

El deseo de observar al otro

SANTINO CORTÉS



Juan Solís, *El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2023.

En el archivo cinematográfico más importante de América Latina, además de miles de obras de arte, hay alrededor de cincuenta cintas pornográficas producidas en México entre las décadas de 1920 y 1950. Quien guste puede ir a consultarlas a la Filmoteca UNAM. Pero hay un detalle. Cuando Juan Solís, doctor en Historia del Arte, quiso saber quién había hecho la donación de *Las muchachas* le respondieron con el pudor y hermetismo que suele rodear a la pornografía: “La respuesta oficial de la institución fue que la película venía anexada a un material donado por ‘una persona muy importante’”. Esta experiencia despierta dos preguntas que Solís explora en *El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo*: si la información no se puede revelar, ¿por qué conservar el material? y ¿por qué se continúa hablando de este tipo de películas con tanta reserva?

En el abismo de esas cuestiones, el autor plantea que esas cintas son cuerpos del delito. Literalmente. Y mediante una profunda reflexión nos obliga a interrogarnos cuál es la línea divisoria entre el erotismo y la pornografía. Línea que se adelgaza cuando hablamos de cuerpos femeninos. El desnudo de la mujer puede generar una impresión estética. El beso entre un hombre y una mujer puede, a su vez, convertirse en arte si están

sin ropa. Si el hombre posa la mano en el pecho de la mujer se vuelve arte erótico. Y si la mujer posa su mano en el pene del hombre se convierte, sin embargo, en pornografía.

Solís no se limita a explorar las cintas a profundidad, sino que también busca explicar el origen de la relación que tenemos con nuestros cuerpos en el acto sexual. Nos ofrece un análisis sobre la fetichización del cuerpo humano. El morbo no surge simplemente por la existencia de los aparatos reproductores o los senos, sino por su frecuente ocultamiento. Una caricia en el rostro no es lo mismo que una en el pubis. Así se construye el fetiche de ver, el voyerismo, el placer de ver que involucra mirar lo oculto.

Asimismo, Solís investiga sobre los orígenes de la pornografía en nuestro país. Pone sobre la mesa las primeras publicaciones del género que circularon. Menciona *Memorias de una cocota*, *La reina de la lujuria* y *Vida alegre*, entre otras, para ilustrar que en México primero se consumieron obras pícaras. Incluso, cita algunos sonetos muy ingeniosos y divertidos, como “La ninfa panadera” que apareció en *Vida alegre*:

La noche filosófica estrellae
La calle se alargucha silenciante
Y la moza en su hogar panificante
Con el efebo lurío juliotea

El horizonte oriéntico luneae
Los dos platican bajopalabrante
Y el erecto doncel enamorante
La abraza fugueril y la osculea...

Puja la ninfa en contonea vivo
Mientras se audita del galán activo
El secado farinpe respirante

Y aquel idilio de dulzor de chocho
Llega a la plenitud y el cefirante
Odora a emanaciones de bizcocho.

Pero el autor no se queda con eso. También relata cómo, en la década de 1920, la dis-

tribución de este tipo de contenido era penalizada. A través de historias reales, nos cuenta que la policía decomisaba material y encarcelaba, sin tener muy claro por qué, a quienes lo vendían. E insiste, pues, en replantearnos el límite entre arte, erotismo y pornografía; y es gracias a esas difusas fronteras que la industria pornográfica resistió a la fuerte persecución de aquellos años. En palabras de Solís: “La falta de claridad a la hora de categorizar un objeto como pornográfico constituyó una fisura, un resquicio que le permitió subsistir al género”. Entonces, ¿cuál es el delito?, ¿los cuerpos desnudos o el hecho de verlos? El cuerpo se transforma así en cuerpo del delito.

Quien se sumerja en el libro se percatará pronto de que la intención del escritor no es hablar de pornografía, sino de lo que hace que las cintas sean cine. El análisis de las películas se enfoca en los emplazamientos, los encuadres, los planos, las secuencias, la edición y la puesta en pantalla. A partir de esto, las divide en dos categorías estéticas: sublime y grotesco. Y es justamente eso lo más distinguible del libro, que se acerca a estos filmes con la seriedad que requiere el estudio cinematográfico. No hay morbo, hay una exploración de lo que el producto visual (que no audiovisual, porque muchas son mudas) dice a través del lenguaje fílmico.

Además, expone la relación entre el cine y los sueños para ayudarnos a entender que si este cine y estas cintas existieron, es porque había algo dentro del sueño-deseo del país que propiciaba la producción. Uno, entonces, se pregunta: ¿qué hace aparecer el cine porno?, y el escritor responde: “Un relato que encapsula la representación de un deseo sexual, un deseo que tiene puntos de intersección con los del espectador y que, en ocasiones, puede darles forma. El cine pornográfico enseña a desear a su espectador”. Es así que el sueño privado se convierte en el sueño público.

El investigador, por otro lado, encuentra fácilmente puntos de encuentro entre sus

ideas y explicaciones con las de otros grandes intelectuales, como Foucault, Zizek, Lynn Hunt, McLuhan y Sontag, gracias a lo cual complementa sus observaciones. En casi todas las cintas que analiza existe una escena en la que el protagonista masculino somete de forma violenta a la figura femenina. Quizás si alguien revisara los videos pornográficos del último año pudiera encontrar algo similar, y es que es ahí donde el lector podrá percatarse de que Juan Solís no está describiendo exclusivamente un periodo histórico o los fetiches o sueños privados de un único momento en el país, sino una condición humana que se traslada hasta el presente. El deseo que no se sacia.

El capítulo más interesante del libro analiza una película cuyo nombre apócrifo es *La dama y el perro*, dado que uno de los protagonistas es un can. Este filme es el instrumento perfecto para hablar de lo perverso, más que de lo diverso. El autor decide explorar esto a partir del mito de Diana y Acteón, en el que, como castigo por verla desnuda, la ninfa convierte al cazador en ciervo. En la cinta, dos cazadores y un perro se encuentran con dos ninfas. A punta de escopeta son sometidas y obligadas a tener relaciones sexuales con éste y con los hombres. Solís comenta agudamente: “A diferencia de Acteón, el par de cazadores no son castigados: se regocijan ante el hallazgo de las ninfas y las someten. Al igual que las flechas en el mito, la escopeta en la película es un símbolo fálico de poder”. La penetración del perro a las mujeres se enfatiza: su papel es activo, mientras que el de ellas, al ser reducidas a pura objetificación, es pasivo, carente de voluntad. Se convierten así en objetos que satisfacen el instinto de un animal y que sacian el morbo del espectador. El perro es el instrumento de violación que usa el cazador como prolongación del poder falocéntrico.

La dama y el perro no es la única película de este tipo en la colección revisada por el autor. Hay otras tres, lo cual nos habla de una respuesta cinematográfica a los deseos de la



Fotografía erótica, ca. 1890-1920. Wikimedia Commons ©.

época. El libro, sin embargo, no retrata un pasado lejano; en México, un país que no ha dejado de ser falocéntrico, se siguen repitiendo conductas violentas. Las armas abundan, los delitos sexuales también y las cifras de violencia de este tipo contra la mujer se disparan año tras año, estadística tras estadística. Por ello, no en vano, estas cintas que registran delitos del cuerpo al mismo tiempo son los cuerpos del delito.

En *Lesbianas calientes*, otro filme estudiado por Solís, la sordidez es protagonista. Dos mujeres acostadas, presumiblemente ebrias, están a punto de entablar un acto sexual. Una de ellas perdió una parte de la dentadura superior y ambas traen puesto labial. Sus cuerpos no armonizan, son “una acumulación de órganos”. A pesar de esto, la cinta circuló entre el público mexicano. Para Solís esto tiene una respuesta:

¿Qué sentido tiene para el espectador ver estas dos secuencias en un mismo material audiovisual? ¿Le provocarán la misma excitación? En ambos casos, el cuerpo que mira, comenzando por el del pornógrafo o el mirón colado en turno (como el del segundo fragmento) y acabando por el del espectador, ejercita su voyerismo, su necesidad de descubrir los misterios de la mujer, como una posible salida a su ansiedad por miedo a la castración.

Es decir, quien observa, termina por sustituir a la mujer por objeto y la convierte, a su vez, en un fetiche para su gozo.

El autor, además, explica cómo el cine pornográfico mexicano adquirió características propias, tanto en los contenidos como en los métodos de difusión. En la construcción nacionalista de la primera mitad del siglo XX, nos dice, los mexicanos se proyectaron frecuentemente mediante estereotipos, como el charro, el indio, la china poblana o la campesina. Éstos y otros símbolos llegaron también al cine pornográfico. El charro, por ejemplo, por su carga cultural, representa *per se* un falo, no tiene necesidad de portar una pistola.

Los símbolos mexicanos se transformaron así en una parodia de su cultura al tiempo que fueron fetichizados, como ocurrió con otros protagonizados supuestamente por árabes, gitanos y españoles.

Las tramas son simples y los personajes carecen de profundidad. Su única intención es sexual. La historia sólo se encargará de ambientar la secuencia sexual: no hay obstáculos considerables para llegar a la misma. Todas las mujeres en el género están disponibles sexualmente, todos los hombres tienen la capacidad anatómica y fisiológica para aprovechar esa disponibilidad.

Así, estereotipos y fenotipos se utilizan como un dispositivo narrativo que rodea la historia y satisface el deseo sexual del espectador. El infierno son los otros, diría Jean Paul Sartre.

El cuerpo del delito / Los delitos del cuerpo es un libro que habla del ser humano a partir del quizás más simple de sus actos: el sexual. Sin embargo, no habla de sexo, sino que hace un retrato de nosotros mismos, de quiénes somos y de nuestros deseos —de los de antaño y del deseo por el otro y por observar al otro. *AN*