

ENTRECRUZAMIENTOS

BIBLIOTECA DE ENSAYO CONTEMPORÁNEO

ENTRECRUZAMIENTOS

CINE, HISTORIA Y LITERATURA EN MÉXICO

1910-1960

Ángel Miquel



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

*F*ICTICIA

MÉXICO
2015

Miquel, Ángel

Entrecruzamientos : Cine, historia y literatura en México 1910 - 1960 / Ángel Miquel. -- México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos : Ficticia, 2015.

134 p. -- (Biblioteca de Ensayo Contemporáneo)

ISBN 978-607-8332-85-4 UAEM

ISBN 978-607-5210-51-3 Ficticia

1. Cine e historia – México – Siglo XX 2. Cine y literatura – México – Siglo XX

LCC PN1993.5.M4

DC 791.430972

Esta publicación fue financiada por el Plan Institucional de Desarrollo (PIDE) 2014.

ENTRECRUZAMIENTOS. CINE, HISTORIA Y LITERATURA EN MÉXICO. 1910-1960

Ángel Miquel

Primera edición: enero 2015

D.R. © 2015, Ángel Miquel

D.R. © 2015, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001
Col. Chamilpa, CP 62209
Cuernavaca, Morelos
libros.uaem.mx
publicaciones@uaem.mx

D.R. © 2015, Ficticia S. de R.L. de C.V.

Magnolia 11,
Col. San Angel Inn, C.P. 01060, México, D.F.
México DF
www.ficticia.com
libreria@ficticia.com

Ficticia Editorial es miembro fundador de la AEMI
(Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes)

Editor: Marcial Fernández
Diseño de la obra: Armando Hatzacorsian
Cuidado de la edición: Mónica Villa
Consejero editorial: Raúl José Santos Bernard

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del editor de Ficticia Editorial.

ISBN: 978-607-8332-85-4, UAEM

ISBN: 978-607-5210-51-3, Ficticia

Impreso y hecho en México.

CONTENIDO

CINE E HISTORIA

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte
9

Pancho Villa en el primer cine sonoro de la Revolución
27

El compadre Mendoza o la crítica del presente
61

CINE Y LITERATURA

Diálogos de Max Aub con el cine mexicano
77

Motivos cinematográficos en una novela de Agustín Yáñez
95

Cine y poesía en Octavio Paz
111

Bibliografía
131

CINE E HISTORIA

IMÁGENES ERÓTICAS FEMENINAS DE LOS AÑOS VEINTE

I

La representación del cuerpo desnudo no tiene en México una tradición muy larga. Durante la segunda mitad del siglo XIX apenas hubo retratos pictóricos o esculturas de mujeres y hombres desnudos o semidesnudos, en la tradición de representaciones de temas religiosos, en la de los ensayos académicos o en la de la pintura etnográfica o histórica, en los que aparecían, por ejemplo, indios con torsos descubiertos. En sus primeras décadas de desarrollo, la fotografía hecha en México tampoco mostró mayor interés en representar el cuerpo desnudo, y se conocen muy pocos daguerrotipos, ambrotipos y fotografías en placas de vidrio con esas características.

Hubo que esperar a la vuelta del siglo para que la reproducción de desnudos se hiciera más o menos frecuente. Esto ocurrió fundamentalmente en la *Revista Moderna* (1898-1903), en la que aparecieron fotografías de obras clásicas como las esculturas *Leda* de Miguel Ángel y *Galatea* de Marqueste, y las pinturas *Alegoría de la primavera* de Boticelli y *Venus de Urbino* del Tiziano;¹ pero también una gran cantidad de dibujos originales hechos por el artista plástico emblemático del grupo modernista, Julio Ruelas. Tal y como otros creadores del simbolismo europeo habían inventado degolladoras, arañas, vampiras, esfinges y brujas, Ruelas hizo mujeres alacrán, serpiente y rana; hembras a medio vestir lleva-

1. Estas imágenes aparecieron en febrero, mayo y agosto de 1901; véase la edición facsimilar de *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, UNAM, México, 1987, vol. IV.

das o abrazadas por sátiros, y alegorías de vicios o virtudes ilustradas con lacerados cuerpos femeninos.² Los dibujos acompañaban a poemas y cuentos de escritores como José Juan Tablada, Rubén M. Campos y Efrén Rebolledo, quienes en una importante vertiente de su producción también se refirieron, de forma parecida, a las mujeres temidas e idealizadas por sus bohemios personajes. La obra de la generación modernista coincidió en el tiempo con el florecimiento del naturalismo literario expresado fundamentalmente por la publicación en 1903 de *Santa*, de Federico Gamboa. En esta novela, en la que se contaba la vida de una prostituta a la cruda manera de Zola, se daba una parecida atención paranoica a los encantos y peligros que las mujeres, desnudas o no, podían suscitar entre los hombres.

Sin embargo, antes de que esto sucediera, en las dos últimas décadas del siglo XIX, había ya en el país un comercio clandestino de fotografías eróticas producidas en Europa a partir de la popularización de la imagen masiva en tarjetas postales, vistas estereoscópicas y otros soportes. Entre la afrancesada élite mexicana de fines de siglo se consumieron esas imágenes públicamente en prostíbulos o de manera privada integrando colecciones particulares.³ A diferencia de la producción simbolista o naturalista, esas imágenes no mostraron personas amenazantes sino, al contrario, hembras voluptuosas que encarnaban para quienes las veían un placer sin mediaciones ni problemas. Se trataba de mujeres distantes, extranjeras, inalcanzables, aunque los coleccionistas también contaron, a partir del cuarto lustro del siglo XX, con una tentación más próxima, encarnada por fotos lúbricas hechas en el país como las estereoscópicas de *La casa de citas en el barrio galante*.⁴

Las imágenes reproducidas en este libro retratan a un grupo de mujeres posando en una lujosa residencia campestre. En su gran mayoría se

2. Para esto véase Teresa del Conde, Julio Ruelas, UNAM, México, 1976 y Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1986.

3. Véase Carlos Córdova, "Vintage porn", *Alquimia*, núm. 23, enero-abril de 2005, pp. 7 y ss.

4. Editado por el coleccionista Ava Vargas y prologado por Carlos Monsiváis, Grijalbo y Conaculta, México, 1992. Otras imágenes de la misma colección aparecen en *La casa de cita. Mexican Photographs from The Belle Epoque*, Quartet Books, Londres-Nueva York, 1986.

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte

muestran desnudas, o ataviadas con prendas vaporosas que apenas ocultan su cuerpo. La serie está compuesta, sobre todo, por fotos donde la modelo está sola, y con frecuencia hay en ella una pose, manifiesta en un gesto o una postura, orientada a despertar el deseo en el espectador: pícaras sonrisas, miradas retadoras, cierto abandono en la cama... Esto es así en las escenas interiores donde la muchacha se encuentra en un salón, tendida sobre un taburete o una mesa, o apoltronada en el lecho de un cuarto estilo oriental, y también en escenas exteriores donde se reclina en un árbol o se acuesta tentadoramente sobre la tierra o el pasto. Este primer grupo de la serie satisface así uno de los requisitos de la fotografía erótica de la época dirigida al consumo masculino, que era ofrecer a la mirada el cuerpo desnudo, deseable, incitante, de una mujer. Se aprecia una libertad irrestricta para componer esas imágenes en las que las posturas (sentadas, recostadas, inclinadas, de pie), el mobiliario (espejos, lechos, sillas, mesas) y la indumentaria (medias, ropa interior, blusas, faldas) confluyen en la creación de una atmósfera destinada a resaltar las cualidades de la modelo para suscitar deseo. En cuanto a los tipos, no predomina ninguno: hay mujeres delgadas y de anchas caderas, morenas y blancas, jóvenes y maduras. El conjunto es tan parecido a la de obras previas europeas que podría afirmarse que el fotógrafo se limitó a seguir un estilo internacional de éxito probado que tenía como una de sus características principales la exploración del cuerpo femenino casi sin fragmentar (a veces se cortan los pies, como en el plano americano del cine), y en todo caso respetando siempre la continuidad entre el rostro y otras zonas destacadas del cuerpo de la modelo (pechos, sexo, piernas, nalgas).⁵ A pesar de su obvia condición objetivizante, estas fotografías eróticas aún mostraban personas.

Pero no todas las imágenes en *La casa de citas* pertenecen a esa vertiente. Pueden identificarse, de hecho, otros dos conjuntos con distinto sentido. Uno de ellos es el de las fotografías grupales, casi siempre tomadas en exteriores, donde las modelos están en un entorno que inclu-

5. Pueden verse piezas extranjeras similares en Serge Nazarieff, *Early Erotic Photography*, Taschen, Colonia, 2002.

Ángel Miquel

ye árboles, riachuelos y cascadas, y en las que son retratadas realizando coreografías de apariencia dancística; en este caso, las imágenes, más que suscitar el deseo en el espectador, parecen invitarlo a contemplar sus armoniosos cuerpos en un medio ambiente natural. Aquí el fotógrafo incorporó otra característica del estilo internacional, que era poner a las muchachas en un contexto agradable —cuando la toma se realizaba en interiores junto a estatuas, tapicería o muebles lujosos—, de tal forma que la imagen pudiera ser justificada como de intención artística. Aunque hay que subrayar que la publicidad de este comercio no enfatizaba las cualidades estéticas de las fotografías, sino de los modelos. La introducción a un *Catálogo de las más recientes novedades fotográficas* publicado en París en 1901 decía:

A nuestros clientes: nos complace informar que las siguientes series son maravillas de arte, buen gusto y lubricidad. Los sexos se muestran de manera completamente explícita (...) Los grupos se han compuesto para armonizar la obscenidad con la elegancia de las poses y la belleza de las líneas.⁶

El otro conjunto de *La casa de citas* es de fotos donde las modelos no están desnudas: por ejemplo, dos que sonrían candorosamente a la cámara; una bella con mantilla y abanico; otra que, engalanada con una piel, muestra de perfil su poderosa personalidad; otra que monta un potro; otra que baila un jarabe alrededor de un sombrero de charro. Son imágenes, podría decirse, familiares, de vida cotidiana, que retratan momentos de alegría, de tranquilidad, de recreo. No es extraño que se tomara así a esas mujeres, que merecían este tipo de representación como cualquier otra persona; pero sí que estas imágenes se vendieran con las de tipo erótico. ¿Cuál era el propósito del fotógrafo al mezclarlas? Tal vez el estrictamente comercial de ofrecer a clientes potenciales un catálogo amplio de retratos en distintas situaciones incitantes; pero al hacer esto también parecía establecer que esas mujeres no se limitaban a ser un

6. Citado en Graham Ovenden y Peter Mendes, *Victorian Erotic Photography*, Academy Editions, Londres, 1973, p. 58; traducción del autor.

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte

puro objeto del deseo, pues podían mostrar facetas tiernas y divertidas. De cualquier forma, la prioridad en la serie eran las fotos que mostraban cuerpos desnudos, sin dejar ninguna duda de su intención primordial.

Conocemos poco acerca de los modos de producción, distribución y consumo de estas fotografías. El espacio físico donde posaron las modelos es sin duda una residencia campestre de México, pues en las imágenes aparecen objetos que así lo muestran, como un calendario de la Sombrerería Tardán o fotografías colocadas en mesas o paredes de personas vestidas con atuendos típicos del país. Con base en el análisis de una de esas imágenes, Sánchez Arteché dedujo que la casa pertenecía al ingeniero, político y hacendado Manuel Medina Garduño, gobernador del Estado de México de 1911 a 1913, y especuló que estaba destinada al disfrute privado de su hijo Fernando.⁷ Es casi seguro que las fotos fueron tomadas a mediados de los años veinte, porque la mayoría de las modelos tiene el pelo corto —y no largo y suelto, ni con las trenzas tradicionales—, lo que refleja la influencia de las *flappers* norteamericanas, que se hizo sentir con fuerza en México a través del cine por esos tiempos.⁸ Un anuncio publicado en una revista, en el que se reproduce una de las fotografías, hace más precisos los datos. Nos enteramos ahí de que la tienda donde se vendían esas imágenes en 1926 era propiedad de un fotógrafo de apellido Berriozábal, quien seguramente fue el mismo que las tomó, pues algunas están firmadas con las iniciales JB. Morales descubrió que ese hombre, reflejado en el espejo que aparece en una una foto, era “regordete, pequeño y barbudo”.⁹ Y eso es todo. No se conocen los nombres, el oficio, la nacionalidad o la procedencia de las mujeres, ni se sabe con certeza quiénes eran los consumidores de las fotografías.

Las imágenes reproducidas en *La casa de citas* tenían un destino comercial abierto —aunque limitado y discreto—, pero también hubo

7. Alfonso Sánchez Arteché, “El ser y el parecer”, *Revista de la Universidad de México*, septiembre de 2002, pp. 31 y ss.

8. Véase Aurelio de los Reyes, *Bajo el cielo de México*, vol. 2 de *Cine y sociedad en México*, UNAM, México, 1994, pp. 293 y ss.

9. Miguel Ángel Morales, “JB = J. Berriozábal”, revista *Alquimia*, México, núm. 23, enero-abril de 2005, p. 26, y también “Dejan al desnudo un viejo enigma”, *Reforma*, 20 de agosto de 2006; consultado en miguelangelmoralex.blogspot.com

fotógrafos que hicieron obra erótica para su propio consumo o el de clientes privados. Uno de ellos fue el poblano Juan Crisóstomo Méndez, creador de una imaginería muy personal del cuerpo femenino desnudo. Méndez disfrazó con antifaces a algunas de sus modelos, y no para ocultar su identidad —ya que él era el único consumidor de esas imágenes—, sino para crear efectos de extraña belleza. También adornó sexos con flores, diseñó escorzos en los que distorsionaba las figuras y compuso series en las que desvestía gradualmente a las modelos. Pero su aportación principal fueron las tomas en las que fragmentaba el cuerpo de las retratadas, excluyendo el efecto de continuidad entre el rostro y otras partes del cuerpo propio de la primera fotografía erótica. Hay en la obra de Méndez acercamientos a pubis, nalgas, pantorrillas y pies. En esas imágenes, donde no existe propiamente un cuerpo, sino secciones independientes o autónomas, la persona se ha separado en trozos cuya contemplación produce placer.¹⁰ Las fotografías de Méndez tienen un claro aire de familia con propuestas de vanguardia contemporáneas como las de Edward Weston y Tina Modotti, en las cuales se destacaba la investigación formal por sobre todos los otros elementos de la imagen, incluida la personalidad de los fotografiados. Así, como escribe Conger, cuando en 1925 Anita Brenner llegó al estudio de Weston en la ciudad de México para una sesión de desnudos, el artista se entusiasmó, pero no porque fuera a retratarla con los componentes tradicionales de la fotografía de desnudo, como sus pechos, piernas o muslos, sino porque debido a la pose adoptada por la modelo —de rodillas y con la cabeza oculta por la espalda— se le revelaron “las más exquisitas formas y volúmenes”.¹¹

Por otro lado, Luis Márquez fue autor de una vasta y diversa obra que incluye unos cuantos desnudos femeninos. Sólo que sus representaciones de modelos ejecutando poses de gimnasia o danza moderna, y en

10. Véase José Antonio Rodríguez, “Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia”, en *Juan Crisóstomo Méndez Ávalos, 1885-1962*, Ediciones del Equilibrista, México, 1996, pp. 8-11. Al parecer la obra erótica del fotógrafo se realizó entre 1920 y 1936.

11. Amy Conger, “El impacto de México en la visión de Edward Weston”, en *Edward Weston: la mirada de la ruptura*, Conaculta, México, 1994, p. 46.

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte

las que las miradas de las modelos en ningún caso se dirigen al espectador, no parecerían estar orientadas a suscitar el deseo sino a explorar, como sugieren Dorotinsky y González, “el tema de la capacidad expresiva del cuerpo de la mujer”.¹² Curiosamente muy pocos de sus desnudos femeninos resultan eróticos, pero en cambio Márquez también tomó fotografías mucho más atrevidas de hombres, que evocan, para disfrazar algo su carácter homoerótico, los desnudos académicos; esas imágenes son excepcionales, pues la representación del cuerpo masculino desnudo fue extremadamente rara en México en este periodo.

Unos diez años antes de que se hicieran estas imágenes dirigidas al consumo privado, habían comenzado a proliferar en México otras representaciones de mujeres, reproducidas en postales, dirigidas a un amplio público popular y que tenían una vida comercial completamente abierta.¹³ Hechas principalmente por la Compañía Industrial Fotográfica de Francisco de Lavillete a partir de 1915, éstas mostraron a famosas actrices y cantantes de zarzuela, como las españolas María Conesa y María Caballé, y las mexicanas Esperanza Iris, Mimí Derba, Lupe Rivas Cacho y Lupe Vélez. A pesar de darse en el contexto de una sociedad muy conservadora, la industria de postales eróticas gozaba de cierta libertad, y de hecho ésta creció a medida que avanzaba la década de los años veinte. Por ejemplo, se mostró a las actrices cada vez con menos prendas hasta que estuvieron desnudas por completo, aunque oportunamente ocultas tras objetos como jarrones, plumas, abanicos y grandes platos —un proceso que reflejaba lo que sucedía en el teatro de revista, pues la Compañía de Revistas Francesas Ba-Ta-Clán, dirigida por Berthe Rasimi, revolucionó en 1925 la escena mexicana con el desnudo parcial de las actrices, que hasta ese momento habían usado mallas.¹⁴ No queda duda de que las modelos retratadas en las postales interpela-

12. Déborah Dorotinsky y Laura González, “Las máscaras de Eros”, en *Desnudos. Fotografías de Luis Márquez Romay, 1926-1932*, Conaculta y UNAM, México, 2006, p. 31.

13. Julieta Ortiz Gaytán analiza la imagen erótica femenina de la época incluida en anuncios publicitarios de jabones, cremas y cigarros en *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, UNAM, México, 2003, pp. 329 y ss.

14. Sobre esto véase mi libro *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Agrasánchez / Filmoteca de la UNAM, México, 2000, pp. 100-105.

ban al deseo del espectador a través de posturas corporales y gestos, pero es evidente la diferencia con las fotografías eróticas del tipo de las incluidas en *La casa de citas*: en este género se podía insinuar la desnudez, sólo que había una prohibición tácita de mostrarla directamente.¹⁵ Hay, sin embargo, otras diferencias que saltan a la vista.

Entre las imágenes eróticas semi-clandestinas las que tenían mayor significación eran las que mostraban un cuerpo desnudo; es verdad que también había entre ellas fotografías de vida cotidiana, pero su función era complementar a las otras, dándole, en el mejor de los casos, cierta versatilidad al personaje retratado. La representación se hacía con completa libertad, dado el comercio al que estaban destinados los productos. Al mostrarse de esa forma las mujeres eran reconocibles para quienes ya las conocían, o bien para otros espectadores que podían convertirse, eventualmente, en parte de sus admiradores; en ninguno de los dos casos se afectaba su posición personal o social. Al mostrarse desnudas no arriesgaban nada ni intervenían en la sociedad de forma muy distinta a como acostumbraban hacerlo en su oficio, ya fuera éste la prostitución o el modelaje.

Las postales incluían también incitantes cuerpos desnudos (por lo general ocultos), pero esas imágenes no eran sino el extremo más atrevido de un amplio conjunto de información sobre la misma persona, en el que se encontraban postales no eróticas, fotografías en diarios y revistas de su vida familiar y laboral, así como un discurso escrito paralelo basado en entrevistas, declaraciones o incluso textos elaborados por ellas. Sin duda, insinuar la desnudez del cuerpo y a veces mostrarlo —algo hasta ese momento impensable para una personalidad pública—, agregaba a la carrera de estas actrices un ingrediente polémico que no siempre resultó, dada la naturaleza conservadora de la sociedad mexicana, bueno para sus vidas. Y aunque es cierto que accedieron a mostrarse desnudas con el propósito no muy velado de afianzar su popularidad, al hacerlo sin vergüenza ni culpas contribuyeron a la ampliación de las libertades en la esfera pública, un proceso que, inscrito en la

15. En esto hubo algunas excepciones, como muestran varias postales con desnudos integrales conservadas en el Archivo General de la Nación.

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte

transformación más amplia de la sociedad surgida de la revolución, tuvo también vasos comunicantes con los trascendentes acontecimientos que definieron la cultura del periodo de entreguerras.

En el caso mexicano puede decirse que esta ampliación se dio, en buena medida, gracias al valor de las mujeres. De un grupo, al menos, que se arriesgó a romper con el pasado y abrió un espacio de trabajo, representación, convivencia y disfrute más amplio y generoso que el que existía.¹⁶ No se trataba, como en las retratadas en la colección de *La casa de citas*, de seres confinados en un sector subterráneo de la sociedad, sino de personalidades que además de actuar, cantar y bailar podían escribir poemas y obras de teatro, y eran entrevistadas a cada momento en revistas y periódicos, con curiosidad y admiración, como representantes de un nuevo tipo de femineidad independiente, propositiva, activa. En su campo fueron artífices de una expansión similar a la que realizaron en esos mismos años intelectuales y artistas como Tina Modotti, Lupe Marín, Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado, María Izquierdo, Nahui Olin, Lola Álvarez Bravo y Dolores del Río, quienes como escribió Monsiváis “rompieron convenciones y prohibiciones y le abrieron sitio a conductas femeninas antes impensables”.¹⁷ Agrega Bradu que esas mujeres —y otras que siguieron pronto su ejemplo, como Consuelo Sansín, María Asúnsolo, Machila Armida y Ninfa Santos— resultaron trascendentes “en la vida cultural del país por el imán de su belleza, por la transgresión que significaba su estilo de vida, porque las animaba una casi nata curiosidad y una apuesta fundamental por la libertad”, lo que ayudó “a desmentir el estereotipo de la sumisión y de la resignación en el sufrimiento” en el que se encasillaba hasta entonces al género femenino mexicano.¹⁸ En el campo de la imagen, también ayudaron a desplazar el estereotipo de la amenazante mujer-

16. Las postales contemporáneas con retratos de hombres (actores, cantantes y toreros, principalmente) no incluían siquiera torsos sin ropa.

17. Carlos Monsiváis, *Celia Montalván*, Martín Casillas-SEP, México, 1982, p. 28.

18. Fabienne Bradu, *Damas de corazón*, FCE, México, 1994, pp. 9-10; véanse también, de la misma autora, *Antonieta*, FCE, México, 1991, y de Vicente Quirarte, “El corazón en el filo. Expresiones del cuerpo femenino en el México posrevolucionario”, *Casa del Tiempo*, febrero de 2000.

Ángel Miquel

animal de los modernistas, y el del seductor objeto sexual de las fotografías clandestinas. Sin embargo, estas mujeres no estaban solas. Su auténtica revolución en los terrenos de la vida cotidiana y la cultura tuvo, en realidad, relaciones de contigüidad, afinidad y solidaridad —muchas veces ratificadas a través del establecimiento de vínculos de amistad o familiares—, con las propuestas por los escritores y artistas del muralismo y de las vanguardias literarias del periodo, particularmente con las de los integrantes del movimiento estridentista y el grupo que editó, a fines de los años veinte y principios de los treinta, la revista *Contemporáneos*.

II

Es interesante que buena parte de esas mujeres eligiera una actividad artística para desarrollar sus capacidades y ganar prestigio social. De muy diversas formas, el teatro, la fotografía, la pintura y el cine del periodo fueron marcados por su trabajo. En cuanto al cine de argumento, siguiendo el ejemplo de otras actrices en Europa y Estados Unidos, Mimí Derba, Elena Sánchez Valenzuela y Lygia de Golconda intentaron alcanzar la categoría de estrellas locales, y junto a ellas muchas otras participaron en la construcción del cuerpo de intérpretes secundarios imprescindible para las películas. En las producciones mexicanas, inspiradas en muchos aspectos por las europeas y las norteamericanas, se hicieron eventualmente aportaciones al estereotipo internacional de la vampiresa en cintas como *La tigresa* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917), en la que una mujer llevaba a la locura a un hombre al que abandonaba después de seducirlo. Aquí, como en esas cintas, se luchaba también por una mayor permisividad expresiva: un cronista comentó que entre lo más rescatable de *La tigresa* estaban dos escenas de dormitorio en las que se mostraban “las gratas morbideces” de la protagonista Sara Uthoff, lo que quería decir, según una fotografía publicitaria que se conserva, las líneas de su cuerpo sugeridas bajo un camisón.¹⁹

19. Zeta (Francisco Zamora), “La Tigresa de la Azteca Film”, *Excelsior*, 28 de agosto de 1917, p. 3.

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte

También hizo el cine mexicano imitaciones a obras extranjeras que basaban su popularidad en argumentos picantes, el *sex-appeal* de las estrellas y eventualmente desnudos “artísticos”, como en *Pureza* (*Purity*, Rea Berger, 1916), donde la actriz Audrey Munson hacía el personaje de modelo de artista en el que se refugió durante largos años el desnudo cinematográfico.²⁰ Por ejemplo, en *La obsesión* (Manuel de la Bandera, 1917) y *La soñadora* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917) aparecían personajes femeninos que inspiraban, respectivamente, a un escultor y un pintor, aunque desde luego en ninguno de los dos casos las modelos se mostraban desnudas, sino vestidas con prendas vaporosas.

Por último, también se incorporaron a películas mexicanas rutinas de actuación de las cinematografías extranjeras, inscritas en historias con arraigo local. Así ocurrió en la adaptación de la novela de Federico Gamboa *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), donde había escenas en las que la protagonista, encarnada por Elena Sánchez Valenzuela, besaba a un enamorado de pie y reclinándose lateralmente, a la manera de la célebre vampiresa italiana Pina Menichelli. Por otra parte, cada una de las tres secciones en que estaba dividida esta cinta, tituladas “Pureza”, “Vicio” y “Martirio”, era precedida por “actitudes simbólicas” interpretadas por la bailarina suiza Norka Rouskaya. El uso de estas alegorías cinematográficas, más o menos frecuentes en obras extranjeras del periodo, dio lugar, en la ilustración del vicio, a la que probablemente era la escena más sugerente desde un punto de vista erótico filmada en una película comercial mexicana hasta entonces. En ella la bailarina, con una diadema de flores y un vestido escotado que dejaba ver parte del pecho, los brazos completos y las piernas hasta los muslos, estaba recostada boca abajo sobre un jardín, y erguía el torso con grandes muestras de satisfacción para recibir el abrazo de un invisible amante.

20. Un cronista escribió que “los prejuicios de moralidad escolástica, que repudian el desnudo, ceden paso antes las excelsitudes del cuerpo”, y por eso esta película era para él la vanguardia “de un arte libre que viene destruyendo prejuicios añejos” (Perodi, “Admirando la excelsa desnudez de la modelo Audrey Munson”, *El Demócrata*, 7 de enero de 1917, p. 2.) Sobre el impacto de otras cintas mudas norteamericanas con desnudos véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, op. cit., pp. 278 y ss.

Ángel Miquel

La representación —y la crítica— del vicio dio lugar al menos a dos películas en este periodo. Una de ellas fue *Atavismo* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1923), en la que se fustigaba el alcoholismo a través de las penurias de un personaje interpretado por el dibujante Ernesto García Cabral; la otra fue *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), donde se hacía la representación de un grupo de personajes que se reunían secretamente para drogarse con opio. Esta última incluía escenas eróticas muy atrevidas para la época, como una en la que dos hombres se besaban con el siguiente intertítulo previo: "Los depravados se citan en un antro de vicio para dar rienda suelta a sus desenfrenadas pasiones." En otro momento, un personaje femenino sacaba la droga que llevaba escondida dentro de una de sus calcetas, lo que permitía que se vieran fugazmente sus muslos; después se aplicaba el opio en las encías y bebaba a un hombre. Aquí, la cámara tomaba los pies de los amantes, que se tocaban y entrelazaban, en "un fetichismo del pie —comenta Wood— recurrente en la película, que expresa a la vez el deseo sexual iniciado por ella (...), y la necesaria represión de ese deseo" por la moral hegemónica.²¹

Pese a estas propuestas, el cine silente mexicano puso en un lugar secundario la exploración del erotismo. Esto se debió por un lado a la naturaleza conservadora de la mayor parte de productores y realizadores, quienes prefirieron, por ejemplo, películas de contenido moralizante como *Tepeyac* (José Manuel Ramos, 1917), *El milagro de la Guadalupeana* (William P.S. Earle, 1925) y *El Cristo de oro* (Manuel R. Ojeda, 1926), y también, en otro sentido, se debió a la primacía que se dio a la búsqueda de personajes y géneros que contribuyeran a la afirmación del nacionalismo posrevolucionario, lo que dio lugar a recreaciones históricas, cintas de rancheros y adaptaciones de obras literarias.²² Lo cierto

21. David M.J. Wood, "Erotismo, moralismo y transgresión sexual en tres películas mudas latinoamericanas", en Ángel Miquel (comp.), *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos, 1900-1960*, UAEM, México, 2009, p. 51.

22. Véase Ricardo Pérez Montfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937", en *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, CIESAS-CIDHEM, México, 2003, pp. 121-148.

Imágenes eróticas femeninas de los años veinte

es que a diferencia de la muy libre escena teatral y de la industria fotográfica de las postales contemporáneas, el escaso cine mexicano de los años veinte no jugó un papel destacado en la crítica de las costumbres y en la liberalización de la sociedad.²³ Quizá la muestra más significativa de este retraso fue *Tras las bambalinas del bataclán* (William P.S. Earle, 1925), comedia en la que un recién casado no resistía la tentación de seguir yendo, como había sido su costumbre hasta entonces, a ver espectáculos de coristas semidesnudas, por lo que su mujer y su suegra iban por él para arrastrarlo humillado fuera del teatro, ante las regocijadas protestas del público.²⁴

Tampoco jugaron un papel en la liberalización de las costumbres, por ser de producción clandestina, las películas pornográficas. Casi desde los inicios del cine se proyectaron en México cintas extranjeras calificadas como “indecentes” que se mostraban en los prostíbulos.²⁵ En los años diez un exhibidor proyectó películas “sicalípticas” acompañadas de variedades obscenas en la ciudad de México.²⁶ Y existen registros de algunas proyecciones similares en Tijuana, Guadalajara y otros lugares. En los años veinte ya había obras de ese género producidas en el país. Sobra decir que no tenían puntos de contacto con el cine de producción regular: ambas esferas estaban tan alejadas como las de las fotografías eróticas y las postales. La red de producción de pornografía, dirigida a un grupo de consumidores muy específico, tenía sus propios artífices y estereotipos, sus propias reglas y procedimientos, sus propios valores y su propia tradición. Sólo que esa tradición es difícil de rastrear. Casi no hay datos que permitan ubicar en su contexto las fotografías de *La casa de citas*. Tampoco los tenemos todavía de las películas pornográficas producidas en México en el periodo del cine silente.

23. La filmografía de Gabriel Ramírez da cuenta de poco más de un centenar de películas en el periodo 1916-1930. *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989, pp. 255-279.

24. Véase *idem*, p. 230.

25. Véase Juan Felipe Leal, *Anales del cine en México*, vol. 7, 1901: *El cine y la pornografía*, Eón-Voyeur, México, 2003, p. 49.

26. Véase José Antonio Rodríguez, “Otras pornohistorias”, revista *Alquimia*, núm. 23, enero-abril de 2005, pp. 44-45.

«ENTRECruzAMIENTOS. CINE, HISTORIA Y LITERATURA EN MÉXICO. 1910-1960»
DE ÁNGEL MIQUEL SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 8 DE ENERO DE 2015 EN LOS
TALLERES DE EDICIONES M Y M S. DE R.L. DE C.V. CONRADO PELAYO NÚM. 33
COL. TLÁHUAC, MÉXICO, D.F. C.P. 13200
EL TIRAJE FUE DE 500 EJEMPLARES.