza, la naturaleza y juventud.²²² Sin embargo, en 1911 una corte austriaca clausuró esta productora, prohibiendo la circulación de su catálogo mundialmente conocido y la exhibición de sus películas.²²³

Por otro lado, en América, Estados Unidos fue uno de los países pioneros en el campo del cine erótico. Desde 1893 Thomas Edison empleó su invento: el kinetógrafo²²⁴ para grabar películas de ligero contenido erótico en su estudio *Black*

²¹⁹ *Ibidem*. pp. 23-24.

²²⁰ *Ibidem*. pp. 28-33.

²²¹ Los primeros prototipos fueron creados en el siglo XVII, basados en experimentos de Atanasius Kircher. La lámpara mágica consiste en una cámara oscura con lentes, una abertura para mirar y una sección donde se acomodaban placas de vidrio con imágenes o dibujos impresos en ellas. Al interior de la cámara también había una lámpara de petróleo que iluminaba las placas.

²²² Juan Leal. *Op. Cit.*, pp. 39-41.

²²³ *Ibidem*. p. 43.

²²⁴ Considerado el antecedente de la cámara cinematográfica, se inventó junto con el kinetoscopio y permitía grabar, pero no reproducir; esto lo hacía el kinetoscopio.

Maria, ubicado en West Orange, Nueva Jersey.²²⁵ Más tarde, en 1906, la cinta *El beso* provocó tal alboroto que al año siguiente se creó un primer comité de censura en Chicago y después en otras partes del país. Dichos comités invirtieron sus esfuerzos contra las salas de exhibición conocidas como *nickel-odeons*, en las cuales se proyectaban películas eróticas. Posteriormente en marzo de 1909 se fundaría el *National Board of Censorship of Motion Pictures*, que pasaría a convertirse en el *National Board of Review* en 1916; institución encargada de clasificar los filmes.²²⁶

2.3.2 Comienzo del cine pornográfico

Paralelo al cine erótico nació el cine pornográfico en Francia. Algunos de los títulos más antiguos conocidos son: *El mirón* (1907), *El buen albergue* (1908) y la cinta alemana *Por la tarde* (1910), aunque se estima la existencia de producciones más antiguas hoy perdidas. Para los años veinte ya había en Francia un prolífico mercado; durante el periodo 1920-1925 estas cintas licenciosas adquirieron el mote de *cinema polisson*, cuyas funciones costaban alrededor de cien francos cada una.²²⁷ De acuerdo con Juan Felipe, la abundancia del *cinema polisson* en esta década responde al lanzamiento del proyector *Pathé-Baby*,²²⁸ de *Pathé Freres*. Gracias a sus reducidas dimensiones este dispositivo permitía grabar y proyectar películas en formato de 9.5 mm.

Los pornógrafos aprovecharon inmediatamente la innovación tecnológica para expandir el libertino espectáculo visual e incluso emergieron estudios como la *Casa Ginette* y directores como el prolífico Henri Dominique, quien produjo más de cincuenta cortometrajes. La proyección de estas películas se realizaba en clandestinidad, muchas veces en prostíbulos y poco a poco se fue integrando a la vida nocturna de las ciudades, no sólo en Francia sino también en otros países, aprovechando la evidente tolerancia mostrada por las autoridades. En España, por

²²⁵ *Ibidem*. p. 45.

²²⁶ Juan Leal. *Op. Cit.*, pp. 49-50.

²²⁷ *Ibidem*. pp. 53-54.

²²⁸ Fue el primer proyector cinematográfico de tamaño compacto pensado para uso doméstico. Funcionaba con el movimiento manual de una manivela y la iluminación de un foco de tungsteno. En 1924 costaba 325 francos.

ejemplo, entre 1920 y 1926 el propio rey Alfonso XIII contactó a la compañía de cine silente para adultos: *Royal Films* –fundada en 1914 por los hermanos Ricardo y Ramón Bolaños- para encargarse de la producción de algunos cortometrajes: *El confesor*, *Consultorio de señoras*, *El Ministro*, entre otras.²²⁹

2.3.3. Stag film

Como se ha mencionado, la industria visual sicalíptica emergió con mirada masculina; tanto quienes producían como aquellos que la consumían eran varones, mientras las mujeres eran el producto estelar. Eran entonces en espacios masculinos –de homosociabilidad-²³⁰ donde circulaban las películas pornográficas; lugares en los cuales los hombres podían liberar su imaginación a través de la vista, transportarse a realidades alternas que al mismo tiempo tenían un parecido con su realidad porque en las tramas, como se analizará más adelante, aparecían personas reales en situaciones plausibles de presentarse en la vida cotidiana: el arrebatado de pasión de una pareja en su alcoba, el furtivo encuentro sexual entre la señora de la casa y su amante en el propio lecho matrimonial, dos personas desconocidas compartiéndose en la cama a causa de una borrachera en escalada. La mayoría, escenarios indeseables ante los ojos del pudor social, pero posibles, y he ahí parte de su atractivo.

Las películas pornográficas brindaban a los asistentes la oportunidad de formar parte de esa sexualidad de la cual no debía hablarse. Así, a principios del siglo XX, cuando el *porno* ya se había convertido en una industria, aquellos varones con el capital suficiente acudían por las noches a ver funciones de *cinema polisson* –en Francia-, *para hombres solos* o *vistas picantes/sicalípticas* –en México-, *cine silente para adultos* –en España-, *smokers* –en Estados Unidos y otras partes de América y Europa- o *stag films*.

Para los años veinte esta última denominación: *stag film* se adaptó en numerosos países americanos y europeos para designar a todo un género del cine

²²⁹ Juan Leal. *Op. Cit.*, pp. 54-62.

²³⁰ Se refiere a las relaciones dadas entre varones, usualmente sólo manifiestas en espacios o actividades consideradas masculinas como los partidos de fútbol, las cantinas, entre otros.

pornográfico. La expresión fue acuñada originalmente por los estadounidenses para referirse a los cortometrajes en formato de 8 o 16 mm. Al principio estos filmes eran llamados *smokers* porque eran presentados en salones fumadores exclusivos para hombres.²³¹

Un paseo gratis es el *stag film* más antiguo conocido, de origen estadounidense y data de 1915. Aunque la industria de estos cortometrajes se adaptó al contexto de cada país, compartían algunas características entre sí y con el cine erótico de la época, siendo Estados Unidos la capital de este género. Además del formato mencionado, los primeros *stag films* se distinguían por: su predilección por escenarios al aire libre –esto en alegoría al estado natural de la humanidad-, gran cantidad de intertítulos,²³² empleo de pseudónimos insolentes o desvergonzados tanto para los personajes como para los directores y empresas productoras, humor verde y tramas basadas en literatura erótica –principalmente durante la década de los veinte-, planos medios o generales, no primeros planos ni planos *médicos* o de *carne* –todavía a lo largo de la década de los treinta- que se volverían muy populares en el futuro cine porno de las década de los setenta.

El primer plano corta al personaje por los hombros, permitiendo una apreciación más detallada del rostro. El plano médico o de carne –*medical shot/meat shot*- en ocasiones se ha definido como “el primer plano en el porno” y supone un acercamiento genital y clínico del sexo, como si se tratara de una mirada ginecológica que fragmenta al cuerpo, enfocándose exclusivamente en los genitales.²³³

En el caso de México, la producción y comercialización de los *stag films* fue mucho más viable debido a la cercanía con los Estados Unidos. Si bien estos filmes encontraron buena recepción en la parte centro del país y muchos se importaban, se piensa que aquellos realizados en México se grababan en Tijuana, en burdeles,

²³¹ Juan Leal. *Op. Cit.*, p. 64.

²³² Característicos del cine mudo, se trata de rótulos que contienen explicaciones, diálogos, descripciones o parte de la narración de la trama. Se insertaban entre dos fotogramas.

²³³ Juan Leal. *Op. Cit.*, pp. 64-67.

y se exportaban al país vecino en el norte, cediendo los derechos a compañías productoras como: *Mexican Big Dick*, *Mexican Mix-Up* y *Mexican Dream*.

Desde el siglo XIX la prensa era el principal informante de los sucesos acontecidos en torno a las funciones de *vistas picantes* y los disgustos generados en la sociedad moralina del país. Al igual que en otras ciudades, en la Ciudad de México dichas funciones solían proyectarse en lugares “propios” del género masculino. Uno de los más famosos a finales de los treinta era *La Tarjeta*, ubicada en el número 14 de la calle Isabel la Católica, entre la avenida 5 de Mayo y la calle Madero.²³⁴ De acuerdo a notas informativas de periódicos como *El Universal* y *La Prensa*, se trataba de una librería que clandestinamente operaba también como la primera *sex-shop* del país. Además por las noches se transformaba en una sala de exhibición de cintas y espectáculos sicalípticos. El dueño era el español Amadeo Pérez Mendoza, quien junto a su socio José Durán, ofrecía proyecciones de tres pesos por función. En 1939 en el contexto de una campaña de renovación moral emprendida por el gobierno de Lázaro Cárdenas para erradicar los productos y conductas licenciosas, tanto Amadeo como José fueron acusados de ser pornógrafos, encarcelados y *La Tarjeta* –el estudio de grabación- definitivamente clausurada. Según los medios de comunicación, los socios pagaban entre dos y cinco pesos a las actrices-prostitutas por cada filme.²³⁵

2.4 Censura en el régimen visual

La *censura* no responde a una unívoca definición. En primer lugar, porque se manifiesta a través de diversas formas y en diferentes ámbitos socioculturales: desde lo psíquico hasta lo jurídico. En segundo lugar, porque los dispositivos de censura se articulan en función de variables y valores sociales como: visibilidad-hipervisibilidad discursiva, moralidad, ética, legalidad, interioridad-exterioridad de una manifestación. En tal sentido, la censura se relaciona con los *límites* de lo mostrable-no mostrable, decible-no decible, pero el concepto y materialización de esos límites son relativos, pues cada sociedad los establece. Así, “no todo es

²³⁴ *Ibidem*. pp. 71-72.

²³⁵ *Ibidem*. p. 37.

censurable en todo tiempo y en todo espacio. La censura se mueve al paso de la transformación de los grupos humanos”.²³⁶

La censura como elemento histórico moldea la realidad social al establecer lo permitido y no permitido y el conocimiento de estos límites logran extrapolarse a la consciencia de los individuos. En el terreno de la sexualidad, bajo la luz de estos binomios limitantes, puede pensarse a la pornografía en contraposición al erotismo; sin embargo, la definición de lo *porno* o lo *erótico* es dictada por la censura como elemento activo y limitador dentro del engranaje del *régimen de sexualidad* y aquello censurado en este régimen moderno pertenece al campo de lo *perverso*.

Al limitar el censor ejerce una prohibición a través de la cual se pretende excluir, erradicar aquello que se censura, sin embargo, esto es en la teoría, pues en la práctica la desaparición no suele ser total y la pervivencia de las manifestaciones en la clandestinidad o al resguardo de la intimidad individual tiene consecuencias, lo cual a su vez promueve tensiones y cambios en los límites establecidos por la censura.²³⁷

En el campo de la cultura visual, la historia de la censura en México se relaciona profundamente con el origen del cine erótico y pornográfico. En los últimos años decimonónicos en la Ciudad de México se tenían detectados aproximadamente cien establecimientos asociados con actividades licenciosas: burdeles, casas de tolerancia y de citas –algunas de ellas muy cercanas a la zona centro- donde también se ofrecían *funciones para hombres solos*.²³⁸ Sin embargo, la actitud de las autoridades era más bien ambigua ante la inexistencia de un reglamento o código que regulase estos sitios y la circulación del material *sicalíptico*. Había por tanto una tolerancia no escrita. La posterior articulación de medios de censura formal coincidiría con la popularización de las películas y espectáculos sicalípticos. Sólo hasta entonces las instituciones censoras introdujeron en el régimen de sexualidad

²³⁶ María González y Rosaura Martínez. “Censura”, en *Revista de la Universidad de México*, julio, núm. 65, México, Universidad de México, 2009, pp. 37-38.

²³⁷ *Ibidem*. p. 37.

²³⁸ Juan Leal. *Op. Cit.*, p. 83.

vigente lo que los ojos espectadores debían juzgar como “pornográfico”, legitimando así una *forma de mirar, consumir y entender* el sexo, la sexualidad y el cuerpo, especialmente el femenino.

Dentro de la lógica del régimen de sexualidad moderno la censura no opera en un sentido de negación absoluta hacia lo pornográfico. Es decir, lo censura, limita y permite existir dentro de un perímetro definido, convierte sus manifestaciones restringidas en un engrane del dispositivo de poder destinado a regular la libido social. De esta forma la censura en sí misma instigaba a que se hablara, se practicara y se mirara lo sicalíptico mientras difundía un discurso negativo sobre ello, lo bueno, lo malo, lo aceptable y lo condenable. Por ejemplo, en los años en los cuales los filmes y eventos sicalípticos comenzaron a ganar fama en el país, hubo un incremento en los periódicos de información noticiosa sobre éstos y el alboroto a su alrededor. La mayoría de las notas condenaban su existencia con argumentos fuertemente ligados a la religión, los códigos del *ser* y *deber ser* de la época y el disturbio a la *paz pública*, aunque impresos como *El Universal* permitieron leer voces con planteamientos más *conciliatorios*, con críticas agudas pero a favor de la instalación de *teatros para hombres solos* por ejemplo, siempre y cuando se ubicaran a las afueras de la ciudad –lejos de los centros políticos, religiosos y educativos-, estuvieran regulados por la policía y con acceso prohibido a jóvenes menores de edad y mujeres.²³⁹

Es así como las expresiones consideradas transgresoras encuentran un lugar en el propio régimen de sexualidad sin perder su carácter controversial, pero, como se verá más adelante, tampoco necesariamente revelan esquemas, paradigmas y estereotipos diferentes o contrarios a los contenidos en el régimen de sexualidad dominante. De acuerdo con Camilo Cela la pornografía no es *algo a descubrir*, solamente existe en la mirada del espectador; una mirada carente de independencia en el entendido de que está atravesada por el código o reglamento dispuesto por el censor o legislador, quien a su vez también inviste en sus leyes el carácter subjetivo

²³⁹ *Ibidem*, p. 83.

de los juicios de valor humanos.²⁴⁰ En pocas palabras: no se mira la pornografía, se aprende a mirarla.

Si bien son escasas las fuentes que dan cuenta del desarrollo de la reglamentación de los espectáculos y material sicalíptico, se sabe que ya en marzo de 1900 el gobernador del entonces Distrito Federal prohibió la comercialización de *estampas inmorales*, muchas de las cuales iban impresas en las cajetillas de cigarros y eran coleccionables. En su mayoría se trataba de imágenes renacentistas de mujeres con el torso desnudo. Un año más tarde, en octubre de 1901, el cabildo de la Ciudad de México rechazó una solicitud “por asquerosa” para abrir un teatro para hombres solos. La petición estaba firmada a nombre de Vicente Fourcade, quien se refería al tipo de espectáculos a ofrecer como exhibiciones “libres y realistas” o del “género chico”. Luego en 1907 se registraron en la misma ciudad varias quejas y peticiones al gobernador Guillermo de Landa y Escandón para clausurar establecimientos y lugares donde se proyectaban filmes sicalípticos. Las protestas de los moralistas mexicanos fueron en parte alentadas por la propuesta de reforma al Código Penal estadounidense presentada por el senador Bill Smith con la finalidad de prohibir la producción y distribución de material licencioso. Dicha propuesta fue aprobada por la Alta Cámara Federal en ese mismo año.

La experiencia estadounidense influyó de tal forma que finalmente en marzo de 1908 entró en vigencia el primer reglamento de cinematógrafos del Distrito Federal. Más tarde Victoriano Huerta en junio de 1913 instauró una censura más explícita de las películas sicalípticas por medio de un reglamento, el cual sería ratificado por Venustiano Carranza en 1919.²⁴¹

²⁴⁰ Camilo Cela. *La enciclopedia del erotismo*, Barcelona, Sedmay, 1976, p. 16.

Casto Escópico. *Sólo para adultos. Historia del cine X*, Valencia, La Máscara, 1996, p. 19.

²⁴¹ Juan Leal. *Op. Cit.*, pp. 79-95.

Capítulo 3. Eros eres, en porno te convertirás: los primeros stag films mexicanos

La mirada habla; no es ingenua. La mirada tiene opinión y, a su modo, una voz propia que produce discursos cargados de mensajes con valoraciones acerca del mundo alrededor. La mirada no sólo habla, también crea; es capaz de disciplinar al espectador bajo determinadas pautas de pensamiento y emociones. De esta suerte, el contexto determina los límites de lo observable, también es presa de la mirada, porque quien mira decide qué es lo que observa y cómo lo observa, y aquello excluido de este perímetro corre el riesgo de caer en lo invisible o, al menos, en la insignificancia. Pasar desapercibido.

Miramos desde aquello que Svetlana Alpers define como *cultura visual* y nuestra experiencia está profundamente determinada por ésta. Bajo este supuesto, la acción de observar es inevitablemente humana; es un proceso cultural. Es la cultura visual la que sienta los parámetros para que en determinado momento evaluemos lo observado como “bueno o malo”, “agradable o desagradable”, “feo o hermoso”.

Siguiendo las reflexiones teóricas y la revisión histórica desarrolladas en los capítulos anteriores, se ha visto que la producción de los primeros cortometrajes pornográficos en nuestro país se insertó en una larga tradición sicalíptica visual en la cual confluyeron expresiones tan variadas como el teatro de revista, con sus joviales tipos; las sugestivas postales que cruzaban continentes enteros bajo las narices de los inspectores, las aspiracionistas fotografías eróticas con abundantes velos, medias y joyas, y hasta la medicina moderna, cuya perspectiva clínica abonó en la secularización del cuerpo humano para que personajes como el doctor Raschbaum pudieran comunicar al mundo, a través de la prensa, que la espermatorrea tenía cura.

Así, la aparición de los primigenios cortometrajes porno fue la espectacular síntesis –“espectacular” por la revolución que significó la invención del cinematógrafo- de toda la trayectoria emprendida por los espectáculos visuales lúbricos a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del veinte.

A continuación, se analizan dos *stag films* a la luz de esa tradición sicalíptica, los conceptos teóricos desarrollados en el primer capítulo y también se retoman algunos estudios previos realizados sobre los mismos cortos. Si bien la colección resguardada en la Filmoteca de la UNAM consta de más de una veintena de cortometrajes, con respecto a varios de ellos no hay claridad sobre su fecha ni lugar de producción. En este sentido, los dos *stag films* aquí seleccionados se estima son nacionales y su temporalidad se ajusta a la examinada en la investigación; siendo también de los más antiguos localizados hasta ahora.

3.1 Viaje de bodas (Chema y Juana)

3.1.1 Aspectos técnicos del *stag film*²⁴²

Datos	Marcas	Comentarios
<p>Viaje de bodas/Título original México, 16 mm, B/N 329 pies, 100 mts., 9 mins. Banda sonora velada [Ca.1928-1931]</p>	<p>Positivo en material Ferrania, con marcas Dupont Sin marcas de fabricación</p>	<p>Con títulos: → “Huarachazo-Mex presenta la película más mexicana” → Viaje de bodas Intertítulo: → “Del terruño van llegando a la capital Chema y Juana → El intertítulo tiene una viñeta de los personajes Se agregan dos planos al inicio: uno que muestra el frente de la locomotora de vapor 2709 de FNdeM, y otro que es un detalle de las llantas</p>

²⁴² Juan Solís [Tesis Doctoral]. El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM, México, UNAM, 2015, p. 276.

3.1.2. Síntesis narrativa

La historia comienza con el arribo de un ferrocarril a la estación en un plano general, acto seguido desciende una joven y delgada pareja; él ataviado como un clásico charro mexicano, también destaca el exagerado bigote en su rostro, que incluso en algún punto del cortometraje debe sostener para evitar se le caiga. Por su parte, ella porta un tradicional vestido de china poblana, tiene el cabello oscuro, a la altura de los hombros y adornado con una diadema.

Por medio de cuatro cortes en la trama, se suceden cuatro escenas: con el primer corte aparece en escena un hombre cuya apariencia contrasta fuertemente con la de Chema; lleva traje, corbata y el rostro afeitado. El hombre abre la puerta de un automóvil estacionado y la pareja se sube. En el segundo corte, Chema y Juana aparecen en la pequeña entrada de un hotel, con sus maletas en mano, entran al establecimiento y se da el tercer corte, tras el cual se les ve entrando a su habitación. Hay nuevamente un corte y se les ve instalándose; dejando las maletas en el piso, Chema se quita el sombrero, se alisa los bigotes constantemente y se sienta en una silla ubicada a un costado de la cama.

Mientras tanto, Juana se quita el rebozo, explora un poco la habitación con la mirada y se sienta del lado de la cama donde está su esposo. Se aprecia una pequeña conversación entre los cónyuges, como si buscaran un momento para relajarse luego del viaje en ferrocarril y automóvil. No obstante, los comportamientos de ambos no permiten se disipen las sospechas de lo que el espectador ya sabe está por suceder; es claro el coqueteo entre la pareja. Él se muestra sonriente y seguro, acaricia el mentón de Juana. Ella, por su parte, parece nerviosa y apenada, mira constantemente a la cámara, mueve las manos y se cubre el rostro en repetidas ocasiones.

Ambos se levantan de sus sitios y comienzan a desnudarse. A medio desvestir, el charro se dispone a ayudar a su esposa, mientras ella, apenada, trata inútilmente de cubrir su desnudez con las manos o dando la media espalda al marido. Una vez desnuda, Chema la recuesta gentilmente sobre la cama y vuelve a sentarse en la

silla, la observa mientras ríe y juega con su bigote. La joven, inundada por la pena, le sostiene la mirada de momentos, también sonrío y gira sobre su cuerpo de un lado a otro, tratando de taparse con las manos.

Chema se levanta de golpe, se quita el pantalón, queda desnudo y salta a la cama junto a su esposa, la acaricia y comienzan las escenas sexuales.

Tras el preámbulo de caricias, Chema busca penetrar a Juana, pero tiene dificultades y la cámara capta de cerca cómo escupe en su mano para utilizar su saliva como lubricante. Las subsecuentes secuencias del coito son transmitidas al espectador por medio de cortes entre planos generales y, los hoy en día tradicionales del cine porno, acercamientos de primer plano (*close-ups*)²⁴³ y planos médicos o de carne –*medical (shot/meat shot)*. Así mismo, destacan las posiciones de *misionero* –ella recostada bocarriba con las piernas abiertas, él sobre de ella, cara a cara, la penetra-, *monta* –él recostado de espaldas mientras su compañera se arrodilla encima de él, abrazando sus muslos con los suyos para ser penetrada- y ambos recostados sobre un costado mientras tiene lugar la penetración.

La pareja se queda dormida uno al costado de la otra, hasta que Chema despierta y mientras ella aún duerme, la acomoda a su gusto para penetrarla nuevamente. Entonces tiene lugar otro coito. Esta vez el camarógrafo capta por medio de un *close-up* la eyacuación de Chema y tras un corte se ve a la pareja levantarse y limpiar su zona genital; acto en el cual especialmente Juana pone énfasis. Después se disponen a vestirse y preparar nuevamente su equipaje. Antes de abandonar la habitación Juana tiende la cama.

En un cambio de escena, Juana y Chema llegan a una sacristía, donde los espera el sacerdote, conversan brevemente los tres y Chema abandona la habitación.

La joven se queda sola con el sacerdote y se sientan en dos sillones, pero en determinado momento intercambian lugares, quedando la mujer de lado derecho a ojos del espectador. Al tiempo que conversan, el sacerdote se inclina sobre Juana

²⁴³ En el segundo capítulo de esta investigación se definen cada uno de los tipos de planos empleados en los *stag films*.

y con aparente ternura le comienza a acariciar la cara, las manos y las rodillas mientras le habla. Ella inclina la cabeza para evitar mirarlo, o a la cámara, y en un momento él se levanta la sotana para dejar al descubierto su pene, dirigiendo la mano de la mujer para que lo toque.

Poco a poco una avergonzada Juana cede ante la insistencia del clérigo, se arrodilla y da inicio a una felación. El hombre se entrega a la experiencia; a través de un *close-up*, se muerde los labios, recarga la cabeza en el sillón y contrae los músculos de la cara en tensas gesticulaciones. Otro acercamiento capta el rostro de Juana con los ojos cerrados y concentrada en su labor.

Tras estas secuencias de felación, el padre le da indicación a Juana y la dirige para que se levante la falda y se acomode apoyada en cuatro puntos en uno de los sillones. Procede a penetrarla a la forma de *doggy* –ella se apoya sobre sus manos y rodillas mientras es penetrada- la cámara capta la acción utilizando planos medios y generales. El coito es breve, pues en cualquier momento Chema regresará. En un corte de escena, los amantes aparecen cansados, sentados y completamente relajados en los sillones uno a lado del otro. El momento de descanso sólo se ve interrumpido por un corto beso que el clérigo le da a Juana en la cabeza y rápidamente vuelven a colocarse la ropa.

Como si nada hubiera sucedido, Chema entra nuevamente a la sala de la sacristía, cargando un par de paquetes y una pequeña jaula con un perico dentro. Los tres, de pie, conversan como al inicio; ella, con las dos manos juntas, recargadas sobre su pelvis y el mentón pegado al pecho, evade y confronta constantemente las miradas de los dos hombres.

En un último *close-up*, la cámara graba la jaula del perico, el cual revolotea, como buscando escapar. Unos segundos después, en un plano general se ve a Chema y Juana arrodillarse para recibir la bendición sacerdotal. Chema levanta la jaula del piso, su maleta, paquetes y la pareja abandona la sacristía.

3.1.3. Análisis

En el siguiente ejercicio de análisis discursivo se tocan diferentes temas entrelazados en la trama del cortometraje; no obstante, en concordancia con los objetivos de esta investigación, la mayor parte de las reflexiones giran en torno al personaje femenino.

Viaje de bodas se inserta en la tradición instaurada por el cine gv, cuyo argumento sigue el orden de narración, continuidad y causalidad; clásico en la época.²⁴⁴ El propio título situaba a los espectadores en una posición que les permitía intuir que iban a presenciar escenas sexuales, sí, pero de una pareja en su luna de miel. Así, queda establecido el *principio de primacía*, en el cual “todo el peso argumental cae en los personajes”,²⁴⁵ cuyos rasgos son delineados al comienzo del filme y parecen confirmarse a lo largo de la trama: se trata de una pareja recién casada, joven y heterosexual conformada por un charro y una muchacha ataviada como china poblana; ambos personajes procedentes de un contexto rural. Tradicionales en el nacionalismo posrevolucionario de los años veinte. Aunque se trata de material pornográfico, se aprecia la preocupación clásica por desarrollar, al menos de forma básica, una historia como preámbulo al coito.



Imagen 6 ²⁴⁶



Imagen 7

²⁴⁴ Juan Solís [Artículo Maestrante]. Los gemidos del silencio, estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana *Viaje de bodas*, México, UNAM, 2009, p. 28.

²⁴⁵ *Ibidem*. p. 30, p. 33.

²⁴⁶ Las imágenes contenidas en este subcapítulo fueron obtenidas del artículo “Los gemidos del silencio, estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana *Viaje de bodas*” de Juan Solís, citado en este trabajo.

Con relación al punto anterior, el filme es fiel a ciertos elementos estereotípicos del cine mexicano de los años veinte²⁴⁷: heteronormatividad, nacionalismo e incluso hay un elemento bastante atípico en comparación con otros *stag films* de la época, y se trata del hecho de que Juana es una mujer casada y católica; no es la amante de Chema, ni una prostituta, es su esposa.²⁴⁸ La transgresión aumenta su atractivo a los consumidores; pero examinemos por partes:

El cortometraje no pone en cuestión el supuesto de la pareja heterosexual como base del tejido social; idea con profundas raíces religiosas y biologicistas, con un fuerte peso durante el Porfiriato y que se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo veinte. La mayor parte de las películas contemporáneas al filme, con escenas eróticas o que giran en torno al amor y desamor, tienen por protagonistas a parejas jóvenes y heterosexuales, por ejemplo: *Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, Colombia, 1925), y *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, México, 1927).

Por otra parte, no es sorprendente que Chema y Juana sean una pareja rural encarnada en la figura de un charro y una china poblana. Para la década de los veinte, campesinos, charros, chinas e indígenas desfilaron en la pantalla grande como emblemas de la renovación de la cultura nacional. El fin de la Revolución Mexicana trajo consigo una fiebre nacionalista y la necesidad de mostrar “lo mexicano”.

Como se ha expuesto en el primer capítulo, no sólo el cine fue un conducto para manifestar y reforzar los valores y símbolos nacionales, lo mismo sucedió con el teatro, la literatura y el muralismo. En este sentido, el cuerpo femenino adquirió una especial relevancia como “propiedad nacional”. Solamente en 1923, en el contexto del centenario de la consumación de la Independencia de México, se celebraron dos concursos de belleza femeninos con tendencias raciales y bajo la premisa de mostrar al mundo a las verdaderas mujeres mexicanas; uno de ellos fue el de *La india bonita*, en cuya convocatoria se leía expresamente que las mujeres mestizas

²⁴⁷ Véase los apartados 1.2.1 y 2.4 de la presente investigación para más ejemplos y detalles sobre el cine mexicano en la década de los veinte.

²⁴⁸ Juan Solís [Artículo Maestrante]. *Op. Cit.*, p. 67.

tenían estrictamente prohibido participar. Si bien queda a debate cómo lucía una mujer mestiza, dicho certamen fue en esencia el pretexto para verter sobre la ganadora, María Bibiana Uribe, todo un imaginario visual y discursivo que reivindicaba “el espíritu mexicano”. María Moreno define a los certámenes de belleza como: [...] espectáculos en los cuales el cuerpo femenino se convierte en un operador simbólico para ideologías y proyectos políticos más amplios. Por lo tanto, estos eventos aparentemente inocuos pueden convertirse en arenas de lucha”.²⁴⁹



Imagen 8. María Bibiana Uribe: ganadora del concurso *La india bonita*, publicado en *El Universal* en una edición especial de septiembre de 1921. Archivo General de la Nación, Hemeroteca.

Juana y Chema provienen de un contexto rural, recién contrajeron nupcias y viajan a la ciudad; el espacio moderno por excelencia, pero la urbe es también un lugar

²⁴⁹ María Moreno. “Misses y concursos de belleza indígena en la construcción de la nación ecuatoriana”, en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 28, mayo 2007, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador, p. 82.

peligroso, donde el vicio y la depravación abundan. No por nada los modernistas advertían sobre el riesgo de “perdersse en la ciudad”, de corromperse. La ciudad es sinónimo de ciencia, de progreso, pero también de vértigo, desmoralización y pecado, y los espectadores lo sabían. En consecuencia, una trama como la desarrollada en *Viaje de bodas* se ajusta mejor en el contexto urbano.

Ahora bien, en la cultura visual fílmica de la época, el campo y lo rural se asocian con la tradición y con una especie de pureza e ingenuidad –en oposición al valor simbólico de la ciudad-. Chema y Juana son ingenuos porque vienen del campo y aparecen ridiculizados –recordemos el bigote descomunal del charro-; sin embargo, el peso de la corrupción cae totalmente en Juana. Chema no pierde su convicción: él mantiene relaciones sexuales con su esposa. De lo único de lo que podría acusársele es de permitir al espectador entrar a su lecho nupcial, invadir un espacio privado a través de la mirada.

Por su parte, el sacerdote es un hombre de ciudad y, por lo tanto, es más proclive a ser tentado por las mujeres; Juana es una mujer. Así, como en la mayoría de los filmes sicalípticos de la época, los personajes femeninos son inmolados en nombre del deseo; realizan el “trabajo sucio”: seducir, son las primeras en caer ante la provocación masculina o, peor aún, la incitan. La que ha sido infiel es Juana y el hecho de ser una mujer de campo la hace doblemente responsable.

El régimen de sexualidad de la época establece que las mujeres se encuentran mucho más cercanas a la naturaleza que los hombres –y por lo tanto a las emociones, impulsos e instintos-; motivo por el cual son más propensas a la promiscuidad. Esta característica en Juana es reforzada con su personalidad infantil que la hace doblemente atractiva para quien mira. Cuando Chema se marcha por los paquetes, la deja al cuidado del sacerdote; quien, no obstante, se aprovecha de la situación.



Imagen 9

Por otro lado, Juana comparte el mismo rol que el de las mujeres retratadas en las fotografías eróticas o el de las tiples sobre las tarimas del escenario: ser un espectáculo para desahogo de la libido masculina. En el mismo régimen de sexualidad prevaleciente la mujer sexual es una mujer corrupta, pero también es un objeto al servicio de los varones. En el cortometraje Chema se sienta a observarla mientras yace desnuda en la cama, y la penetra aun estando dormida. Tiene acceso a su cuerpo, visual y físicamente, en el momento deseado. Sin mencionar que durante el coito Juana se limita a seguir instrucciones, tanto cuando está con su

marido, como con el clérigo. La protagonista es una mujer-espectáculo y mujer-objeto.



Imagen 10



Imagen 11

Señalado lo anterior, es evidente el hecho de que, a pesar de tener un carácter transgresor por tratarse de un *stag film*, *Viaje de bodas*, en términos de discurso cultural, no rompía con los patrones y pautas encontrados en otras expresiones sicalípticas de la época. Juan Solís señala que quizá un único elemento

diferenciador es el hecho de que “Juana es una de las pocas mujeres que ejercen su sexualidad sin problemas aparentes en la historia del cine mexicano. Y no es una prostituta, es casada y católica; además muy mexicana”.²⁵⁰

Sumado a esto, hay otros elementos en este *stag film* que valen la pena resaltar. En algunas de las escenas captadas utilizando planos generales, se aprecia la influencia de las abundantes postales eróticas francesas. Cuando Juana se tiende en la cama mientras es observada por su marido, se coloca en posturas comunes en tales postales.²⁵¹



Imagen 12

²⁵⁰ Juan Solís [Artículo Maestrante]. *Op. Cit.*, p. 67.

²⁵¹ *Ibidem.* p. 38.



Imagen 13

Por otra parte, la presencia del sacerdote es común en las cintas pornográficas de la época –sobre todo las francesas- y responde a una crítica directa a la doble moral, pero también se debe a los conflictos entre Estado e Iglesia que tenían lugar en México. Juan Solís estima que *Viaje de bodas* pudo ser filmado en plena guerra cristera; supuesto bajo el cual la relevancia del personaje eclesiástico adquiere otra importancia.²⁵² Además, se identifica como un personaje recurrente en las narraciones eróticas desde el siglo XVIII

Finalmente, en parámetros estrictamente técnicos, el cortometraje sólo interrumpe su vínculo con la tradición clásica cuando realiza los acercamientos conocidos como *close-ups* y *meat shots*, rompiendo con la secuencia de las imágenes para satisfacer la avidez de detalles genitales.

|

²⁵² *Ibidem.* p. 10.

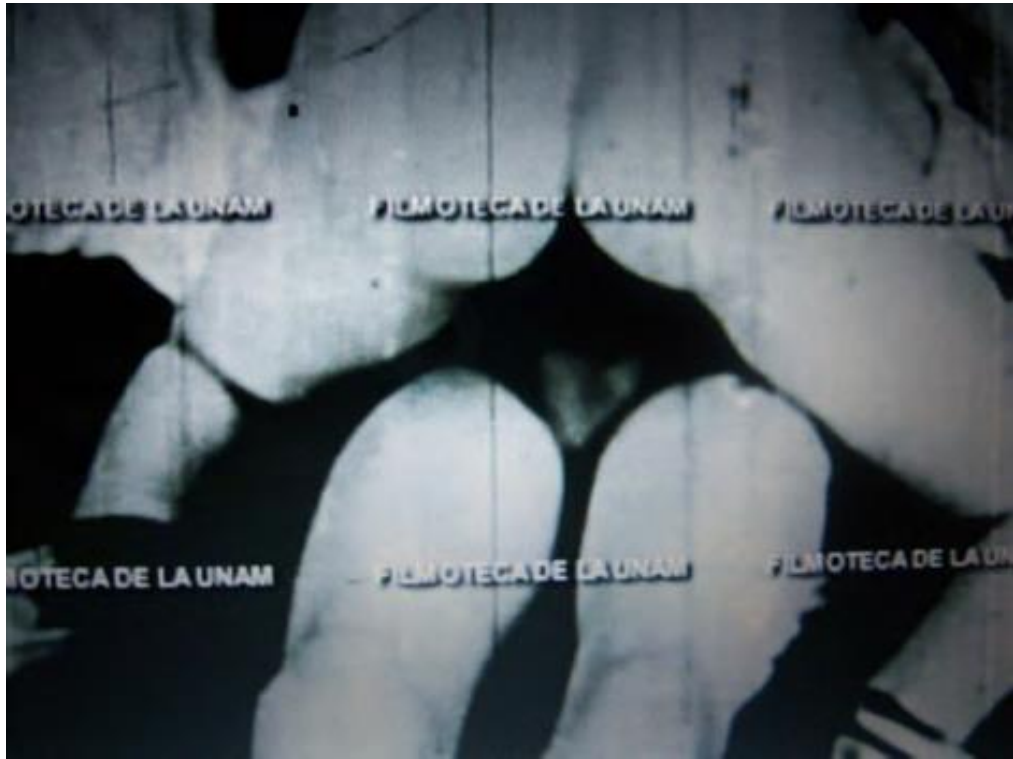


Imagen 14



Imagen 15

3.2 Gitanos cariñosos

3.2.1 Aspectos técnicos del *stag film*²⁵³

Datos	Marcas	Comentarios
<p>Gitanos cariñosos/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 344.26 pies, 9. 48 mins. Banda sonora velada</p>	<p>Material positivo Fuji Safety Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46</p>	<p>Copia digital 2 (Tit. Apo. Gitanos cariñosos) Con título, sin leyenda de Fin Con 4 intertítulos (en español): → Cualquier parecido o semejanza que pudiere existir con los personajes de esta película se deberá a mera coincidencia... → Zoila, la gitana más gitana de la tribu se siente nostálgica y se consuela con... → Lo que ustedes acaban de ver no fue suficiente para Zoila, pues ella quería gozar más y al dar un paseo se encuentra a un gitano que antes le había prometido hacerla feliz. → Y poniéndose ambos de acuerdo, el gitano la lleva a su casa para cumplir lo prometido. Un intertítulo desconocido: → “Tras un breve reposo y entrando ambos en calor, se</p>

²⁵³ Juan Solís [Tesis Doctoral]. *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM, México, UNAM, 2015, p. 253.

		dedican a toda clase de desvaríos tocando el cornetín y chiquiteando.” Con leyenda de Fin
--	--	--

3.2.2. Síntesis narrativa

Un plano general introduce al espectador en la habitación de Zoila, quien yace recostada sobre una cama en soledad. Inmediatamente llama la atención la extravagancia del lugar donde está la joven; incluyendo su vestimenta, hay multiplicidad de texturas en los diferentes elementos alrededor: colcha, sábanas y almohadas.

Zoila es una gitana que porta un par de trenzas, un paliacate en la cabeza, falda larga con estampado floral, blusa de cuello alto con mangas a tres cuartos, medias, un par de arracadas y zapatos de tacón grueso. Recostada como se encuentra, toma un par de fotografías cuyo contenido queda en el enigma para el espectador, las mira mientras esboza una ligera sonrisa y acto seguido se remanga la falda. Comienza a masturbarse y se suceden una serie de cortes, *close-ups* y *meat shots*, que van de su rostro a la zona genital. Ella claramente disfruta; constantemente se sonríe, abre y cierra los ojos recargando la cabeza sobre las almohadas.

Por un momento Zoila se detiene, como recordando algo, medita un poco y extiende la mano para tomar un plátano que se encuentra cerca, lo pela y lo introduce en su vagina para emplearlo como consolador. Claramente el ritmo y placer se intensifican; se advierte por sus gestos y la velocidad con la cual ella maneja el plátano, el cual comienza a despedazarse. Sólo entonces la gitana se detiene y aparece un intertítulo que dice: “Lo que ustedes acaban de ver no fue suficiente para Zoila; pues ella quería gozar más. Y al dar un paseo se encuentra a un gitano que [...] le había prometido hacerla feliz”.

Tras un corte, en la siguiente escena Zoila está sentada sobre el pasto rodeada de árboles y arbustos cuando un hombre de mediana edad –el gitano- se le acerca;

lleva un paliacate en la cabeza, barba, un exagerado bigote, una amplia blusa abotonada hasta el cuello y una chaqueta. En un medio plano el espectador aprecia una conversación entre ambos en la cual el gitano se encuentra muy cerca de ella y se sonríen mutuamente. Un segundo intertítulo indica: “Y poniéndose ambos de acuerdo, el gitano la lleva a su casa para cumplir lo prometido”. Un *close-up* del rostro de Zoila corta el intertítulo y ella mira directamente a la cámara, sonríe y levanta las cejas al mismo tiempo. Corte. Se levantan y la cámara los sigue mientras van caminando para perderse en el lado izquierdo de la pantalla.

Los gitanos están en la misma habitación del principio, se besan y abrazan, él intenta meter la mano por debajo de la falda de Zoila y levantarle la blusa en múltiples ocasiones, pero ella se muestra rejeja y le aparta las manos una y otra vez. Después de una breve insistencia, la joven se rinde a las intenciones de su compañero, quien la masturba por unos segundos, se baja el pantalón y pasa en postura de *misionero* para penetrarla. A continuación, se sucede una secuencia de imágenes entre planos generales y *close-ups* del coito entre los amantes en diversas posiciones: *misionero*, *doggy style*, *monta*. La cámara se mantiene siempre de espaldas a ellos en esta postura en concreto. También se intercalan imágenes de felación y un último intertítulo aparece: “Tras un breve reposo y entrando ambos en calor, se dedican a toda clase de desvaríos tocando el cornetín y chiquiteando”.

La última escena es un *close-up* frontal de las nalgas del gitano moviéndose al ritmo de la penetración. Para terminar la leyenda “Fin”.

3.2.3. Análisis

Gitanos cariñosos plantea una serie de cuestiones que lo hacen resaltar de otros *stag films* producidos alrededor de la misma época –incluyendo *Viaje de bodas*–.

En primer lugar, se aleja de la tradición hollywoodense de la época –no así en el empleo de planos generales– y se encuentra mucho más cercano a lo que serían más tarde las películas porno modernas; en las cuales el desarrollo de una trama pasa a segundo plano e inmediatamente se sitúa al espectador en la situación sexual: el sexo por el sexo. En *Viaje de bodas* el acto sexual es consecuencia de

un viaje post-nupcial y hay todo un preámbulo al coito. Además, el encuentro que sostiene Juana con el sacerdote, al menos al principio, transmite la idea de ser inesperado; no era parte del plan.

Por su parte, *Gitanos cariñoso* rompe con esta secuencia narrativa en dos sentidos: Primero, introduce inmediatamente al espectador en la habitación de Zoila, quien, desde un primer momento, nos indica su urgencia sexual y que es una gitana característica inscrita en su vestimenta y las texturas en su habitación. Es todo lo que sabemos y sabremos de ella. Segundo, el argumento del coito es la búsqueda del placer en sí mismo; el sexo es la consecuencia de la búsqueda activa del mismo por parte de la protagonista.

Dicho lo anterior, el filme transgrede ciertos esquemas tradicionales inscritos en el régimen de sexualidad de la época: Zoila es un sujeto activo y activamente busca satisfacer sus deseos sexuales; primero con un plátano a modo de consolador, y después deliberadamente sale a buscar un encuentro sexual. Zoila juega un doble rol: es un objeto de satisfacción sexual masculino para los espectadores, pues cumple con su papel en el régimen de sexualidad patriarcal, además, es un sujeto que busca ser satisfecho, y podríamos aventurarnos a afirmar que es ella quien usa al gitano; lo convierte en un objeto al servicio de su libido.

En este sentido, la gitana se corresponde con parte de los atributos y valores atribuidos a las tiples y las mujeres fatales –*femme fatale*–: ella piensa, siente y es consciente de su deseo, así como del poder que tiene para atenderlo; seducir. En consecuencia, la protagonista es una mujer corrupta; idea reforzada cuando queda claro que no es virgen. El plátano es una fruta, pero en sus manos se convierte en un juguete sexual, ya que tiene experiencia, y el director se preocupa por mostrar el placer de Zoila a través de los múltiples primeros planos hacia su rostro en éxtasis. Su osadía sólo es puesta en duda durante los segundos que muestra un aparente pudor y resistencia al cortejo del gitano, como si hubiese olvidado su responsabilidad en propiciar el encuentro. Además, resulta sobresaliente que en dos ocasiones mira directamente a la cámara, se ríe y con sus expresiones anuncia lo que está por venir, comprometiendo al espectador como cómplice. Por su parte,

el gitano jamás pretende crear esta conexión; se limita a ser el compañero sexual de Zoila.

Tanta insolencia en el personaje de Zoila se explica por varias razones: en primer término, y retomando parte del análisis en *Viaje de bodas*, se trata de una mujer, lo cual ya la hace más propensa al vicio y la transgresión. En segundo lugar, la promiscuidad de Zoila queda también justificada en el hecho de que es una gitana; desde finales del siglo XIX y a lo largo de las primeras décadas del XX, en la cultura visual expresa en fotografías, postales y películas, las culturas orientales, especialmente la japonesa y la árabe, eran una fuente de inspiración para expresar lo exótico, lo diferente, pero también se había construido todo un discurso simbólico en torno a su sensualidad. Así, el comportamiento lascivo de Zoila no resultaba extraño para el espectador. Cabe también considerar la posibilidad de que el director, quizá inconscientemente, permitiera a su personaje ejercer tal libertad debido a que era una extranjera o al menos eso podía en determinado momento suponer el espectador.

Otro elemento notable en el este *stag film* es la presencia de un espacio abierto, que es el área verde donde Zoila se encuentra con el gitano. Dentro de la tradición fílmica de la época “el ambiente silvestre se relaciona con la naturaleza y el sexo más abierto”.²⁵⁴ El acuerdo de sostener un encuentro sexual entre dos gitanos que hasta ese momento eran desconocidos, se pacta en medio de la naturaleza, lo que incrementa su origen más cercano a lo salvaje y dependiente de los instintos.

Por último, en el aspecto técnico, *Gitanos cariñosos* sigue la misma línea clásica en el uso de primeros planos y planos generales. Y al igual que *Viaje de bodas*, sólo rompe esta secuencia cuando introduce *close-ups* y *meat shots* de detalles coitales. Así mismo, una característica que lo hace destacar de otros *stag films* contemporáneos, son los innovadores desplazamientos que la cámara realiza en algunas escenas; sigue a los personajes en su movimiento, por ejemplo, cuando

²⁵⁴ Juan Solís [Artículo Maestrante]. *Op. Cit.*, p. 31.

Zoila y su amante se levantan del césped y comienzan a caminar juntos, lo cual es poco común para el momento, en parte debido al tipo de equipo de filmación.



*Imagen 16*²⁵⁵

²⁵⁵ La imagen fue obtenida de la tesis doctoral "El cuerpo del delito/ Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM" de Juan Solís, citado en este trabajo.

Conclusiones

1. La modernidad trajo consigo una transformación en la forma de percibir y vivir la realidad, tanto natural como social. La abolición de sistemas absolutistas y colonialistas, la creación del individuo, los grandes avances y descubrimientos científicos y tecnológicos, los procesos de industrialización y la urbanización que atravesaron múltiples países alrededor del mundo, afectaron la forma en la cual los individuos se relacionaban con su entorno y entre sí. La mayoría abandonó el campo y emigró a las ciudades.
Como señala una de las hipótesis del presente trabajo, estos cambios también impactaron los discursos y prácticas sexuales y afectivas de comienzos del siglo XX. Por ende, las interpretaciones y representaciones de lo sicalíptico se vieron trastocadas, dando origen a una visión moderna de la sexualidad y el surgimiento de fenómenos como el cine pornográfico, cuya interpretación cultural sólo puede realizarse considerando el contexto de forma integral: política, economía y tecnología como algunos de los elementos a considerar.
2. La modernidad supuso una experiencia social llena de contradicciones en la cual patrones de pensamiento y comportamiento tradicionales y conservadores convivieron con nuevas propuestas tendientes a la secularización cultural, al individualismo, progreso, empirismo y desarraigo. El temor a la pérdida del sentido de pertenencia y la corrupción del sistema de valores social fue una preocupación constante en los modernistas que se hizo evidente en diversas manifestaciones culturales; entre la cuales, de acuerdo con lo propuesto en este trabajo, se encuentra el cine pornográfico, en tanto que producto del pensamiento moderno.
3. En lo concerniente a las relaciones sexo-genéricas, la experiencia moderna de hombres y mujeres fue diferente. El régimen de sexualidad patriarcal y heteronormativo prevaleciente y fortalecido en el siglo XIX por medio de nociones como la de las “esferas separadas”, continuó favoreciendo a los varones a lo largo del siglo XX. Por su parte, las mujeres también fueron ganando terreno en su proceso de individuación, pero siempre dentro de las

pautas que el propio régimen de sexualidad y el sistema sexo-género les permitían. En este sentido, las mujeres impulsaron sus propios espacios de resistencia gracias, en parte, a la influencia y desarrollo del feminismo, logrando instaurarse en medios como la prensa.

4. En este contexto moderno, surgieron nuevas propuestas de ser mujer y de vivir la feminidad que resultaban controversiales por el grado de libertad –y supuesto libertinaje- del que hacían gala: la mujer fatal (*femme fatale*) y las tiples fueron algunas de las más representativas.
5. Las representaciones femeninas señaladas en el punto anterior fueron profusamente difundidas sobre todo en el terreno de lo visual: el teatro, el cine, la fotografía y el comercio postal fueron los medios predilectos en los cuales se manifestaron, conformando, desde el siglo XIX una cultura visual, en torno a estos personajes.
6. No obstante, tales representaciones femeninas modernas fueron producto del propio régimen de sexualidad visual –categoría propuesta y desarrollada por Alba H. González- instaurado en el régimen de sexualidad masculino general que dictaba cómo debían ser y no ser las mujeres. Así mismo, constituyeron una reacción patriarcal ante la “invasión” de las mujeres en los espacios públicos y el avistamiento de la posibilidad de que pudieran gozar de la misma calidad moral, racional y sexual que los varones.
En este tenor, cobra sentido la propuesta del cine pornográfico como una expresión más de la modernidad, en la cual se encuentran los mismos discursos aparentemente disonantes presentes en otras manifestaciones modernas.
7. En el régimen de sexualidad visual moderno, el rol de la mujer era el de ser espectáculo para goce y placer de los varones –sólo ellos tenían permitido entrar a las “funciones para hombres solos” o comprar placas estereoscópicas y postales sicalípticas-. Así, las mujeres fatales y las tiples pertenecían al mundo de lo sicalíptico; lo mismo que la naciente fotografía y cine eróticos. Su función era la de desahogar la libido masculina en un mundo que, en nombre del progreso, la urbanidad y la civilidad exigía ante todo

racionalidad y control de los instintos más bajos; como el de copular. Al mismo tiempo, estas representaciones cumplían una función moralizadora; pues a través del reiterado discurso en torno a sus connotaciones negativas, reafirmaban los roles y cánones femeninos tradicionales. No es casualidad que en la mayor parte de los filmes donde aparecen mujeres fatales y se desarrollan enredos amorosos, las protagonistas transgresoras tienen desenlaces melodramáticos.

8. En el régimen de sexualidad moderno se "enseña lo correcto mostrando lo incorrecto", pero, al mismo tiempo, lo incorrecto resulta demasiado seductor, demasiado atractivo para ser completamente desterrado. Se inventa la perversión y el sexo se convierte en un dispositivo de control y regulación social, pero en beneficio de los varones.
9. Estas representaciones refuerzan la idea del cuerpo desnudo femenino como objeto a disposición y posesión masculina, donde simbólicamente se difunden valores e ideas sobre la corporalidad, además se entrecruzan otros discursos (interseccionalidad); como el político, con su tendencia nacionalista posrevolucionaria, el económico-social, con la dicotomía campo-ciudad, el religioso, acusando la doble moral de los clérigos, y el moral de una puta que simultáneamente aparenta ser santa.
10. Con base en el análisis y comparación realizados como parte de los objetivos de la investigación, se concluye que, efectivamente, el naciente cine erótico y pornográfico se nutrieron de toda una tradición visual presente en las ya mencionadas manifestaciones sicalípticas: cultura visual; sucintamente, los valores de la lógica dominante en la cual se aprende a mirar y crear representaciones de lo que se quiere y debe mirar. No obstante, debe pensarse tal cultura visual como un conjunto en constante movimiento al cual, el primigenio cine porno también aportó elementos en dicha transformación.
11. El cine pornográfico –y el erótico también- confrontó a la moderna sociedad, por un lado, con una nueva forma de “mirar”, pues ahora era posible ver imágenes en movimiento que sumergían al espectador en una experiencia mucho más cercana a la realidad; súbitamente el espectador ya era parte de

la trama. Por el otro lado, las representaciones modernas de la feminidad –y también las masculinas, aunque ese es otro tema- se contraponían fuertemente a la moral cristiana decimonónica, pero incitaban al espectador a mirar el acto sexual “casi en tiempo real”; es decir, una nueva forma de consumir el sexo. Las salas de cine se habían transformado en carnicerías, donde unos, todavía experimentales, *meat shots*, cortaban, diseccionaban los cuerpos para ofrecer a la audiencia detalles clínicos de genitales, gesticulaciones faciales producto del placer, semen, eyaculaciones y caricias entre personajes de tramas idílicas y escandalosas. Más allá, un acto tan íntimo como el coito había sido sacado de la alcoba para exhibirse públicamente y las culpables de arrastrar al espectador ante tal espectáculo de carne; quienes llevaban la batuta en el juego de la seducción, eran las mujeres.

12. Con base en el análisis de los dos *stag films*: *Viaje de bodas* y *Gitanos cariñosos*, realizado como parte de los objetivos de investigación, se confirma la hipótesis de que estos primeros cortometrajes pornográficos se situaron en la misma lógica que otros espectáculos sicalípticos de la época. Es decir, compartieron elementos estéticos y culturales presentes principalmente en la fotografía erótica, las postales eróticas, el cine nacional y el teatro de revista.
13. No obstante, su carácter transgresor al mostrar el sexo de modo explícito, estos cortometrajes formaron parte del régimen de sexualidad visual vigente en la década de los veinte y en general no representaron una confrontación directa al sistema sexo-género posrevolucionario, pero introdujeron la idea del placer femenino como un placer activo y no sólo en función y al servicio de la sexualidad masculina, especialmente *Gitanos cariñosos*. Este placer contribuía al carácter transgresor de la cinta y su atractivo frente a sus consumidores. Fuera de esta idea, en lo referente a la representación de los personajes femeninos, éstos se mantuvieron en los cánones planteados en las figuras de la tiple, la mujer fatal y el imaginario cultural en torno a prostitutas y mujeres “ligeras”.

14. Ambas producciones fílmicas pueden considerarse ejemplos de la tensión producida por la experiencia de la modernidad: tradición y progreso se ven confrontados. Desafían en pudor social y transgreden al mostrar el acto sexual de manera explícita; no obstante, *Viaje de bodas* se acopla a la tradición fílmica que le antecede y utiliza todo un discurso centrado en el matrimonio, la fe católica y la ingenuidad campirana para llegar al coito. Por su parte, *Gitanos cariñosos* acude al exotismo, a la otredad de las culturas orientales, para disculpar la promiscuidad de Zoila.
15. Los cortometrajes en cuestión abonan en la cuestión técnica al romper con la tradición clásica en la cual predominaban los planos primeros, generales y medios e introducen los *close-ups* y *meat shots/medical shots* para diseccionar los cuerpos en nombre del placer.
16. Ambos filmes deben situarse en un contexto más amplio del cine pornográfico internacional. Se importa a escenarios y personajes mexicanos o aquellos que les son conocidos a los mexicanos como los gitanos, siempre condenados por sus vicios.
17. El placer de mirar para los varones inició su camino con este par de filmes que les plantearon otras posibilidades de placer hasta entonces desconocidas en nuestro país.
18. A manera de reflexión teórica, Elsa Muñiz en su artículo “En busca de la legitimidad teórica. La historia regional y la historia desde el género” analiza algunas problemáticas de carácter teórico y conceptual que comparten tanto la historia regional como la historia de la mujer; a la cual ella opta por llamar “historia con perspectiva de género”. La autora señala las categorías de “totalidad” e “identidad” como elementos fundamentales en ambos tipos de historiografía y sobre los cuales se ha discurrido escasamente, dando por resultado, a grandes rasgos, la desvinculación de los objetos de estudio de los contextos macro en los que se ubican.
Considera que en el afán de la ciencia histórica contemporánea de historiar la vida de personas y acontecimientos considerados “no importantes” –para la historia oficial, por ejemplo-, se ha ido incrementando el riesgo de caer en

explicaciones y narraciones reduccionistas que parecen buscar evitar “a toda costa” los nexos con aspectos, ya sea de la historia nacional en el caso de la historia regional, o de la historia social en el caso de la historia de la mujer.

Lo anterior se explica, en parte, debido a la mala interpretación que de ambos conceptos –totalidad e identidad- se entiende e implícitamente Muñiz subraya la necesidad de volver a la definición clásica de “totalidad” en términos de Fernand Braudel: “la escritura de una historia que se ocupe de todas las actividades de toda clase de gentes, no una historia restringida a las actividades de un grupo determinado”.²⁵⁶ De modo tal que los sujetos puedan analizarse desde diferentes niveles de acción; diferentes totalidades interrelacionadas entre sí, para ofrecer una visión más integral.

En este tenor, puede considerarse la presente investigación un ejercicio en el cual se entrecruzan diferentes niveles de acción para analizar los *stag films*, considerándose como “totalidad” el universo relacionado con ellos y trazando una ruta de estudio que va de lo macro a lo particular: inicia con el contexto modernista de la época, su influencia en México y en el cine. Posteriormente se sitúa en el régimen de sexualidad prevaleciente, así como sus manifestaciones visuales y concretamente en torno a la figura femenina, para rastrear el legado visual heredado por las diversas expresiones sicalípticas a lo largo de la historia y plausibles de identificarse en ambos cortometrajes.

²⁵⁶ Elsa Muñiz. “En busca de la legitimidad teórica. La historia regional y la historia desde el género”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 36

Anexos

En el presente apartado se citan textualmente la clasificación y descripción técnicas del conjunto de *stag films* a los cuales pertenecen los cortometrajes analizados en esta investigación, realizadas por Juan Gabriel Solís Ortega en su tesis doctoral titulada *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM*, citada en páginas anteriores.

Material revisado en 16 mm

Lata B-26671/ 5 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	La favorita y el sultán/ título original Película completa B-26671 16mm, B/N 304 pies 93 mts 8.45 mins Banda sonora velada	Positivo en material Dupont Safety Film 10876-A Sin marcas de fabricación	Copia digital 18 Con título y leyenda de Fin Sin intertítulos
2	(Novios) (Amor compartido) (Cita en alberca) (Novios impacientes)/ Títulos apócrifos B-26671 16mm, B/N 443 pies 135 mts. 12.31 mins. Banda Sonora velada	Positivo en material Orwo Sin marca de fabricación	Los personajes parecen estadounidenses y a juzgar por los carros, podría ser de los 50
3	El Cura (Chema y Juana)/ Títulos apócrifos Película completa B-26671 16mm, B/N 329 pies, 100 mts, 9. 14 mins. Banda Sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: ●● 1919/39/59 Inscripciones: 1106JS2384	Se trata de la cinta Viaje de bodas Copia digital 7 Todo indica que es mexicana Sin intertítulos
4	La pastilla/ Título original Película completa B-26671 16 mm, B/N 292 pies, 89 mts, 8.12 mins Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas Δ+ 1930/50/70	Copia digital 3 Con leyenda de Título y de Fin (esta última en otro material)
5	Sultán (Ilusión de amor)/	Positivo en material	Sin títulos e intertítulos

Título apócrifo B-26671 16mm, B/N 267 pies, 81 mts., 7.42 mins. Banda sonora velada	Ferrania safety 15 Sin marca de fabricación	
--	--	--

Lata B-25956

	Datos	Marcas	Comentarios
1	Amor gitano/ título original Película completa B-25956 16 mm, B/N 274 pies, 84 mts., 8.02 mins. Banda sonora velada	Material positivo Fuji Safety Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46	Copia digital 2 (Tit. Apo. Gitanos cariñosos) Con título, sin leyenda de Fin Con 4 intertítulos (en Español): →Cualquier parecido o semejanza que pudiere existir con los personajes de esta película se deberá a mera coincidencia... → Zoila, la gitana más gitana de la tribu se siente nostálgica y se consuela con... →Lo que ustedes acaban de ver no fue suficiente para Zoila, pues ella quería gozar más y al dar un paseo se encuentra a un gitano que antes le había prometido hacerla feliz. → Y poniéndose ambos de acuerdo, el gitano la lleva a su casa para cumplir lo prometido.
2	La señora y la criada/ The lady and the maid Película completa 16 mm, B/N 306 pies, 93 mts., 8.50 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46	Con título bilingüe Inglés/español Sin título de fin Con 19 intertítulos bilingües: →El teléfono suena →”Señora, la llamada que usted esperaba...” →”Soñaba con esta llamada” → “Cojones, qué buena está la

			<p>señora” →”¡Lo que sea! Me voy de paja” →”La señora está haciendo cerebro” →La manita muerta en acción →”Nunca he tenido una criada más puta” →”No joda, señora, en la cama es mejor” →”Señora, usted también es un poco puta” →Ha caído en la sartén →En el tñbiri- tábara → Se jodió esto... las sorprendieron →”Aquí lo que hace falta es una buena morronga” →La señora duda que a Renato se le pare. →”A mamar cabrón, que te llegó la hora” →Media pinga en acción. →Morongazo largo →Agua, mucha agua para aquellas sedientas papayas</p>
3	Amor árabe/ Título apócrifo Fragmento B-25956 16mm, B/N 30 pies, 11 mts., 1.38 mins. Banda Sonora velada	Material positivo Fuji Safety Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46	Copia digital 23 Sin títulos, sin intertítulos, sin leyenda de FIN
4	El monje loco/ Título original Película completa B-25956 México 16 mm, B/N 321 pies, 98 mts., 9,32 mins. Banda sonora deteriorada	Material positivo Fuji safety Dos marcas: Δ → 1938 Δ● → 1926/46	Copia digital 15 Con leyenda de título, créditos (apócrifos), leyenda de continuidad y fin, sin intertítulos
5	Tortillas calientes/ Título original Fragmento B-25956	Material positivo Fuji Safety Dos marcas: Δ → 1938	El título incluye un dibujo de dos mujeres sosteniendo un falo. Dibujo final: una mujer sentada

	México 16 mm, B/N 175 pies, 53 mts., 5.27 mins. Banda sonora velada	Δ● → 1926/ 46 (aislada) Con errores de copiado que permiten ver que el material original es Kodak	en un pene erecto eyaculando Sin intertítulos
	3 actos Película completa México 16 mm, B/N Sin pietaje, metraje y duración Banda sonora velada con añadidura sonora al final	Material positivo Fuji Marca: Δ → 1938 Otras marcas: Fuji Δ●/ 1926-46 Kodak Δ□ / 1944 Kodak □□/ 1940	Hay intertítulos presentando cada uno de los actos. →”Como primer acto veremos las maniobras de auténticos afeminados. El acto, como es natural, repugna, pero hay que ver...” →”Como acto segundo, las ‘tortilleras’ femeninas son de muy agradable efecto” →El tercer acto, un masaje francés bien hecho causa nerviosidad al que lo ve, y un inmenso placer al masajeador.” Al final, hay un tramo con sonido con un personaje a cuadro.
6	3 actos Película completa México 16 mm, B/N 326 pies, 99 mts., 9.06 mins. Banda sonora velada con añadidura sonora al final	Material positivo Kodak Marcas: Δ□ → 1944 ● → 1936	Hay intertítulos presentando cada uno de los actos. →”Como primer acto veremos las maniobras de auténticos afeminados. El acto, como es natural, repugna, pero hay que ver...” →”Como acto segundo, las ‘tortilleras’ femeninas son de muy agradable efecto” →”El tercer acto, un masaje francés bien hecho causa nerviosidad al que lo ve, y un inmenso placer al masajeador.” Al final, hay un tramo con sonido con un personaje a cuadro.

Lata A-12503/ 4 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	Antonio Vargas Heredia/ Título original	Duplicado negativo en material Kodak	Sin crédito inicial, sin crédito final

	México 16 mm, B/N 272 pies, 83 mts, 8.35 mins Banda sonora velada	Marcas: ●Δ → 1943	Intertítulo: →”Después de formidable corridón, justo es darme merecido vacilón”
2	(El regreso de Carlos) (Amante incondicional) / Títulos apócrifos México (¿?) 16 mm, B/N 231 pies, 70.46 mts., 6.42 mins Banda Sonora velada	Duplicado negativo en material Gevaert (en la ficha se maneja Kodak) Sin marcas de fabricación	Sin créditos, sin leyenda de Fin, sin intertítulos. Probablemente sea el fragmento de zoofilia en La dama de negro
3	Té para dos/ Título original México (¿?) 16 mm, B/N 360 pies, 109.80 mts., 10 mins. Banda sonora vacía	Duplicado negativo en material Gevaert Sin marcas de fabricación	Con título y con leyenda de Fin. Sin intertítulos
4	Novios impacientes (Amor compartido)/ Título original México (¿?) 16 mm, B/N 344 pies, 105 mts., 9.16 mins Banda sonora velada	Material negativo Kodak, con sobreimpresión Gevaert Marca: ●Δ → 1943/63	Con título de inicio y leyenda de Fin

Lata A-12319/ 7 rollos

	Datos	Fecha probable de fabricación	Comentarios
1	El sexo y la caricatura/ Título apócrifo The buried treasure (título original) Animación Fragmento Estados Unidos 16 mm, B/N 102 pies, 31 mts., 3.24 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji, con leyenda Gevaert Marcas: Δ● → 1926/46/66	Sin título, sin intertítulos, sin leyenda de Fin Con errores de copiado: perforación impresa
2	El rapto/ Título apócrifo México (¿?) Fragmento 16 mm, B/N 61 pies, 19 mts., 2.10 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: □Δ → 1927/47/67	Sin créditos, sin intertítulos, sin leyenda de Fin
3	Las amantes/ Título apócrifo México (¿?) Fragmento 16 mm, B/N 24 pies, 7 mts., 1.07 mins. Banda sonora velda	Positivo en material Fuji, con impresiones de Gevaert Δ● → 1926/46/66	
4	La dama y el perro/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 334 pies, 102 mts., 9.28 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Marcas: Δ● → 1926/46/66	Está maltratado en la perforación y muestra roturas. Sin título, con leyenda de Fin
5	Las citas/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm B/N 296 pies, 90 mts., 8.23 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Marcas: Δ● → 1926/46/66 Con inscripciones en la cola: AV 592 Prod. Title Apollo 11 EVA NEWS RELEASE MSC-A1162	Sin título, sin leyenda de fin, sin intertítulos
6	Los cazadores/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 239 pies, 73 mts., 7.04 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: □□ → 1940/60	Sin título, sin leyenda de fin Perforaciones dañadas
7	Bigamia árabe/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 251 pies, 77 mts., 7.38 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marcas: □□ → 1940/60	Sin título Con intertítulo: → "Pasad ¡Gran señor!" Con leyenda de Fin Con rasgaduras

Lata B-4193/ 5 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	Viaje de bodas/ Título original México 16 mm, B/N 329 pies, 100 mts., 9 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Ferrania, con marcas Dupont Sin marcas de fabricación	Con títulos: → “Huarachazo-Mex presenta la película más mexicana” →Viaje de bodas Intertítulo: → “Del terruño van llegando a la capital Chema y Juana” El intertítulo tiene una viñeta de los personajes Se agregan dos planos al inicio: uno que muestra el frente de la locomotora de vapor 2709 de FNdeM, y otro que es un detalle a las llantas
2	2.1 Pechos turgentes Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Belgium Sin marca de fabricación	Sin título, intertítulo, ni leyenda de Fin Los carros, los trajes de baño de los personajes son de los 50s. MMH
	2.2 Material sin identificar México (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración	Positivo en material Ferrania Con sonido	La secuencia sonora muestra a varias mujeres que posan por turnos en un sillón, presentadas por un hombre. Muestran las piernas, la ropa interior o se desnudan. Casting
	2.3 Material sin identificar Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración Banda sonora velada	Sin marcas de fabricación	Escena de sexo heterosexual con un hombre obeso
	2.4 Material sin identificar 16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración Banda sonora velada	Sin marcas de fabricación	Secuencia de felación heterosexual, contrastada.
3	El jefe y la secretaria Estados Unidos (¿?)	Positivo en material Ferrania	Sin título, con 8 intertítulos en inglés:

	16 mm, B/N Sin pietaje, sin duración Banda sonora velada	Sin marcas de fabricación	→One of the many subjects used for this interesting passtime →Getting the feel of things →Never give up give up/ a wear back/ never wins →While the hero get another drink, We present →A much used poke-her term called “open in the middle” →Those who own Ford coupes will understand this →A good workman is known by his tool →Ready for more. What a man
4	Las mil y una noches/ Título original México 16 mm, B/N 251 pies, 7.38 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Ferrania	Con título: “Las mil y una noches” Intertítulo: → “¡Pasad, gran señor!” Sin leyenda de Fin Con rastros de doble perforación
5	El bohemio/ Título original México 16 mm, B/N 442 pies, 12 mins. Banda sonora velada	Sin marca de fabricación	Título e intertítulos: →Las mejores películas nacionales son marca Anáhuac →Atenta súplica: Los artistas que forman parte de esta película, suplican con la mayor atención a los espectadores que los puedan reconocer, se reserven haberlos visto y guarden completa discreción. Muchas gracias. →”Anahuac Mex.” S. de I.I. (Sociedad de Irresponsabilidad Ilimitada), presenta: →El bohemio / The bohemian →Registro No. 769 Propia para adultos →Reparto El pintor...León Hormona La novia...Salomé Terán El mozo...Lino Stalin

Lata B-11692/ 6 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	(Pasad, gran Señor)/ Título apócrifo Las mil y una noches/ título original 16 mm, B/N 251 pies, 77 mts., 7.38 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Kodak Sin marca	Es un fragmento de Las mil y una noches
2	Dulce despertar/ Título apócrifo 16 mm, B/N 195 pies, 59 mts., 5.42 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Sin títulos, intertítulos ni leyenda de Fin. Incompleta
3	(Susana, esta noche te llevaré la película que te prometí, espérame. Paco)/ Título apócrifo (La dama y el perro)/ Título apócrifo 16 mm, B/N 335 pies, 102 mts., 9.30 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Sin títulos, ni intertítulos Con leyenda de Fin Fragmento
4	(Cita en la alberca) (Novios impacientes) (amor compartido)/ Títulos apócrifos 16 mm, B/N 353 pies, 108 mts., 10.20 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marca	Fragmento de la cinta que muestra a personajes al lado de una alberca, probablemente de los 50. Con leyenda: The End
			Wei” →”El príncipe Mu Li Tang llega a su domicilio.” →Título de Fin
6	Los cazadores 16 mm, B/N 239 pies, 73 mts., 7.04 mins. Banda sonora velada	Negativo en material Gevaert Sin marcas	Sin títulos, sin intertítulos. Incompleta

Lata B-2674/ 10 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	<p>La dama de negro México 16 mm, B/N 310.27 pies, 9 mins. Banda sonora velada</p>	<p>Positivo reversible en material Dupont Sin marca</p>	<p>Con título e intertítulos en español: →”Grandiosa película mexicana marca Huarachazo-Mex” →”Actuando el colosal perro Rin-Tin-Tin mexicano” →”Aunque usted no lo crea. Premiada en la Exposición Mundial de Nueva York” →”La ausencia del hombre →”La ausencia del hombre amado apasiona profundamente a Lila” →”Recuerda al amante perro.” Está inconclusa</p>
2	<p>Cuento de un abrigo de mink México 16mm, B/N 367.2 pies, 10. 21 mins. Banda sonora velada</p>	<p>Positivo en material Gevaert Sin marca</p>	<p>Con título: Cuento de un abrigo de mink Sin intertítulos Con leyenda de Fin</p>
3	<p>Un ladrón afortunado México 16 mm, B/N 270.15 pies, 7.51 mins. Banda sonora velada</p>	<p>Positivo sin marca de material ni fecha</p>	<p>Con título e intertítulos con caracteres chinos, inglés y español: →”Anahuac Mex presenta a la auténtica artista china...” →Chang Mui Wang →Y al actor chino Gon Ching/ Película oriental Made in Pekín DF →Un ladrón afortunado/ Fortunate thief →Madame dedica esta película a sus bellos amigos →Con leyenda de fin</p>

			<p>Sinopsis: dos mujeres platican en una casa, un ladrón entra a robar, lo sorprenden, lo someten y tienen un encuentro sexual con él a punta de pistola.</p>
4	<p>Tomasa y Juan en el jardín/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 265.7 pies, 7.38 mins. Banda sonora velda</p>	<p>Positivo en material Gevaert Sin marca</p>	<p>Sin título Con intertítulos: →”Tomasa es gata también/ y está tan sazón cuerillo/ que al pobre Juan lo trae/ de puritito fundillo” →”Ay, qué culo tan relindo/ no importa que esté apestoso/ y el muy cabrón despacito/ llega hasta ella cauteloso.” →”Y cual gato de veras/ al contemplar su ratón/ sin andarse por las ramas/ se quiere dar su atracón.” →”Sácate pronto la verga/ que ya quiero un refrescón/ y le mete ella la mano/ y la saca de un tirón.” →”Y ella lo creía pendejo/ y tan bien que lo entretiene/ Ay, Juan, yo quiero joder/ ahora de ‘Mira quien viene’ →”Y el vergante la complace/ y la jode como quiere/ y la muy puta Tomasa⁷ de placer está que muere.” →”¡Qué manera de chingar!/ ¡Y ninguno se ha cansado!/ por eso es que ahora discurren/ echar un palo ensebado.” →”Y si un poco más se tardan/ la señora de la casa/ le cae al par de jodones/ con las manos en la masa.” →”Moraleja: no se fíen/ de ningún criado, ni craiada/ que, todos, sin faltar uno/ son Hijos de la chingada.” Con leyenda de Fin: Marca registrada Pathi</p>

5	Sueños de opio/ Título original México 16 mm, B/N 234 pies, 6.51 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Sin marca	Con título Un intertítulo: → “Hasta que aparece el genio nuevamente cuando ya no funcionó el anillo” Sin leyenda de Fin
6	(Susana, esta noche llevaré la película)/ Título apócrifo México (¿?) 16mm, B/N 303.1 pies, 8.25 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Fuji Sin marca	Sin títulos ni intertítulos
7	Cherezada (sic) y el hijo del Sultán/ Título original (Pasión árabe)/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 303.1 pies	Positivo en material Gevaert Belgium Sin marca	Con título: “Cherezada y el hijo del Sultán” y con leyenda de Fin
8	Gitanos cariñosos/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 344.26 pies, 9. 48 mins Banda sonora velada	Positivo en material Gevaert Sin marcas	Sin título de inicio Dos intertítulos conocidos: →”Lo que ustedes acban de ver...” → “Poniéndose ambos de acuerdo...” Un intertítulo desconocido: →”Tras un breve reposo y entrando ambos en calor, se dedican a toda clase de desvaríos tocando el cornetín y chiquiteando.” Con leyenda de Fin
9	Fiesta de antifaces/ Título apócrifo Estados Unidos (¿?) 16 mm, B/N 280.17 pies, 7.42 mins Banda sonora velada	Positivo en material Orwo Sin marcas	Sin título, intertítulos ni leyenda de Fin Es la misma cinta que La cita, con la mujer leyendo Playboy
10	Un minuto de amor/ Título apócrifo México 16 mm B/N 13.9 pies, 1 mins Banda sonora velada	Positivo en material Dupont Safety Copiada de material Orwo reversible Sin marca	Sin título, ni intertítulo Basado en los asesinatos de Goyo Cárdenas

Lata B-2675/ 12 rollos

	Datos	Marcas	Comentarios
1	Tortillas calientes/ Título original México 16 mm, B/N 175 pies, 53 mts., 5 min. Banda sonora velada	Sin marca de fabricación	Es la versión completa Con título (dibujo de dos mujeres sosteniendo un falo) Con leyenda de Fin
2	Los amantes/ Título apócrifo México (¿?) 16mm, B/N 24 pies, 8 mts. 1 min Banda sonora velada	Positivo en material Fuji, con indicios de material Orwo Sin marca	Sin títulos, ni intertítulos. Es el fragmento posterior a aquel en el que Paco muestra a Susana una película porno para excitarla Con leyenda de Fin al revés
3	Trío de muchachas/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N 174 pies 5 mins. Banda sonora velada	Material Gevaert Belgium Sin marca de fabricación	Sin título, intertítulos ni leyenda de Fin Interrumpida
4	El sultán/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm B/N 235 pies, 3 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Agfa Sin marca	Sin títulos, intertítulos, ni leyenda de Fin Incompleta
5	El sexo y la caricatura/ Título apócrifo Estados Unidos 16 mm B/N 102 pies, 3.24 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Orwo, con indicios de material Fuji reversible Sin marca	Sin título, intertítulos ni leyenda de Fin Fragmento de la cinta The buried treasure
6	La dama de negro/ Título original México 16 mm B/N Sin pietaje Banda sonora velada	Sin marca	Con títulos e intertítulos: → Rin-tin-tin mexicano →La dama de negro →Cia mexicana de películas marca Pathi →Cinedrama rintintinesco made in Mexico →”Se revela el amante perro y no resiste la tentación”
7	Tortilleras/ Título apócrifo Estados Unidos (¿?)	Positivo en material Orwo, con indicios	Sin título, intertítulo ni leyenda de Fin

	16 mm B/N Sin pietaje Banda sonora velada	de copia en material reversible Marca: Δ → 1938/58	Fragmento de la película de las mujeres con antifaz
8	El cazador y su perro (The hunter and his dog)/ Título original México (¿?) 16 mm B/N 239 pies, 7.04 mins. Banda sonora vacía	Positivo en material Fuji Con indicios de otra copia en material Kodak Con marca: □Δ → 1927/47/67	Con título: →El cazador y su perro/ The hunter and his dog →Made in Mexico Probablemente se trata de Los cazadores Está interrumpida
9	La señora y la criada (The lady and the maid)/ Título original Estados Unidos (¿?) 16 mm B/N 274 pies, 88 m, 8.08 mins Banda sonora vacía	Positivo en material Orwo Sin marca	Título en inglés y español Intertítulos en inglés y español (faltan dos que están en otra copia)
10	El monje loco/ Título original México 16 mm, B/N 321 pies, 9 mins. Banda sonora con indicios de sonido	Positivo en material Agfa, con indicios de copias anteriores en material Orwo y Gevaert Sin año	Con título, leyenda de Fin y de continuidad
11	Amor gitano/ Título original México (¿?) 16 mm, B/N 274 pies 88 mts., 8 mins. Banda sonora velada	Positivo en material Orwo Sin marca	Con título: →Amor gitano, película de la de la vida real Intertítulo: →"Cualquier parecido o semejanza que pudiera existir con los personajes de esta película se deberá a mera coincidencia."
12	Lesbianas calientes/ Título apócrifo México (¿?) 16 mm, B/N Sin pietaje Banda sonora velada	Positivo en material Kodak Marca: ●+ → 1931/51	Sin título, sin intertítulo, con leyenda de Fin Es un fragmento de la película Tortillas calientes

Material en 35 mm



Lata N-6478



	Datos	Marca	Comentarios
1	Mamaíta (título asignado) Francia (¿?) 35 mm, B/N Sin pietaje, sin metraje, sin duración	Positivo en material de nitrato Kodak con tres marcas: ● → 1916 ●● → 1919 □□ → 1920 Los intertítulos y algunos fragmentos en acetato contienen la marca Kodak: □+ → 1932/52/72	Con Título, créditos, e intertítulos añadidos Con fragmentos en acetato



Lata N-6477


	Datos	Marca	Comentarios
1	El sueño de fray Vergazo España (¿?) 35 mm, B/N Sin pietaje, metraje, ni duración	Positivo en material de nitrato Agfa, sin marca de fabricación. Lleva impresa otra marca Kodak: △● → 1926/46/66	Con título, intertítulos y leyenda de fin integrados a la cinta Con anuncio de marca apócrifa añadido

1.1 Cortometrajes pornográficos digitalizados: Programa I. DVD. 5624/2012

	Película	Imagen
1	<p>Pasión árabe (título apócrifo)</p> <p>México (¿?), ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un hombre y una mujer de origen árabe tienen un encuentro sexual.</p>	
2	<p>Gitanos cariñosos (título apócrifo)</p> <p>México (¿?) ca. 1925-1935</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 11:26 mins</p> <p>Con intertítulos (con leyenda de fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: Una gitana se masturba con un plátano y sale al bosque a buscar a</p>	

	un gitano con quien sostiene un encuentro sexual	
3	<p>La pastilla</p> <p>México, ca. 1945-1950</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 9:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyenda de título), sin créditos</p> <p>Sinopsis: En complicidad, una pareja narcotiza a una mujer para tener un encuentro sexual con ella</p>	
4	<p>Un minuto de amor</p> <p>México, ca. 1942-1950</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 40 seg.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Luego de tener un encuentro sexual con una mujer, un joven la estrangula. Basada muy probablemente en el caso del asesino Goyo Cárdenas</p>	

<p>5</p>	<p>Cuento de un abrigo de mink</p> <p>México, ca. 1955-58</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 10 mins.</p> <p>Sin intertítulos (con leyendas de título y fin), sin créditos</p> <p>Sinopsis: ante la ausencia de su patrona, una empleada doméstica decide desnudarse y probarse un abrigo de mink, mientras el patrón observa oculto por las cobijas. La sorprende y tiene un encuentro sexual con ella. Versión libre quizá basada en la cinta <i>Historia de un abrigo de mink</i> (1955), de Emilio Gómez Muriel.</p>	
<p>6</p>	<p>El fotógrafo (título apócrifo)</p> <p>México, ca. 1935-1945</p> <p>Cortometraje, Blanco y negro, 7:30 mins.</p> <p>Sin intertítulos, sin créditos</p> <p>Sinopsis: Un fotógrafo realiza un estudio de desnudo a una mujer, llega otra cliente, se une a la primera y</p>	

	<p>tienen un encuentro sexual. Excitado por la escena, el fotógrafo se integra al grupo.</p>	
<p>7</p>	<p>Chema y Juana (Viaje de bodas) México, ca.1928-1931 Cortometraje, Blanco y negro, 12 mins. Sin intertítulos, sin créditos Sinopsis: Chema y Juana pasan su luna de miel en la capital. Luego del encuentro sexual, Juana va a confesarse y tiene un encuentro sexual con el sacerdote.</p>	

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. The art of describing: Dutch art of the seventeenth century, The University of Chicago Press, United States, 1983, 273 pp.
- Barrera, Susana [Tesis]. La mujer fatal en salamandra de Efrén Rebolledo, Universidad de Sonora, México, 2010, 106 pp.
- Basave, Agustín. México mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 173 pp.
- Baudrillard, Jean. De la seducción, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, 170 pp.
- Beristain, Helena. Diccionario de retórica y poética, Editorial Porrúa, México, 1995, 508 pp.
- Bermúdez, Jairo. "Cultura visual", Nodo, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, enero-junio, vol. 4, año 4, núm. 8, 2010, pp. 5-30.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Siglo Veintiuno Editores, México, 1988, 386 pp.
- Bornay, Erika. Las hijas de Lilith, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, 404 pp.
- Burke, Peter [2004]. ¿Qué es la historia cultural?, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, 169 pp.
- Cano, Gabriela et al (comps.) [2006]. Género, poder y política en el México posrevolucionario, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, 500 pp.
- Cela, Camilo. La enciclopedia del erotismo, Sedmay, Barcelona, 1976, 770 pp.
- Chahine, Nathalie et al (coords.). La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, 399 pp.

- Carballo, Emmanuel. "Los años veinte en México", Revista de la Universidad de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, julio, núm. 89, 2011, pp.22-28.
- Consejo Nacional Para Prevenir la Discriminación [CONAPRED]. Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales, CONAPRED, México, 2016, 53 pp.
- De Certau, Michel. La invención de lo cotidiano, Universidad Iberoamericana/ITESO, México, 1996, 229 pp.
- De Lauretis, Teresa. ¡Alicia ya no!, Ediciones Cátedra, Madrid, 1984, 113 pp.
- Domingo, Adame. Más allá de la gesticulación, Argus-a, Buenos Aires, 2017, 312 pp.
- Echeverría, Bolívar. ¿Qué es la modernidad?, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, 69 pp.
- El Colegio de México. Historia General de México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, Ciudad de México, 2000, pp. 968-976.
- Escópico, Casto. Sólo para adultos. Historia del cine X, La Máscara, Valencia, 1996, 288 pp.
- Esteva, Claudio. El mestizaje en Iberoamérica, Alhambra, España, 1988, 401 pp.
- Flores, Ana. "En el principio, el sexo: de pornografía y reproducciones simbólicas", Razón y Palabra, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, agosto-octubre, vol. 16, núm. 77, 2011, pp. 1-8.
- Foucault, Michel [1976]. Historia de la sexualidad. La voluntad de saber, vol. 1, Siglo Veintiuno Editores, México, 2005, 194 pp.
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión, Siglo XXI, México, 1999, 305 pp.

- García, Ana. El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano, El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2006, 307 pp.
- Gil, Ammin [Tesis]. Los orígenes de la fotografía erótica en México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, 58 pp.
- González, María y Rosaura Martínez. “Censura”, en Revista de la Universidad de México, México, Universidad de México, julio, núm. 65, 2009, pp. 37-38.
- H. González, Alba. Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México 1897-1927, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, México, 2009, 401 pp.
- Infante, Lucrecia, Adriana Maza y Martha Santillán. Lo personal es político. Mujeres en la construcción del ámbito público. México, siglos XIX y XX, Nueva Alianza, Ciudad de México, 2016, 212 pp.
- Jean Baudrillard. De la seducción, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, pp. 9-15.
- Leal, Juan et al [2005]. Anales del cine en México, 1895-1911, 1901: El cine y la pornografía, Juan Pablos Editor/Voyeur, México, 2011 (3era ed.), 287 pp.
- Marzan, Manuel. Historia de la antropología indigenista: México y Perú, Anthropos/Editora Regional de Extremadura, Barcelona, 1993, 543 pp.
- Miquel, Ángel (comp.). Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960, Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2009, 240 pp.
- Moreno, María. “Misses y concursos de belleza indígena en la construcción de la nación ecuatoriana”, Íconos. Revista de Ciencias Sociales, núm. 28, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador, mayo 2007, pp. 81-91.

- Muñiz, Elsa. "En busca de la legitimidad teórica. La historia regional y la historia desde el género", Revista Fuentes Humanísticas, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 35-41.
- Offen, Karen. "Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo", Historia Social, México, núm. 9, pp. 103-135.
- Pérez, Ricardo. Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1994, 217 pp.
- Pérez-Rayón, Nora. "México 1900: la modernidad en el cambio de siglo. La mitificación de la ciencia", en Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 18, no. 018, 1999, pp. 41-62.
- Panofsky, Erwin [1995]. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos, Paidós Estética 28, Barcelona, 2000, 251 pp.
- Peniche, Piedad. Rita Cetina, la Siempreviva y el Instituto Literario para niñas: una cuna del feminismo mexicano 1846-1908, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Ciudad de México, 2015, 175 pp.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política del sexo", Nueva Antropología, México, vol. VIII, núm. 30, 1986, pp. 95-145.
- Salas, Salvador. "Las postales sugestivas de los años veinte (Colección Garza Márquez)", Dimensión Antropológica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-abril, vol. 51, año 18, 2011, pp. 153-182.
- Sistema Nacional de Fototecas. Alquimia, México, enero-abril, año 8, núm. 23, 2005, 49 pp.
- Solís, Juan [Tesis Doctoral]. El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM, Universidad

Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2015, 405 pp.

Solís, Juan [Artículo Maestrante]. Los gemidos del silencio, estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana *Viaje de bodas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 89 pp.

Tenorio, Mauricio. Hablo de la ciudad. Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 598 pp.

Varela, Nuria. Feminismo para principiantes, Ediciones B, Barcelona, 2008, 116 pp.

Vizcaíno, Fernando. El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales, México, 2004, 198 pp.

W., Joan. “El género; una categoría útil para el análisis histórico”, El género: la construcción cultural de la diferencia sexual, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2000. pp. 265-302.

Walby, Sylvia. Theorizing patriarchy, Basil Blackwell, USA, 1990, 229 pp.

Yeahya, Naief. “Imágenes sexuales en el cine”, Algarabía Tópicos, México, Editorial Otras Inquisiciones, noviembre 2012-enero 2013, pp. 59-85.

[Consultas en línea](#)

Brito, Alejandro [Entrevista] (s/f). Real Academia Española (2017). Los nuevos significados de la práctica sexual: Entrevista con Michel Bozon, Universidad Nacional Autónoma de México, https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/SeminarioCETis/Documentos/Doc_basicos/5_biblioteca_virtual/6_derechos_sexuales_rep/7.pdf

Cuatro Cuerpos (2013). *JBG: Caminando en tierra de nadie*,
<https://cuatrocuerpos.com/jbg-caminando-en-tierra-de-nadie/>

Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia,
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/>

Real Academia Española (2017). *Diccionario de la lengua española: pornografía*,
Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española,
<http://dle.rae.es/?id=ThYXkZ3>

Rivera, Dulce [Tesis] (2008). *Nuestras tiples cómicas: algunas figuras femeninas que se desarrollaron en el género chico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México,
<https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/609/4382>

Tuñón, Julia. (mayo-agosto de 2002). *¿Convicción o táctica? Atrevimiento y precaución en el primer feminismo mexicano (1873-1935)*, Dimensión Antropológica, México,
<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=833>

Universidad Nacional Autónoma de México [Tesis] (S/A). *Cultura y literatura de los años veinte en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México,
<http://tesis.uson.mx/digital/tesis/docs/21871/Capitulo2.pdf>

Fuentes primarias

Programa I. DVD. 5624/2012. Colección "Cine porno mexicano" de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Periódico *El Nacional*. *Diario popular*, 4 de junio de 1932. Archivo General de la Nación.

Periódico *El Universal*. *El gran diario de México*, enero a septiembre de 1921. Hemeroteca del Archivo General de la Nación

Revista *Mujer*. *Periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, diciembre de 1926 a diciembre de 1929. Hemeroteca Nacional.