

**Sobre Solís, Juan.**  
***El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM***

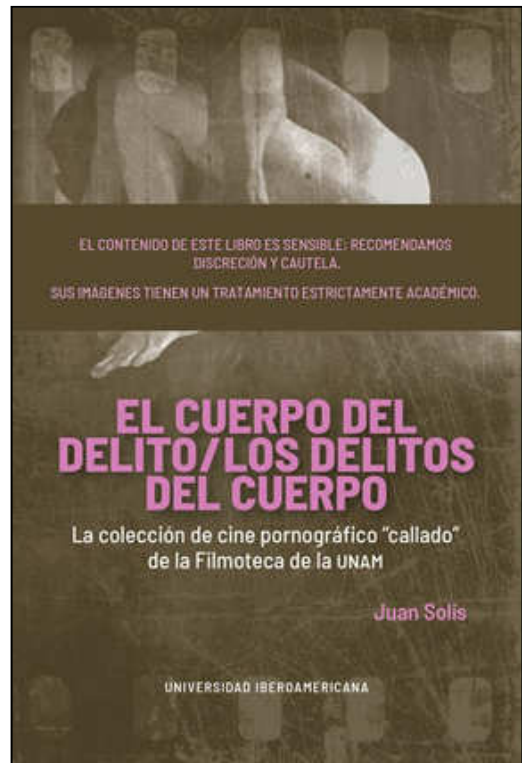
México: Universidad Iberoamericana,  
2023, 312 pp., ISBN: 978-607-8931-30-9

Humberto Rodríguez Rauda \*

**L**a historia del cine pornográfico mexicano de la primera mitad del siglo XX es un tema de estudio que se encuentra en construcción. El libro de reciente publicación *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM* del historiador del arte Juan Solís, es un destacable acercamiento a la historia de un producto visual y género cinematográfico que se debate entre realidades y quimeras.

El objeto de estudio de su investigación es un particular conjunto de cintas pornográficas resguardado por la Filmoteca de la UNAM. Se trata de un grupo de poco más de 50 títulos de cortometraje en formato de 35 y 16 mm que van desde los pocos segundos hasta los 12 minutos de duración, posiblemente realizados en la primera mitad de siglo XX. Para evitar el deterioro de los originales 29 de ellos han sido transferidos a formato digital (DVD).

Desde el inicio del libro el autor advierte al lector que entenderá al conjunto de cortometrajes pornográficos, el cuerpo de estudio, como un *cuerpo del delito*, término que toma de la teoría jurídica y que refiere como "el conjunto de los elementos físicos, de los elementos materiales, ya sean principales, ya accesorios, de que se compone el



delito”.<sup>1</sup> Con esta propuesta conceptual Solís se pregunta ¿Cuál es el delito en este caso? ¿El cuerpo del delito es un delito sobre el cuerpo? ¿El de los actores o el de los espectadores? ¿La noción de delito aplicada al cuerpo es física o moral?

Para responder a tales interrogantes revela que su camino metodológico fue dividir el *corpus* de estudio en conjuntos de cintas que respondan a categorías de análisis que trata puntualmente en cada uno de los cuatro capítulos que conforman la publicación. Estas categorías provienen de distintos campos del saber como lo son la estética, la filosofía, la historia cultural, el psicoanálisis, el feminismo, entre otras, lo que aporta densidad a la investigación haciéndola multidisciplinar, teniendo como eje el análisis cinematográfico. Es decir, analiza cintas completas o fragmentos de ellas de acuerdo a propósitos específicos creando constelaciones que son flexibles y rotantes con el propósito de ofrecer un panorama más completo del cine pornográfico mexicano de la primera mitad de la pasada centuria.

En el primer capítulo se ocupa puntualmente de detallar cómo es que circulaban materiales pornográficos impresos, fotográficos y cinematográficos en la capital mexicana en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX a partir del análisis de documentos judiciales. Importante es mencionar que Solís distingue que las estrategias de difusión y distribución de materiales pornográficos utilizados en aquel momento guardaban una estrecha relación con un *modus operandi* cuyo antecedente se remonta al Renacimiento y que mucho le debía a la invención de la imprenta y la posibilidad de reproductibilidad, mismo aspecto que más adelante aprovecharon la fotografía y el cine, lo que delata que la pornografía había encontrado formas y métodos de circulación que poco se habían modificado en el correr del tiempo.

En este sentido, la primera parte del capítulo la dedica a la revisión de cuatro cuerpos del delito impresos: *Memorias de una Cocota*, *La Reina de la Lujuria*, *Selección Artística* y la

---

<sup>1</sup> SOLÍS, Juan. *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico “callado” de la Fílmoteca de la UNAM*. México: Universidad Iberoamericana, 2023, p. 13.

revista *Vida Alegre*. Las publicaciones mencionadas se destacaron por incluir ilustraciones, fotografías y/o versos cuyo contenido era considerado inmoral y obsceno, al mostrar cuerpos desnudos (principalmente femeninos) y actividad sexual explícita (visual o escrita) y, como tal, caían en el delito de faltas a la moral, razón por la que fueron decomisadas por las autoridades y los presuntos culpables llevados a juicio. Al momento de reconstruir cada uno de los casos Solís encuentra como común denominador que los acusados alegaban no tener conocimiento de que los materiales que vendían eran pornográficos. Se percata también de que la reglamentación jurídica no precisaba con claridad qué debía de entenderse cómo obsceno o pornográfico:

Su carácter pornográfico y su decomiso se basaron en una mera apreciación. La falta de claridad a la hora de categorizar un objeto como pornográfico constituyó una fisura, un resquicio que le permitió subsistir al género. Por ahí se colaron las sombras que la ley no pudo definir, pero que reconocía como pornográficas.<sup>2</sup>

En la segunda parte del capítulo expone el caso judicial más documentado (hasta ahora) en la historia del cine pornográfico mexicano: el del hispano Amadeo Pérez Mendoza. La librería La Tarjeta, ubicada en pleno centro de la Ciudad de México y propiedad de Pérez Mendoza, fue allanada por la Policía Judicial a principios de 1939 por la supuesta venta de postales obscenas y exhibición de películas pornográficas. En la operación realizada fueron decomisadas fotografías, postales y cintas de carácter pornográfico, además de que el lugar contaba con el equipamiento necesario para la exhibición de materiales pornográficos. Pérez Mendoza declaró ante los tribunales que el material pornográfico encontrado era para su uso personal y que no lo comercializaba, lo que para el autor suscita un debate entre lo público y lo privado: “Cuando lo obsceno, lo que está fuera de escena, se expone a la vista de la sociedad, se transforma en delito”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

Los casos judiciales analizados por Solís en esta primera parte del texto evidencian, en primer lugar, que en México existía una red consolidada para la producción y distribución de materiales pornográficos que circuló clandestinamente destinada a satisfacer las demandas de un mercado asiduo a este particular contenido. En segundo lugar, delata la preocupación de las autoridades por detener el tráfico de materiales obscenos a través de la implementación de severos programas públicos. No obstante, la ley no estableció con precisión cuáles objetos debían de ser considerados como tales. Esta área de grises es justo en la que Solís hace hincapié concluyendo que “el delincuente no es el espectador, sino el realizador, es el que daña el cuerpo social mostrando cómo interactúan sexualmente los cuerpos individuales”.<sup>4</sup>

En el segundo capítulo el autor comparte con el lector los hallazgos de la revisión física del material. Sostiene que la lógica que da coherencia al conjunto de cintas en 16 y 35 mm es la del fragmento. Esta lógica se expresa no únicamente en cómo el cine pornográfico exhibe los cuerpos, planos detalle y encuadres cerrados saturados de corporalidad, fragmentos a fin de cuentas, sino en el cuerpo mismo del film. Las cintas presentan rayaduras, mutilaciones, intervenciones o añadiduras que evidencian, primero, su alta capacidad de uso; segundo, su susceptibilidad a ser modificadas. Cintas pornográficas de procedencia extranjera llegadas al país posiblemente de Francia, España, Estados Unidos o Argentina eran alteradas: se les quitaban o agregaban fragmentos, y se sustituían los intertítulos originales por otros que utilizaban un lenguaje vulgar absolutamente mexicano.<sup>5</sup> Para el autor la intervención a las cintas implicó una estrategia de apropiación, de “mexicanización”, que a su vez delata la existencia de productoras nacionales. Su investigación le permitió identificar dos: la Huarachazo Mex y la Anahuac Mex S. de I.I. (Sociedad de Irresponsabilidad Ilimitada).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 93.

Un rasgo particular que Solís distingue en el conjunto de cintas es la existencia de un espacio para la banda sonora. El cine en aquel momento ya contaba con la posibilidad tecnológica de incluir sonido sincrónico, pero el cine pornográfico optó por seguir utilizando recursos del cine silente como los intertítulos: “Más que silentes o mudas, las películas que analizamos son en su mayoría, si acaso, calladas. El suyo no es necesariamente un mutismo obligado, sino un silencio voluntario. Por alguna razón, prefieren renunciar al sonido y callar”.<sup>7</sup> La observación es por demás interesante si se tiene en cuenta que el cine pornográfico es un despliegue que exige la intervención de todos los sentidos del espectador. Decidir omitir gemidos, jadeos y gritos de placer implica limitar la experiencia sensorial de quien mira la pornografía ¿Se trata acaso de una estrategia más para ocultar la pornografía? Es una interrogante que continúa sin respuesta pero que Solís deja sobre la mesa para futuras investigaciones.

En el tercer capítulo Solís analiza el cuerpo como “sitio del delito”, los órganos como sus instrumentos y a la cámara como el dispositivo que registra la interacción sexual de los cuerpos. Aborda el cuerpo que mira (y también el cuerpo que es mirado) teniendo como guía tres preguntas: ¿quién mira el porno?, ¿desde dónde lo mira? y ¿cómo lo mira? Recurriendo a los conceptos psicoanalíticos de voyeurismo, fetichismo y sadismo, su intención es comprender el proceso operativo del voyeur que se da detrás de la cámara (quien filma), en los personajes involucrados en la trama de las cintas y en el espectador mismo. Este juego de miradas cosifica los cuerpos, los vuelve fragmentos, “órganos y objetos, fluidos y secreciones, encuadres y emplazamientos”.<sup>8</sup> Para Solís esta cosificación se da principalmente sobre el cuerpo femenino que es objetivado por la mirada masculina para su satisfacción y goce sexual: “El placer está en ver, y es un privilegio casi exclusivamente masculino”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 176.

Las mujeres exhiben ante la mirada masculina (la mecánica, la diegética y la del espectador en la sala) una desnudez que en la mayoría de las situaciones es total. No obstante, reconoce la cabellera femenina, los tacones, medias, ligas y lencería como objetos que son constantemente fetichizados. Un rasgo singular es que los hombres que participan en estas películas rara vez muestran una desnudez total: “Generalmente portan zapatos y/o calcetines a la hora de sostener un encuentro sexual, aún si están en exteriores o si caracterizan a sultanes”.<sup>10</sup>

En la segunda parte del capítulo, Solís profundiza en las formas en las que el porno hace visible la corporalidad. Para el autor lo sublime y lo grotesco son formas de representación corporal expresadas en la pantalla pornográfica. De nueva cuenta el cuerpo femenino es el centro de la discusión, un territorio en el que, como expresa Solís, “se extiende la inestable frontera entre lo artístico y lo pornográfico”.<sup>11</sup> La diferenciación entre el cuerpo desnudo y el desvestido, entre el cuerpo representado y el cuerpo registrado, deambula intermitentemente el cine pornográfico:

La cámara intenta captar el encuentro sexual con la precisión anatómica del cine científico y utiliza algunos recursos del documental para disfrazar de objetividad un discurso subjetivo [...] pero es sólo una estrategia porque –al igual que en el cine documental–, tanto los encuadres como los movimientos de cámara y la edición responden a una intención, en este caso a un deseo de ver y hacer ver un cuerpo de una manera determinada. Lo que el género pornográfico no se permite poner en duda es la veracidad de la acción filmada.<sup>12</sup>

El cuarto y último capítulo del libro lo dedica al análisis de los estereotipos nacionales y extranjeros presentes en el conjunto de cortometrajes donde identifica rasgos característicos de la pornografía mexicana. En un contexto histórico donde el nacionalismo posrevolucionario se dio a la tarea de construir símbolos e imágenes que respaldaran el nuevo proyecto de nación, Solís reconoce la necesidad de delimitar

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 204.

lo propio a partir del establecimiento de lo ajeno. En este sentido, primero pasa revista a “los otros”, a estereotipos como el del árabe, el español y el gitano que son abordados por el género de manera cómica exagerando los rasgos estereotípicos de los personajes:

Las tramas son simples y los personajes carecen de profundidad. La historia sólo se encargará de ambientar la secuencia sexual: no hay obstáculos considerables para llegar a la misma. Todas las mujeres en el género están disponibles sexualmente, todos los hombres tienen la capacidad anatómica y fisiológica para aprovechar esa disponibilidad.<sup>13</sup>

Después se ocupa de lo propio, “nosotros”, donde advierte la presencia de charros, chinas poblanas, campesinos y militares, todos estereotipos culturales ampliamente difundidos durante el periodo posrevolucionario. Para el autor la pornografía, tal vez sin proponérselo, resultó un dispositivo contracultural efectivo que no fue ajeno a la invasión/invencción de símbolos nacionalistas. No obstante, un aspecto medular es que, en palabras del autor, “su manera de abordarlos constituye una irreverente desarticulación de los mismos”.<sup>14</sup> La pornografía toma a los estereotipos nacionales y exalta lo propio, pero diluyendo su solemnidad: los transforma en tipos deseantes.

En suma, *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*. La colección de cine pornográfico “callado” de la Filmoteca de la UNAM es un libro donde Juan Solís hace gala de una destreza académica e intelectual al enfrentarse a un *corpus* singular y a un tema complejo que es difícil de abordar. Su particular enfoque es un ejemplo meritorio de cómo la mirada aguda y curiosa permite ver más allá de lo que es visible. Su investigación no es solamente una reconstrucción de la historia del cine pornográfico mexicano en la primera mitad del siglo XX, se trata de una historia de la sexualidad, la historia de la justicia penal, la historia cultural, la historia del cuerpo y la historia de las representaciones. Pero más importante aún, se trata de la historia de las cosas que la

<sup>13</sup> Solís, *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*, p. 239.

<sup>14</sup> Solís, *El cuerpo del delito/los delitos del cuerpo*, p. 255.

ley y la moral insistieron en ocultar, de ahí que este libro sea una luz que despeja las sombras y alumbró la sexualidad de los cuerpos sociales.

---

**Fecha de recepción:** 25 de noviembre de 2024

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2024

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ozclu2f3i>

**Para citar este artículo:**

RODRÍGUEZ RAUDA, Humberto. "Sobre Solís, Juan. *El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo. La colección de cine pornográfico "callado" de la Filmoteca de la UNAM.* México: Universidad Iberoamericana, 2023, 312 pp., ISBN: 978-607-8931-30-9", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 388-395. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/497>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Humberto Rodríguez Rauda** es Licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y Maestro y Candidato a Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus líneas de investigación destacan la historia del cine pornográfico mexicano en la primera mitad del siglo XX, el arte moderno mexicano y los estudios de cultura visual. Actualmente se desempeña como docente de la materia Perspectivas Históricas del Arte en La Casa del Teatro y colabora en festivales de cine como El Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) y Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM). E-mail: [hrorauda@gmail.com](mailto:hrorauda@gmail.com).