

J ESTUDIOS ALISCIENSE S

76

Mayo de 2009

Mujeres y erotismo

INTRODUCCIÓN

Antonio Prieto Stambaugh

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

*La rumbera
en el cine mexicano*

ROMINA MARTÍNEZ

*Las "carperas" de
Guadalajara: 1910-1950*

MIGUEL VIZCARRA DÁVILA

*Uso del cuerpo y empoderamiento:
"teiboleras" al ataque*

KARINE TINAT

Cuando la mujer reactiva al hombre

76

ESTUDIOS
JALISCIENSES

Revista trimestral de El Colegio de Jalisco

DIRECTOR:

Agustín Vaca García

EDITORES:

José María Muriá Rouret, Jaime Olveda Legaspi, Angélica Peregrina Vázquez

APOYO TÉCNICO: Imelda Gutiérrez

CONSEJO EDITORIAL

Juan Manuel Durán (Universidad de Guadalajara); Claudi Esteva Fabregat
(El Colegio de Jalisco); Enrique Florescano (CONACULTA);

Jean Franco (Universidad de Montpellier); Antoni Furió (Universidad de
Valencia); Maryse Gachie-Pineda (Universidad de Tours); Moisés González Navarro
(El Colegio de México); Salomé Marqués (Universidad de Girona);

Eugenia Meyer (Universidad Nacional
Autónoma de México); Pedro Tomé (CSIC-España)

COORDINADORA DE ESTE NÚMERO: Romina Martínez

Mayo 2009

Mujeres y erotismo

INTRODUCCIÓN

Antonio Prieto Stambaugh 3

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

La rumbera
en el cine mexicano 7

ROMINA MARTÍNEZ

Las "carperas" de
Guadalajara: 1910-1950 19

MIGUEL VIZCARRA DÁVILA

Uso del cuerpo y empoderamiento:
"teiboleras" al ataque 32

KARINE TINAT

Cuando la mujer reactiva al hombre 44

Asociados Numerarios de El Colegio de Jalisco:

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Universidad de Guadalajara
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Ayuntamiento de Zapopan
- Ayuntamiento de Guadalajara
- El Colegio de México, A.C.
- El Colegio de Michoacán, A.C.
- Subsecretaría de Educación Superior-SEP

Estudios Jaliscienses

La responsabilidad de los artículos es estrictamente personal de los autores. Son ajenas a ella, en consecuencia, tanto la revista como la institución que la patrocina.



EL COLEGIO
de
JALISCO

El Colegio de Jalisco
5 de Mayo 321
45100 Zapopan, Jalisco
México
www.coljal.edu.mx

ISSN 1870-8331. Número de reserva 04-2006-072510563300-102 otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Certificado de licitud de título No. 13623 y de licitud de contenido No. 11196, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Se terminó de imprimir el 15 de marzo de 2009
en Grupo Gráfico Consultor, S.C.
Enrique Díaz de León No. 13, Col. Centro, CP 44200, Guadalajara, Jalisco.

Introducción

Una de las vertientes más interesantes de los estudios de género es la que analiza las políticas de representación del sujeto sexuado, al plantear que el género se construye mediante un amplio repertorio de imágenes y conductas aprendidas que adquieren la apariencia de ser naturales. Pionera en este tipo de estudio fue Joan Rivière quien, hacia 1929 y desde el psicoanálisis, propuso que la feminidad no es un atributo esencial a la “naturaleza” de la mujer, sino una *mascarada*. Veinte años después, Simone de Beauvoir afirmó que la mujer no nace sino se hace, y que su situación subordinada es producto de un entorno social patriarcal. Más recientemente, Judith Butler aborda al género como un *performance*, o una puesta en escena regulada por el poder institucional que, sin embargo, encuentra cierto margen de subversión en la medida en que el sujeto se resista a la conducta aprendida. Los alcances políticos de dichos estudios fueron evidentes desde un principio, cuando el feminismo impulsó la toma de conciencia de que, si bien la mujer está sometida a roles determinados, no es porque así fue y será para siempre, sino porque así conviene al sistema falocéntrico-capitalista.

¿Qué mecanismos crean las condiciones para que los roles de género se reproduzcan en el imaginario social? Sin duda, los medios masivos de comunicación juegan un papel fundamental en la construcción de la imagen femenina, como bien ha puesto de manifiesto Teresa de Lauretis, para quien el género es una tecnología de representaciones que se crean y reproducen en medios como el cine y la televisión. En este sentido, los medios masivos no se limitan a “reflejar” imágenes estereotipadas, sino además construyen el género en el proceso mismo de su representación.

El poder de los medios estriba en su capacidad de manipular la mirada y el deseo del espectador, de tal forma que la mujer se presenta como un objeto de consumo. No obstante, existen múltiples tipos de miradas o configuraciones del deseo, y es allí donde intervienen los

estudios de género para examinar las fisuras que puede haber en una representación hegemónica, y las diversas maneras como ésta puede ser leída y apropiada por el público.

Convencionalmente, la representación de la mujer ha estado asociada con lo erótico, en tanto que el cuerpo femenino se transforma en activador del deseo. Aunque desde hace tiempo el cuerpo masculino también es explotado como signifiante erótico por los medios, hoy por hoy el cuerpo femenino sigue siendo objeto privilegiado del deseo. Un análisis más detallado, no obstante, nos puede revelar situaciones en las que las mujeres representadas rompen con su posición de objeto pasivo e intervienen para desestabilizar el régimen de la mirada falocéntrica. Ejemplo emblemático es el de Frida Khalo, quien se adueñó de su auto-representación en cuadros que proyectan una subjetividad compleja. En el seno de la industria fílmica, María Félix logró conferir a sus personajes un aura de misterio y poder que se extendían a su persona cotidiana. Aunque quizás la más representativa, “la Doña” no fue la única actriz mexicana que consiguió el estatus de diva, palabra de origen sánscrito que significa, justamente, diosa, y por lo tanto una mujer que trasciende el plano terrenal, objeto de culto. Esta construcción mítica de la mujer-espectáculo convenía a la industria cinematográfica, que capitalizaba (y aún capitaliza) con la promoción de sus grandes estrellas. No obstante, esa misma industria de los años cuarenta y cincuenta cerraba las puertas a mujeres guionistas, productoras o directoras –salvo excepciones como el de Matilde Landeta– y por lo tanto a la posibilidad de que una mujer estableciera las reglas del juego en la máquina de los estereotipos. Cuando se trata de representaciones, la capacidad de subvertirlas depende de quién tiene las riendas de su tecnología.

Pero el erotismo es una fuerza que difícilmente se puede contener, y produce una energía que detona procesos inesperados. Las actrices de cine, de carpa y de los clubes nocturnos saben esto y lo han utilizado a su favor, en ocasiones logrando utilizar su eroticidad para manipular el deseo de sus espectadores.

La diseminación de la sexualidad y del erotismo en diversos escenarios es el tema del presente número de *Estudios Jaliscienses*, cuyos cuatro ensayos indagan en los repertorios performativos que ponen en juego dinámicas de poder, mirada, cuerpo y deseo. Los trabajos de Romina Martínez y Álvaro Fernández, que abordan escenarios de la carpa y el cine durante la primera mitad del siglo xx, nos ofrecen una perspectiva histórica de épocas en que la mujer mexicana se encontraba

sujeta a roles muy específicos. En el imaginario popular, el medio de la farándula era (y en gran medida sigue siendo) el espacio de las mujeres “de la mala vida”, aquellas cuyos rostros y cuerpos estaban al servicio de la industria del entretenimiento. Estas mujeres eran la antítesis de la mujer santa o el ama de casa, madre y virgen a la vez, cuya polaridad en relación con la mujer “chingada”, según Octavio Paz, era un pilar de nuestra laberíntica y solitaria “identidad mexicana”. En los ensayos que aquí se presentan interesa saber cómo dicho binarismo podía llegar a ser, si no deconstruido, al menos manipulado o intervenido por las actrices en los escenarios. La carpa y el cine de rumberas, casos que abordan respectivamente Martínez y Fernández, eran vehículos para desplegar un erotismo ya picaresco, ya “exótico”, espectáculos pensados para un público mayoritariamente masculino. Algunas de las preguntas que se busca responder aquí son: ¿Dentro de qué entorno social y cultural se desarrollaron este tipo de espectáculos? ¿De qué manera se representaba lo erótico, y cómo interpelaba esa representación a su público? ¿Qué estereotipos fueron forjando en el imaginario popular?

Otro escenario asociado con la eroticidad exótica es el de los “antros” o clubes nocturnos en los que se presentan *shows* de *table dance*, tema del ensayo de Miguel Vizcarra. Desde el campo de la semiótica, Barthes fue quizás el primero en reflexionar sobre el significado cultural de los *strip tease*, mediante un somero análisis de cómo las mujeres en los clubes nocturnos parisinos realizaban gestos aparentemente eróticos, y sin embargo regidos por una normatividad ritual ejecutada con gestos meticulosamente codificados. Es decir, en el mismo proceso de desnudarse, las mujeres se vestían de gestualidad estereotipada, actuada con un rigor técnico que, si bien podía resultar excitante para los comensales, también se las hacía inaccesibles. ¿Cómo entender este tipo de espectáculo en el caso de las *teiboleras* de los “antros” tapatíos? ¿Hay oportunidad para que las mujeres que trabajan en ello—actividad, por cierto, excluida de toda protección legal— utilicen su cuerpo como medio de empoderamiento frente a su público? Estas son preguntas que busca responder Vizcarra, mediante un estudio de corte histórico, a la vez que antropológico. Estamos ante espacios sociales marginados y, sin embargo, altamente lucrativos, en los que pueden identificarse complejos procesos de negociación y relaciones de poder entre los diferentes actores: empresarios que manejan los clubes, las *teiboleras*, y los hombres que consumen dichos espectáculos.

Finalmente, Karine Tinat realiza una lectura antropológica de las pornonovelas, revistas ilustradas de circulación masiva en la ciudad de

México. El entorno social que abarca este estudio es muy específico: consumidores varones de clase trabajadora en un entorno urbano. Tinat se interesa en el tipo de representación de los cuerpos femenino y masculino que se promueve en estas revistas, así como en el discurso narrativo que éstas contienen. Las pornonovelas son, sin duda, una industria millonaria que sigue construyendo a la mujer como objeto sexual (“secretaria caliente”, “ama de casa ardiente”) cuya misión en la vida es satisfacer el apetito erótico masculino. Se trata de fantasías masturbatorias que no son leídas en secreto, sino en cualquier lugar público, accesible a todas las edades. El trabajo de Tinat busca contribuir al análisis del impacto social y cultural de estas revistas.

Los cuatro trabajos que abarcan este número de *Estudios Jaliscienses* abordan entornos populares y masivos que, no obstante, representan imaginarios eróticos dentro del terreno de lo exótico, es decir, lo que está fuera del centro, lo marginal y clandestino, incluso ilegal. Desde los escenarios de las carpas, los cines de barrio, los “antros” de *table dance* y las pornonovelas, se construyen representaciones míticas de la mujer como transgresora de la moral pequeñoburguesa, y sin embargo necesaria para afianzar la normatividad patriarcal. Es en las fronteras de la cultura popular donde se genera un universo poblado por cuerpos femeninos detonadores del deseo masculino. Pero este deseo nunca es enteramente satisfecho, ya sea porque se sale de la tangente con un albur de carpa, o porque se maquilla de exotividad inaccesible en la rumbera y la teibolera, o bien porque se encarna en una secretaria ninfomaniaca de senos imposibles en la revista ilustrada. Deseo y represión, fantasía y teatralidad, mirada y poder, son elementos que confluyen en el mundo de la industria erótica analizado en esta colección de ensayos.

Antonio Prieto Stambaugh
Universidad Veracruzana

La rumbera en el cine mexicano

Álvaro A. Fernández
Universidad de Guadalajara



1. Ninón Sevilla en foto publicitaria

Por la recurrencia al crimen en la historia del cine —en general del arte y las industrias culturales—, es claro que cualquier cinematografía más o menos estable, en algún momento ha construido un imaginario que goza de una importante galería de criminales. Y ahí está la industria cinematográfica mexicana —cuya cima se ubica entre los años cuarenta y parte de los cincuenta— que colmó la pantalla de tipos autóctonos como las rumberas; personajes que son significativos y típicos¹ porque revelan en sus rasgos individuales los problemas generales de la época.

1. Y la tipicidad “es el resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector... Se debe establecer qué aspectos representados por el personaje estimulan al lector a considerarlo como ejemplo y a identificarse... con el mismo”. Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1997, p. 198.

2. Cfr. Nicole Rafter. *Shots in the mirror. Crime films and society*. Oxford: University Press, 2000.
3. Edgar Morin. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
4. Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: FCE, 1985, p. 116.

De ahí el interés por reconstruir parte de ese imaginario criminal y rescatar en los tipos un patrón de ideas y sentimientos colectivos, un sistema de valores estéticos y morales, bajo el supuesto de que el cine criminal mexicano cuenta con un imaginario propio: a saber, un *star system*, convenciones y reglas narrativas e iconográficas, espacios y figuras tipo convertidas en autoridades criminológicas equipadas para la causa criminal y la solución de ella.²

De acuerdo con Edgar Morin, para esta empresa, la etnografía, la psicología, la sociología y la economía del *star system*, deben completarse o ilustrarse con una filmología;³ pongo especial énfasis en la interdisciplina para la construcción de la estrella, sea al exterior y al interior de las películas, siempre ubicando aspectos que la hacen “reconocible”.

Hay que especificar que el efecto de reconocimiento —ese conjunto de saberes sobre un actor que anuncia lo que será su personaje—⁴ implica el mecanismo de identificación y proyección, empatía y simpatía. Es un proceso de interpelación a los valores del espectador para ponerlo en escena a partir de un código moral definido.

Entonces develo a grandes rasgos: qué aspectos de la unión (personaje-actor) son significativos para crear la identificación o la proyección del espectador de mediados del siglo xx, cómo se construye esa estrella, dónde está el punto de goce y efecto de reconocimiento entre personaje-espectador, en qué aspectos revela los problemas generales de una época, y en general, cuál es el referente social del personaje.

La rumbera, el tipo predilecto

Con la rumbera como tipo predilecto y la música afroantillana como *soundtrack* de la época, la actriz de talento del cine mexicano tendía a interpretar su propio personaje, es decir, se especializaba en función de su tipo de rumbera, anclado a la prostitución, al cabaret y al crimen.

Ahora bien, por la firme estructura del personaje tipo, puede pensarse que la rumbera-actriz es una estrella de repuesto. No hay nada más erróneo, pues aunque la industria del cine contó con el paso de efímeras diosas del arrabal, son sólo cinco constelaciones: la de Ninón Sevilla, la de Rosa Carmina, la de María Antonieta Pons, la de Amalia Aguilar y la de Meche Barba, la única mexicana. Todas proveedoras de un sello particular al panorama facial y corporal del cine prostibulario y “cabaretil”, a veces con marcado acento negro pero siempre en tono melodramático.

Por ser una extensión quintuplicada: cinco rostros, cuerpos, ritmos y capacidades histriónicas, vale la pena acudir a la estrella por separado, en este caso a Ninón Sevilla, para concebir las constantes y las variantes estilísticas que cada rumbera aporta a un mito erótico común.

Ninón Sevilla, el mito erótico de los bajos fondos

Ninón Sevilla merece mención aparte en el imaginario del mundo criminal y erótico.⁵ Sin lugar a dudas, la joven de origen cubano es la encarnación por antonomasia del personaje tipo que navega en el mar nocturno, peligroso, erótico y salvaje de las zonas prohibidas de la capital, de la conflictiva frontera norte del país y de uno que otro puerto. A pesar de figurar en poco más de veinticinco filmes, fue desde sus escasos veinte años la representación principal del melodrama “cabaretil”, cine que fija la mirada en la figura femenina.⁶

Su imagen, construida no sólo por cineastas y la aceptación del público, sino por ella misma, encarna los tipos con la bandera bicolor de víctima y victimaria, devorada y devoradora: la delincuencia útil –a la que refiere Foucault para los soplones, espías, prostitutas, etc.– en su vertiente de “perdida”, “pecadora”, “señora tentación”, “coqueta”, “sensualidad”, “víctima del

5. Entendido como la “atracción sexual que se propaga por todo el cuerpo humano, se fija especialmente sobre los rostros, las vestimentas, etc...; es también lo imaginario ‘místico’ que se esparce por toda la esfera de la sexualidad... el arraigo bestial o destructor de la sexualidad”. Edgar Morin, *op.cit.*, p. 32.

6. Para un desarrollo amplio de esta premisa, *cfr.* Fernando Fuente Solórzano y Laura Rustrian Ramírez. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, UNAM, México, 1985.

pecado”, “mujer sacrificada” o simplemente “tentación”, como indican los títulos de sus películas.

Y aunque víctima del pecado que confiere su carne de cabaret, a diferencia de muchos personajes melodramáticos, los de Ninón gozan de una aguda inteligencia y de temperamento fuerte, presto para ambientes reversos a la vida cotidiana.

Entonces surge la pregunta obligada: ¿por qué, dentro de toda la constelación de estrellas de cabaret, destaca Ninón Sevilla? Un adelanto parcial y como base para abordar la respuesta, podríamos encontrarlo en la reflexión de Ayala Blanco:

Si somos justos debemos reconocer que Leticia Palma es más bella, Miroslava más exquisita, Meche Barba más pesadamente arrabalera... María Antonieta Pons más opulenta, Rosa Carmina más atractiva y Lilia Prado más Buñueleanamente cuzca.⁷

Tras este preámbulo el analista arguye que la respuesta está a la vez “en ella y en la calidad superior de algunas de sus películas”. Pero, como indicamos, no deja de ser una parcial respuesta. Si bien podemos constatar mayor calidad en sus filmes frente a otras de su calaña, sabemos que la responsabilidad recae en buena medida en los cineastas que construyeron su imagen en cada película (el grupo Calderón-Gout-Custodio-Philips). Entonces, ¿qué ofrece al público para alcanzar la cumbre de los mitos eróticos? Pronto, Ayala Blanco sugiere la otra parte de la respuesta: “nos ha hecho comprender que el erotismo se expresa por lo que la gente bien llama el mal gusto”.⁸

7. Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. México: UNAM, 1963, p. 153.

8. “Amour-erotisme et cinéma”, Paris, Le Terrain Vague, 1957. Citado por Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. México: UNAM, 1963, p. 155.



2. Ninón Sevilla en *Llévame en tus brazos*, dir. Julio Bracho, 1953.

Erotismo salvaje que con sólo un movimiento de cadera recoge la degradación de los bajos fondos. Mujer de vulgar sonrisa, de largas piernas –como zona de fijación erótica–, de músculos firmes y a la vez flexibles, un guiño de grandes ojos pícaros hasta el límite de la inocencia de la estética *camp*. En suma, un juego de sensualidad desbordante:

Todo se alza en Ninón –a decir de François Truffaut– (la frente, las pestañas, la nariz, el labio superior, la garganta, el tono con que se enfada)... desafíos oblicuos a la moral burguesa, a la cristiana, y a las demás.⁹

Para acercarnos a la comprensión de esta jerarquía repasemos su estela sideral: corre el año de 1942 y cuenta con cortos 16 años. Ya es bailarina en Cuba, su país natal, lo que le vale la invitación a visitar terreno mexicano. Debuta en 1946 en el Teatro Degollado, justo el año en que Miguel Alemán, el impulsor de la modernización mexicana, se sienta en la silla

9. *Ibid.*

10. Véase en David Ramón. *Las películas de Ninón Sevilla*. México: UNAM, 1989; Fernando Muñoz. *Las reinas del trópico*. México: Grupo Azabache, 1993; y el número especial de Lorena Ríos *et.al.* "Las rumberas del cine mexicano". *SOMOS*. México: año 10, núm. 189, 1 de noviembre, 1999.

11. Ramón, *op.cit.*, p. 23.

presidencial y la prostitución y vida nocturna de arrabal o de postín, goza de un dinamismo insólito.

En su debut, la rumbera impresiona con sus movimientos rítmicos al productor de cine Pedro Calderón (próximo romance) y llega el golpe de suerte.¹⁰ Su carrera cinematográfica comienza con pasos firmes. Desde su primera incursión con *Carita de cielo*, en ese mismo año, ya se involucra, con su personaje de Lupe, en actos delictivos, así sea con un robo menor en un mercado.

Es hasta su tercera película, *Pecadora*, que los hermanos Calderón perciben en ella a una conveniente transgresora y le imponen un sello del que no podrá desligarse jamás. Con tal personaje, alegoría del pecado, la rumbera reafirmará el género predilecto de la industria cinematográfica de fines de los años cuarenta y las cuentas bancarias de los productores Calderón.

Aunque no funge como protagonista –pues encarna sólo una cabaretera secundaria de la frontera norte del país, amante y cómplice de un criminal padrote–, la fórmula de *Pecadora* moldeará el efecto de reconocimiento con los temas cruciales para el género: la música y el baile, el amor y el crimen, todo amalgamado por un tipo de erotización del crimen y la violencia.

David Ramón anota que desde entonces la rumbera se convierte en una mujer pública en varios sentidos, al ejercer la prostitución o, incluso más allá, al alcanzar la categoría de artista popular. De ahí habrá dos variantes dramáticas:

La salvación de la mujer al encontrar gracias a su posición de 'artista' al hombre que la redime o; por el contrario, una especie de total involución que hace que la mujer ni siquiera permanezca en el nivel de bailarina y llegue a la total degradación.¹¹

Son las dos líneas que sigue Ninón por gracia de los productores Calderón empeñados en dar brillo a la

estrella. Así la invitan en 1948 al melodrama criminal *Revancha* bajo la dirección de Alberto Gout, exquisito arquitecto de la *femme fatale* de cabaret que explota, con la ayuda del esteta visual Alex Phillips, el signo fotogénico como metonimia del marco contextual. Con este impulso litúrgico, la naciente estrella comienza a gozar de ofertas de cineastas y a forjar los sueños de devotos admiradores.¹²

En *Revancha* se llama Rosa, la bella bailarina que en pleno sacrificio de hija vive con temor y vigilada por el dueño del cabaret, también contrabandista y cacique de una pequeña población costeña. Si bien este filme sólo rescata y fija las convenciones del género, la estrella en proceso de gestación ya deja una tupida estela.

Una vez formada la mancuerna con el director Alberto Gout, planta sus piernas perfectas –dirían algunos–¹³ en la estratosfera del *star system*. Porque no sólo se habla de rostros, sino de presencias en una especie de cine erótico que son cuerpos; precisa David Ramón: “...y los camarógrafos del cine mexicano elegían partes muy concretas de esos cuerpos, que subrayan incluso hasta adjetivar y cosificar (las nalgas de Lilia Prado, las piernas de Ninón Sevilla, las caderas de María Antonieta Pons)”¹⁴

Pongamos énfasis en *Aventurera*, su siguiente y más rotundo éxito que representa el cambio social. Ahí se llamará Elena, otra víctima e inocente provinciana que termina en la calle y da rienda suelta a su pasividad: es engañada y vendida a una casa de citas de Ciudad Juárez, donde es obligada a la prostitución. Si al principio la caracteriza una nobleza que confiere la ciudad de provincia y sostiene ese valor incluso ya sometida al fango de su inmensa desdicha, pronto, con estilo propio, logra su transformación activa a una famosa bailarina depredadora, fría, valiente, calculadora, vengativa, rebelde y fuerte que pone en evidencia el lado débil de la masculinidad. Anota García Riera:

12 La actriz asegura: “Todos los directores quisieron trabajar conmigo. Todos me fueron a ver. Me ofrecieron muchas películas que no pude hacer porque era exclusiva de Producciones Calderón... También tuve la oportunidad para que me llevaran a Hollywood dos compañías, la MGM y la Columbia Pictures... Yo dije que no.” Muñoz, *op.cit.* p. 163.

13. “Extremidades que la llevarían a ganar un concurso en París, posicionándose por encima de las divas Marlene Dietrich y Ginger Rogers”. Ninón Sevilla en entrevista para Lorena Ríos *et.al.*, *op.cit.*

14. Ramón, *op.cit.*, pp. 13, 14.

15. Emilio García Riera. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Tomo IV. México: UDG-CONACULTA-Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1992, p. 159.

Ninón, dejaba de ser un ‘juguete del destino’ para descubrir que ella misma podía jugar con el destino de los demás, una vez revelados los pies de barro de una sociedad que se complace en hacer prostitutas para llorar después por ellas.¹⁵

En esta cinta, la premisa del tema musical de Agustín Lara: “vende caro tu amor, aventurera...”, es tomada en cuenta y hace el contrapunto con los movimientos eróticos ahora convertidos en clásicos; movimientos que definen la futura iconografía cinematográfica, al insertar a la cabaretera en el escalafón prostibulario de modernidad y de *glamour*, un símbolo erótico perturbador y un fetiche hasta el momento restringido a espectadores de prostitutas sometidas por tradición al mundo de arrabal.



3. Ninón Sevilla en *Aventurera*, dir. Alberto Gout, 1949

Elena es un personaje tipo, parte aguas del melodrama criminal. Representa, a partir de una memorable secuencia, a la prostituta de postín que no sólo da cuenta del derecho a la plusvalía del cuerpo, sino de que la mujer de naturaleza negativa y vengativa hasta entonces destinada al castigo, puede llegar con todo y amoralidad, al glorioso *happy end*: una subversión moral y de las leyes del melodrama donde, más que identificación, evoca la proyección perversa del espectador. Concluye Ayala Blanco:

16. Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 164; *cf.*: también Lilia Bertha Abarca Laredo. *La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1980)*. Tesis de Lic. en Periodismo y Comunicación, UNAM, México, 1986.

Aquí se rinde culto al estupro, al proxenitismo, a la venganza, a la delación, al sadismo, a la escatología, al fetichismo, a la sexualidad animal y al crimen sin castigo. Porque aquí se premia a los asesinos y el final feliz equivale a la inmoralidad abierta.¹⁶

Tras un año, vuelve en la cinta *Sensualidad* al modelo “chica mala” que sacudirá a la moralidad burguesa. Puede decirse que junto con el personaje de *Aventurera*, el de *Sensualidad* será una de las más logradas anti heroínas del cine de cabareteras al entrar los años cincuenta.

Ahora encarna a Aurora Ruiz, ladronzuela prostituta, bailarina sin escrúpulos, con un nivel económico y de educación bajo. Utiliza su belleza como arma principal. Es seductora y vengativa, la fórmula más peligrosa para un hombre, según el régimen patriarcal: simplemente un arma letal que amenaza todo lo preestablecido. Por venganza seduce a Alejandro Luque (Fernando Soler), un recto juez que la encarcela dos años por robo, pues encuentra en ella, según sus palabras, un síntoma de la degradación moral de la sociedad.

De cualquier manera, no se puede pasar por alto la escena y el inmortal momento donde Aurora, en tono desfachatado, pone en alto la iconografía erótica y muestra tras las rejas sus peligrosas piernas a todo el ministerio público. Estrictamente un atentado contra el sujeto social apegado a la ley de alianza y a la norma social.

El atentado va de la carne que muestra Aurora, a la palabra que toma: “Yo viví en un hospicio hasta que fui mujer” –hasta aquí la fábula, el personaje imaginario– “Al salir de ahí me miré en uno de esos espejos de cuerpo entero y me dije: ¡Aurora, estas muy bien de piernas! Compruébelo señor Juez”. Tras la mirada atónita, viene la risa antisolemne de los presentes y la reprobación del ministro. “Con estas piernas, me dije, tiene que dedicarse a algo. Y por eso fue que aprendí a bailar, luego trabajé en aquél cabaret, ¡con mucho éxito!...”



4. Domingo y Fernando Soler en *Sensualidad*, dir. Alberto Gout, 1950.



5. Ninón Sevilla, en *Sensualidad*, dir. Alberto Gout, 1950.

17. Anotemos que en el curso del proceso estelar del modelo hollywoodense “tres órbitas planetarias” proceden en la nueva belleza: *pin-up*, *starlet* y la estrella. Una *pin-up* es la joven bella, “sin nombre” que expone sus pechos cubiertos, caderas, rostro, que posa para fotografías publicables en el mundo del espectáculo, “su belleza produce ventas”, es pública como la estrella pero desconocida como cualquiera; por su parte, la *starlet* “impone su nombre”, es casi estrella, la transición entre la *pin-up* y la estrella; al respecto *cf.*: Morin, *op.cit.*

El testimonio es significativo, pues difumina lo imaginario de Aurora y lo real de Ninón Sevilla, más pareciera tomado de una reflexión adolescente de Enné Emilia Pérez, su nombre de pila, cuando aún no figuraba ni como *pin-up* ni como *starlet*.¹⁷

Con tal estigma del personaje tipo, “el Indio” Fernández la dirige en su obra de proyección internacional. *Víctimas del pecado* es una historia de cárcel y libertad, de maternidad y prostitución (doble sacrificio, ¿cuál se goza y cuál se sufre?). En ésta, Ninón interpreta a Violeta (un tipo heredado de *Salón México*), víctima y asesina por justicia. Para salvarse del pecado de negar la maternidad: “nosotras no tenemos derecho a tener hijos”—dice—, logra el traslado de rol: de rumbera a madre postiza alcanzando esa sustancia de identificación con el público al salvar a un niño de ser sepultado por el carretón de la basura, en una escena ya de culto popular donde pretende demostrar “que la

maternidad es más una actitud que un hecho biológico”.¹⁸

Amén de su maternidad negada y redimida, en variedad de filmes da continuidad a su mito erótico a costa de ejercer el baile de cabaret, el crimen y la prostitución como delincuencia útil. Simplemente recordemos: *No niego mi pasado*, chantajista y chantajeada; *Mujeres sacrificadas*, autodefinida como criminal por una perturbación mental; o *Aventura en Río*, bailarina amnésica inmiscuida en crímenes y nuevamente en la negación de la maternidad.

El personaje tipo la persigue en películas subsecuentes. Tras ausentarse para experimentar lo que siempre mantuvo en vilo, la vida familiar, regresa al cine con poca frecuencia (una ocasión en los setenta, y cinco en los ochenta), cuando gana en 1981 un Ariel por su interpretación en *Noches de carnaval*. Se retira en 1989 tras actuar en *Jóvenes delincuentes* y participa hasta la fecha como personaje periférico en casi una decena de telenovelas.

Ninón ha sido aclamada en México, pero también en España, Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela, Panamá, entre otros países latinos; ya en Brasil su arribo era motivo de primera plana; en Francia fascinó a la crítica, fue invitada al Festival de Cine de Marsella en los años ochenta y ovacionada por el público a gritos de “¡Sevillé, Sevillé!”; también Japón o Israel harían retrospectivas de sus películas. Como ejemplo queda el homenaje de 1992 en Tel Aviv donde sus cintas *Señora tentación*, *Sensualidad*, *Aventurera*, *Mulata* y *Víctimas del pecado*, fueron dobladas al yiddish. También críticos neoyorquinos la insertan acompañada de Theda Bara, Joan Crawford y Bette Davis, en ciclos de cine dedicados a las grandes “malas” de la escena mundial.¹⁹ Así continúa más allá de la realidad de su época en el mundo imaginario forjando sueños nostálgicos por la graciosa, atractiva e inusual vulgaridad de su carne trémula.

18 Julia Tuñón. *El rostro de un mito: personajes femeninos en las películas del Indio Fernández*. México: CONACULTA, IMCINE, 2000, p. 149

19. Cfr. Waldemar Verdugo Fuentes. *Ninón Sevilla*. Tomado de waldemar.tripod.com/entrevistagentedecinid5.html, página caducada el 4 de mayo de 2005; y el artículo “Las rumberas del cine mexicano”. *SOMOS*. México: Televisa, año 10, núm. 189, 1 de noviembre de 1999.

20. Muñoz, *op.cit.* p. 14.

Ya como corolario, digamos que Ninón Sevilla nos ofrece un acercamiento a la comprensión de la sociedad de la época, pues “pertenece a esta conceptualización de lo femenino, que lo popular urbano asoció con la idea de lo ‘tropical’”, el crimen y la delincuencia útil, y fue convertida a objeto de culto que trasciende en la cosmogonía cinematográfica.²⁰

Ninón es la sinécdoque de una mitología que funciona para el equilibrio de una sociedad misógina, machista y sexista en extremo. Representa a la mujer moderna como metáfora del atentado al orden patriarcal y a la ideología burguesa. Por tanto, las narraciones debían reordenar la crisis que suponía la reestructuración de roles. A excepción de *Aventurera*, caso insólito, el desafío permitido iba de la trasgresión de la ley de alianza, de descendencia y del contrato social, al sermón moralizante en el castigo.

Por eso la mujer debía sufrir, ser golpeada, negar su maternidad como escarmiento; para finalmente cobrar significado en función de la figura masculina, porque sobre todo –como dice el criminal Rizos en *Sensualidad*– deben darse cuenta de que “una mujer vale por el hombre con quien anda”.



6. Miguel Inclán y Ninón Sevilla en *Aventurera*, dir. Alberto Gout, 1949.

Las “carperas” de Guadalajara: 1910-1950

Romina Martínez
Universidad de Guadalajara

En muchas culturas, la sexualidad de las mujeres o la forma en que es utilizada ha dado motivo para ser “controlada”. Por ejemplo, en la mitología griega, Tiresias, uno de los adivinos más famosos de Tebas, tuvo la característica de haber sido hombre y luego mujer, sabiduría envidiable. Cuando Zeus le preguntó quién gozaba más sexualmente, si las mujeres o los hombres, Tiresias respondió que la mujer; esta declaración provocó que Hera lo volviera ciego.¹ Así vemos que la censura a la sexualidad femenina se ha dado en todos los tiempos y por todos, hombres y mujeres; por lo que en ocasiones hablar de erotismo es hablar de censura.

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia,² que apenas comienza, y que tiene como objetivo analizar los espectáculos carperos a través del uso del cuerpo femenino y masculino, como parte de la construcción de las jerarquías sexuales y los roles sociales de la primera mitad del siglo xx en Guadalajara. Me parece que analizar el cuerpo carpero me permitirá mostrar cómo se dio un control corporal de la sexualidad por parte del Estado y de la Iglesia católica.

Las carpas eran espacios de lona, como los circos, que tuvieron como característica el que podían instalarse a bajos costos. De ahí que la mayoría de las carpas se ubicaran en barrios populares y ofrecieran precios accesibles de entrada para la población de escasos recursos.

1. Claude Thomasset. “La naturaleza de la mujer”. Georges Duby y Michelle Perrot (Dirs.). *Historia de las Mujeres*. T. II. Edad Media. México: Taurus, 2005. p. 94.
2. Romina Martínez, “Ordenando la diferencia. El espectáculo carpero: una mirada a las jerarquías sexuales y los roles sociales en el México posrevolucionario”. Proyecto de Tesis, Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara.

3. Elsa Muñiz. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México: UAM-Azcapotzalco, 2002, p. 8.

4. Este mandamiento reza: "No consentirás pensamientos ni deseos impuros". *Éxodo* 20:17. "No codiciaras (sic) la casa de tu prójimo, ni codiciaras (sic) la mujer de tu prójimo, ni su siervo, ni su sierva, ni su buey, ni su asno, ni nada que sea de tu prójimo". "El que mira a una mujer deseándola, ya cometió adulterio con ella en su corazón". *Mateo* 5:28. http://www.corazones.org/moral/10_mandamientos/mandamiento9.htm Consultado en 11 de septiembre de 2008.

Me interesa mostrar cómo en el espectáculo carpero puede verse el uso del cuerpo femenino como escenario para representar lo erótico, sujeto a una visión machista y patriarcal que forma parte de la cultura de género; la cual, según Muñiz, en el México posrevolucionario se estableció como parte de un proceso civilizatorio que marcaba la diferencia en las funciones sociales entre hombres y mujeres. También como parte de esta cultura se asignaron "conductas y formas de ser a los sujetos diferenciados por sexo", y se determinó "el tipo de relaciones aceptadas-prohibidas". Además en este proceso se construyeron "las identidades femenina y masculina".³

Esta perspectiva orienta el presente análisis del fenómeno cultural carpero, pues me permite analizar el papel de la mujer, en tanto símbolo erótico, dentro de este espacio de diversión, y que refleja la construcción masculina de lo erótico femenino.

Son las piernas las que mueven las carpas, *vedette* sin prójimo, mujer pública; así no se falta al noveno mandamiento "No desearás a la mujer de tu prójimo",⁴ ni a la "mujer del compadre".

Buena parte del éxito de la carpa se debió a que ponía en juego los límites sexuales impuestos por la moral de la época. Lo prohibido en la sociedad mexicana es permitido en este espacio público, dentro de un contexto en el que el sexo por placer era perversión y el sexo para procrear era redención. Mujer-madre y mujer-sexo: dos mujeres muy distintas de acuerdo con los tabúes sexuales de la época.

En las primeras décadas del siglo xx se permite hablar de sexo en la carpa, se dicen albures ahí. Es un espacio de libertad sexual, en donde se permite el uso del cuerpo y el habla en los juegos sexuales.

La carpa, como espacio de diversión masculina, forma parte de esa cultura de género. Incluso, la historia de este espectáculo es una historia excluyente, pues poco narra de típles, *vedettes*, cómicas o bailarinas, que daban vida al espectáculo carpero al igual que los cómicos y el *sketch*.

Siglo xx: el siglo de la mujer

Según Wallerstein, un hecho importante que ha transformado y caracterizado a la cultura mundial durante los últimos treinta años, es la crítica a las visiones machistas y patriarcales por parte de distintos estudios de género, mismos que incorporan el punto de vista y el rol de los sujetos femeninos en la sociedad y en la historia.⁵ Esta situación ha abierto el debate respecto a distintos asuntos que van desde la urgente necesidad de que la mujer tenga espacios equitativos en los ámbitos políticos, culturales y laborales, hasta el derecho de tener libertad de decisión sobre el uso de su cuerpo, en cuestiones sexuales y de reproducción.

Así, desde la mirada femenina se desarrollan estudios, análisis, demandas y, sobre todo, visiones de mundo. Aún falta mucho camino por andar. Aquí presento algunas situaciones que ponen de manifiesto las distintas formas de “ser mujer” y la influencia sexista,⁶ o si se prefiere, androcentrista, en la forma en que se representaban.

El siglo xx es sin duda el siglo de la mujer, debido a que algunas jóvenes fueron forzadas por los acontecimientos mundiales (Primera Guerra Mundial), otras entusiasmadas por las posibilidades de participación política (sufragistas), las más animadas por la infinidad de formas de ser modernas (*flappers*, “pelonas” para el caso de México); todas ellas, por motivos diferentes, comenzaron a realizar roles poco comunes a su situación de género. Esta realidad permitió que, con el paso de los años, comenzaran a ser reconocidas más allá del ámbito privado.

Paralelamente a este proceso fue construyéndose un imaginario social acerca de lo que debía ser “lo femenino”. La impronta de la movilización de las mujeres provocó la generación de discursos sobre cómo debían comportarse, cómo debían ser las actitudes del “sexo débil”, qué roles les eran permitidos asumir y qué otros les estaban negados, por mencionar algunos.

5. Carlos Antonio Aguirre Rojas. *Immanuel Wallerstein: crítica del sistema-mundo capitalista*. Estudio y entrevista. México: ERA, 2003, p. 88.

6. “Conjunto de todos y cada uno de los métodos empleados en el seno del patriarcado para poder mantener en situación de inferioridad, subordinación y explotación al sexo denominado: el femenino. El sexismo abarca todos los ámbitos de la vida y las relaciones humanas, de modo que es imposible hacer una relación exhaustiva ni tan siquiera aproximada de su formas de expresión y puntos de incidencia”. Victoria Sau. *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria, 1981, p. 217. Citado por Mabel Bellucci. “De los estudios de la mujer, a los estudios de género: han recorrido un largo camino...”. Ana María Fernández (comp.). *Las mujeres en la imaginación colectiva*. Una historia de discriminación y resistencias. Buenos Aires: Paidós, 1993, p. 41.

El caso de la moda de las "pelonas" tiene un significado simbólico, pues muestra el paso de la mujer victoriana a la mujer moderna. Esta nueva mujer, además, en su tiempo fue vista como una figura amenazante; de ahí que el estilo de las "pelonas" modificó las formas culturales de "ser mujer" en México. Aquí radica la importancia, en las primeras décadas del siglo xx, de que se hayan puesto de moda las faldas cortas y el cabello corto. La mujer transforma la imagen de su cuerpo al proyectar una imagen radicalmente distinta a la que se le tenía asignada socialmente.

Una influencia de esta situación puede verse también en el cambio de contenido en las funciones de variedades que se dieron en las carpas, pues por un lado se incrementa la presencia de mujeres que se atreven a mostrar sus cuerpos y, por otro, el público masculino, obviamente, prefería las obras en las que se incorporaran espectáculos y bailes eróticos.

Un ejemplo de las múltiples formas de mostrar lo erótico en el espectáculo carpero puede verse en las variedades presentadas por las hermanas García, en la carpa "García", en la ciudad de San Antonio, Texas. Estas carperas modificaron el traje de la china poblana (símbolo de mexicanidad) al acortarlo para transformarlo en un traje símbolo también de sensualidad.⁷

Las carpas en Guadalajara

Desde principios del siglo xx, el lugar donde se concentró el mayor número de carpas dentro de la ciudad de Guadalajara fue el barrio de San Juan de Dios. Ahí se ubicaron "La Jalisco", "La ideal", la "Tony", la "Mary Rosa", el "Salón Princesa", por nombrar algunas; además de los teatro-salones "El Tivolí", "El Obrero" y "El Lírico". De acuerdo a lo que he investigado, en un lapso de cuatro décadas llegaron a instalarse en distintas temporadas más de cuarenta carpas. La mayoría de ellas en este popular barrio.

7. Cf: Peter C. Haney. "Fantasía and Disobedient Daughters. Undistressing Genres and Reinventing traditions in the Mexican American Carpa". *The Journal of American Folklore*. Academic Research Library. núm. 112, Summer 1999, p.445.

En las carpas o teatro-salón se albergó y se dio identidad al espectáculo carpero, esto es, el *sketch*, las bailarinas y cantantes sensuales, y lo que las hizo únicas en su género, la interpelación del público, que jugó un papel importante en la configuración de este tipo de diversión tal y como se le conoce popularmente.

Las carperas cuyos atributos físicos estaban dentro del ideal masculino de belleza, exhibieron sus cuerpos a través de una gran variedad de formas eróticas que trasgredían el orden establecido y el “deber ser”, pues lo erótico carpero no correspondía a lo que moralmente se tenía estipulado como el “ser mujer”. Así, usando y manipulando su cuerpo, las mujeres se mostraban con movimientos, gestos y habla sensuales. Este tipo de representaciones sexuales por parte de las mujeres serán las que más se lleven al escenario carpero. El público masculino tapatío gozó con la presencia de mujeres que rompían con los valores tradicionales, pero que no demandaban igualdad de derechos.

Los ángeles eróticos

Buena parte del éxito de una carpa se debió a la incorporación de mujeres cuyos bailes daban muestra de las diversas maneras de presentar lo erótico. Podría ser desde un sencillo bailable con escasa vestimenta, hasta un baile exótico en el que se culminara dando “puerta”.⁸

Con el tiempo, el erotismo carpero se transformó. Las mujeres se atrevían a utilizar ropas más pequeñas que les permitían mostrar en algunas ejecuciones sus partes íntimas; otras, incluso, llegaron a despojarse de sus ropas. En las carpas, la explotación del atractivo sexual de las mujeres era una práctica común. Ellas daban el espectáculo erótico. El público masculino exigía ver mujeres sensuales en el escenario. Ese atractivo visual se convirtió en una referencia simbólica para el público asiduo a las carpas, las artistas carperas fueron las protagonistas del erotismo representado en sus formas más espontáneas y naturales.

8. “Puerta...” fue un grito muy popular que pedía a las bailarinas que mostraran sus partes nobles.

9. “Erotismo”. André Akoun y Jean-Louis Ferrier (dirs.). *Diccionarios del saber moderno*. Las artes. Arquitectura, danza, grafismo, música, pintura, Bilbao: Mensajero, 1977, p. 190.

10. Romina Martínez. *Las carpas de Guadalajara. 1920-1940*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2003. Tesis de Maestría en Estudios sobre la Región.

En 1934 la señora Lourdes Labastida, mejor conocida como “la Bella Lulú” marcaría un parte aguas en la historia de las representaciones eróticas carperas en Guadalajara, no sin que fuera fuertemente criticada y censurada por algunos sectores de la población tapatía; lo cual se explica debido a que el cambio del erotismo

...pasa necesariamente por los vericuetos de lo prohibido, de la censura, transgrediendo lo prohibido en cuanto a su función cultural, y exponiéndose a la censura en cuanto a su función social represiva. El erotismo apela a la libertad aunque ésta sea mediocre... si se acepta la representación de la desviación sexual, se le llama erotismo, y si se la rechaza se le llama pornografía. Por lo demás, el erotismo estaría más o menos destinado a una elite, mientras que la pornografía se relacionaría con la masa.⁹

En este sentido, es comprensible que a los espectáculos de carpa se les denominara sicalípticos. A “la Bella Lulú” podía admirársele hasta cuatro veces al día, dependiendo de la programación de las tandas y, en algunos casos, sin tener que pagar de nuevo, ya que fue común que se ofrecieran variedades al dos por uno: “esta y l’otra por un sólo boleto”.

El público, al reconocer la música del “Sanfarinfas” se excitaba, pues estaba a punto de ver a su ángel sensual. El Teatro-Carpa “Obrero” se llenaba tanda tras tanda y “la Bella Lulú” cantaba:

Sanfarinfas me muero de calor
 Sanfarinfas me muero de calor
 Yo quiero una paleta
 Yo quiero una paleta
 Yo quiero una paleta de limón

Cuando terminaba con el canto, se levantaba la falda, bajaba sus pantaletas y enseñaba parte de su cuerpo al natural. De ahí el grito “puerta, Lulú; puerta, Lulú” se hizo muy popular.¹⁰ Asistir a un lugar donde se diera “puerta”, o algo parecido, y se presentara un

cómico a hacer un *sketch*, fue el atractivo que hacía ir de tanda tras tanda a los tapatíos.

Fue tal el éxito taquillero de la carpa “Obrero” al presentar este tipo de variedades eróticas, que pudo haber causado la ruina de otras carpas como la “Lírico”, que se ubicaba a un costado de la “Obrero” y que no tenía entradas porque los asistentes preferían ver a “la Bella Lulú”. Sin embargo, con el fin de que no se cerrara esta fuente de trabajo, la *vedette* Andrea Zapata, de nombre artístico “La Colombina”, propuso al empresario de la carpa “Lírico” que ella podía realizar este tipo de actos eróticos; sólo que le añadió parte de su creatividad, ya que esta mujer además osó pintarse un corazón en su parte noble. Así, el semidesnudo de “la Bella Lulú”, causó una especie de efecto dominó.

Lo que señala Lagarde respecto al erotismo como una situación “patriarcal, clasista, genérico, racista, específico y distinto para los grupos de edad, y para los sujetos, de acuerdo con el tipo de conyugalidad y con sus particulares tradiciones”,¹¹ se confirma en la carpa; pues en estos espectáculos se trata de cumplir con los estereotipos de belleza de la época. Esto es, mujeres sensuales con características estéticas que se parecieran más al tipo anglosajón y menos al indígena. Todas ellas son jóvenes (entre los 14 y 20 años de edad) como lo fueron “la Bella Lulu” y “la Colombina”.

Otra forma de erotismo fue el baile, en particular el “bataclán”. De hecho se les llamaba “bataclaneras” a aquellas jóvenes que salían con poca ropa a bailar en las carpas. El término tiene su origen en el año de 1925, cuando se presentó en la ciudad de México un espectáculo que también marcó un parteaguas en la historia del espectáculo carpero y fue el “Ba-Ta-Clán” de Madame Berthe Rasimi, quien presentó a bailarinas francesas con poca ropa. Posteriormente en un intento por nacionalizar estas expresiones se le comenzó a nombrar como el “Ra-Ta-Plán”.¹²

El primer permiso oficial para presentar “Rataplán” en Guadalajara fue concedido en 1925. A partir de ese momento, los empresarios de las carpas

11. Marcela Lagarde y de los Ríos. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 4ª ed. México: UNAM, 2005, p. 209.

12. Miguel Ángel Morales, “Defensoras del humorismo puro”. *Somos*. México: Televisa, núm. 216, año 12, febrero de 2002, p. 22.

13. La compañía tapatía que ofreció espectáculos de "rataplán" tenía como típles a Ignacia Verastegui, Eloísa Ávila, Fanny, Katty, Lupe Lazcano, Concepción Rosete, Amparo Alonso, Indelisa Díaz, Cuca del Hoyo, Refugio Pérez. Los actores eran Carlos Sánchez de Lara, Felipe Bravo "El Guayabo", Alfredo Gudiño, Mario Rivera, Rafael Cártago, Felipe Enriquez, José Rodríguez, Esteban Chauseña. Este espectáculo se presentó en el teatro Principal. AGMG "Salvador García Gómez", Ramo Fiestas Cívicas y Diversiones, 1924-1925, carpetón 8, exp. 111.

14. AGMG "Salvador García Gómez", Ramo Fiestas Cívicas y Diversiones, 1936, I-1-08-1.

vieron que el negocio era el uso del erotismo a través del cuerpo femenino, y literalmente convirtieron en realidad la frase "quien no enseña, no vende". Por ello, en las carpas presentaban a bailarinas que mostraban sus piernas, usando faldas cortas, lo cual hacía más atractivo el espectáculo. Toda tanda tenía que cerrar con las llamadas "bataclaneras".¹³

La demanda del público masculino de "ver piernas" hizo que la mayoría de las artistas carperas fueran improvisadas. Era común que empresarios de carpa acudieran a los barrios y vecindades a invitar a trabajar como "artista" a jóvenes quienes veían en ello una oportunidad no sólo de trabajo sino de triunfo, de "ser artistas"; posibilidad más atractiva que la de ser obrera. La compañía carpera se formaba con personas de escasos recursos, que no tenían estudios ni habían ido a escuelas de teatro, baile o canto; con la práctica iban formándose y aprendiendo a desenvolverse en el escenario. Algunas carperas fueron desarrollando otro tipo de cualidades artísticas y así se incorporaban como *vedettes* o cómicas. No hay escuela para trabajar en carpa, se aprende con el diario presentarse ante un público bastante exigente.

La presentación de este tipo de espectáculos en la conservadora sociedad tapatía, no fue bien vista, por supuesto, y continuamente aparecían quejas y comentarios en los periódicos sobre tan "inmorales espectáculos". A esto se sumaron las voces de las mujeres del Círculo Feminista de Occidente, quienes a través de un escrito al jefe del Departamento de Diversiones Públicas, manifestaron su inconformidad por permitir este tipo de espectáculos. Señalaban que al gobierno le correspondía el papel de educar al pueblo y en la carpa "Obrero" lo que se fomentaba era la prostitución. Finalmente las autoridades nombraron un censor para dicho teatro.¹⁴ Esta carpa fue continuamente cerrada por las autoridades locales debido a que presentaba espectáculos pornográficos. Mujeres censuradas por mujeres.



EL COLEGIO
de
JALISCO

PUBLICACIONES RECIENTES

PRESENCIAS

José Rogelio Álvarez. Maestro emérito. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2008.

Este volumen de la Colección Presencias reúne los discursos que se pronunciaran en honor del doctor José Rogelio Álvarez en la ceremonia solemne en que se le otorgó el nombramiento de Maestro emérito.

Por acuerdo de la Junta de Gobierno, El Colegio de Jalisco tuvo el honor concederle el reconocimiento por el gran valor patrimonial que para la cultura mexicana representa su obra intelectual.

ESPECIALES

Guillermo Ramírez Godoy. *Historia abreviada de la pintura del siglo XX en Guadalajara*. Guadalajara: Seminario de Cultura Mexicana, Corresponsalía Guadalajara-El Colegio de Jalisco-Promoción Cultural de Jalisco, 2008.

El propósito medular de este libro es dar a conocer de manera sucinta los acontecimientos trascendentes que, en diferentes momentos del siglo precedente, acompañaron a los pintores de Guadalajara en su determinación para fundar agrupaciones artísticas, museos de arte, escuelas de plástica e instituciones promotoras de la cultura. También destacar a los más relevantes protagonistas de este acontecer, quienes con su ímpetu creador convirtieron a Guadalajara en un manantial de la plástica en México.

Andrés Fábregas Puig, Mario Alberto Nájera Espinoza y José Francisco Román (coords.). *Regiones y esencias*. Estudios sobre la Gran Chichimeca. Seminario permanente de estudios de la Gran Chichimeca. Guadalajara: El Colegio de Jalisco-Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Zacatecas *et al.*, 2008.

El Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca es una referencia académica para antropólogos, historiadores, arqueólogos y sociólogos de varias instituciones que han logrado reunirse año con año para escuchar e intercambiar experiencias.

El III Encuentro se celebró en Zacatecas, ubicada en la región fronteriza de la Tierra Nómada, cuya presencia en el mundo contemporáneo continúa recordándonos que el pasado es parte de la vida cotidiana y establece parámetros en la forja de la nación.

Andrés Fábregas Puig, Mario Alberto Nájera Espinoza y Claudio Esteva Fabregat (coords.). *Continuidad y fragmentación de la Gran Chichimeca*. Seminario permanente de estudios de la Gran Chichimeca. Guadalajara: El Colegio de Jalisco-Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Zacatecas *et al.*, 2008.

Trazar las continuidades y discontinuidades en una historia concreta no es una tarea fácil, requiere un amplio conocimiento acerca de esa historia y un sentido etnohistórico de su aprehensión. En el caso de la Gran Chichimeca estamos ante un esfuerzo que une a investigadores de diferentes disciplinas para lograr un avance sustantivo en el conocimiento de los pueblos y culturas que forjaron su vida en aquellas amplias latitudes.

Por último, en un contexto de catolicismo exacerbado y ambiente conservador como el tapatío, me parece que lo escrito en los manuales religiosos respecto al énfasis en la pureza virginal revela la importancia que tenía el controlar la sexualidad de hombres y mujeres. Tal control fue visto como un medio para que el alma pudiera acceder al cielo, ya que según esta creencia lo que mayormente impide el arribo al mundo celestial “es el enorme peso de los placeres sensuales y los apegos desordenados de nuestro corazón de carne”.¹⁵ Desde esta lógica, muchos tapatíos condenaron su alma al destierro celestial, debido a que dieron rienda suelta a los disfrutes de los cuerpos femeninos semidesnudos, tanta tras tanta, lo que “daba vuelo” a los pensamientos “impuros” e “indecentes”.

Palabras finales

La nueva mujer de las primeras décadas del siglo xx se manifestó en ámbitos tan distintos de la vida cotidiana en México, como el de las diversiones carperas, representando roles eróticos para sobrevivir en medio de crisis económicas que provocaron una diversidad de formas de empleo femenino, hasta el de “bajarse el calzón”. Las carpas de Guadalajara ubicadas en el corazón del barrio de San Juan de Dios, presentaban con gran éxito las actuaciones de “la Bella Lulú”, “la Colombina” y de las bataclaneras tapatías que forman parte de la historia de Guadalajara; de esa otra historia, la negada, la olvidada, la silenciada, y más aún, la rechazada por la moral de la época. En cierto sentido, la carpa ofreció trabajo para mujeres que no querían ser obreras y que tras el sueño de triunfar como artistas exhibieron piernas o sus cuerpos semidesnudos. Así, usaron y modificaron las formas de mostrarse públicamente obteniendo un salario para sobrevivir. En cierto sentido, la carpa era un *modus vivendi* no sólo para los empresarios, sino para muchas mujeres que formaban parte de la compañía carpera. Cerrarlas implicaba quedarse sin empleo.

15 Citado por Martha Patricia Castañeda Salgado. “El cuerpo de María, los cuerpos de las mujeres. Reflexiones en torno a las concepciones católicas sobre el cuerpo femenino y su presencia en la vida de mujeres rurales”. Mecanuscrito. *IV Coloquio Historia de Mujeres y Género en México*, El Colegio de Michoacán, 14 y 16 marzo, 2007.

Uso del cuerpo y empoderamiento: “teiboleras” al ataque.¹

Miguel Vizcarra Dávila
*Red Jalisciense de Investigadores
sobre Juventud*

...Quieres volver por el poder.
Aquí somos poderosas, afuera no.

Bailarina 1.

1. Este trabajo es resultado de un primer acercamiento al estudio de las identidades de personas dedicadas al comercio sexual en Guadalajara. Aprovecho para agradecer la disposición de quienes aceptaron participar en este proyecto como informantes claves y en especial a las chicas que me han hecho partícipe de las aventuras y desventuras vividas en el desarrollo de su vida laboral, bajo el acuerdo de reescribirlas de manera anónima. No puedo dejar pasar la oportunidad de agradecerle a Arturo Alcaraz Rodríguez por su ayuda en la búsqueda y la síntesis de parte de la información que sustenta este artículo.

A cada época y contexto corresponden distintas maneras de entender y de vivir la sexualidad humana. Así mismo, se transforma la concepción moral sobre el cuerpo y su uso; lo mismo sucede en el ámbito de la apertura o la censura que pesa sobre ésta.

A pesar de que la mayoría de las religiones reprimen diversos aspectos y prácticas de nuestra sexualidad, no han logrado que las relaciones sexoafectivas tengan como único objetivo la procreación. Lejos de ello, pareciera que el único efecto que han obtenido es el contrario. Al considerársele como un tema tabú, aumenta el desconocimiento sobre nuestra sexualidad y con ello se incrementa el contagio de infecciones de transmisión sexual, el embarazo no deseado y los traumas que aquejan a hombres y mujeres imposibilitándoles su pleno y sano desarrollo. El goce y la plenitud de la sexualidad humana, se han convertido en dos de las preocupaciones de nuestro tiempo, así como en una bandera política (derechos sexuales) en el caso de algunos partidos de izquierda o del movimiento lésbico-gay, transgénero, transexual y bisexual.

Por otra parte, el cuerpo humano también se convierte en mercancía: se vende o sujeta a las negociaciones del trueque. Claro está, tal acción debe realizarse por decisión propia, de manera responsable y legalmente, posible sólo para mayores de 18 años.

El falocentrismo que ha imperado en la mayoría de las sociedades,² ha provocado que el número de mujeres que laboran en la llamada industria del sexo sea más alto que el de hombres. Así mismo, que haya más empresas dedicadas a la edición de publicaciones y videos clasificados desde una hasta las cinco x, dirigidos específicamente al sector masculino de la población –heterosexual, gay o bisexual–. Lo mismo sucede con los espacios dedicados a la presentación de shows eróticos.

Entonces, si el cuerpo se convierte en mercancía, es probable que se utilice como medio de empoderamiento y/o satisfacción de diversas necesidades. En otras palabras, puede recurrirse a la sensualidad, belleza, estilo, imagen o porte, como una vía de dominación sobre el otro.

Considero que esta situación es aprovechada por las mujeres con mayor facilidad, por lo menos en nuestro contexto: “...es un juego, es como aprovecharse de ser el sexo débil para dominar al fuerte. Es como, una cachetada con guante blanco”.³ Me interesa recalcar que esta situación de vulnerabilidad en la que se coloca a la mujer, ha sido fomentada por la tradición machista.⁴

Por otra parte, la prostitución, calificada coloquialmente como “la profesión más antigua del mundo”, es la primera de las actividades clasificadas dentro del comercio sexual –que incluye también los espectáculos eróticos y la pornografía, por citar tan sólo dos de ellos–. Éste es uno de los tres negocios ilícitos con mayores ganancias a nivel global, que junto con el narcotráfico y la venta de armas obtienen ingresos anuales por varios millones de dólares.⁵

2. Tales aseveraciones, las hago tomando como referencia los modelos culturales tradicionales. Entre ellos: que el ama de casa no tenga una actividad que le permita un ingreso económico que la haga independiente de su pareja o que la joven espere casarse para salir de su hogar familiar y que la mantenga el marido. Me queda claro que este tipo de casos experimentan un claro descenso en los últimos años, en que se ha acrecentado la igualdad de derechos y obligaciones entre sexos. Así como el interés por parte de las integrantes de este grupo poblacional por dejar de ser vistas como objetos sexuales.
3. Entrevista con Bailarina 1, realizada por Miguel Vizcarra en Guadalajara, Jalisco, entre el 20 y el 22 de septiembre de 2007.
4. Cfr. Marcela Lagarde y de los Ríos. *Los cautiverios de las mujeres, madres, esposas, monjas, presas, putas y locas*. México: UNAM, 2001.
5. Aún cuando muchas de estas actividades son legales en lo relacionado con el comercio sexual cuando intervienen mayores de edad, se incluye en esta lista por su relación con la explotación sexual comercial de menores, así como otros delitos como el tráfico ilegal de seres humanos, el lenocinio, etcétera.

6. Cfr: Miguel Vizcarra Dávila. “Entre antros, bules y recovecos: Las sexualidades de ‘fiesta’ en Guadalajara”. *Encuentros Sociales y Diversiones*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2005. (Colección Las culturas populares de Jalisco, núm. 9)
7. Espacios de reunión para personas que desean sostener encuentros sexuales. Los hay para las distintas preferencias sexuales, aunque no puedo asegurarlo en el caso de las lesbianas. En nuestro contexto se trata de reuniones organizadas entre personas que han formado redes con este objetivo, y a las que normalmente se acude por invitación de alguno de sus miembros. Una de sus características es que se realizan en espacios con luz, aunque ésta sea tenue.
8. Espacios con poca luz o que carecen de ella—lo que le diferencia del anterior—, que sirven para sostener encuentros sexuales. Se ubican en centros de reunión *gay* (discotecas, bares, etc.).
9. Lugares a los que asisten principalmente parejas heterosexuales que buscan compartir a su acompañante con otra pareja. Algunos cuentan con privados para encuentros y otros sólo funcionan como punto de flirteo.
10. Me refiero a los baños de vapor o saunas que sirven para sostener encuentros sexuales entre hombres.

Hago referencia a una industria que ha logrado adaptarse a todos los cambios en las estructuras sociales y económicas en el mundo, así como a los adelantos en materia de telecomunicaciones, y que ha sabido satisfacer las demandas de sus consumidores que, por cierto, conforman un grupo cada vez más diverso. En suma, las prácticas sexuales se han modificado y diversificado con el paso del tiempo, lo cual también ha sucedido con los distintos agentes que participan en la industria del sexo.

Guadalajara no es la excepción, y a pesar de ser considerada conservadora, se ha convertido en una de las ciudades del país con mayor vida nocturna y oferta en el divertimento erótico.⁶

Estos cambios han sido más bruscos a partir de la segunda mitad del siglo xx, fomentados por la revolución sexual y la comercialización masiva de las nuevas tecnologías de telecomunicación, especialmente lo relacionado con el uso de Internet. Cabe señalar que en este sentido y en nuestro contexto, las normas y/o leyes encargadas de vigilar lo relacionado con estas actividades no se han adecuado a nuestra realidad, permaneciendo prácticamente intactas desde hace más de 25 años.

Otra de las transformaciones de gran importancia en este sentido, está relacionada con la aparición de distintos espacios públicos de flirteo y/o de encuentros sexuales; es decir, lugares en donde se fomenta, tolera o permite la realización de ciertas prácticas sexuales que anteriormente sólo se vivían en el ámbito de lo privado o en la intimidad, entre los que se pueden mencionar: los clubes de sexo,⁷ cuartos oscuros,⁸ *table dance*, clubes *swinger*⁹ o algunos baños públicos.¹⁰

De igual manera, deben destacarse en estos cambios los acompañados de las nuevas tecnologías de comunicación, que permiten las interacciones sexuales en tiempo real entre personas localizadas en distintas latitudes, a través de una computadora conectada a Internet, denominadas “sexo virtual” o “*cyber sexo*”.

Este artículo busca indagar en uno de esos espacios públicos en los que el anonimato adquiere un papel de gran importancia: el *table dance*, que se afianza como uno de los espacios públicos de divertimento erótico más socorridos en la Guadalajara actual, y en el que se desarrolla la lucha de poder que se genera entre la bailarina y el espectador, un duelo en el que los billetes se convierten en *tickets* y caen derrotados ante la sensualidad femenina, “...porque te ven y sienten chiquita, bonita, pequeñita... –¿me proteges? ...Es dejarte someter para después, tomar el control”.¹¹

Cabe señalar que las perspectivas más recurrentes para el análisis de este objeto de estudio están orientadas a la explotación sexual comercial, el tráfico de seres humanos o la denigración de la mujer como persona y su cosificación en objeto sexual, un nuevo tema es el que plantea la disyuntiva por su legalización.¹²

Antes cabaret, hoy *table dance*, un poquito del burdel

Alrededor de los años treinta y cuarenta, surgieron los cabarés en Guadalajara, anteriormente las cantinas y los burdeles o casas de citas eran los espacios de divertimento erótico que existían para los hombres. Las mujeres que no participaban en este negocio, regularmente no asistían a tales lugares. Fue hasta mediados del siglo xx cuando algunas de ellas comenzaron a ir a los cabarés como clientas, pero lo hacían acompañadas de sus parejas, “quienes se arriesgaban a que sus esposas fueran confundidas por una mujer liviana”,¹³ además lo hacían principalmente en lugares de cierta elegancia.

Estos últimos se diferenciaron de las cantinas por la organización de bailes y la presentación de *shows* siendo el más importante el de las llamadas *vedettes* que en ocasiones eran acompañadas por un grupo de bailarinas secundarias –aun después de los sesenta los

11. Entrevista con Bailarina 1...

12. Cfr. Martha Lamas. “Trabajadoras sexuales del estigma a la conciencia política”. *Revista de Estudios Sociológicos*. México: El Colegio de México, núm. 40, enero-abril, 1996, pp. 33-133.

13. Entrevista con Urbano Pérez, realizada por Miguel Vizcarra en Guadalajara, Jalisco, el 27 de septiembre de 2007.

shows de strip tease o con desnudos no eran comunes—. Su imagen corresponde a la de las rumberas. Tampoco eran espacios dedicados exclusivamente a la prostitución como los burdeles, aunque en muchos de ellos sí se ejercía.

Rápidamente la asistencia al cabaret se convirtió en el entretenimiento erótico masculino de moda en la ciudad, se abrieron decenas de ellos en distintos puntos de una Guadalajara que sentía modernizarse y liberarse, a pesar de enfrentar una franca oposición con grupos de la sociedad civil. Entre los sesenta y principios de los ochenta estos espacios llegaron a su punto culminante.¹⁴

Transportémonos por unos instantes a la vida nocturna tapatía de las décadas de los sesenta hasta inicios de los ochenta; los salones de baile llamados casinos,¹⁵ así como algunos de los hoteles entre ellos el Hilton (hoy Carlton) o el edificio Mosler, eran prácticamente los únicos espacios públicos de divertimento nocturno a los que podían asistir tanto hombres como mujeres ajenas a la “vida galante”, quienes bailaban al ritmo de la salsa o el mambo.

Adentrándonos un poco más en el tema que compete a este artículo, haré referencia a las casas de citas y a los cabarés como antecedentes del *table dance*. Es importante recalcar que ser bailarina en uno de estos espacios no implicó ni implica dedicarse a la prostitución, ya que muchas de ellas sólo presentan un *show* dancístico erótico.

Los burdeles o casas de prostitución se diferenciaban del resto de viviendas o inmuebles por el foco rojo que instalaban en su puerta de ingreso. Los primeros reglamentos para este tipo de negocios en Guadalajara datan de la segunda mitad del siglo XIX y es importante señalar que las condiciones laborales y los reglamentos legales atentaban tanto contra la integridad como en contra de los derechos humanos de quienes ahí laboraban,¹⁶ permaneciendo casi intactos por un siglo.

14. Cfr. Víctor Manuel Ramos Willchis. “Los cabaretes de Guadalajara”. *Encuentros Sociales y Diversiones*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2005. (Colección Las culturas populares de Jalisco, núm. 9)

15. Entre ellos destacaban: “El Casino del Agua Azul”, “El Arlequín”, “Cuatro Caminos”, “El Profundo” y “El Moctezuma”, según el entrevistado Urbano Pérez Herrera. Al respecto, puede consultarse una lista mayor en Ramos, *op. cit.*

16. Cfr. Jorge Alberto Trujillo Bretón. “La prostitución en Guadalajara durante la crisis del porfiriato. 1894-1911”. Revista de la Universidad de Guadalajara. Del sustento, la ciencia, las letras y la prostitución. 12 ensayos de historia mexicana. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, enero de 1995.

En su mayoría se ubicaron en los sectores Reforma y Libertad. Entre los burdeles más famosos se encontraban –desde los sesenta hasta principios de los ochenta– “Las Encueradas”, o los que recibían el nombre de su administrador: “Licha la Venada”, “Lupe Greñas”, “Rosa Murillo” y el de “Don Odilón”¹⁷.

El inmueble contaba con una barra, mesas para beber y en ocasiones hasta con pista de baile, así como con varias recámaras, muchas de éstas equipadas con una jarra de agua y un aguamanil para asearse el cuerpo, en las que se sostenían relaciones sexuales con las mujeres que ahí trabajaban.

No había *shows* de *strip tease*; las mujeres comúnmente se sentaban a lo largo de los muros del lugar esperando algún cliente. Muchas de ellas usaban blusa, falda larga y zapatos de tacón. En muy raras ocasiones aparecía alguna *topless*, y comúnmente usaban alguna prenda de tul a manera de blusa que permitía observar sus senos, pero esto ocurría sólo en los lugares de “mala muerte”¹⁸.

Durante la entrevista, don Urbano mencionó que “nunca podía faltar en estos lugares el joto que trabajara en la puerta”; de ellos recuerda a “la Cristeta” quien laboró en el burdel de “Don Odilón”, por lo que era frecuente escuchar: “Cristeta, jabón y toallas para el 8”. Relato que concuerda con lo descrito por Salvador Novo: “A tiempo convocado, un `serafín´ domestico y diligente renovaba la provisión de agua del lavabo o ‘aguamanil’, y recogía las toallas...”¹⁹ Situación que también se repite en el caso de “la Manuela”, uno de los personajes de la cinta *El lugar sin límites*, dirigida por Arturo Ripstein.

Como se mencionó, una de las principales características de los cabarés era la presentación de diversos artistas en un *show*; el plato fuerte lo conformaban las actuaciones de las *vedettes*, las de mayor categoría acompañadas por coristas. En pocos lugares, sólo en los “congales” (espacios considerados de mala fama, calificados como corrientes o vulgares), se realizaban desnudos, motivo por el que comenzó a

17. Entrevista con Urbano Pérez...

18. *Idem*.

19. Salvador Novo. *Las locas, el sexo y los burdeles*. México: DIANA, 1979, p. 79.

20. Entrevista con Urbano Pérez....
21. Mujeres que bebían con los clientes a cambio de “fichas”, compradas a la administración, y que ellas cambiaban por efectivo al finalizar su jornada. En la mayoría de los casos se trataba de prostitutas.
22. A un costado se encontraba “El Infierno” –de menor categoría y con muchas prostitutas-, posteriormente se anexó al “Zombie”. Actualmente, el inmueble tiene el mismo giro y continúa abierto con el nombre de *Lipstick*, ahora como *table dance*.
23. Su dueño abrió la actual “Ballena”, espacio dedicado a la presentación de desnudos, localizado en la calle de Álvaro Obregón en plena zona roja.
24. Entrevista con Urbano Pérez...
25. *Idem*.
26. Ramos, *op. cit.*, p. 143. En esta obra se encuentra una lista mayor de *vedettes* y conjuntos musicales.
27. Entrevista con Urbano Pérez...

utilizarse la expresión: “pelos, pelos, pelos”. Con ella, los clientes solicitaban a la bailarina que se desnudara completamente.²⁰ En la mayoría de los cabarés había mujeres dedicadas a la prostitución, aunque en algunos casos había sólo ficheras.²¹ Normalmente, las *vedettes* no eran bien vistas en la sociedad, sin embargo, no se les trataba en lo legal o lo social como las prostitutas.

Algunos de los cabarés que adquirieron mayor renombre fueron: el “Kasbah”, “Navy Club”, “Zombie”,²² y el de más fama, fue el “Afro Casino”.²³ Por su parte, “el Zarape”, “la Tarará” y el “Ciros” (hoy Teatro Lírico) fueron algunos de los *lugares* en que se presentaban espectáculos con mayor contenido erótico (desnudos), motivo por el que eran llamados “congales”.

Se cuenta que uno de los medios por los que se difundían o hacían propaganda a este tipo de espacios era mediante los anuncios que gritaba por las calles “el Biscochón”, personaje similar al famoso “Polidor”, un hombre que cargaba y tocaba un bongó, al mismo tiempo que usaba como trompeta un envase de refresco cortado a lo largo.²⁴

Olga Breeskin, Lyn May, María Antonieta Pons, Ana Bertha Lepe y Meche Barba fueron algunas de las *vedettes* más destacadas de aquella época, y una de las bailarinas locales de mayor renombre fue Thelma Tixou.²⁵ Merece especial mención una bailarina y fichera profesional tapatía de gran renombre, “la Vampirela”, quien bailaba “teniendo únicamente puesto un anillo en el anular izquierdo”.²⁶ Las coreografías incluían música tropical que tocaba una orquesta.

También se presentaban grupos de bailarinas, en algunos casos incluían hombres, como el Ballet de Antar, “un homosexual que bailaba acompañado de varias *vedettes*... no, no, vestido como hombre, en aquel tiempo ‘eso’ no se usaba...” refiriéndose al *show* travestí.²⁷ Opinión contraria a la expresada por Wilchiis quien se refiere a Shalimar como “el primer travestí en la Guadalajara de los años sesentas”, mismo que al

finalizar su acto se quitaba la peluca y los senos postizos dejando atónitos a los asistentes.²⁸

Lo que me interesa destacar del párrafo anterior, es la persistencia de lo femenino en los espectáculos ofrecidos en los cabarés, aún cuando se presentaran *shows* con la participación de hombres en ambos casos, con una identidad sexual y/o de género distinta a la heterosexual –homosexual y trasgénero–.

Durante la administración de Flavio Romero de Velasco se estrenó un código penal para el estado; específicamente en el capítulo III se prohibieron los espacios dedicados a la prostitución y se atacó al lenocinio, poniendo fin al *show* de las *vedettes* en 1982.²⁹ Los cabarés del centro de la ciudad fueron obligados a cerrar sus puertas pero se toleró su existencia en la llamada zona roja, aún cuando comenzaron a transformarse.

Los propietarios de estos espacios y las mujeres que laboraban en ellos se hicieron más vulnerables a los chantajes y extorsiones policíacas. Para un sin número de sus parroquianos terminó toda una época.³⁰

Del “pelos, pelos...” al “tubo, tubo...”

Como se mencionó con anterioridad, una de las diferencias de mayor importancia entre este tipo de espacios lúdicos y eróticos, es que no en todos los cabarés se presentaban espectáculos de mujeres desnudas; mientras que en el *table dance*, las bailarinas finalizan su acto por lo menos *topless* y con una diminuta tanga, si no es que en la desnudez total.³¹

De igual manera sucede con el vestuario o la semidesnudez (actual) de las chicas que se encuentran trabajando abajo del escenario interactuando con los asistentes, acompañándolos a tomar alguna bebida en su mesa. Actualmente a esta actividad ha dejado de llamársele “fichar” y recibe el nombre de “copear”; en otras palabras, el “ticket” desplazó a la “ficha”. Al respecto, una de ellas comenta que “la ficha es lo único

28. Ramos, *op. cit.*, p. 143.

29. *Idem.*

30. Resulta interesante recalcar que ésta es una idea que se repitió en la entrevista realizada a Urbano Pérez, en la obra citada de Salvador Ramos y en la de Víctor Manuel Ramos; se incluyen relatos de una *vedette* y del dueño del “Afro Casino” quienes concuerdan con esta noción.

31. Un interesante enfoque para este objeto de estudio es el que presenta Dalia Schweitzer. “Striptease: The art of spectacle and transgression”. *Journal of Popular Culture*. USA: vol. 34, núm. 1, p. 65-75, www.bod.sagepub.com (EBSCO HOST, Base de datos).

32. Entrevista con Bailarina 1...

33. Es importante señalar que este tipo de espectáculo erótico llegó a nuestro país como resultado de la influencia estadounidense.

34. Cfr. Briseida Gwendoline Olvera. *Entre tubos y lencería: Identidad y trabajo en los table dance de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. O las notas periodísticas: “Noche a noche alrededor del tubo”. *Público*, Guadalajara, 17 de febrero de 2002; “Los *table* de la ciudad en 21 imágenes”. *Ibid.*, 13 de enero de 2004; y “Ciudad sexuada”. *Ibid.*, 6 de junio de 2004.

35. En el caso del segundo no se permite el ingreso en *short*, bermuda, o gorra, pero sí con sombrero. En el primero, tampoco se permiten esas prendas y además, se restringe la admisión a quienes usen *jeans*.

que prevalece de aquel tiempo en este trabajo, por lo demás los lugares, el trabajo, la música, el ambiente es distinto”.³²

A mediados de los ochenta se pusieron de moda los llamados *bikini open*, de esta manera los establecimientos evitaban problemas con el personal de Padrón y Licencias. Durante una primera pasarela las chicas bailaban frente a los clientes vestidas con ropa sexy, para la segunda canción aparecían en bikini y continuaban bailando mientras los clientes del lugar arrojaban dinero sobre el escenario, mismo que recogían las chicas al finalizar su tercer baile. En ese tiempo, comenzaron a aparecer los primeros *table dance* en las ciudades fronterizas del norte³³ y en los puertos turísticos del país principalmente.

Fue hasta la década de los noventa cuando este tipo de espacios sumaron al escenario el famoso “tubo” y comenzaron a aparecer en nuestra ciudad los *table dance*, en pocos años su número aumentó y se abrieron en los cuatro municipios del área metropolitana,³⁴ con un permiso denominado por los ayuntamientos como “cabaret”, como si fuese en honor a su antecesor. Este nombre hace referencia a la presentación de algún tipo de espectáculo, así mismo les permite cerrar más tarde que otro tipo de giros comerciales.

En la actualidad existe un número aproximado de 30 establecimientos de *table dance* en la zona metropolitana de Guadalajara, entre ellos destacan el “Golden”, “Men’s Club”,³⁵ “Candys” y el “D Club” como los mejores. Otros muy conocidos pero no exclusivos son: el “Guadalajara de día”, “Lipstick”, “El Galeón”, “Junior’s” o “Ramsés”. Algunos abren de lunes a sábado, los hay abiertos desde el atardecer y hasta el amanecer. De todos los precios y en todas las zonas –aun residenciales–, a diferencia de lo que ocurría décadas atrás en las que este tipo de espacios sólo existían al “otro lado” de la Calzada Independencia.

Su estructura se asemeja más a la de una discoteca actual que a la de un salón de baile de hace cincuenta años, por la construcción, las luces y porque la música

es programada por un *dj*. Algunas de las mujeres, están sentadas en grupos en las mesas del lugar y no al margen de los muros.

El ingreso a otras mujeres está permitido, en algunos casos pueden pagar *sexys*. La presentación de un hombre en el *show* es prácticamente inexistente, pues a los *tables*, se va a admirar mujeres.

Las dos entrevistadas comentan que en el tipo de lugares que trabajan no hay “padrotes”, pero sí hay muchas chicas que cuentan con un representante. Explican que no es lo mismo, porque éstos no pueden obligarlas a trabajar en algún determinado lugar ni a realizar prácticas que ellas no deseen, su único trabajo es conseguirles un buen establecimiento para trabajar.

Muchas cosas han cambiado, sin embargo otras parecen regresar, “creo que es algo que está volviendo, ahora es más usual que te compren una botella de *champagne* y un ramo de flores que hace 10 años que inicié...”³⁶ Por otra parte, las dos entrevistadas aseguran que hasta el momento no han sufrido ataque físico por parte de algún cliente, aunque aseguran que es porque han trabajado en establecimientos de categoría “...en realidad, se portan amables, saben que el personal de seguridad los puede sacar si lo solicitamos”.³⁷ De hecho, durante un *sexy* o un privado está prohibido que toquen el cuerpo de la chica, con ello aumenta el deseo y el número de *tickets*.

En promedio las “teiboleras” tienen entre 19 y 35 años de edad. Muchas de ellas son madres que encabezan su familia. Aseguran las dos entrevistadas que la necesidad económica es el factor que más influye para que se dediquen a esta actividad; una de ellas explica que su pareja la abandonó y no le alcanzaba el dinero que ganaba en su anterior trabajo (venta de inmuebles) para pagarse la universidad y su renta. La otra, dice que las chicas más guapas del lugar en que labora pueden ganar hasta 40 000 pesos semanales.

Los servicios que comúnmente ofrece un *table dance* en la actualidad son:

36. Entrevista con Bailarina 1...

37. Entrevista con Bailarina 2.
Realizada por Miguel Vizcarra en
Guadalajara, Jalisco, 18 de
septiembre de 2007.

- a) Baile: una o más chicas bailan dos o tres piezas musicales, durante la segunda se desvisten sensualmente hasta quedar *topless* y en tanga. En algunos lugares algunas lo hacen hasta quedar desnudas.
- b) *Sexy*: consiste en bailar una canción frente a un cliente en su mesa; a él no le está permitido tocar a la chica.
- c) Privado: se refiere a la realización de un *sexy* en un cuarto privado del lugar; como en el anterior, no está permitido tocar a las chicas.
- d) Copeo: las chicas pueden sentarse a beber en la mesa de alguno de los clientes mientras éste les paga las bebidas.
- e) Salidas: dejar el lugar en horas de trabajo para salir con alguno de los clientes.

Es importante señalar que no se trabaja bajo un contrato laboral que cumpla con los requisitos o los derechos y obligaciones que marca la ley. Los tratos son prácticamente orales, pero ella decide si hace “privados”, “salidas” o si busca las ganancias del “copeo”, se sobrentiende que los “*sexys*” son parte del empleo. Muchas sólo se dedican a bailar, y en el caso de algunos lugares existe un pacto de exclusividad.

En el caso de uno de los tres *table dance* de mayor prestigio en la ciudad se manejan más o menos las mismas tarifas o ganancias: Baile, las chicas pueden ganar entre 500 y 1500 pesos por una noche de trabajo (dependiendo de su físico); *Sexy*, de un *ticket* que tiene un costo de 220 pesos, ella recibe 100 pesos de comisión; Privado, dos *tickets* 440 pesos, ella recibe 200; Copeo, 100 pesos por bebida y un porcentaje no definido por la compra de botellas; por último, la Salida, cuesta 4 400 pesos entre las 21 y las 3 hrs., más tarde 2 200 (ésta es entrada sólo para el lugar). Cabe señalar, que en el lugar trabajan de miércoles a sábado 60 chicas aproximadamente (lunes y martes, 40 en promedio).

La lucha de poder se hace evidente entre todos y cada uno de los que se encuentran en el lugar; en ellas “la competencia es por ser la más sensual, la más bella. Entre ellos, por ser el más cabrón, y ése es el que tiene más viejas”.³⁸ Así pues, ellos deben gastar; “los *sexys*, las bebidas o los privados se traducen en bienestar...

económico para nosotras”.³⁹ Su trabajo es, “...dominar, captar la atención mediante la sensualidad...”⁴⁰

En ocasiones, los clientes se enamoran –dicen: “hay quien deja a su familia”– y buscan una relación formal con ellas; “yo te aseguro, que a todas las que estamos aquí, por lo menos en una ocasión nos han sacado de trabajar, ...te ponen casa, dan carro y mantienen”.⁴¹ Situación, que desde mi perspectiva pone en evidencia el poder que pueden llegar a ejercer sobre algunos hombres. Al respecto, otra de ellas comenta: “un cliente que conocí y con el que salí por algún tiempo, me ofreció pagarme la universidad, no acepté porque debía dejar esta ciudad y, además casarme con él. Yo quiero mi libertad”.⁴²

39.*Idem.*

40.*Idem.*

41.*Idem.*

42. Entrevista con Bailarina 2...

Cuando la mujer reactiva al hombre

Karine Tinat
El Colegio de México

Introducción

Este escrito ofrece una lectura, entre muchas otras que se pueden hacer, sobre un cierto tipo de pornografía que encontramos en México. Las revistas aquí contempladas son las famosas “pornonovelas” de bolsillo, ilustradas con fotografías y salpicadas de cuadros donde resbalan emociones, pensamientos y algunas palabras. A la vista de todos: se exponen en los kioscos de la capital y otras ciudades; a escondidas: se devoran lo más a menudo por miradas masculinas en el metro u otro medio de transporte.

Quizá la relativa visibilidad de esta pornografía en el panorama urbano haya constituido el punto de partida de este estudio. En 2004 y en esos mismos kioscos, adquirimos un *corpus* de unas veinte revistas de la editorial La Revancha, cuyos títulos remiten al universo femenino: *Líos de faldas calientes*, *Secretarias calientes*, *Ardientes amas de casa*, etc. Nuestros principales objetivos eran ante todo, descubrir lo que contenían estas revistas; entender qué tipo de pornografía encerraban; develar qué imagen o imágenes de la mujer podían transmitir a sus lectores. Esta aproximación era esencialmente exploratoria y tenía el fin de compartir reflexiones con colegas antropólogos parisinos, durante un taller de investigación.¹

1. Se presentó este estudio en el taller “Cuerpo y afectos”, dirigido por la profesora Françoise Héritier, del Laboratoire d’Anthropologie Sociale du Collège de France, en mayo de 2005.

Este artículo retoma las notas llevadas a consideración durante dicha sesión de trabajo. El acercamiento a esta pornografía se realizó a través de los prismas de lo corporal y de lo femenino. Estas dos dimensiones se imponen de manera evidente. Por una parte, en la pornografía se considera a menudo que los individuos sólo son y sólo tienen cuerpos con el único fin de obtener placer sexual. Por otra parte, en cuanto a lo femenino, la palabra pornografía, deriva de “pornógrafo”, y constituye un préstamo (1769) al griego tardío *pornographos*: “autor de escritos sobre la prostitución”, compuesto de *graphos* (del verbo *graphein* “escribir”) y de *pornê*, “prostituta” (derivado de *pernêmi* “vender esclavos”) significando inicialmente “mujer vendida”, “mujer-mercancía”.²

Abordado desde una mirada antropológica, en el sentido en que se intentará deconstruir las lógicas interaccionales y de género, el estudio se articulará en tres partes. Primero, se recordarán brevemente las características de la literatura erótica y de la pornografía para poder identificar el género de estas revistas, etiquetadas en su portada como “pornonovelas”. Analizaremos luego las representaciones del cuerpo femenino y del cuerpo masculino a través de los discursos del hombre y de la mujer. Por último, adentrándonos en las lógicas interaccionales de los actores de estas historias, reflexionaremos sobre el estereotipo de “la mujer receptáculo” y “el hombre dominante”.

Aunque hoy en día se observe un interés creciente por el consumo de pornografía entre las mujeres,³ estamos todavía lejos de haber abandonado la idea de que la pornografía es concebida por hombres para responder a fantasías de hombres. La finalidad del trabajo será justamente volver a abrir esta discusión, viendo cómo, en estas revistas, la mujer puede llegar a satisfacer el deseo del hombre.

2. Michela Marzano. *La pornographie ou l'épuisement du désir*. París: Buchet-Chastel, 2003, p. 31.

3. Julie Bouchard y Pascal Froissard. “Sexe et communication”, *MEI*. París: L'Harmattan, núm. 20, 2004.

Entre erotismo y pornografía

¿Historias y sentimientos?

Si el erotismo cuenta con palabras (muy a menudo sentimentales) y/o imágenes de encuentro sexual, la pornografía muestra el acto sexual borrando todo lo que le rodea: enseña todo, todo es sencillo, todo se da por sentado. Es un poco como si una persona ‘A’ no fuera más que un objeto que la persona ‘B’ puede utilizar y que ‘B’ no fuera más que un objeto que ‘A’ utiliza luego. Las representaciones en la pornografía solamente se enfocan en el placer y no tanto en el juego afectivo y emocional que se deriva del encuentro como en el erotismo.

En estas revistas, un encuentro y una historia subtienden siempre las relaciones sexuales. Desde la primera página, muy pocas veces se entra directamente al acto sexual. Los actores están vestidos ligeramente y un diálogo se entabla. En cambio, a lo largo de la historia, se abandonan los sentimientos en beneficio de intercambios verbales esencialmente fundados en el deseo irreprimible que los cuerpos se fusionen rápidamente.

*¡Lo más rápido posible,
todo y enseguida!*

Lo importante en la pornografía –y de menor relevancia en el erotismo– es el *performance*. Según Bonnet, “la imagen pornográfica es una representación de la sexualidad de tal manera que sólo vemos su dimensión de *performance*... que reduce el encuentro a un proceso de posesiones sin límites”.⁴ En estas revistas, la dimensión del *performance* es tan central en las relaciones que, desde este solo punto de vista, no cabría la duda de que es pornografía.

4. Gérard Bonnet. *Défi à la pudeur*. París: Albin Michel, 2003, p. 22.

¿Cuerpos sin cara?

Entre otros autores, Marzano explica que la imagen pornográfica, a diferencia de la imagen erótica, empieza donde la mirada es desestabilizada por la “deconstrucción” de la cara. Siempre se exponen cuerpos sin cara. Aunque la cara esté presente, está totalmente “fuera de contexto”: sólo sirve para conducir la mirada del espectador al sexo y otras partes erógenas. La cara es una “especie de máscara muda que acompaña la actividad sexual”. La boca está presente, pero “vacía de toda palabra”: solamente es un hueco para gozar, está aquí a mismo título que la vagina o el ano.⁵ En estas revistas, las caras, relativamente expresivas, acompañan la historia, y de las bocas se escapan unas palabras.

Estas revistas son difíciles de clasificar: conjugan un encuentro, cuerpos con caras, relaciones de dos y casi exclusivamente heterosexuales, fundamentadas en cierto *performance*. En estas revistas no hay ni escatología ni bestialidad ni violación, ni siquiera una sobreexposición del acto sexual y tampoco hay realmente sentimientos. Los lugares donde suceden las historias forman parte de la vida cotidiana como la casa o la oficina. Todo se construye alrededor de una serie mecánica de gestos que sigue siempre la misma progresión: felación, penetración vaginal o anal, orgasmo/eyaculación. Tal vez estas series mecánicas de gestos puedan emparentarse con el género pornográfico, ya que una característica de éste es que el actor se reduce a su cuerpo y que éste es tomado como un objeto intercambiable. En la pornografía, no es la persona como tal lo que uno desea sino un cuerpo que se utiliza para gozar. En las revistas estudiadas la persona es deseada, aunque su cuerpo, fragmentado, parezca ser el único objeto de la codicia. En el término “pornonovela”, sin duda se concentran los dos géneros: el pornográfico (porno) con el erótico (novela).

5. Michela Marzano y Claude Rozier. *Alice au pays du porno. Ados: leurs nouveaux imaginaires sexuels*. París: Editions Ramsay, 2005, pp. 124-125.

6. Françoise Héritier. *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*. París: Odile Jacob, 1994.

7. París. "Me acuesto y pago". *Ardientes amas de casa*. México: La Revancha, núm. 11, 2004.

Representaciones del cuerpo humano

¿Qué cuentan las historias?

En las revistas, el adulterio en la pareja heterosexual es la historia que emerge más a menudo; sin embargo, se encuentran también, entre otras temáticas, la del incesto del segundo tipo⁶ y la homosexualidad exclusivamente femenina.

Como ejemplo, reconstruyamos la historia de una pareja heterosexual que se pone a jugar dominó.⁷

Primer momento: Blanca está en la oficina y tiene prisa por regresar a su casa para "no perderse el juego de la noche". Cuando está a punto de irse, su jefe, el licenciado, la llama para decirle que urge que revise unos documentos para el día siguiente. Como su deseo de volver a casa es irreprimible, ella se lleva los documentos a casa.

Segundo momento: Blanca y su marido se sientan alrededor de una mesa para jugar dominó. El ambiente es el de la complicidad. Primera partida: el marido canta victoria y Blanca recibe un castigo que consiste en desnudarse moviéndose muy sensualmente. El marido comenta: "¡Mamacita, qué rica estás!". Segunda partida: la mujer gana y ordena a su marido que le bese los senos sin utilizar las manos. El marido afirma: "Ya me estoy poniendo bien caliente". Tercera partida: la mujer gana y le ordena que le recorra todo el cuerpo sin manos. El marido lanza: "Ya me siento bien duro." Es solamente a partir del cuarto partido cuando el marido empieza a desvestirse y el juego sigue alternando victorias del hombre y de la mujer.

Tercer momento: Penúltima partida: el marido gana y pide a su mujer una penetración anal, cosa a la que ella siempre se negó, pero que acaba por aceptar, y él la penetra con un preservativo; cuando está a punto de eyacular, se quita el preservativo para entrar en la vagina. El marido afirma: "Quiero vaciarme en tu empapada cueva" y ella contesta: "Rellénamela de tu

exquisita leche”. Ambos alcanzan el orgasmo. Última partida: la mujer gana y, como castigo, entrega al marido los documentos para que los revise durante la noche mientras que ella se va a dormir.

La representación del cuerpo femenino

A diferencia del cuerpo masculino, el de las mujeres es sobreexpuesto en estas revistas. Están poco vestidas: envuelta en una toalla, el ama de casa acoge al plomero; la secretaria ofrece un escote profundo, etc. Todas llevan zapatos con tacones altos y ostentan joyas, tatuajes, perforaciones. En cuanto a la forma de su cuerpo, estas mujeres están “entradas en carnes”, con pechos generosos, muslos a veces celulíticos y panza flácida. Su cuerpo se ve bajo todos los ángulos; la mayor parte del tiempo su boca está abierta; sus partes sexuales están particularmente en el primer plano. Muy a menudo su sexo está rasurado como para ofrecer una mejor vista al lector de la revista.

Este cuerpo femenino, como el de los hombres, es objeto de numerosos comentarios. Expresa la mujer sobre su propio cuerpo frases del estilo siguiente: “cada parte femenina tiene su encanto”, “eres de los pocos que han sabido disfrutar mi hermosura”, “mi gruta ansiosa es sólo tuya”, “mi cuerpo es tuyo”, etc. La mujer parece estar buscando confirmación de su belleza a través de la mirada del hombre. Le habla de su propio cuerpo como si él pudiera apropiárselo.

El hombre hace también numerosos comentarios sobre el cuerpo de la mujer: “tus pezones están ardientes como hierro al rojo vivo”, “yo siento como palpita tu rica concha”, “este delicioso aroma me mareo”, “estás empapada”, “lo más bello de la naturaleza eres tú”, “¡dame tu divino néctar!”, “tu sexo también es un manjar de reyes”, “me gusta besar tu cosita, ver cómo se despierta como capullo en flor, cómo se abren tus pliegues al contacto con mi lengua”, “gozo tus redondeces”, etc. El hombre valora lo húmedo y lo

caliente de la mujer; aprecia también sus redondeces, su belleza y sus aromas. Muchas veces la compara con un alimento o una flor.

*La representación
del cuerpo masculino*

En estas revistas, llama la atención la silueta musculosa del hombre. Sus posturas y su ropa ponen de relieve sus músculos. El hombre siempre se quita la ropa después que la mujer. Se exhiben poco sus partes sexuales, rara vez su sexo está en erección, aunque reciba numerosos comentarios. La mujer expresa comentarios como los siguientes: “tu cuerpo es el de un atleta”, “¡lo tienes enorme y tan duro!”, “tienes un caramelo macizo muy sabroso”, “tienes la potencia de un toro”, “dame tu vara, quiero tener todo el día la sensación de que la tengo adentro”, “está bien grandota”, “a mí me encanta masturbarte y ver cómo expulsas tu caliente esperma”, etc. La mujer valora lo grande, lo duro y lo vigoroso del sexo del hombre, lo potente y lo musculoso de su cuerpo. El hombre habla también de su cuerpo: “toca mis músculos ¿te gustan?”, “cuido mucho mi cuerpo para que tus manos puedan gozarlo”, “mi sangre se acelera en mis venas”, “he endurecido mis nalgas, siéntelas”, “siente mi solidez”, “¿cómo quieres que te lo meta, rápido o despacio?”, etc. Estas frases demuestran que es el hombre quien domina los movimientos, el acto sexual. Sin embargo, la mujer forma parte del intercambio; puede subrayarse: “por ti”, “para que *tus* manos puedan gozarlo”.

En las observaciones anteriores, lo llamativo es que se podría dar fácilmente una interpretación simbólica de estas representaciones corporales presentes en los discursos, recurriendo a la dicotomía aristotélica. Según Aristotéles, lo femenino corresponde a los valores de lo frío, lo húmedo, lo pasivo, lo pesado, lo débil y lo “no dominable”; mientras que lo masculino corresponde a los valores de lo caliente, lo seco, lo activo, lo ligero, lo fuerte y lo “dominable”.⁸ Gracias a esta dicotomía, veríamos en estas revistas que la mujer

8. Françoise Héritier. *Masculino/ Femenino. El pensamiento de la diferencia*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 19.

y el hombre están respectivamente asociados con sus valores femeninos y masculinos.

Aunque parezca trivial aplicar a Aristóteles dentro del tema de la pornografía, la dicotomía funciona. Y más que funcionar, en el caso de esta pornografía tiene una doble virtud heurística. Por un lado, permite legitimar el modelo pornográfico de la feminidad y de la masculinidad, “bien conocido por ser un sistema donde hombres y mujeres son polaridades complementarias”;⁹ y por otro, indica un camino por donde puede seguir investigándose.

En la dicotomía aristotélica, lo femenino hace pareja con lo frío y no con lo caliente. ¿Qué sentido tiene entonces dar a esta mujer los atributos de caliente, ardiente? ¿Qué hacer con lo activo y lo pasivo –en términos de comportamientos y actividades– sabiendo que, según Aristóteles, corresponden respectivamente a lo masculino y a lo femenino? ¿En qué medida se puede considerar que el hombre es activo dominando las acciones, si él mismo afirma que sólo puede actuar gracias a la mujer y a su “calentura”?

Lógicas interaccionales

Las lógicas interaccionales en dos historias

La primera historia titulada “Masaje erótico”¹⁰ plantea lo siguiente: un hombre visita a una mujer para pagarle una deuda que dejó su padre, recién fallecido. La mujer, masajista, que daba al finado “buenos” masajes, propone ofrecerle los mismos al hijo. Aunque reacio, el hombre acepta desnudándose, afirmando que esos días “no le calienta ni el sol” y que “tampoco es bueno en la cama”. La mujer le da el masaje y él va “calentándose” hasta el punto de querer penetrarla. Reacia a su vez, ella afirma que “no está dentro del servicio” pero acaba por aceptar, bajo la condición de que él “cumpla como un buen macho”. El hombre se convierte en el dueño de la situación y por primera vez

9. Marzano y Rozier, *op. cit.*, p. 159.

10. J. García. “Masaje erótico”. *Fantasías sexuales*. México: La Revancha, núm. 69, 2004.

11. Olga San. “¡Ver para comer!”. *Secretarias calientes*. México: La Revancha, núm. 27, 2004.

en su vida se siente “un verdadero hombre”. Ambos alcanzan el orgasmo y la historia termina con las imágenes del hombre agotado por el placer y la mujer tan satisfecha por el acto que afirma que siempre estará “lista para darle los mismos masajes en el futuro”.

La segunda historia, titulada “¡Ver para comer!”¹¹ se articula en dos fases. Comienza con un acto sexual entre un hombre y una mujer. Si ella parece “excitada”, él afirma “no poder” entregarse a ella. El acto queda inconcluso. Luego, la pareja lleva ropa del siglo pasado y la casa tiene una decoración antigua. El hombre afirma que no se podrá excitar—considera su caso como desesperado—si ella lleva ese vestido antiguo. La mujer le ofrece comida mientras se cambia de ropa, esta vez más moderna y *sexy* (con minifalda y sin calzones). Por esos artificios y los actos de la mujer, el hombre empieza a excitarse y disfrutar el acto sexual. De hecho, se convierte en la persona que controla la situación. Ambos alcanzan el orgasmo y la mujer queda agotada por las proezas del hombre.

Cuando la mujer reactiva al hombre

En estas dos historias, la mujer y el hombre desempeñan alternativamente papeles activos y pasivos. Desde las primeras páginas, las historias suelen escenificar a mujeres que toman las riendas de la situación porque están frente a un hombre impotente, inerte o inactivo. La mujer recurre a prácticas para despertar el deseo del hombre, lo logra, y de ahí en adelante se invierte la tendencia. El hombre se vuelve activo y la mujer se somete a sus voluntades en el acto.

Estas advertencias invalidan lo que algunos autores escriben sobre la pornografía. Si coincidimos con la idea de Marzano, para adelantar que la pornografía produce un sistema donde hombres y mujeres son polaridades complementarias, discrepamos de ella en el hecho de que la pornografía no siempre escenifica hombres fuertes y activos y mujeres débiles

y pasivas,¹² pues en casi todas estas revistas, la mujer necesita “reactivar” al hombre.

¿La mujer receptáculo y el hombre dominante?

Si la mujer no aparece siempre débil y pasiva, es cierto que, en cambio, casi siempre está “disponible”: lista para aceptar todo acto sexual. En las pocas historias en las que ella emite resistencias, se deja convencer. Su “no” de partida no es más que un trampolín hacia un mejor “sí”. Disponible también en el sentido de que, a través de su discurso, parece ser “un receptáculo de esperma”. Una multitud de frases por parte de ella remite a este aspecto: “un río caliente corre dentro de mí”, “¡húndela toda!”, “quiero sentirlo hasta adentro”, “vacíate en mí”, “todo mi vientre se siente invadido”, “quiero que me rellenes toda”, “tu leche me da vida”, etcétera.

Si el hombre se presenta primero como una persona que se deja utilizar, no tarda luego en dominar la situación para probar a la mujer que es capaz de darle un placer óptimo satisfaciendo sus propias pulsiones. En el momento de la penetración y el orgasmo, sus palabras son las siguientes: “soy dueño de tu tesoro más preciado”, “sube y baja al ritmo de mi poderoso bastón”, “ábrete bien para que pueda entrarte todita”, “júrame que siempre me serás fiel, me volvería loco si otro trozo de carne entrara por esta cavidad.”, “te voy a aventar la primera entrega del día”, etc. En ninguna de estas historias, el orgasmo es un momento controlado por la mujer. Todo indica que si el hombre necesita ser “reactivado”, es para luego dejar sitio a la afirmación de su dominación.

Conclusiones

Estas breves líneas pretenden menos evaluar y juzgar la presencia de estas “pornonovelas” en el paisaje urbano que intentar analizar su contenido,

12. Marzano y Rozier, *op. cit.*, p. 159.

deconstruyendo las representaciones de los cuerpos femenino y masculino así como los discursos que les rodean.

En general, el término “pornografía” remite a un mundo casi mercantil o a un universo lleno de “productos”: los actores y su sexualidad parecen casi encerrados en una lógica económica; en los discursos, la alteridad parece cancelada, los sujetos ya no hablan. Entre las representaciones pornográficas, es corriente separar la *soft porno* y la *hard* o *ultra hard porno*. Si la primera se enfoca en las felaciones, las penetraciones vaginal y anal, la segunda suele más bien tratar las dobles penetraciones (anal y vaginal al mismo tiempo), las introducciones vaginales o anales de objetos diversos, la escatología, la necrofilia, etc. Fuera de estas categorías, hoy en día, sociólogas como Bourcier, evocan también la eclosión reciente de la *post porno*. Ésta se caracteriza por las lecturas de la pornografía realizadas por mujeres, para hombres y mujeres. Según Bourcier, fue viendo pornografía que no era realizada, desde su punto de vista, cuando las mujeres empezaron a entender que no era que no les gustara la pornografía, sino que ésta, hecha por hombres, no les convenía.¹³ Un ejemplo de *post porno* podría ser la famosa película *Viólame* de Virginie Despentes.

Pero volvamos al objeto que nos ocupa aquí. Estas pornonovelas no son ni *post porno*, ni *hard porno*. Quizá la etiqueta *soft porno* o *porno clásica* sea la más adecuada. Si bien se representa a la mujer como un receptáculo y un cuerpo reducido a su función placentera, si bien los cuerpos femeninos y masculinos parecen explotados hasta el extremo (en el sentido del *performance*), toda la lógica que subtiende la interacción entre el hombre y la mujer parece vinculada con cierta intencionalidad. El hombre desea a esta mujer en particular y no a otra; en algunas historias le suplica que ningún otro hombre goce de su cuerpo como él mismo.

El análisis de las lógicas interaccionales nos permitió destacar que el hombre necesita ser

13. Marie-Hélène Bourcier. *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. París: Editions Amsterdam, 2006, p. 26.

“reactivado” por la mujer. En términos más triviales, la mujer necesita excitar al hombre para que él pueda estar en condiciones de participar en la relación sexual. Esta reactivación del hombre por parte de la mujer puede también recordar las prácticas de prostitución entre hombres y mujeres. Ahora bien, como lo vimos en la introducción, un pornógrafo sería, etimológicamente, un autor de escritos sobre la prostitución.

Por último, cabe recapitular brevemente las principales características de estas pornonovelas: 1) las historias suceden en lugares “familiares” como la casa o la oficina; 2) el lenguaje de los actores no es tan vulgar al grado que nadie pueda reconocerse en ello; 3) las interacciones son la mayor parte del tiempo heterosexuales y más precisamente entre una mujer y su marido; 4) las relaciones sexuales aparecen construidas como relaciones sociales de dominación en las que el papel supuestamente activo de la mujer, al principio, no es más que un trampolín hacia una mayor subordinación de ella frente al hombre después; “subordinación erotizada”, en términos de Bourdieu.¹⁴

Este conjunto de características permite adelantar que una identificación con los roles de los actores de estas historias podría ser relativamente fácil por parte de los lectores. Queda esperar que los lectores tengan bastante distanciamiento para independizarse de estos estereotipos y de estas ideas comunes. Desgraciadamente, sobrevive hoy en estas revistas, como en otras, la idea de que la mujer está en la casa, en la oficina o en cualquier lugar cotidiano y que siempre se encuentra disponible para satisfacer el deseo del hombre, “activarlo”, “reactivarlo”.

14. Pierre Bourdieu. *La domination masculine*. París: Seuil, 1998, p. 27.

ESTUDIOS JALISCIENSES

77

Introducción

Angélica Peregrina

Jorge Guillermo Olveda García

El patrimonio cultural de Jalisco

Analiza los bienes culturales de Jalisco tanto materiales como inmateriales, entre ellos, los sitios de esta entidad federativa que han sido declarados Patrimonio de la Humanidad, como es el caso del Hospicio Cabañas y el Paisaje Agavero. También comenta la legislación que protege a dicho patrimonio.

Palabras claves: patrimonio cultural, Jalisco, instituciones gubernamentales, legislación, Historia, Arqueología, reglamentos culturales.

Lourdes Gómez Consuegra

Francisco Guerrero Muñoz

Reflexiones sobre turismo cultural

El desarrollo turístico de un territorio debe plantearse a partir de los valores auténticos de cada tipo de patrimonio, sea éste natural o cultural, y de cada localidad, basados en la conservación del patrimonio, organización de itinerarios flexibles y sostenibilidad de la propuesta.

Palabras clave: turismo, territorio, itinerario, conservación, patrimonio, sostenibilidad.

Ruth Miranda Guerrero

Jesús Rodríguez Rodríguez

Isabel Ramírez Ramírez

Turismo religioso vs peregrinaje religioso

Se presenta la reinterpretación de los resultados obtenidos en la encuesta aplicada a los peregrinos de Talpa. Éstos nos dan argumentos para discutir las categorías de peregrino y turista, y el planteamiento de las autoridades de gobierno respecto a los santuarios religiosos y su justificación de inversión a favor de impulsar el turismo religioso.

Palabras clave: turismo religioso, peregrinos y turistas, camino de Ameca a Talpa de Allende.

Estrellita García Fernández

Agustín Vaca

Zonas de monumentos históricos en Jalisco

En México, la declaratoria de zona de monumentos históricos es materia legal posterior a muchas de las transformaciones urbanas más radicales. Este trabajo aborda del contexto en que se produjeron y las diferencias que presentan los decretos referidos para Lagos de Moreno y San Miguel el Alto.

Palabras clave: Zona de monumentos históricos, Patrimonio material y simbólico, Jalisco.

Rebeca Alcántara de Bazdresch

Las yeserías en el Museo de las Artes Populares de Jalisco

Las yeserías porfirianas constituyen un patrimonio cultural poco estudiado. El rescate del inmueble que alberga al Museo de las artes populares de Jalisco permitió determinar el estilo, la función social, los materiales y la técnica de manufactura de una serie completa de yeserías. La restauración de éstas permitió también el registro del método tradicional de elaboración.

Palabras clave: yeserías, eclecticismo, porfiriato, restauración.