

Variaciones espaciales para un discurso carnal: la transformación de ambientes escénicos en cuatro cintas pornográficas de los años treinta.

Juan Solís

RESUMEN

El cine porno en los años veinte y treinta del siglo pasado nace, crece y se desarrolla en la clandestinidad. La filmación implica un reto en aras de maximizar los pocos recursos con que cuenta la producción, incluyendo las locaciones. Lo que este artículo se propone analizar es la estrategia usada por un equipo de producción para recodificar un mismo espacio y grabar cuatro cortometrajes distintos con temas tan variados como la vida de un torero, la noche de bodas de una pareja, los desvaríos de un fumador de opio y los placeres de un presunto sultán árabe. El espacio en estas tres cintas, pertenecientes a la colección de cine porno silente que alberga la Filmoteca de la UNAM, es parte del breve ropaje diegético que envuelve al discurso de la carnalidad y la genitalidad en el porno, pero que sin embargo da cuenta del imaginario latente en la época. Espacio único y estrecho el que constituye esta locación, pero susceptible de metamorfosis, de recodificación y de variantes en el registro fílmico: la cámara lo disecciona como a los cuerpos, lo sintetiza en el encuadre, lo transgrede en los emplazamientos irreales, lo explota en los emplazamientos envolventes que pretenden registrar desde todos los ángulos posibles el acto sexual.

Palabras clave: pornografía, escenografía, stag film, recodificación

Spatial Variations for a Carnal Discourse: the Transformation of Mise-en-Scène in Four Pornographic Films

ABSTRACT

Pornographic cinema in the 1920s and 1930s emerged, grew and developed in clandestine conditions. Filming challenged producers to maximize the few resources that were available to them, including locations. This article aims to analyze the strategies employed by a production crew to recodify a single space in which four different short films were shot, on topics as diverse as the life of a bullfighter, a couple's wedding night, and the pleasures of a supposed Arab sultan. The space of these four movies, which belong to the Filmoteca UNAM's silent porn collection, forms part of the scant diegetic attire that clothes the discourse of the carnal and the genital in pornography, but which also reveals the latent imaginary of the era. This single, confined space was metamorphosed, recodified and transformed by cinematic techniques: the camera dissects it just as it does the actors' bodies; it synthesizes the space through framing; it exceeds the location by using unreal camera positions; it exploits it by filming sexual intercourse in all possible positions.

Key words: pornography, stenography, stag film, recodification

El discurso de la carne

A una hora pactada, en salones fumadores, en burdeles, o en espacios secretos ubicados en el anexo de alguna librería, los caballeros se reúnen. En medio de la oscuridad, el sonido mecánico del proyector es el prelude de la acción reproducida en la pantalla: un hombre y una mujer, o un hombre y dos mujeres (las combinaciones varían), se encuentran, luego: un beso, una caricia, se despojan de la ropa, después: una felación, la penetración, la eyaculación. Todo con lujo de detalles. El cine pornográfico siempre cumple con su promesa implícita: mostrar un acto sexual verídico, registrado desde diversos ángulos y lo más cerca posible.

A menos que el exhibidor contara con varias películas, las funciones no podían ser muy largas, debido a causas tecnológicas. Desde principios del siglo XX y hasta la década de los setenta, el espectador consume cine pornográfico en *stag films*: cortometrajes filmados en 16 mm (aunque existen también en 35 mm), en blanco y negro, y con la banda sonora velada.¹ Se trata de piezas de no más de 15 minutos de duración producidas en diversos países: Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Cuba, Argentina y México, entre otros. El *stag film* constituye una escuela sexual para diversas generaciones de varones, un rito iniciático, o incluso un apoyo masturbatorio. Su objetivo primordial es excitar a la audiencia.

Para este espectador, las acciones importan más que los contextos. Lo que desea ver en detalle, aquello por lo que paga, es la interacción sexual de dos o más cuerpos. Y eso es lo que ofrece la película en sus secuencias *hard core*. La mayor parte del tiempo la cámara

¹ Un estudio detallado del *stag film* se puede encontrar en Al Di Lauro et al, *Dirty movies. An illustrated history of the stag film 1915-1970*, New York, Chelsea House, 1976, y Linda Williams, *Hardcore: power, pleasure and the frenzy of the visible*, University of California Press, 1999.

encuadra pura motricidad, no se distrae en otros datos que pudieran contribuir a la construcción dramática elemental de los “personajes”, cuyos genitales saturan la pantalla.

A pesar de esta vocación escópica por la genitalidad, las cintas dan un breve espacio a una trama simple, que servirá como mero pretexto argumental para detonar el encuentro sexual.

En esa trama no hay personajes, sino estereotipos: clérigos libidinosos, sultanes con odaliscas insaciables, secretarias voluptuosas dispuestas a complacer al jefe o personal doméstico sometido a los deseos de los patrones, entre otros.

Como afirma Susan Sontag: “La imaginación pornográfica prefiere, por su propia naturaleza, los convencionalismos estereotipados en materia de personajes, escenario y acción. La pornografía es un teatro de tipos, nunca de individuos”.²

Este lascivo desfile de estereotipos, de disfraces mínimos que ocultan cuerpos deseantes, no se lleva a cabo en espacios neutros: hay una construcción escenográfica o bien una adaptación de la locación que busca, por un lado, contextualizar al estereotipo y, por otro, hacer más cómodo, para los ejecutantes, los realizadores y para los espectadores, el show sexual.

Analizar el uso de estas locaciones por parte de los realizadores de *stag film*, así como el reciclaje y la recodificación³ de elementos escenográficos en cuatro cortometrajes mexicanos (*Antonio Vargas Heredia, Sueños de opio, Viaje de bodas y Las mil y una noches*), pertenecientes a la colección de cerca de medio centenar de cintas de este género que conserva en sus bóvedas la Filmoteca de la UNAM, es el objetivo de este artículo.⁴

² Susan Sontag, *Estilos radicales*, Madrid, Punto de partida, 2002, pág. 86.

³ El término recodificación se entenderá en este texto en su sentido etimológico: volver a registrar algo (en este caso: los elementos escenográficos a través de la cámara cinematográfica), de acuerdo con un código distinto al original. Lejos de las intenciones del texto está el profundizar en los alcances teóricos del término.

⁴ Si bien el número de cortos pornográficos registrado por el archivo en su acervo asciende a 51, es una cifra relativa. De un solo título hay varias copias, algunas están incompletas, otras aparecen con otros nombres o

La elección de los cuatro cortometrajes responde a su procedencia. En la revisión del material disponible en formato digital (3 discos que compilan 29 cortometrajes), fue posible detectar la repetición de actores, locaciones y elementos escenográficos en un conjunto de 5 películas presuntamente realizadas en México: *Viaje de bodas*, *Las mil y una noches*, *Antonio Vargas Heredia*, *Campesina* y *Sueños de opio*.⁵ Para los fines de este artículo se ha excluido *Campesina* por ser la única cinta filmada en exteriores. Las otras cuatro fueron rodadas casi totalmente en locaciones interiores y con el uso de los mismos elementos escenográficos, sólo que recodificados.

La escena del pecado

En las tres primeras décadas del siglo XX, el cine pornográfico se produce, distribuye y exhibe en México en la clandestinidad. La sexualidad explícita de la que hace gala en su discurso, la osadía de exhibir públicamente lo que sucede en un espacio privado, es el motivo principal de su prohibición o condena. Para el Estado, la circulación de material pornográfico es un delito,⁶ para la Iglesia católica, todo aquel acto sexual cuyo fin no sea reproductivo –como la masturbación–, es un pecado.

incrustadas en otros títulos. Por otra parte, es común descubrir más títulos del género ya por compra directa o por donación.

⁵ La Filmoteca de la UNAM permitió hacer una revisión física de las latas que contienen el material, lo que arrojó otro dato: aparentemente el grupo de realizadores de las películas usaba el nombre apócrifo de Huarachazo Mex para identificar sus producciones. Esta marca aparece en varias copias de las películas, aunque no en las versiones digitalizadas. Otro dato que arrojó la revisión fílmica fue la localización del título *La dama de negro* (también conocido en versiones más cortas como *El Rin Tin Tin Mexicano*), que a juzgar por los elementos escenográficos que ostenta, también es obra de Huarachazo Mex.

⁶ En 1913, bajo el gobierno de Victoriano Huerta, se publica el primer Reglamento Cinematográfico que otorga al gobernador del Distrito Federal la facultad de suspender la exhibición de toda película que ataque la moral, las buenas costumbres, la paz y el orden. Para la década de los treinta estaba vigente el Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia de fuero federal, que en su artículo 200 estipulaba: “Se aplicarán prisión de tres días a cuatro meses y multas de cinco a cincuenta pesos al que fabrique, reproduzca o publique libros, escritos, imágenes u objetos obscenos, y al que los exponga, distribuya o haga circular. Igual pena se aplicará al que en sitio público o por cualquier medio ejecute o haga ejecutar por otro exhibiciones obscenas”.Crf. en Secretaría de Gobernación, Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia de fuero federal, México, *Diario Oficial de la Federación*, viernes 14 de agosto de 1931, p.42.

Su desarrollo a contracorriente implicó para los equipos de producción, nacionales o extranjeros, la creación de estrategias de evasión jurídica y de eficacia económica. En el primer rubro, los equipos de realización recurrieron a la omisión o al uso de créditos apócrifos en las cintas. Grupos de producción que adoptaron nombres como Huarachazo Mex o Anahuac identificaban materiales a través de la inclusión de sus logotipos, pero no existían legalmente. Por otro lado, el uso del doble sentido para identificar a los actores o miembros del equipo de rodaje en los supuestos créditos era común. Evidentemente era una broma el hecho de que Agapito Vélez Obando fuera el director del cortometraje mexicano *El monje loco*.

Las estrategias de eficacia económica permitían generar el mayor número de materiales posibles utilizando la menor cantidad de recursos. Un solo negativo podía generar varias copias y cada una de éstas podía volver a copiarse. Además, los exhibidores, en aras de variar la oferta, solían intervenir las cintas: cortarlas, reeditarlas, agregarles intertítulos o dividir las. La manera fragmentada en cómo llegan las cintas a los archivos fílmicos, la gran cantidad de marcas de fabricación que una sola copia puede ostentar,⁷ el desgaste de la banda perforada, la inclusión de intertítulos en castellano en películas extranjeras, son datos que comprueban su movilidad y su alta reproductibilidad.

Al tratarse de un género en el que la apreciación del coito ocupa la mayor parte del tiempo en pantalla, la cantidad de materiales realizados implicaba variedad temática y por ende la invención de breves ropajes diegéticos con los cuales cubrir de sentido a los órganos corporales que prácticamente monopolizaban el tiempo y el espacio en el encuadre.

⁷ Toda película cuenta con marcas que aluden al año de fabricación del material. Cuando una copia ostenta varias marcas quiere decir que ha sido copiada anteriormente varias veces, lo que denota una intensa reproductibilidad. En la revisión física del material se pudieron localizar copias de materiales con hasta cuatro marcas de fabricación.

El pensador catalán Roman Gubern ha asegurado que el porno duro, en el que abundan las escenas *hard core*, podría definirse como un documental fisiológico sobre la felación, el cunnilingus y el coito,⁸ no obstante su consumo y eficacia en el mercado se debe en gran parte al relato que contextualice a estas secuencias y que puede responder a fantasías del espectador o a un imaginario colectivo en boga. Sea cual fuere la estrategia a utilizar, el objetivo primordial es vender, crear productos de consumo visual lo suficientemente efectivos como para ser distribuidos y exhibidos prácticamente sin publicidad.

Para los equipos de producción de cintas pornográficas en las décadas de los veinte y los treinta del siglo pasado, que hasta donde sabemos no contaban con estudios –al menos en México–, esta necesidad de variar la oferta implicaba un problema a la hora de filmar: potencializar las locaciones así como los recursos escenográficos y de vestuario con los que se contara, los cuales, a juzgar por los cortometrajes que conocemos, eran escasos.

Escenografía y recursos

En su estudio *La escenografía cinematográfica*, Baldo Bandini y Glauco Viazzi⁹ ubicaron a la escenografía como uno de los elementos determinantes en el cine, es decir sin el cual no podría existir (comparten esta categoría el encuadre, la angulación y el montaje). Según los teóricos, el encuadre requiere la escenografía, y cuando ésta no existe intencionalmente, la crea. Encuadrar significa “excluir toda la materia filmable que existe además de la específica cantidad de materia que interesa a la imagen; significa establecer

⁸ Israel Punzano Sierra, “Roman Gubern reflexiona sobre las imágenes heterodoxas”, *El País*, Barcelona, 27 de septiembre de 2004, en: http://elpais.com/diario/2004/09/27/cultura/1096236001_850215.html. Esta definición aparece en otros trabajos de Gubern como *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Anagrama, 2005) y *Patologías de la imagen* (Anagrama, 2004).

⁹ Baldo Bandini y Glauco Viazzi, *La escenografía cinematográfica*, Madrid, Rialp. 1959, pág. 32.

qué partes de la materia deberán formar parte de la imagen”¹⁰. Organizar esta materia dentro de los límites rectangulares de la proyección espacial es tarea de la angulación.

Explican los teóricos que “cada vez que la cámara encuadra una materia cualquiera, llega necesaria e inevitablemente a determinar sobre ésta una precisión prospectiva y figurativa que no es más que la instauración de un orden de valores escenográficos”¹¹, tanto en exteriores como en interiores.

Encuadrar es, entonces, discriminar; mientras que angular es organizar. Al espacio imaginario contenido dentro del cuadro, el teórico Jacques Aumont le llama campo¹² y es el sitio en donde se despliega la escenografía, que ambienta –en el cine de ficción–, a los actores. Pero los límites del espacio visible para el espectador no son los límites del espacio cinematográfico. Hay un espacio fuera de cuadro que guarda un estrecho vínculo con el campo, un espacio imaginario, que en ocasiones se deja ver y en otras sólo se intuye a través de la actuación de los intérpretes, de lo que dicen –en intertítulos cuando es cine silente–, de la edición o del eficaz uso de los elementos escenográficos.

Estos elementos incluyen tanto la creación arquitectónica construida o pintada ex profeso como el uso de objetos y vestuario para reforzar la ambientación, elementos que en la actualidad y quizá en el cine industrial de entonces ya estaban perfectamente separados en la producción, pero que en el porno mexicano –a juzgar por la austeridad y el reciclaje de los mismos–, eran resueltos en conjunto, quizá por las mismas condiciones clandestinas de producción.

Cabe señalar que subrayamos la presunta nacionalidad de las cintas para no caer en generalizaciones, toda vez que el porno francés e inglés de la época, por ejemplo, sí cuenta

¹⁰ *Ibid.*, pág. 40.

¹¹ Bandini y Viazzi, op cit., pág. 32.

¹² Jacques Aumont, et al., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 21.

con escenarios pintados, locaciones y en general una producción mucho más elaborada que los ejemplos aquí analizados. Un ejemplo es la cinta francesa *Devoirs de vacances*, filmada en Francia hacia 1920, que muestra a un grupo de monjas en una secuencia sexual. De fondo hay un telón pintado con un paisaje en el que destaca una escalera y un jardín. A un costado se deja ver una cortina negra, razón por la cual es posible deducir que la cinta fue filmada en el escenario de un teatro, aprovechando no sólo el vestuario, sino también la escenografía.¹³

Volviendo al tema del fuera de campo, excluimos el sonido como un elemento de conexión con este espacio porque estamos hablando de un cine que intencionalmente elimina la posibilidad de tener sonido. Por alguna razón, que bien puede ser la reducción de costos en la producción, la mayoría de las bandas sonoras de los *stag films* revisados, en 16 y 35 mm, están veladas, de ahí que las películas compensen esta carencia con recursos propios del cine silente: gestualización marcada y uso de intertítulos narrativos y de diálogo. Si bien existen ejemplos en los que la actuación sugiere la existencia de motivos sonoros dentro o fuera de cuadro, son excepciones.

¿Qué papel juega el fuera de campo en un género como el pornográfico en el que lo que se busca es mostrar y no sugerir? Habría que precisar, aunque sea brevemente, que la *conditio sine qua non* del porno es representar en cuadro sexualidad explícita, esa que en el cine clásico se sugiere y se oculta con un corte, es decir: se desarrolla fuera de cuadro, es obscena. Lo que aquí importa no es cómo se registra esta acción con la cámara, sino cómo se contextualiza en un relato a través de elementos escenográficos y cómo éstos pueden, a partir de un nuevo orden en el cuadro, recodificarse.

¹³ *Les films interdits des maisons closes. Anthologie de l'erotisme des années 20*, París, K-Films, DVD, 70'.

Las películas

Las cuatro cintas seleccionadas, además de compartir actores y elementos escenográficos, destacan por su integridad: son coherentes, no se interrumpen abruptamente y sus intertítulos, cuando los hay, no son añadidos. Todas están filmadas en 16 mm, formato para aficionados creado por Kodak en 1926 y en el cual se instaló el género pornográfico por décadas.¹⁴ La narración mantiene una lógica que inevitablemente se rompe en el momento en que inicia la secuencia sexual, con excepción de *Viaje de bodas* y *Sueños de opio*, en donde sí hay un desenlace argumental.

Antonio Vargas Heredia (nombre de un torero extraído posiblemente de la película española *Carmen la de Triana* dirigida por Florián Rey en 1938), es un cortometraje que incluye, al principio, secuencias documentales en una plaza de toros: la gente aplaudiendo en la tribuna y los caballos arrastrando al toro muerto. En ese momento, el realizador aprovecha para incrustar un plano presentando al torero agradeciendo. Es un recurso de la edición usado con eficacia. En una habitación interior, un par de bailarinas presuntamente españolas ponen un disco en un gramófono y bailan. Cuando llega el torero, inicia el encuentro sexual.

*Las mil y una noches*¹⁵ muestra a un par de odaliscas que sostienen un intercambio de besos y caricias. El gran Sultán llega a la habitación y de inmediato inicia un encuentro sexual con el par de mujeres.

Sueños de opio presenta a un drogadicto en un fumadero de opio, que alucina a un genio, que le da un anillo. Al frotarlo se aparecen mujeres desnudas con las que sostiene sendos

¹⁴ El formato de 16 mm es en el que se desarrolla el *stag film*. De los poco más de 50 títulos que conserva la Filmoteca de la UNAM, sólo 2, *El sueño de Fray Vergazo* y *Mamaíta*, están en 35mm, y uno de ellos, *Las muchachas*, está en formato Pathé Baby, aunque cuenta con una copia restaurada en 35 mm.

¹⁵ Si bien la cinta está registrada con el nombre de *Amor árabe*, la revisión física del material permitió conocer, a partir de un intertítulo, el verdadero nombre del cortometraje: *Las mil y una noche* (sic).

encuentros sexuales. Al final, el genio volverá a aparecer para ofrecerle no una mujer, sino su propio pene.

*Viaje de bodas*¹⁶ narra la historia del charro Chema y la china poblana Juana (basados hasta en su caracterización en los personajes de la tira cómica del Cancionero Picot), quienes llegan en tren a la capital para pasar su luna de miel. Luego de un par de encuentros sexuales en la habitación de un hotel, la pareja acude con un sacerdote. Juana se queda en la sacristía con el ministro, mientras Chema se va. El cura aprovecha el momento para tener un encuentro sexual con Juana, que culmina antes de que llegue el marido. Al final la pareja se va, luego de ser bendecidos.

Las mil y una noches y *Sueños de opio* transcurren ambas en una pequeña habitación: la primera ambientada en alguna pieza del palacio de un ecléctico sultán, y la segunda en un cuarto en donde un individuo fuma opio. Una habitación con una cama o un sofá es la fórmula espacial-escenográfica más usada por los equipos de producción para registrar los encuentros sexuales (dentro de la colección de la Filmoteca hay también ejemplos de historias filmadas en espacios abiertos como bosques, en *El monje loco*, o el campo en *Campesina*, o bien en patios como en *El sueño de Fray Vergazo*). La cama, tarima o sillón en donde se lleva a cabo el encuentro sexual generalmente está separada de la pared, con el fin de que el camarógrafo pueda hacer tomas alrededor del objeto.

Antonio Vargas Heredia y *Viaje de bodas* cuentan con planos documentales: la primera muestra aspectos de una corrida taurina ya descritos, mientras que la segunda inicia con un aspecto de la llegada de un tren a una estación. Vistas desde la lógica del montaje, ambas dan paso a una secuencia filmada en interiores, previa al encuentro sexual. Este tipo de

¹⁶ Conocida como *Chema y Juana*, el verdadero nombre de la cinta fue conocido a través de una copia adquirida en un mercado de antigüedades en la ciudad de México.

secuencia de introducción, que sirve para ubicar el relato en un contexto determinado, también se da, aunque con otros recursos, en *Las mil y una noches* y *Sueños de opio*.

El modo de encuadrar las habitaciones en la que se llevan a cabo los actos sexuales en las cuatro cintas tiene su origen en el cine primigenio y es absolutamente teatral: una pared de fondo, en algunos casos delimitada por dos divisiones laterales dejando a la cámara el papel de la cuarta pared. Es un espacio privado, acentuado por la presencia de la cama, topoi por excelencia del descanso, el ensueño y el sexo. A esta regla no escapa *Viaje de bodas*, en sus dos secuencias sexuales (en el hotel y en la sacristía), aunque este cortometraje tiene una producción más elaborada, que permite el uso de una cámara irreal, que registra los hechos cual *voyeur* escondido en el closet de la habitación del hotel.

Reducir el espacio fílmico, entendido como la yuxtaposición del campo y el fuera de cuadro, a una habitación, no sólo denota empirismo sino también austeridad. Si bien el porno funciona como una industria en bajo calibre, suponemos que debido a las mismas condiciones de clandestinidad en que se filmaba, se explotaban en calidad de locaciones casas pertenecientes a los miembros del equipo o habitaciones alquiladas. El reto era transformar ese espacio neutro y reducido, no creado para servir como set cinematográfico, en un ambiente apto para el relato a narrar. Una habitación de hotel o de un fumadero de opio quizá no presentaba los mismos problemas que un presunto palacio árabe o una sacristía de iglesia, sobre todo si se cuenta con un limitado número de elementos escenográficos para recodificar el espacio. Eso es lo que la cámara registra que hay adentro, pero ¿qué pasa con el fuera de cuadro, el más allá del encuadre que es de donde vienen los actores?

En *Antonio Vargas Heredia* estamos ante lo que el teórico Noël Burch llama un fuera de cuadro concreto, es decir, aquel que conocemos o llegaremos a conocer por un referente:¹⁷ la plaza de toros de donde viene el torero; en *Las mil y una noches* se trata de un fuera de cuadro imaginario, es decir: el sultán entra a su palacio y afuera hay todo un contexto definido o sugerido por el adjetivo árabe, el cual contiene toda esa carga de misterio y exotismo que le otorgó el romanticismo literario en el siglo XIX. La imaginería sexual de los relatos contenidos en el libro *Las mil y una noches* no sólo generó esta austera adaptación cinematográfica porno, sino también toda una serie de cortometrajes del mismo género ambientados en un lejano oriente en donde los sultanes tienen a su disposición a un harem de voluptuosas mujeres vestidas con velos transparentes. En esa misma línea podemos nombrar, dentro de la colección de la Filmoteca de la UNAM, además de *Las mil y una noches*, a *Pasión árabe*, *La favorita del Sultán* e incluso *Sueños de opio*, que traslada la lámpara de Aladino –con todo y genio–, al anillo del drogadicto.

En *Sueños de opio* el fuera de cuadro es bifronte: el que sugiere la existencia de lo que hay afuera de la habitación, que es de donde llega el individuo con el opio, y el que delata la presencia de un espacio interno: el espacio mental alterado por la sustancia fumada en el que se llevan a cabo las alucinaciones eróticas. Esta segunda faceta del fuera de cuadro será la más importante en la construcción diegética de la cinta: el protagonista deambulará entre lo tangible (los encuentros sexuales imaginados), y lo intangible (la desaparición repentina de las mujeres). Todo el conflicto se desarrolla dentro del campo visual, aunque en esta ocasión, el espacio cinematográfico se extiende a lo mental.

Es probable que se trate del mismo espacio de filmación en las tres cintas. Las paredes son blancas y la cama es la misma en dos de ellas (*Antonio Vargas Heredia* y *Sueño de opio*).

¹⁷ Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2008, pág. 31.

Para reducir el campo se usan dos estrategias: cerrar la toma y ubicar un ángulo recto como fondo, (*Antonio Vargas Heredia*), aprovechar paredes (*Sueño de opio*), o crearlas con cortinas (*Amor árabe*), para delimitar el espacio visible. El equipo de producción buscó, en todo caso, otorgar elementos que permitieran aludir a distintos espacios, no a través de una construcción arquitectónica, ni de un fondo pictórico, sino de la intervención del espacio físico disponible a través del encuadre. La cámara actúa como instrumento de discriminación visual, al delimitar el espacio físico lo transforma en espacio fílmico.

Esta metamorfosis se apoya en el uso de objetos y vestuario. Como ya señalamos, no hay condiciones ni recursos para una escenificación muy elaborada. Lo que el género derrocha a la hora de mostrar escenas de sexo, lo escatima en el momento de contextualizarlas, al menos en el caso mexicano. El equipo de producción reutiliza objetos en varias cintas, pero antes que nada los recodifica a partir de dos elementos: el vestuario y los intertítulos. El protagonista de la cinta *Antonio Vargas Heredia* sí porta un traje de torero y las damas que lo esperan ostentan vestidos y peinados que aluden a su procedencia española; el sultán de *Las mil y una noches* tiene un turbante (lo mismo que el genio que se aparece al protagonista de *Sueños de opio*), y sus esclavas cubren su rostro con velos. El vestuario responde a los contextos en que se desarrollan las historias, a estereotipos muy definidos, a los atributos reconocibles por el público, y es un dato que puede sugerir la extracción del equipo de producción: el teatro cómico de carpa, género que construía sus espectáculos a partir de números musicales, de baile y la realización de cuadros o *sketches*, género popular que basaba sus caracterizaciones en la exageración y caricaturización de estereotipos apoyada en elementos como los bigotes postizos que usan el despachador de opio y el charro Chema en *Viaje de bodas*.

El investigador Alfonso Morales advierte que los elementos centrales de la revista teatral mexicana son “el registro de tipos, costumbres y modos de hablar, las escenas mexicanas, el humor siempre a punto de ser impúdico, la alusión política, la excentricidad sobre las tablas.”¹⁸ Dentro de estos tipos está el del árabe y el imaginario que lo rodea. Un diálogo de la obra *El país de la metralla*, pone en boca de un personaje llamado La de Márraga, la siguiente línea: “En cambio, en Oriente, el amor tiene todas las formas: el Sultán, posee veintiocho señoras siempre a su disposición; de allí viene la palabra Harem, que quiere decir: hare...mos lo que quieras”.¹⁹

Todo ese imaginario sensual y sexual a propósito del mundo árabe satura el fuera de cuadro. No aparece en las cintas, pero está presente en los espectadores. Ese imaginario obsceno –porque está fuera de la escena-, es el que soporta en pantalla, al menos en dos de las películas que analizamos, la lujuria del sultán, la generosidad de un genio que materializa deseos: mujeres desnudas y dispuestas al encuentro sexual. Un imaginario similar, el que achaca a los gitanos y a los toreros una fama lasciva, es el que sostiene el ejercicio sexual del matador Antonio Vargas Heredia. ¿Qué sustenta el apetito sexual del charro Chema? Toda una construcción cultural que inicia en el siglo XIX y que se afirma en el periodo posrevolucionario, cuando la figura del charro se convierte en símbolo de la nación en construcción, en el estereotipo por excelencia de lo mexicano, del macho.

Esa puede ser la razón por la que la cámara, antes de registrar el espacio, presenta a los estereotipos. Son éstos los que integran al espectador al relato, los que hacen pasar casi inadvertidos a los objetos recodificados: la cama individual del torero y aquella en la que tiene sus encuentros sexuales el opiómano son la misma, el sarape de Saltillo –otro símbolo

¹⁸ Alfonso Morales, *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, catálogo, Museo Nacional de Culturas Populares, Conaculta, 2005, pág. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

nacionalista--, que cubre una parte de la cama del matador servirá como ecléctico tapiz colgante en el palacio del Sultán, en uno de cuyos ángulos hay una escultura de un caballo que también aparece como decoración en el hotel donde Chema y Juana pasan su luna de miel en **Viaje de bodas**; el tapete con motivos geométricos y florales funciona lo mismo para la habitación del torero que para la del sultán.

Hay objetos cuya presencia es más funcional que ambiental: la consola en la que ponen un disco de 73 RPM las damas españolas para bailar mientras llega el torero, la charola metálica de la Cervecería Moctezuma (detalle que confirma la nacionalidad mexicana de las cintas) en la que se sirven los ¡cigarros de opio! El espejo del closet en el que se refleja Juana semidesnuda en **Viaje de bodas** puede tener una lectura alegórica: la dama se acuesta y observa su reflejo, sugiriendo vanidad. No es una interpretación forzada, toda vez que el encuadre está diseñado para observar en primer término a la dama tendida de costado sobre la cama, dando la espalda a la cámara, y, en segundo término, su reflejo de frente sobre el espejo, composición que –guardando las distancias, pero exhibiendo las sospechas--, tiene similitudes con el cuadro *La Venus del espejo*, de Velázquez.

Conclusiones

Es evidente que del análisis de los elementos escenográficos de cuatro cintas no es posible sacar conclusiones generales, pero los elementos comunes localizados refuerzan la hipótesis de que el equipo de producción al que le atribuimos la realización de los cortometrajes, desarrollaba su trabajo en locaciones austeras y que compensaba su carencia de utilería y estudios con el eficaz uso del vestuario.

Son las caracterizaciones de los actores las que están al servicio de los objetos y, en conjunto, recodifican un espacio limitado intencionalmente por encuadres cerrados y

angulaciones estrictas. El objetivo es dotar al sexo explícito de una trama mínima y verosímil, que amortigua la caída en el absurdo o en el ridículo, amparándose en el género cómico, en la caricaturización y en el imaginario colectivo vigente. La importancia que otorga la escenografía al género está en su capacidad de escenificar el sexo y en ese proceso delata los imaginarios eróticos de una época específica.

Esto responde a la intención de variar la oferta ante un mercado (espectadores) que consumirá productos (cintas) elaborados con los mismos elementos (actores y objetos) y quizá en el mismo sitio (locación). De ahí la necesidad, económica ante todo –por recursos y oferta–, de crear diversos ropajes diegéticos, variaciones espaciales para un mismo discurso carnal.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques *et al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2002, 329 págs.

Bandini, Baldo y Viazzi, Glauco, *La escenografía cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1959, 159 págs.

Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2008, 192 págs.

Di Lauro, Al *et al.*, *Dirty movies. An illustrated history of the stag film 1915-1970*, New York, Chelsea House, 1976, 160 págs.

El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940, Catálogo, Museo Nacional de Culturas Populares (texto: Alfonso Morales), Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2005, 131 págs.

Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Madrid, Punto de lectura, 2002, 423 p.

Williams, Linda, *Hardcore: power, pleasure and the frenzy of the visible*, University of California Press, 1999, 398 págs.

Imágenes

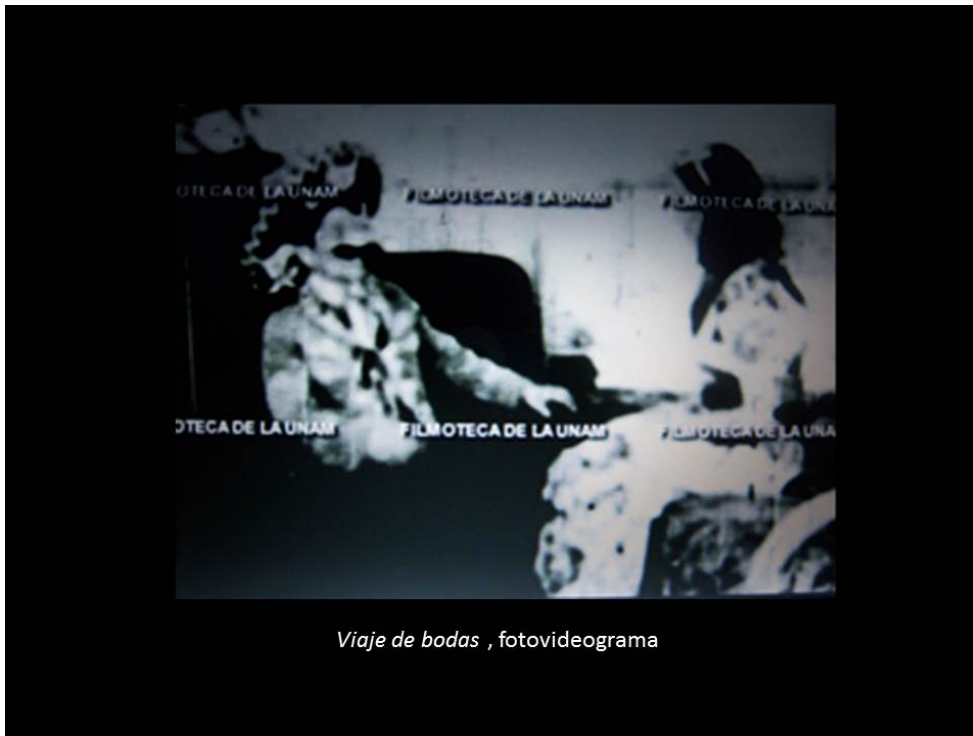


Foto 1: *Viaje de bodas* (México), fotovideograma



Foto 2: *Sueños de opio* (México), fotovideograma



Foto 3: *Las mil y una noches* (México), fotovideograma



Foto 4: *Antonio Vargas Heredia* (México), fotovideograma



Devoirs de vacances, Francia, 1920, fotovideograma

Foto 5: *Devoirs de vacances* (Francia, ca. 1920), fotovideograma

ESTRATEGIA 1. REUTILIZACIÓN DE
ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS



La cama, lugar del ensueño y del encuentro sexual

Foto 6: Estrategia 1, *Sueños de opio* y *Antonio Vargas Heredia*, fotovideogramas



Foto 7: Estrategia 2, *Antonio Vargas Heredia, Sueños de opio y Las mil y una noches*,
fotovideogramas

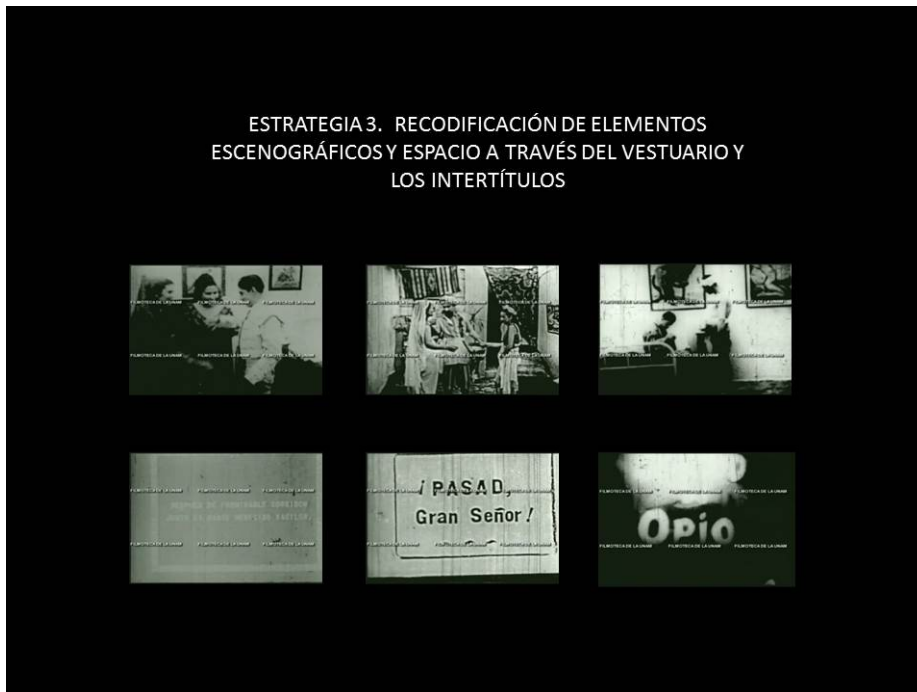


Foto 8: Estrategia 3, *Antonio Vargas Heredia, Las mil y una noches, Sueños de opio*,
fotovideogramas

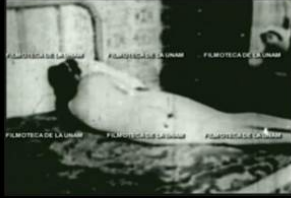


Foto 9: Recodificaciones, *Viaje de bodas, Las mil y una noches*, Antonio Vargas Heredia, fotovideogramas



Foto 10: Objetos funcionales, Antonio Vargas Heredia, *Sueños de opio*, fotovideogramas

INTERSECCIONES



Juana, *Viaje de bodas*,
fotovideograma

La Venus del espejo, Diego
Velázquez, ca. 1647-1651, óleo
sobre lienzo, 122 x 177 cm.,
National Gallery, Londres



Foto 11: Intersecciones