

Sistema Nacional de Fototecas

# Alquimia

\$ 42 enero-abril 2005 año 8 núm. 23



Las historias ocultas



Agustín Jiménez, Sin título, *ca.* 1932. Col. Museo de El Carmen-INAH (impresión contemporánea)



Autor no identificado, Sin título, ca. 1920.  
Col. particular

*enero-abril 2005*

SARI BERMÚDEZ  
Presidenta del CNCA

LUCIANO CEDILLO  
Director General del INAH

MOISÉS ROSAS  
Secretario Técnico del INAH

CÉSAR MOHENO  
Coordinador Nacional de Difusión

ROSA CASANOVA  
Directora del SINAFO

HÉCTOR TOLEDANO  
Director de Publicaciones

*Alquimia*

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ  
Editor

CANNON BERNÁLDEZ  
Asistente editorial

LORENA NOYOLA PIÑA  
Diseñadora

ROLANDO FUENTES, CANNON BERNÁLDEZ  
Fotografía

BENIGNO CASAS Y GUSTAVO F. GUZMÁN  
Corrección

Consejo de Asesores

ALICIA AHUMADA, MARCO ANTONIO CRUZ, OLIVIER DEBROISE,  
TERESA DEL CONDE, BERNARDO GARCÍA, PATRICIA MASSÉ Z.,  
PATRICIA MENDOZA, REBECA MONROY NASR, CARLOS  
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO PÉREZ  
MONTFORT, GERARDO SUTER.

Comité Editorial

LUCIANO CEDILLO, ROSA CASANOVA, ADRIANA KONZEVIK C.,  
GEORGINA RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, JUAN  
CARLOS VALDEZ.

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

ISSN 1405-7786

*Alquimia*, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: César Moheno / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D.F. Hecho en México / *Printed in Mexico*.



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

## Índice

- 4 Otra historia por conocerse
- 7 *Vintage Porn*  
CARLOS A. CÓRDOVA
- 17 "A", "w" y Adrián Devars *Junior*  
MIGUEL ÁNGEL MORALES
- 27 Antonio Reynoso como autor erótico  
JORGE NORIEGA
- 35 La fotografía erótica en la colección Garza Márquez  
SALVADOR SALAS ZAMUDIO
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO
- 44 *Soportes e Imágenes*: JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
- 46 *Publicaciones y exposiciones*



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

## Otra historia por conocerse

A mediados de diciembre de 2004, la prensa mexicana dio a conocer la venta de la primera obra pornográfica impresa en el mundo. Se trataba del libro *Sodoma*, atribuido al inglés John Wilmot, conde de Rochester, quien lo escribió en 1670. El precio de venta ascendió a algo así como 980 mil pesos mexicanos, según informó la londinense casa de subastas Sotheby's. Poco después, en enero de 2005, y a partir de una investigación de mercado, se supo que la tecnología DVD había sido impulsada sustancialmente por la industria de la pornografía, la cual produce unos 11 mil títulos en ese formato. Y esto se debía a que, se decía, fueron los consumidores de este género los primeros en comprar reproductoras de video y de DVD y los primeros en adquirir enlaces de alta velocidad a Internet. ¿qué hay de un hecho a otro? Sin duda seguirle la pista —esto es, reconstruir la historia—, de cómo se fue gestando el imaginario sobre lo pornográfico nos llevaría a una historia de las mentalidades. Esto

es, nos conduciría a conocer cómo las sociedades van modificando los modos de recepción, de cómo y por qué reciben una muy específica información. Y también de qué manera ésta es solicitada y generada (y curiosamente a veces ocultada).

En ese sentido, no hace falta advertir aquí la fuerza divulgadora de la fotografía y de cómo ésta ha formado conciencias, en tanto documento social. Pero sí tendríamos que señalar que, a pesar de las muy diversas historias fotográficas mexicanas que hasta hoy se conocen, no tenemos entre nosotros, ni siquiera asomada o apenas documentada, una historia que vaya de lo pornográfico a lo erótico. ¿A qué se debe esto? Podríamos aventurar varias respuestas que irían de la circulación secreta de las imágenes, y por tanto difíciles de reconstruirlas en su historia, a las censuras sociales o autoimpuestas. Para obtener respuestas más precisas, o acercarnos a una posible silueta histórica, es que hicimos este número de *Alquimia*. El pornoerotismo desde la fotografía lo hemos



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

querido abordar aquí en tanto documento histórico, en tanto objeto sociocultural que, como en los casos anteriores, nos remite a una historia de las mentalidades. Ciertamente hay autores que dividen lo pornográfico de lo erótico (digamos, Jean Baudrillard en *De la seducción*), pero en varios casos advertimos que esto se entrelazaba, ya que de algún modo ambos actos se daban de manera continuada. En diversas situaciones, la práctica fotográfica de lo erótico llevaba a lo porno.

Ahora bien, desde el punto de vista histórico se enfrentan muchos retos para perfilar una documentación de tal naturaleza, porque las colecciones accesibles son escasas, o porque las fotografías difícilmente llevan alguna identificación, o la calidad de las impresiones es precaria o bien porque por pudor difícilmente se permite exhibir públicamente estas imágenes. Sin embargo, para ello obtuvimos ayuda y consejo de cada uno de nuestros colaboradores que abordan aquí hechos específicos: Carlos A. Córdova

busca aquí dar un amplio panorama de la circulación de lo pornográfico; Miguel Ángel Morales incide sobre el caso de fotógrafos que apenas se permiten firmar con una letra para no dejarse reconocer a sí mismos; Jorge Noriega nos descubre la faceta profundamente erótica de Antonio Reynoso y de algunas imágenes que permanecían en su archivo particular; mientras que Salvador Salas nos ofrece un adelanto de su tesis doctoral que se encuentra realizando, sobre la obra de Roberto Garza Márquez, un maestro del erotismo hasta hoy olvidado. Hay que señalar que algunos coleccionistas prefirieron mantenerse en el anonimato. Y también que todas las imágenes aquí publicadas eran inéditas hasta la fecha. Nuestros agradecimientos a Abel Maldonado, a Librerías Lam y al Archivo Antonio Reynoso. Esta particular historia, de una sociedad que ocultó sus propias imágenes que generó, así, se comienza a perfilar.

*José Antonio Rodríguez*



Autor no identificado, Sin título, ca. 1940. Col. particular

# Vintage Porn

Carlos A. Córdova

Como nunca antes, el consumo de imágenes pornográficas se ha generalizado como experiencia social. Pero contra lo que pudiera creerse a partir de tal omnipresencia en calles y páginas, la pornografía no es privilegio de la sociedad contemporánea. Sus formas actuales fueron desarrolladas en la primera mitad del siglo XIX para la elite de caballeros conservadores. Se concebía como un negocio discreto para estimular la sexualidad masculina. No es extraño entonces, que sociedades tan patriarcales como las de la Inglaterra victoriana, del México porfirista o la Rusia zarista, fueran voraces consumidores de pornografía escrita y gráfica. Preocupados por alejar estos contenidos de las mujeres y de las clases inferiores, estos celosos custodios morales desplegaban una complicidad para con sus pares. Al gozar de mayor tolerancia, el mundo masculino miraba en ella una estructura de afinidad. Estas obscenas imágenes conjuraban la ruda conversación o el chiste colorado. La estruendosa carcajada.

El erotismo no corrió siempre por las mismas vías. Estas picantes imágenes utilizaron varios soportes simultáneos: el dibujo, el grabado, la relojería, la pintura o la cerámica. Pero indudablemente a partir de su aparente mimesis, el más real de los desnudos estaba en lo fotográfico. La transcripción tecnológica le acercó más a los términos de la piel que los esfuerzos del grabado o los logros del pincel. La fotografía fue protagonista de un fenómeno visual de enorme trascendencia, tan evidente, que las vistas eróticas corrían paralelas al desarrollo de lo fotográfico.

Paradójicamente, los pioneros de la fotografía erótica fueron pintores, miniaturistas y litógrafos que vieron naufragar sus oficios ante la avasallante cámara fotográfica. Es evidente la formación académica en esos estudios y series de desnudos: la elección de las posturas, del decorado y de la composición. Y sin embargo las intenciones son divergentes. En su estudio sobre los desnudos eróticos del pasado, William C. Taylor explica que "El desnudo académico se define por la distancia, la fotografía erótica por la proximidad, proximidad alentada por una



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular





sonrisa o una mirada ardiente".<sup>1</sup> Tomemos distancia de las simplificaciones. El desnudo académico era delgada justificación para comerciar numerosas imágenes eróticas, ofrecidas como modelos para pintores.

Etimológicamente *obsceno* ocurre fuera de escena (*ob-scena*). Pero a contrapelo de las escurridizas definiciones de diccionario,<sup>2</sup> la fotografía erótica escenificó todas las apetencias y fantasías. En su trazo, el sexteto de imágenes en la colección Maldonado de la Librería Anticuaria pertenecen a lo litográfico, mientras su función describe una experiencia pública de la representación erótica: la felación como espectáculo. Las linternas mágicas ya presuponen una mecánica de exhibición y a un público.<sup>3</sup>

La evidente provocación recorre estos ancestros de la impresión fotográfica, pero no resulta simple distinguir las trayectorias iconográficas. La porosa frontera entre erotismo, sensualidad y pornografía acompañan a la fotografía desde sus inicios. Sigue como incógnita la realización del primer desnudo fotográfico, que algunos sitúan en fecha tan temprana como 1844. Un tema sobre el que se ha escrito y polemizado bastante.<sup>4</sup> Muy pronto las primeras formas de lo fotográfico se apropiaron del desnudo y del erotismo como mercancía. Grant B. Romer, del International Museum of Photography and Film, sostiene que para 1855 la producción de daguerrotipos estereoscópicos con fines eróticos llegaba a su punto culminante. Sin embargo, resultaban insuficientes para abastecer a un ávido mercado: "Es muy posible que la producción total de daguerrotipos eróticos entre 1851 y 1860 no haya pasado de cuatro o cinco mil. Esto significaba que el mercado que existía para los daguerrotipos eróticos no podía ver satisfecha su demanda, cada vez mayor".<sup>5</sup>

Mucho de la historia de la circulación de estas imágenes está por escribirse. Una noticia temprana nos ofrece ideas acerca del arribo de esta iconografía. Detenido en Marsella con casi un centenar de escandalosas vistas para mutoscopio, el fotógrafo Bernard le explicaba a la policía francesa que estas imágenes le habían sido pedidas desde Veracruz.<sup>6</sup> Apenas vestigios, la escasa supervivencia de estas fotografías impide la cabal reconstrucción de su consumo

Ambas: placas de linterna mágica para proyección. Sin título, ca. 1870. Col. Librerías Lam



Autor no identificado, Sin título, ca. 1920. Col. particular

e interpretación. Pero podemos leer sus huellas sobre la arena. Si bien las quejas publicadas acerca de la proliferación de *imágenes indecentes* dan noticia de los horizontes de una recepción pública, simultáneamente nos permiten intuir las dimensiones de las redes que comerciaban con impresiones lascivas.

La cantidad de material obsceno que se vendía en la Ciudad de México, a mediados de 1866, obligó al gobierno capitalino a emitir un bando en que se hacía referencia a su interés por detener su circulación, sobre la consabida necesidad de proteger a los jóvenes. Pero entre líneas, atisbamos el apasionamiento social por este tipo de materiales:

... ha llamado la atención del Sr. Alcalde Municipal la escandalosa venta que se hace de estampas y fotografías que representan figuras las más obscenas e indecentes. La profusión con que han circulado entre la juventud, se ha dado a conocer por la multitud de quejas que se han dirigido al S.S.

por los padres de familia y otras personas, pidiéndoles castigue este tráfico obsceno que corrompe la moral, pervierte las costumbres y siembra en el corazón de los jóvenes el germen de vicios degradantes que producen en la sociedad males de gran trascendencia ...<sup>7</sup>

Bandos y números nos hablan de las dimensiones de esta iconografía. Posiciones encontradas, lo público y lo privado se encuentran alrededor de un puñado de fotografías. En última instancia, la pornografía trata de las imágenes públicas de una sociedad que silencia sus ideas —y sus tareas— eróticas. La presencia de este singular contraste nos permite visualizar y definir los sensores (y los censores) sociales. Los guardianes del orden moral y cultural, quienes se inquietan sobre el impacto de tales representaciones al interior de la sociedad, e incluso dispersan los mecanismos de autocensura en las artes.<sup>8</sup>



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

### *La estética policial*

La reacción en torno a la circulación de la imagen licenciosa oscilaba entre el pánico y la complicidad. Naturalmente que hubo víctimas de esta dualidad. Un reporte londinense de 1850 señalaba la incautación de 60 imágenes obscenas. En 1870, el fotógrafo inglés Henry Evans fue objeto de una redada policial en Long Acre y le fueron aseguradas 850 fotografías. Después de un célebre juicio en el cual sostenía haber hecho *photographic studies from life*, mientras el juez hablaba del demonio, Evans fue condenado a dos años de trabajos forzados y al pago de una multa.<sup>9</sup> Pero mucho distaba de ser un caso mayor. La imaginaria erótica estaba en camino de convertirse en industria. Cuando en abril de 1874 el fotógrafo Henry Hayler fue detenido, le fueron recogidas 130, 248 impresiones y más de cinco mil negativos.<sup>10</sup>

Fuimos eco. A mediados de 1901, el fotógrafo estadounidense vecindado en México, Charles B. Waite, pagó con algunos días en la cárcel de Belén y una multa en metálico por haber enviado por correo un puñado de imágenes con niños desnudos, lo que fue calificado en los diarios de la época como "circulación de imágenes pornográficas". Suceso sobre el

que Francisco Montellano ha hecho una sabrosa reconstrucción hemerográfica.<sup>11</sup> Parece que su interés era muy distante. Aún así, Waite enfrentó los afilados dientes de la jauría policiaca.

Pero el equívoco ocurrido con Waite nos deja ver la larga sombra de Anthony Comstock, quien era secretario de la sociedad neoyorquina para la supresión del vicio y que sirvió como agente especial del U.S. Post Office. Comstock y sus seguidores (una legión de Torquemadas contemporáneos, dedicados a quemar tarjetas postales en lugar de códigos) resultaron un importante filtro para la detención de material erótico enviado hacia Estados Unidos, llegado masivamente a través del correo.<sup>12</sup> Sobra decir que las alucinaciones del comisario Comstock y su pequeño reino de terror carecen de importancia, sino en la medida que iluminan prácticas colectivas. Al final, son los censores quienes definen a lo pornográfico y ellos creían necesario impedir la nociva circulación de imágenes que entonces eran llamadas simplemente *fotografías parisinas*, describiendo simultáneamente un origen y una iconografía. Tal como sugería André Bretón, siempre se trata del erotismo de los otros.

Era una cascada de imágenes disolutas. La reproductibilidad de la imagen fotográfica resultó la



Autor no identificado, Sin título, ca. 1940. Col. particular

plataforma idónea para abastecer a un insaciable y lucrativo mercado. Lo estereoscópico era una tecnología de la visibilidad que sostuvo una poderosa distribución comercial. Diversión familiar, el visor estéreo —estereoscopio— era una posesión bastante común para la burguesía europea, estadounidense y mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX.<sup>13</sup> Pero finalmente una ilusión, esta popular forma de la tridimensionalidad también podía hacer creíbles la tersa piel y los generosos volúmenes.

Hacia otra estética de la percepción, cabe aquí un importante matiz. Si la presentación paleocinematográfica de las *lantern slides* impone la ruidosa mirada pública en las vistas privadas, con las estereoscopías enfrentamos la silenciosa recepción privada de imágenes públicas. Sospecho que eso explica que lo doméstico sea un frecuente telón de fondo, tal como ocurre con las autocromas de la Fundación Cultural Televisa. Montada sobre esta estructura visual, circuló una enorme cantidad de imágenes sexuales. Desde 1880, el taller de Eugène Hanau fue uno de los más grandes editores parisinos de material erótico en formato estéreo. Su cuño E.H. se vería impreso hasta 1915, cuando cesó de enviar sus producciones a México. No estaba solo.

También por estas tierras la American Universal View United Company ofrecía desnudos estereoscópicos desde 1900.

#### *De las prohibiciones*

A finales del siglo XIX existía una compleja narrativa. Lo explícito no es la única norma. Junto al desnudo se proyectaba una intensa escenificación propia del romanticismo. Se asumía que la fotografía servía como disparador de fantasías, por lo que el contexto visual era tan importante como el desnudo mismo. Salido de su realidad, de su verdadera naturaleza, el artificio escondía. Y revelaba. Un insomne delirio que cubría las carnes con mallas maquilladas, ostentaba el flamable vuelo liberado del cabello y que regateaba a la vista el alzado de los pezones.<sup>14</sup> Claro ejemplo de las fronteras de lo visible, la supresión del vello púbico resultó el canon de lo permitido editorialmente hasta bien entrado el siglo XX. Casi un siglo de pudor público.<sup>15</sup>

En una de sus *visiones*, Carlos Fuentes advierte que la historia del arte es inseparable de la historia de sus prohibiciones. Una extraña interpretación



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

de lo visible está en las “tapadas” peruanas, que escondían su rostro detrás de mantillas negras mientras mostraban a la cámara sus encantos. Se trata de una convención erótica de acentuado sabor mozárabe. Una anticuada práctica que probablemente ya sólo sobrevivía en Lima. Comunes como retratos de pudorosas damas de sociedad, también se erotizaron. La *carte-de-visite* —conservada en la colección Dammert— es un ovalado fetiche que muestra los muslos apenas cubiertos con medias blancas, mientras que el rostro permanece oculto detrás de un mantón.<sup>16</sup> Luego entonces, estas tapadas (bastante destapadas), nos llevan a preguntarnos acerca de la enigmática culturalidad de las zonas erógenas y su desplazamiento temporal.<sup>17</sup>

La larga tarde del sistema porfiriano fue una *Belle époque* que afrancesó a la sociedad mexicana justo en el momento en que París era la capital de las imágenes libertinas. La atracción que representaban las ciudades y la proletarización de amplios grupos otrora ligados a la ruralidad trajó, entre otras consecuencias, un incremento de burdeles y cantinas. La modernización decimonónica del tejido social relajó las reglas del juego erótico, mayoritariamente ligadas a lo convencional. Un estrepitoso cambio que se

agudizaría y profundizaría para la enloquecida década de los años veinte, cuando las mujeres abandonaron para siempre el corsé en el fondo del ropero y junto a éste muchas ideas anticuadas. En esos intersticios creció la pornografía mexicana, la que muy pronto incluiría una animada filmografía realizada con actores y actrices locales.<sup>18</sup>

Alba González descubrió que en las revistas del porfirismo tardío se ofrecieron modelos de aproximación al desnudo y al erotismo.<sup>19</sup> El teatro fue el gran pretexto, como se puede ver en revistas como *Frégoli* (1877-1879), *Cómico* (1896-1901), *El Burro* (1901) y otras. La danza sería otro afluente de pasiones. Las descubiertas piernas de las bailarinas incendiaban la imaginación en las plateas.

En los últimos días de 1894, *El Mundo Ilustrado* publicó seis ilustraciones de una pareja que representaba una lección de baile, algo subida de tono. Estamos frente a las primeras imágenes sensuales aparecidas en la prensa mexicana, por lo que su editorial ofrecía explicaciones preliminares:

No faltará quien extrañe y aún censure la publicación de las ilustraciones anexas, pero sabido es que el periódico



Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

tiene que conocer lo bueno y lo malo, si quiere cumplir su misión. El Mundo que se ha comprometido con sus lectores a darles una revista ilustrada de los acontecimientos que ocurren en la República, entre ellos los teatrales, no puede ni debe, por escrúpulos que tal vez no fueran perdonados por nuestros suscriptores, renunciar a hacerles conocer un entretenimiento que como el citado, es poco conocido en el país.

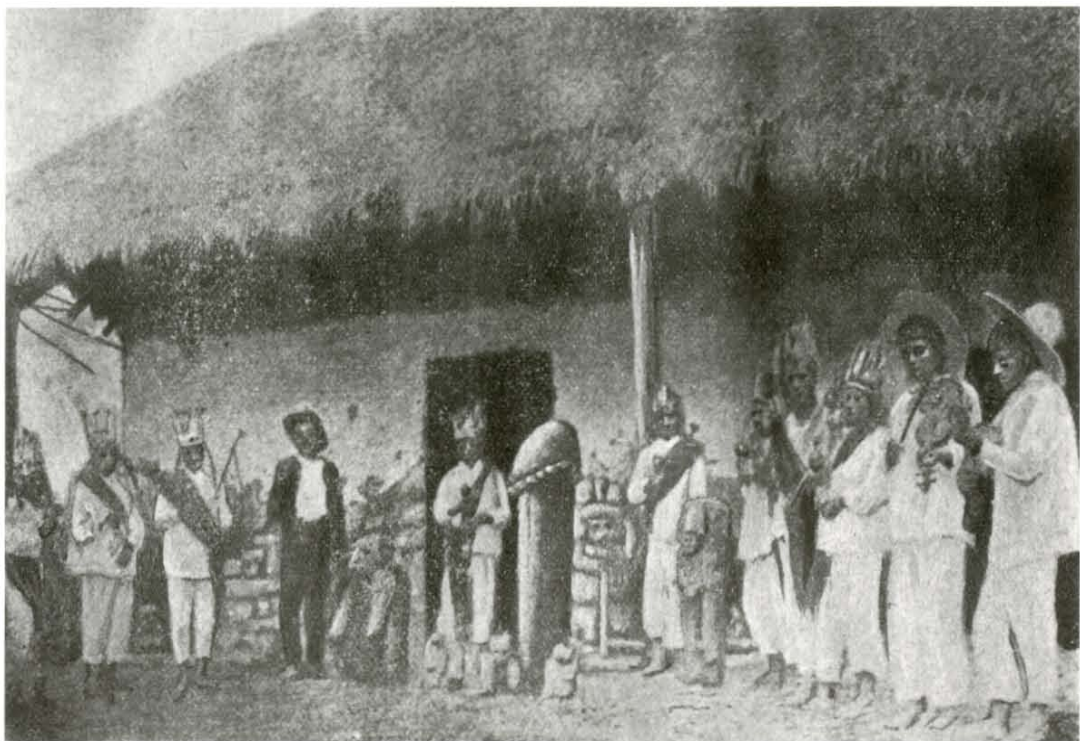
En esta muy poco informativa secuencia, un *profesor* tocaba las piernas de su compañera de baile. Para luego moralizar en la huerta del vecino:

Desde luego, comparando los anuncios pornográficos de esa compañía con los del circo, se desecha toda preocupación, pues se reflexiona que, si las

saltereras [*sic*] de una son admitidas con sus atractivos trajes de acróbata y con sus arriesgados ejercicios en que exhiben mayor o menor superficie desnuda del cuerpo, no hay razón para rechazar a la troupe de Sam Jack, porque hacen piruetas más o menos altas, porque imiten a los Majiltons de Orín o porque presenten sus formas sin más velo que la malla y una capa probable de algodón.<sup>20</sup>

Convenientes simulaciones. Un mes más tarde, una fotografía que mostraba a seis bailarinas del Circo de los Hermanos Orrín ocupaba media página del semanario, exhibiendo, por supuesto, las torneadas pantorrillas. El cuerpo de baile.<sup>21</sup>

En realidad lo pornográfico no es un objeto sino una idea acerca de los objetos y de las imágenes. Miramos una idea forjada por la sociedad decimonónica que segregaba antigüedades (la colección Witt,



Culto del falo, 1890, en Ramón Mena, *Catálogo del Salón Secreto (culto al falo)*, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1922. Col. particular

en el Museo Británico; el *Gabinetto Segreto*, en el Museo Arqueológico, en Nápoles, o la que separa Ramón Mena para el Museo Nacional en México) y las reserva de la vista social. Que toleraba los frescos en Pompeya o los templos labrados en Konarak y Bhubaneswar como pasado, pero que reprobaba sus contenidos en términos de una moral pública al tiempo que los confinaba detrás de rejas como decadentes ejemplos de la otredad. Y sin embargo brillaban. *Secreto* parece un término contradictorio para museos que imprimen catálogos de colecciones eróticas.<sup>22</sup> Se trataba de gabinetes de acceso limitado que garantizaban la exclusión y, más importante quizá, que escribían fantasías en el imaginario colectivo. El siglo XIX fue rico en contradicciones. La máquina fotográfica no escaparía a este esquizofrénico umbral que exaltaba literariamente la vida doméstica y romantizaba el cortejo, al tiempo que desplegaba sus lujurias en lupanares y endiosaba bailarinas regordetas.

Pero la historia de estas imágenes salaces no termina. A finales del siglo XX se hizo notorio el

interés por remirar estos discretos materiales en función de una historia de las mentalidades o, incluso, por sus enormes posibilidades de ganancia (el mercado estadounidense reconoce a estos tesoros de baúl como *vintage porn*). Gozando de un ambiente de gran liberalidad, ediciones de todas calidades se han lanzado de lleno a reproducir legendarias colecciones fotográficas como las de Rotemberg, Kinsey o Scheid —verdaderas erotecas que reúnen miles de impresiones—, convirtiendo estos antiguos pudores en auténticos *bestsellers* planetarios. Un giro tan sorprendente, que tamaño atractivo no sólo ha invitado al relanzamiento de imágenes sino, más interesante aun, hasta la falsificación. *Salve lucrum*.

Recargadas las manos sobre el púlpito de la posmodernidad, se puede ser cínico frente a estas candorosas imágenes de viejos deseos. Cenizas. También podemos leer aquellos tiempos en que fuimos tan inocentes como para escandalizarnos frente a una fotografía.



Ramón Mena, *Catálogo del Salón Secreto (culto al fallo)*, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1922. Col. particular

- <sup>1</sup> William Taylor, *Los desnudos eróticos del pasado*, Barcelona, Ultramar, 1995, p. 13.
- <sup>2</sup> Naief Yeyha, "Pornografía y obscenidad. La crítica de la cultura desde sus márgenes", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 546, julio, 1996, p. 12.
- <sup>3</sup> Ángel Miquel, "Los últimos tiempos de la linterna mágica", en Jesús Nieto *et al.*, *La Linterna Mágica en México*, México, Ediciones sin Nombre/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2003, pp. 51-52.
- <sup>4</sup> Michael Koetzle estima que alrededor de cinco mil daguerrotipos eróticos fueron producidos entre 1840 y 1860. Poco más de mil doscientos sobreviven. Véase su "Commentary on the artistic and social evolution of photography representations of the human body from 1839 to 1939", en *Uwe Scheid Collection, 1000 Nudes*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1994, p. 44.
- <sup>5</sup> Grant Romer, "La daguerrotipia erótica", en *Luna Córnea*, núm. 25, octubre, 2002, p. 22.
- <sup>6</sup> Elizabeth McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 161.
- <sup>7</sup> *El Cronista de México*, México, 10 agosto 1866.
- <sup>8</sup> Juan Soto Ramírez, "Antropología visual de la pornografía", en [www.ujaen.es/rae/2001/articulos/juansoto01.htm](http://www.ujaen.es/rae/2001/articulos/juansoto01.htm), 2001.
- <sup>9</sup> "Indecent Photographs: Severe Sentence", en *The British Journal of Photography*, 25 marzo, Inglaterra, 1870.
- <sup>10</sup> Michael Hiley, *Victorian Working Women, Portraits from Life*, Boston, David R. Godine Publisher, 1979, p. 138.
- <sup>11</sup> Francisco Montellano, *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, CNCA-Grijalbo, 1994, pp. 35-48.
- <sup>12</sup> La demencial lucha de Comstock se volcó luego contra la literatura, las salas de billar, los semanarios ilustrados, la lotería y la contracepción, un proceso que duró de 1862 a 1915 y que incluso promulgó una ley en marzo de 1873. Véase de Laura Mirski, "Introduction", en *Forbidden Erotica, the Rotemberg Collection*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 2002, p. 6.
- <sup>13</sup> Carlos Córdova, "El pasado de la imagen", en *Movimiento Actual*, núm. 119, julio, 2000, pp. 30-33.
- <sup>14</sup> Deborah Dorotinsky mira con agudeza la capacidad erotizante del cabello en la fotografía y el simbolismo finisecular. Una metáfora que asigna el cabello recogido para la madre y emancipa la ondulante soltura en prostitutas, bailarinas, cortesanías y otras felices compañías. Pero el retrato que en 1861 hizo Pierre-Louis Pierson de la fascinante condesa de Castiglione, la muestra de espaldas y convierte al aderezado cabello trenzado en sugestiva alusión. Véase "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio", en *Alquimia*, núm. 21, mayo 2004, p. 22. También de Pierre Apraxine *et al.*, *La Divine Comtesse. Photographs of the Countess de Castiglione*, New Haven, Yale University Press/Metropolitan Museum of Art, 2000, p. 184.
- <sup>15</sup> Cuando Beaumont Newhall organizaba en 1938 la primera exhibición de fotografía histórica para el MOMA, pensó en incluir ejemplos de la serie de distorsiones de André Kertész. Se trata de desnudos femeninos enfrentados a un espejo deformante, y Newhall creyó que la distorsión 172 podría funcionar, siempre y cuando no se presentara el vello púbico. Le preguntó por su eliminación al autor. "With sex in, it's pornographic; without it, it's art", aclaró el curador. Kertész rechazó tan flaca idea y Newhall seleccionó otra versión. En A.D. Coleman, *Tarnished Silver: After the Photo Boom*, New York, Midmarch Arts Press, 1996, p. 219.
- <sup>16</sup> Keith McElroy, *Early Peruvian Photography, a Critical Case Study*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1985, p. 29.
- <sup>17</sup> Las geishas en Kyoto se teñían de negro los dientes, un antiguo ideal de belleza física que ya estaba desapareciendo en Japón para la década de los treinta. *Cfr.* Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 66 y 76.
- <sup>18</sup> Casto Escópico, *Sólo para adultos. Historia del cine X*, Valencia, Editorial la Máscara, 1996, p. 33.
- <sup>19</sup> Alba González Reyes, "Tentaciones porfirianas, erotismo y desnudo femenino en la fotografía", 2004, inédito.
- <sup>20</sup> "Lilly Clay y las escuelas de baile en los Estados Unidos", en *El Mundo Ilustrado*, 23 diciembre de 1894, p. 7.
- <sup>21</sup> Tal fecha es por demás importante. Si seguimos la cronología de Bartra, el primer fotoreportaje mexicano apareció publicado en noviembre de 1894, cuando Emilio G. Lobato hizo una secuencia que muestra la inauguración del Teatro de La Paz en San Luis Potosí. *Cfr.* Armando Bartra, "Las poses de López", en *Cuartoscuro*, núm. 44, México, septiembre de 2000, p. 25.
- <sup>22</sup> Ramón Mena, *Catálogo del Salón Secreto (culto al fallo)*, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1922, pp. 37.





Autor no identificado, Sin título, ca. 1950. Col. particular

# “A”, “w” y Adrián Devars *Junior*

Miguel Ángel Morales

En la década de los años treinta, durante los periodos presidenciales de Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Lázaro Cárdenas, son pocos conocidos los materiales pornográficos o de sexualidad explícita que circularon en la Ciudad de México. Hay escasas notas hemerográficas al respecto. Por una nota de Jorge Cuesta —químico, poeta, columnista político e integrante del grupo *Los Contemporáneos*— en el tercer y último número de su célebre y malograda revista *Examen* (20 de noviembre, 1932), asentó en “Comentarios breves”:

Por debajo de “Examen”, en pleno corazón de la ciudad, circula profusamente la más asquerosa pornografía. Muchachos de 12 años, provincianos ingenuos y capitalinos maliciosos se recrean a sus anchas con dibujos y chascarrillos donde se exhibe la más descarada perversión sexual. Estos pasquines se los ofrecen a usted en bolerías y peluquerías y se los meten por la narices los papeleos, aun en presencia de las señoras, cada vez que se detiene el tren o el camión.

¿Por qué nunca los ha perseguido la justicia? ¿Tan sólo porque no ha habido quien los denuncie?



W., Sin título, ca. 1935. Col. particular

El pudibundo Cuesta refiere “dibujos” y “chascarrillos”, pero no fotografías pornográficas. Más de treinta folletos que he podido consultar lamentablemente son de 1936,<sup>1</sup> y en ninguno de ellos hay dibujos que puedan considerarse siquiera lúbricos. Años después, un ilustrador anónimo mexicano dibujó a la joven María Félix, rostro procedente quizá de *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1943) o de *María Eugenia* (Felipe Gregorio Castillo, 1943), hierática ante una penetración y un voyeurista masturbándose.

Gracias al rescate y restauración de la Filmoteca de la UNAM sobreviven una treintena de cortos XXX, en blanco y negro, filmados durante la década treinta. Muchas de estas cintas, sin duda, fueron proyectadas en el cine clandestino que el hispano



JB, Sin título, ca. 1925. Col. particular

Amadeo Pérez Mendoza tenía en el costado izquierdo de su librería La Tarjeta, establecida en Isabel la Católica número 12, entre 5 de Mayo y Madero, a unas cuadras al poniente del Zócalo.<sup>2</sup> Esta librería fue la primera *sex shop* de la Ciudad de México, donde lo mismo se vendían condones, guías nocturnas, libros eróticos y revistas de desnudos, entre ellas *Forma* (1935), cuyo título utilizaría años después para editar una revista de semidesnudos.

¿Pero, qué se realizó en el terreno de la fotografía? En 1995 publiqué, basándome en una nota supuestamente aparecida en el diario *El Universal*, del 18 de octubre de 1936,<sup>3</sup> que las autoridades cardenistas decomisaron publicaciones frívolas hasta las hipócritamente “científicas”, y que lo mismo se realizaría con “los poseedores y exhibidores de películas inmorales y con los que venden fotografías pornográficas”.

¿Quiénes vendían esas fotografías? ¿Los papeleros que menciona Jorge Cuesta? Gracias a una colección de Ava Vargas y a unas tarjetas postales de mi colección, pude saber qué tipo de fotografías pornográficas circularon durante el decenio de la tercera década del siglo xx.

#### *Colección Ava Vargas*

En su archivo, el fotógrafo, restaurador y coleccionista mazatleco Ava Vargas (1954) tiene cuatro diminutas fotografías (plata/gelatina, 3 x 2 cm), que proceden sin duda de papel fotográfico de 8 x 6 cm, ya que de este tamaño salen ocho de aquellas. En tres de esas pequeñas imágenes hay penetraciones: en la primera, ella está sentada arriba de él; en la segunda, ella lo monta, y en la tercera copulan sentados, al lado



JB, Sin título, ca. 1915. Col. particular

de un espejo redondo, colocado en la pared. En la cuarta se advierte, en un acercamiento, cómo ella le chupa el miembro, mientras él mantiene los brazos hacia atrás.

Vargas posee más fotos (plata/gelatina, 8 x 6 cm). Por el mobiliario, las paredes tapizadas y los protagonistas, quince pertenecen sin duda a un fotógrafo que firma "A" (la única numerada es la "589-A") y otra pertenece a "w" (identificada como la número 287). En una más, sin numeración y sin firma, un hombre acomete a una monja por atrás, quien al levantarse el hábito deja entrever sus medias de nylon. En la numerada como 535, en un primer plano, se ve a un hombre abierto de piernas, que enseña el trasero y el pene, succionado por una mujer que luce un chaleco. En otras ocho fotos (plata/gelatina, 9 x 6 cm), diversas mujeres enseñan sólo sus pechos y el torso, en atmósferas más

contrastadas que las anteriores, imágenes que adelantan los pechos al aire, que circularon en la segunda mitad de la década de los cincuentas: de Kitty de Hoyos y de Ana Luia Peluffo, moda que no desdeñó en 1937 Frida Kahlo, cuando estuvo en Nueva York.

El reverso de las postales poco informan sobre la procedencia del papel utilizado en las fotografías, que Ava deduce que debió de ser inglés. Entre 1916 y 1926, el cursi fotógrafo Francisco Lavillette utilizó papel francés identificable por las palabras *Carte Postale* (plata/gelatina, 13.5 x 8.5 cm) para sus cientos de postales de títeres y actrices, registradas a nombre de la Compañía Industrial Fotográfica. También utilizó, para su farándula, formatos más grandes de 26.5 x 17.5 cm. Estas hojas tampoco señalan su origen y se podían obtener muy bien cuatro de tamaño postal.



De igual tamaño a las de Lavillette y centímetros más grande a las que tiene Vargas, yo poseo seis postales (plata/gelatina, 13.5 x 8.5 cm). Tres son seguramente de "A" y una viene firmada. Otra la firma "w" y una más carece de firma. A diferencia del papel francés utilizado por Lavillette se lee, en el reverso, "Tarjeta postal" y con letra diminuta "Kodak mexicana TLD". En cuatro de las imágenes aparece una pareja de cuerpo entero en sus encuentros sexuales; en otra se advierte en medio plano una penetración y en la restante hay un gran acercamiento a un sexo femenino, abierto con las propias manos de la desconocida modelo.

En una postal vertical, en la parte inferior y oscura, se lee "192-A" y en otra "66.w", número y letra colocados arriba, también en la zona oscura. A diferencia del fotógrafo "JB" y/o "JGB", que varió de 1922 a 1931, su monograma, la identidad de estos fotógrafos quedó reducida a una simple letra, que puede ser su nombre, apellido, apodo o algún otra identificación.



"W"

La postal identificada con "w" y quizá la del gran acercamiento al sexo femenino procedan del mismo autor. En el número 17 de *Alquimia* se da a conocer otra postal de este misterioso fotógrafo, donde un hombre con antifaz acomete el trasero de una mujer, encimada sexualmente sobre otra. Carlos A. Córdova comenta que aun "cuando es difícil de fechar, las impresiones parecen de mediados de la década de los treinta, usando la mitad de una placa para el registro, lo que nos habla de la fabricación sucesiva de impresiones duplicadas. En ella se mezclan escenas hetero y homosexuales de personajes que usan antifaces, siguiendo la propuesta estética ideada por Ernest James Belloqc".<sup>4</sup> En el lote de Ava Vargas se encuentra otro o el mismo trío, pero captado no en forma frontal como la de Córdova, sino colocado a un lado de ellos.

Hay una imagen del mismo misterioso fotógrafo en el número 4 de *Luna Córnea*, de 1994. En

Arriba: "W", Sin título, ca. 1935. Col particular.  
Abajo: *Vea*, México, 1 de abril de 1950. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



"W", Sin título, ca. 1940. Col particular.

esa foto, identificada por los editores como de autor anónimo y fechada "ca. 1953", aparece la reina del pin-up Bettie Page (1923-2007), de espaldas y tirada bocabajo sobre un piso de madera. Amordazada y atada de pies y manos, luce medias de nylon caladas, ligeros, pantaletas oscuras y mira angustiada hacia la lente del camarógrafo. Efectivamente, entre 1951 y 1957, Bettie Page estuvo activa en Nueva York antes de retirarse de la industria.<sup>5</sup> Al ver con más detalle la fotografía aparecida en *Luna Córnea*, se advierte que por un descuido fue reproducida en forma invertida, ya que en la parte inferior se lee al revés "W-554". Por el tema de masoquismo *soft*, se desprende que la imagen pertenece a Irwing Klaw, quien impulsó a la desconocida Page tanto en las fotografías como en los filmes *Teasema* (1953) y *Varietease* (1954). El temeroso Klaw, para evadir la censura pre-McCarthy, no identificaba sus trabajos con su nombre o apellido, sino con las identificaciones como "W.831", "PA-58", "AM", "TA-312" y "A-163".

Para complicar aún más las cosas, hay que señalar que su agencia neoyorquina adquiriría trabajos de otros fotógrafos. Entre los mexicanos, en el ramo

de la historieta —aunque no sé si con fotografías—, colaboró Adolfo Mariño Ruiz (1912-1987), el célebre dibujante de la ardiente historieta *Yolanda* (1952). Hay, sin embargo, diferencias entre las caligrafías de las "w". La de Klaw está en mayúscula mientras que la que aparece en el texto de Córdova, las de Vargas y la mía son diminutas y colocadas después del número de la serie. Lo mismo sucede con la letra "A". La de Klaw, muy triangular, difiere de la del misterioso "A", quien es a todas luces mexicano al igual que "w", quienes debieron de estar activos en el periodo de 1932 a 1946, del permisivo presidente Abelardo L. Rodríguez a Manuel Ávila Camacho.

"A"

En su modesto y pequeño estudio, "A" tiene una cama matrimonial de latón y otra individual. Las paredes son al parecer corredizas, forradas de tapiz con rosetones y flores estilizadas. En una de las paredes cuelgan dos imágenes enmarcadas. La primera es un impreso de una pareja, en la cual ella luce amplio



Autor no identificado, Sin título, ca. 1945. Col. particular  
 Abajo: *Vea*, México, 18 de septiembre de 1954. Col. biblioteca particular

vestido con olanes, mientras un hombre amorosamente la abraza. La escena, como me señala el crítico de cine Jorge Carrasco, procede de *Perjura* (Rafael J. Sevilla, 1938), estrenada el 14 de octubre de 1938 en el cine Alameda. Sin embargo, también ese abrazo evoca la película estadounidense *Come with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939), estrenada en la Ciudad de México el 22 de enero de 1941, en el teatro Iris. La otra imagen también se trata de un impreso: la reproducción de una pareja que baila el jarabe tapatío. Abajo se lee “El paraíso”. Podría ser parte de un calendario al que le han desprendido las hojas de abajo, donde van los días y los meses.

Sobre los protagonistas de las postales, cada pareja está en una cama de latón, cubierta con un cubrecama oscuro de reminiscencias orientales. Por

lo que respecta a los participantes en la pequeña serie que poseo, se advierte que el hombre es el mismo: delgado de pantalones oscuros y camisa larga con delgadas rayas. Las mujeres son “llenitas”, sin llegar a ser gordas, no llevan medias y lucen zapatos oscuros y blancos, éstos con abertura frontal y rematados con una florecita. Ni ellas ni ellos dejan ver su rostro. En dos postales el hombre está encima de ella, realizando el encuentro a la orilla de la cama.

#### *Fotógrafos de ficción*

Según María Carolina López, modelo que le narra sus aventuras al escritor Luis Felipe Bustamante (1855-1950),<sup>6</sup> en Nueva York posó para Jonás, “fotógrafo



**¡¡ MUJERES DESNUDAS !!**

Francesas, Americanas, etc. Maravillosa colección de quinientas bellezas en desnudos artísticos, diferentes todas. Encantadoras mujeres desnudas de fama mundial por su hermosura. **FORMIDABLE OFERTA**, la colección completa \$40.00; mande 5 pesos, C. o D. el resto o gireme 10 pesos y como muestra recibirá cien. El precio para el extranjero es de 5 dólares o un dólar por cien desnudas. No hay servicio de C. o D. con otros países. HERMAN ROBLES. APARTADO 7897. MEXICO, D. F.



Autor no identificado, Sin título, ca. 1945. Col. particular  
 Abajo: *Vea*, México, 13 de enero de 1950. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM


especialista en desnudos”, que fue sentenciado a dos años de prisión, mientras que ella a “dos meses de cárcel sin multa”. Después, en la Ciudad de México, posó para un aficionado muy rico, a quien contactó a través de un anuncio, que tenía la “manía de retratar a una misma modelo sólo una vez”. Luego un amigo le señaló que:

... en las calles de Isabel la Católica existía un negocio dirigido por un español especializado en la venta de una revista, libros y tarjetas postales pornográficas. Vi al hispano, le agradé, me dio una recomendación para un fotógrafo muy conocido..., pues era su proveedor, y fui contratada para hacer desnudos sola y en unión de otras muchachas

y jóvenes varones a razón de dos pesos la hora.

Los trabajos fotográficos de referencia se utilizaban cuando me retrataban sola, en una revista de tipo sicalíptico, y en tarjetas postales, cuando se trataban de amores sáficos o cuadros plásticos.

El establecimiento de la calle de Isabel la Católica es, desde luego, la librería La Tarjeta, que de 1934 a 1939 se ubicó en el número 12 en esa calle céntrica. Sin embargo, Bustamante no informa quién es ese fotógrafo “muy conocido”. Pero sin duda se refiere a Adrián Devars *Junior*, el colaborador del semanario *Vea*, publicación de estrellitas del cine nacional y chicas que realizan semidesnudos o sosos desnudos.



**LIBROS SELECTOS PARA HOMBRES**  
 REMITIMOS 100 HISTORIETAS AUDACES DE  
 NUESTRA MARAVILLOSA COLECCION AL RECI-  
 BO DE \$7.50 EN GIRO POSTAL.  
**BIBLIOTECA VARONIL**  
 APARTADO 10510. MEXICO, D. F.





Autor no identificado, Sin título, ca. 1945. Col. particular

Por coincidencia, la primera letra del nombre de Adrián coincide con el misterioso "A".

#### *Adrián Devars Junior*

En otro artículo Bustamante también escribió que las primeras cintas sicalípticas filmadas en México, "con el afán de divertirse, más que por explotación", fueron realizadas por Adrián Devars *Junior*. En el acervo de la Filmoteca de la UNAM hay varios cortometrajes que podrían atribuirse a Devars.<sup>7</sup> Entre esos cortos —obviamente mudos y en blanco y negro—, muchos de ellos con garrafales errores de secuencia, de tiempo y emplazamientos de cámara, se encuentra uno dedicado a un pornofotógrafo. Como era de suponerse, el fotógrafo de celuloide cumple con todos los requisitos del estereotipo: bata, boina y lentes, además de unas risibles patillas postizas. Para acentuar aún más su caracterización, luce una bata que en la espalda señala "Foto París". El gracioso y lúbrico retratista primero penetra a una modelo y después a otra, para finalmente realizar un trío.

Hijo del impresor del mismo nombre, que dio trabajo a nada menos que al fotograbador e ilustrador José Guadalupe Posada (1852-1913), Adrián Devars *Junior* colaboró en *Don Quijote* (1919-1922), con fotografías que se publicaron sin otorgársele el menor crédito. Tal vez por esos años realizó aerofotografías. A principios de la década de los años treinta, supuestamente adquirió el semanario *Vida Alegre* (1926-1934) y colaboró de 1937 a 1939 en *Vea* (1934-1939). Realizó fotografías de nota roja para los semanarios *Magazine de Policía* (1939-1952) y *Alerta* (1963-1986), la débil rival de la famosa *Alarma!*. En estas mismas páginas de *Alquimia* me he referido brevemente a sus colaboraciones para *Magazine de Policía*.<sup>8</sup>

En *Vida Alegre* dio a conocer "desnudos autóctonos",<sup>9</sup> mientras que para *Vea* plasmó una gran cantidad de fotografías para ilustrar reportajes bizarros, respuestas tontas y sondeos frívolos. Si habría que definir su estilo fotográfico para *Vea*, habría que mencionar la reconstrucción de escenas con personas posando, muchas de ellas con desgano. Esto, que parece imperceptible, se acentúa en las secuencias fotográficas (de nueve cuadros) que publicó en las contraportadas



Autor no identificado, Sin título, ca. 1945. Col. particular

del *Magazine de Policía*, donde reinó la escenografía reducida a una habitación, una producción pobrísima y personas de bajo nivel como actores. Una atmósfera similar se advierte en los cortometrajes pornográficos, que debió de filmar a finales de la década de los veinte y a principios de los treinta, pero ahí priva un hu-

mor desternillante del que carecen sus malísimas secuencias para el semanario de nota roja. Su par en el cine industrial mexicano sería Juan Orol, y en el terreno de la historieta José G. Cruz. Sin embargo, aún no encuentro sus fotografías pornográficas. ¿Dónde estarán? ¿Se escondió realmente bajo la letra "A"?

## Notas

- <sup>1</sup> Miguel Ángel Morales, "Folletería pornográfica", en suplemento *El Ángel*, del diario *Reforma*, 11 de junio de 2000.
- <sup>2</sup> Miguel Ángel Morales, "La Tarjeta de Pérez Mendoza", parte I y II, en suplemento *Sábado*, del diario *unomásuno*, 29 de julio y 5 de agosto de 1995.
- <sup>3</sup> "La Tarjeta de Pérez Mendoza / I", 29 de julio de 1995, en suplemento *Sábado*, del diario *unomásuno*. Al revisar el periódico mencionado, no encontré la nota respectiva, por lo que me equivoqué al anotar el diario o la fecha de publicación.
- <sup>4</sup> "El Edén subvertido", en *Alquimia*, núm. 17, enero-abril de 2003.
- <sup>5</sup> Ver su página oficial: [www.bettiepage.com](http://www.bettiepage.com) u otras páginas *web* sobre ella.
- <sup>6</sup> Felipe S. Bustamante, "Fotógrafos pornográficos", en semanario *Vea*, 1 de abril de 1950. El artículo está ilustrado con cuatro fotograbados antipornográficos.
- <sup>7</sup> Miguel Ángel Morales, "Adrián Devars Jr. ¿pornógrafo clandestino?", en suplemento *El Ángel*, del diario *Reforma*, 14 de mayo de 2000.
- <sup>8</sup> Miguel Ángel Morales, "Prostitutas, *mesdames*, ficheras, retratistas, fotorreporteros y fotógrafos en la ciudad de México (1930-1946)", en revista *Alquimia*, núm. 17, enero-abril de 2003.
- <sup>9</sup> Armando Bartra, "Entre la fina urdimbre de una falda: *Vea*, *Niuglo* y el *deshabillé*", en la revista *Luna Córnea*, octubre-diciembre de 2002, p. 38. Espero poder revisar algún día la colección de Bartra de *Vida Alegre*, para ver si esos desnudos tienen algo que ver con sus cortometrajes.



Antonio Reynoso, Sin título, ca. 1960. Col. Archivo Antonio Reynoso

# Antonio Reynoso como autor erótico

Jorge Noriega

*El trabajo de arte erótico también es sagrado.*  
Egon Schiele

Fotógrafo sensible a los encantos del eterno femenino, Antonio Reynoso (1916-1996) participó, inquieto y contestatario, en toda manifestación de las así llamadas artes plásticas. Aventajado dibujante, quiso hacerse pintor, pero la fotografía lo tentaba. Y la decisión fue rápida, simple y sin conflictos: sería fotógrafo. Manuel Álvarez Bravo, quizá el más reconocido de los fotógrafos mexicanos y el célebre pintor Manuel Rodríguez Lozano, fueron sus amigos y maestros en la Academia de San Carlos. Tal vez



Antonio Reynoso, Sin título, ca. 1960. Col. Archivo Antonio Reynoso

sin quererlo, le hicieron ver más allá de la sola belleza aparente, asustada, casi clandestina de las modelos. Reynoso reafirmó lo que para algunos es verdad incontrovertible: no hay forma de ver la belleza sin tener a la mujer como su depositaria. Todo indica, sin que haya seguridad, que aunque ya hacía fotografía a mediados de los años treinta, empezó a hacer desnudos en la década siguiente, desnudos de los que después diría que fueron mudos y limitados por el academicismo forzado. Pocas veces amplificó los negativos de ese tiempo y nunca mostró las fotos, sólo a mitad del camino aceptó reconocerlas como parte de su experimentación. Y sería hasta 1960, cuando hizo público su ya viejo rompimiento con los cánones: fotografía a Trini, su modelo, para ese maravilloso desnudo titulado *La gorda*, inmensa obra del arte erótico mexicano. El retrato se hace famoso, aparece como obsesión en galerías y publicaciones, se hacen copias, como ahora se dice, “piratas”, y Antonio sonreía al oír los comentarios elogiosos o francamente aduladores. Pero también hay censuras; las “buenas conciencias”, como las llamó Carlos Fuentes, se asustan. Reynoso se deleita con la oportunidad para hacer gala de su sentido del humor, sarcasmos e ironías, al ser colocado junto a Egon Schiele, James Joyce, Rodin y tantos artistas “del pecado”, a quienes sin excepción se censuró siempre, al ver su obra en un contexto falso, equivocado o francamente enfermizo.



En esta página y enfrente: autor no identificado, Sin título, ca. 1960. Col. Archivo Antonio Reynoso

Es por eso que Reynoso manifiesta ya en público, aunque siempre la discutí en la intimidad, su muy propia actitud de rechazo hacia las “gentes decentes” (“clasemedieras” las llamaba) de la época, quienes entonces como ahora consideran a la sociedad y a las artes como opuestos irreconciliables. Para ellas, Antonio lo dijo siempre, sin concesiones y con dureza, la creación es rebeldía, es lo que se desconoce y se ignora y sólo se acepta si cuenta con el aval del Estado o de las instituciones religiosas; el arte es por definición lo “otro”, lo que niega todo y afirma valores siempre nuevos. Es crítica o no es arte. Es siempre subversiva porque la desviación de las normas es su ideal. Así, el eterno conflicto entre sociedad y arte para Reynoso no tiene secretos, es simple: o se rompe con todo al expresar lo que se cree es bello o no se hace sino transitar por la existencia con la mirada viendo hacia el suelo.

Y es ahí en donde el apasionado fotógrafo se siente a gusto: en el espacio abierto en el que su creación puede desenvolverse a pesar de todo. Y además

de las posibilidades estéticas, Antonio encuentra en la técnica la oportunidad de experimentar con cámaras, lentes, películas, papeles, y sobre todo con la química fotográfica. En su laboratorio hay, todavía, viejos frascos aún cerrados que contienen los más disímiles agentes y reactivos. Pero esta inquietud es paradójicamente dañina para la imagen final tan buscada: la cantidad de negativos, no sólo de contenido erótico echados a perder al usar procesos y técnicas experimentales, es lastimosa. Esto quizá explique, en parte, la escasa producción de fotos “licenciosas” de Reynoso si se la compara con el resto de su obra. Y hay algo que definitivamente incide en esa parquedad: Antonio nunca “cazó” modelos ni se dedicó a buscarlas ni tampoco presionó a nadie para hacer un desnudo. Simplemente aprovechaba las ocasiones propicias; con su muy agudo y peculiar sentido del humor y su obvia candidez que también hay que decirlo, algo tenía de picardía, lograba lo que quería.

Se le dificultaba mucho, y esto lo molestaba, el poder delimitar la franca pornografía de lo



simplemente erótico. En su archivo existe un rollo completo de 35 mm en el que cada cuadro es muy similar a los otros: dos mujeres hacen el amor de forma un tanto forzada. Y estos negativos son tan extraños al “estilo” de Reynoso, que sus hijas dudan sean de su autoría. Tampoco las luces o locaciones son propias de él, y el revelado acusa un descuido que no va con la refinada técnica que Antonio siempre se preocupó por usar. Los desnudos de Reynoso se caracterizan por el delicado uso de la iluminación, casi siempre natural, sutil. Los revelados, cuando no eran experimentales, resultaban perfectos. Y nunca hacía más de dos o tres tomas, porque le parecía irrespetuoso para quien posaba.

En lo que a su fotografía erótica se refiere, Reynoso quiso encontrar una íntima relación entre la belleza y las actitudes de quienes posaban al desnudo. Sus hermosas imágenes de amor lésbico no sólo muestran cuerpos que obedecían a los cánones de lo bello para entonces vigentes y en los que Antonio sí creía; son también alegres, hacen a quien los

ve partícipe de esa íntima coquetería cómplice de lo prohibido, que algo tiene de temerosa y mucho de desafiante pero que nunca es obscena por el simple hecho de que Antonio no era un *voyeur*, sino un testigo de lo bello. Lo obsceno, en palabras de Ludwig Marcuse, se da sólo cuando el espectador se aproxima equivocadamente al objeto de su contemplación:

Esta es la lección aprendida en la larga historia: algo o alguien es obsceno cuando en alguna parte, en algún tiempo y por algún motivo provoca indignación. Sólo en la indignación lo obsceno aparece como algo más que un fantasma... La indignación específica, manifestada ruínicamente con su epíteto favorito, obsceno, siempre apunta al campo de lo sexual y terrenos contiguos.<sup>1</sup>

Antonio sabía esto, como también entendía que lo considerado obsceno de una realidad objetiva es simplemente fruto de un total desconocimiento



En esta página y enfrente: autor no identificado, Sin título, ca. 1960. Col. Archivo Antonio Reynoso

del arte: la respuesta ordinaria del observador ignorante, fácilmente ofendido al ver afectados sus prejuicios es siempre fallida, dado que surge ante la imposibilidad de ver el arte como un fin en sí mismo. Los desnudos de Reynoso no implican un deseo de involucrar a quien los mira en un acto de provocación sexual, sino de objetividad ante lo que es. *La gorda* es testimonio de esta actitud; Trini no era “bonita”; tampoco “cachonda” según los cánones, pero su belleza, perfectamente viva en el retrato, radica en su coquetería, en la pose de absoluto erotismo, en la autocontemplación satisfecha en el espejo. Estos elementos hacen de *La gorda* una pieza erótica de primer orden.

Y es posible que sean esos componentes de la foto los causantes de su éxito. Porque a pesar de creer, como ya se apuntó, en los cánones de “lo bello”, Antonio sabía que en “lo feo” o por lo menos en lo “no bello”, también puede haber belleza; no todas sus modelos, y no sólo Trini, siguen las reglas del estetismo. Sin embargo, no hay un sólo desnudo de

Reynoso que no sea hermoso. Salvo aquellas fotos hechas por encargo, por modelos que acudían a él. Estos desnudos, afortunadamente poquísimos, están desprovistos de vida y colmados de vulgaridad, aunque posiblemente hayan sido una forma de dejar salir lo que de mera perversión tenía el fotógrafo, como cualquier otro. Y es indudable que esos asuntos porno ayudaron a los otros: los eróticos.

Antonio Reynoso, como cualquier creador, enfrentó también el otro conflicto, el que se da eternamente entre la naturaleza representada por el omnipresente deseo sexual y la falta de restricciones, con la cultura, representada por la moralidad y la represión. Hizo lo posible para encontrar las formas de lidiar con el problema sin excusas. Ávido lector de las escrituras sagradas de la humanidad, en el Génesis encontró una respuesta al dilema:

Y ambos estaban desnudos, Adán y su mujer  
y no se avergonzaban (Gen. 2,25). Y vio la  
mujer que el árbol era bueno para comer, y



que era agradable a los ojos, y árbol codicia-  
ble para alcanzar la sabiduría; y tomó de su  
fruto, y comió; y dio también a su marido,  
el cual comió así como ella.

Entonces fueron abiertos los ojos  
de ambos, y conocieron que estaban desnud-  
os; entonces cosieron hojas de higuera y  
se hicieron delantales (Gen. 3, 6-7).

Para Antonio, entonces, el conflicto se en-  
cuentra entre la inocencia que no conoce culpa y el  
conocimiento que da lugar al origen de la cultura,  
como se entiende en occidente: de la culpa y su ver-  
güenza se originan la conducta, las creaciones y cir-  
cunstancias del ser humano.

Todas estas consideraciones parecerían su-  
perfluas y hasta rimbombantes actualmente; pero en  
las décadas de los años treinta y cuarenta eran funda-  
mentales para el quehacer del arte mexicano en to-  
dos sus ámbitos, dada la circunstancia del momento:  
la repercusión del movimiento armado de 1910, con

todas las reacciones implícitas de cada individuo, ca-  
da estrato social, cada convicción y cada creador que  
quisiera situarse en el nuevo contexto.

De estas repercusiones, para la historia de los  
movimientos artísticos en México, una de las más ob-  
vias fue el fuerte sentimiento nacionalista que creció  
con notables representantes, sobre todo entre los  
pintores, tan cercanos y a la vez tan lejanos a la foto-  
grafía. Fue decisiva la relación de Diego Rivera con  
Manuel Álvarez Bravo, maestro de Reynoso: lo incitó  
a recorrer el país, a fotografiar, sin folclorismos de  
*mexican curious* ni pictorialismos, lo así llamado “me-  
xicano” desde un enfoque que tuviera un acerca-  
miento social. El *Obrero en huelga asesinado*, es parte  
notable de esta nueva aproximación a la fotografía;  
pero también lo son los paisajes, los retratos... y la fo-  
to erótica. Al mismo tiempo, la fotografía estadouni-  
dense, la subversiva, no la del canon, puso lo suyo  
con Edward Weston, el monstruo sagrado quien ra-  
dicó un tiempo en México y compartió, aunque ca-  
da quien en lo suyo, con Manuel Álvarez Bravo las





Antonio Reynoso, Sin título, ca. 1940. Col. Archivo Antonio Reynoso

mismas inquietudes, las mismas tendencias. Y Tina Modotti, fotógrafa revolucionaria en más de un sentido, amante y modelo de los hermosos desnudos de Weston, también fue esencial para la obra de Álvarez Bravo. A su tiempo, Antonio Reynoso bebería de esas aguas.

Por otro lado, las artes plásticas europeas, en nuevo trance de liberación después de la gran guerra y la crisis económica mundial, encontraron cauces insospechados en México. Así se abrió paso una nueva conciencia rica en matices, y lo que antes existía oculto en las sombras de la clandestinidad aprovechó la circunstancia. Lo “obsceno”, lo “inmoral”, empezó a abrirse a la luz, y el erotismo se separó de

lo francamente pornográfico buscando una expresión diferente a partir de un humanismo que rompió, otra vez en el eterno ciclo, con los rígidos cánones estéticos y morales. Nuevamente lo “otro”, el arte, se abrió con diferentes movimientos. Entre ellos el impresionismo y el expresionismo, que algo tuvieron que ver con la temprana edad de la fotografía, hicieron mucho ruido. Antonio estudió, se gastó lo poco que tenía en libros carísimos, y sin darse cuenta empezó a formar una biblioteca que hoy llama la atención por la variedad de títulos que tratan siempre de lo mismo: el arte. Se hizo conocedor de los grandes, reafirmó sus conceptos, su ética. También le atrajo lo oriental. Hokusai le mostró formas hasta



Antonio Reynoso, *En la Academia de San Carlos*, 1939. Col. Archivo Antonio Reynoso

cierto punto ajenas a la concepción del arte occidental, de los antiguos maestros japoneses, célebres por su concepto de lo erótico a veces burdo. Reynoso rechazó lo agresivo para concentrarse en lo sutil, lo que se comunica mediante el juego de luces, en esa casi desconocida conciencia de lo femenino, reflejada sólo en las grandes obras del arte erótico.

Antonio Reynoso refinó sin prisas su proceso interior, y fue logrando una fotografía erótica propia, en la que veía lo que otros ignoraban. No cedió a los nuevos convencionalismos que se hicieron formales, rígidos. Y creó una estética del arte erótico tan individual como su manera de ser: serena, sin complicaciones ni inutilidades estorbosas.

Antonio Reynoso, pues, hizo de la fotografía erótica un acto de ascetismo: logró separar la tentación sexual del trabajo erótico. Cumplió así con su compromiso ante los encantos de lo femenino. Sin mayores conflictos. Y su obra, no sólo la erótica, sigue atrayendo las miradas.

“Si no caminas, no avanzas”, decía él.



Roberto Garza Márquez, Sin título, *ca.* 1945. Col. Familia Garza Márquez

# La fotografía erótica en la colección Garza Márquez

Salvador Salas Zamudio

La colección de retratos fotográficos propiedad de la familia Garza Márquez incluye una serie de postales provenientes de Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, que llevan implícito un mensaje erótico. Se trata de imágenes sugestivas que brindan posibilidades enormes a la imaginación, y corresponden a un período de protestas, urbanización, transiciones, epidemias, descubrimientos y controversias que enmarcan el goce del instante. En ellas reina el erotismo sugerido, el hechizo, la obsesión, y cierto simbolismo que se encuentra latente en el comportamiento social, amoroso e instintivo.

Estas imágenes forman parte de la historia de la fotografía mexicana, y reflejan el deleite y el goce de la sociedad de los años del *glamour*. Se trata de fotografías galantes de mujeres que lucen sus prendas íntimas, mostrando sus nacarados muslos y la forma de sus pechos sujetos a la *moda tabla*, y que durante décadas se han conservado deliberadamente en el anonimato.

Las tarjetas postales tuvieron un auge comercial, esencialmente aquellos retratos herederos del erotismo estereoscópico y de la tarjeta de visita; imágenes que han permanecido ocultas por más de cincuenta años y que se encuentran en los límites del arte y del archivo.

La fotografía transformó el diario vivir, no sólo como un instrumento misterioso cuyo mecanismo escapaba al común de la gente; las grandes revistas ilustradas la utilizaron sistemáticamente y las imágenes que se producían provocaron el impulso a las revistas ilustradas. Tiempo de manifiestos en contra de la vida mecanicista y del deseo de buscar



Roberto Garza Márquez, Sin título, ca. 1945. Col. Familia Garza Márquez



Roberto Garza Márquez, Sin título, ca. 1945. Col. Familia Garza Márquez

una renovación social; rechazos vanguardistas que formaron parte de la génesis del mundo moderno, de una sociedad y cultura resultado de la crisis de 1873 y de las vanguardias del siglo xx.

En este ambiente llegaron y circularon en México las tarjetas postales anecdóticas, como una invitación a la asociación imaginativa: caras dulces, posturas exquisitas, pasatiempo de la fiesta sexual casi límpido, distinguido, diáfano; imágenes *clandestinas* de mujeres que posaron con una actitud de coquetería ante el fotógrafo anónimo. Postales definidas como “atrevidas”, donde las modelos dejaban adivinar, más que ver, sus encantos, casi siempre algo velados por una prenda íntima, en una actitud provocativa; la clase media de los años veinte reconocía sus fantasías, amaba en secreto, en la intimidad, en un acto de contemplación extasiado.

Estas imágenes con diversas funciones, herederas de las prácticas de registro sobre las mujeres galantes que se dieron en la Ciudad de México durante

el Segundo Imperio, conservan el momento para la documentación y muestran una acumulación de la pornografía y erotismo que la sociedad de la época pretendía esconder. Reflejan una momentánea inmovilidad del receptor y de lo fotografiado.

Esta serie de fotografías “atrevidas” establece una síntesis y significación sencilla y depurada, que entrelaza la herencia de la cultura popular y las referencias de la cultura antigua. No obstante haberse consagrado como arte en las grandes metrópolis, la fotografía en México ha permanecido ajena a la valoración estética o al menos ligada a funciones de la vida social y al documento fotográfico. Ha provocado una evaluación crítica desde un punto de vista histórico, dejando de lado la interpretación estética. El fotógrafo participa activamente —consciente o inconscientemente— del momento histórico, y contribuye a legar un testimonio del proceso en que vive.

Las fotografías que observamos son anecdóticas, incomprensibles para una historia cuyos referentes



Roberto Garza Márquez, Sin título, ca. 1945. Col. Familia Garza Márquez

se han perdido; imágenes que contienen elementos de un gran sentido del humor, críticas mordaces enmarcadas en composiciones y fundamentos estéticos novedosos: objetos como medias, ligeros, espejos, alfombras y muebles, elementos de seducción y fetichismo, vinculados a la manera de pensar y de vivir de la época; espacios destinados a la creación de fantasías de los protagonistas del retrato erótico, las imágenes “atrevidas” de la década que entraría a la historia con el dulce título de los felices veinte.

Una parte importante de la colección corresponde a los años cuarenta, y refleja el trabajo fotográfico de Roberto Garza Márquez, donde comparte su pasión por mirar el momento justo, lo aventurado, para convertirnos en cómplices y partícipes en la captura de esas formas sensuales. Fotografías que materializan las fantasías de mirar lo que nos gusta ver, las expresiones ficticias o falsas de mujeres verdaderas que vivieron la época en que *El Universal Gráfico* anunciaba las “Medias Crisantema” de seda legítima,

garantizada, transparente como el cristal. O que algunos padecimientos como la debilidad sexual, espermatorrea, derrames nocturnos, eyaculaciones prematuras y agotamiento general eran aliviados en la Clínica Alemán Dr. Raschbaum. De igual forma el Dr. Jimeno Ortiz ofrecía curación garantizada y económica, en facilidades de pago, a afecciones de las vías urinarias, gonorrea, prostatitis e impotencia, en la Calle Tacuba número 16.

Las tragedias pasionales de fin de año eran parte de la vida citadina, como aquellas en las que un despechado dio un tiro a su amante, o la del misterioso asesinato descubierto por un oficial de patrullas, frente a la cantina ubicada en la esquina de Hojalatería y Herreros, siendo la víctima un carpintero de apellido García, a quien le fue asentado tremendo macanazo.<sup>1</sup>

Imágenes relacionadas con el placer íntimo de mirar, de la contemplación ligada al recuerdo y la creación de fantasías íntimas, de metáforas de la realidad



en una sociedad perfectamente diferenciada, con personajes cuyos nombres, noche tras noche, parpadeaban en anuncios luminosos de los teatros. Espacios que formaban parte de la ciudad, donde los habitantes de la metrópoli se divertían.

La sociedad de la capital asistía a fiestas en los salones del club americano, situado en la calle de Bolívar, organizadas por la directiva del Timer Club o el Club Deportivo Suizo, con domicilio social ubicado en la colonia del Valle. Bailes organizados por la Asociación del Colegio Militar, ubicado en Isabel la Católica, por la directiva del Waldorf Club en los salones del hotel Ambassador, o por la directiva del Círculo de los Trescientos, en el *roof-garden* del hotel Reforma.

Las damas lucían hermosos abrigos con el cuello de astracán, algo entallados de la cintura, con tres botones; bonitos vestidos para baile, de chiffon de seda negro con adornos o faldas muy anchas en seda blanca, estampadas con flores de distintos colores, sin cuello y calzado de ante.

El trabajo fotográfico de Roberto Garza Márquez registra la voluptuosidad de las piernas que arrancaron los suspiros en el Apolo; revelan la redondez de las caderas que se presentaron en las tandas de media noche en Bolívar y Mesones, en el gran cabaret Venus, que noche a noche exhibía el placer, las aventuras en las atracciones femeninas envueltas en lentejuela, entre la excitación del público y la mojigatería de una época que en la prensa ofrecía:

A los padres de familia: Antes de aceptar a un individuo como novio oficial de su hija, investigue sus antecedentes y conducta; preferible prevenir que lamentar. Policía Privada Autorizada por el Gobierno. Madero 23. Desp. 28. Teléfonos 4-32-02, 2-88-40 y L-22-02, Director Agustín Alarcón.<sup>2</sup>



A través de este material gráfico, Garza Márquez transforma sus recuerdos en imágenes que dan cuenta de un pasado inexistente (por ausente), pero real y verdadero. El conjunto es testimonio que prueba la existencia de una forma de vida, donde la



Ambas páginas: Roberto Garza Márquez, Sin título, ca. 1945. Col. Familia Garza Márquez  
 Abajo: *Desnudos artísticos "mágicos"*, ca. 1950. Col. Familia Garza Márquez

desnudez existe como un estado del cuerpo. Las imágenes no sólo son anécdotas puntuales, sino un reflejo de la vida real, una forma de vivir, que a partir de su contemplación compartimos el placer.

La sugerente posición del cuerpo, y la mani-  
 fiesta despreocupación por ocultar aspectos que nos permiten relacionar el espacio con el tiempo, son características en el trabajo fotográfico de Garza Márquez. Utiliza de forma simplificada los elementos a su alcance, y sin pretender algo concreto, o por lo menos nada trascendente, nos presenta imágenes que reflejan el encanto de las lentejuelas, las chaquiras y el maquillaje, en un mundo de apariencias que nos puede *engañar*. Demuestra la relación del cuerpo con las cosas, con el espacio, con todo aquello que le circunda; factores

determinantes en el momento de ejecutar el acto fotográfico, y que hace parecer a las cosas como en su sitio *natural*.

No hay otra cosa, nada que comprometa al fotógrafo con la modelo, más allá de la gratificación

instantánea de parecer sensual ante la cámara. RGM capta con su lente la actitud, la personalidad, el momento fugaz de una escena de pervisión de un ambiente onírico y erótico.

Explora el efecto de la prenda sobre el

cuerpo, nos invita a imaginar ¿qué lugar es?, ¿cómo logramos introducirnos en ese espacio privado?, ¿qué relaciones ocultas existían entre las modelos y el fotógrafo? Fantasías eróticas inspiradas en la estética femenina, en otros tiempos consideradas pervertidas. *Vedettes* que posan ante la cámara de un fotógrafo







Roberto Garza Márquez, Sin título, ca. 1945. Col. Familia Garza Márquez



perfectamente cómplice, de las vicetiples que se presentan en las tandas nocturnas de artísticos desnudos. Es así como Armida Gaxiola, Nelly, Issa, Yola, Norka, entre otras, descubren el lado onírico, irracional e inquietante del espectador, evocando la atmósfera de los cuartos del hotel o las bambalinas del cabaret, frente a la cámara fotográfica anónima, deseosa de registrar el cuerpo envuelto en connotaciones sexuales, en la condena del pecado, lo inmoral, lo obsceno, el mal gusto, la mala educación o el mal ejemplo.

Estas fotografías se encontraban en la más absoluta privacidad, y apenas dejan constancia de la relación íntima del fotógrafo con los personajes, que traspasan el público ámbito doméstico y satisfacen algún tipo de fetichismo voyeurista, donde el

espectador es el protagonista de las fantasías que mira. Creaciones que descubren lo que queremos ver, con el apasionamiento de los retratos creados para la circulación privada, que representan un desafío para las fotografías convencionales, como un nuevo modo de leer y de comprender el arte fotográfico del siglo pasado. Como el espejo de la doble moral en la que reinaba y obligaba a diferenciar a las mujeres destinadas para el placer, y aquellas presentadas en sociedad y que no debían comportarse ardientes o provocativas.

Fotografías que salen a la luz y nos reviven el espectáculo del hombre moderno, como en París, las tandas alegres *Esposas a escoger de París a Lion* y *Elixir de amor*, a 80 centavos en el Apolo, el Venus, el Savoy Club o el Club Nocturno Waikiki, entre otros.

## Notas

<sup>1</sup> *El Universal Gráfico*, México, 1° de enero de 1940.

<sup>2</sup> *El Universal Gráfico*, México, 10 febrero de 1940.

Rodrigo Moya, *Foto insurrecta*

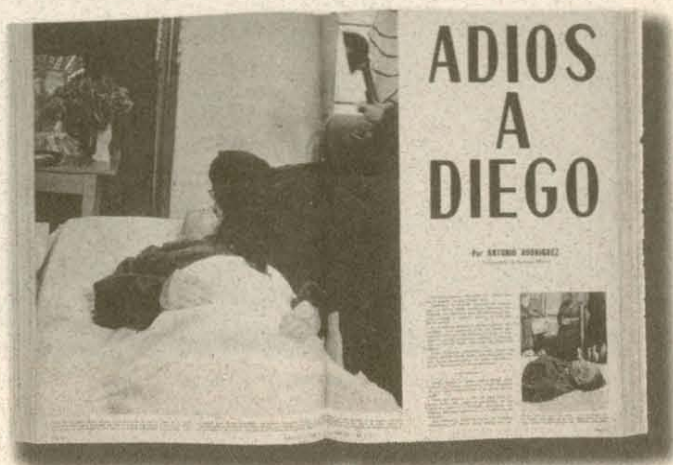
Alberto del Castillo Troncoso

La obra de Rodrigo Moya ha permanecido oculta durante varias décadas. Cientos de negativos han resistido el paso del tiempo, resguardados artesanalmente en la casa del fotógrafo. La publicación de sus imágenes en las revistas ilustradas de mediados del siglo pasado sólo era conocida por algunos de sus contemporáneos y reposaba en su mayoría tranquilamente en los polvosos anaqueles y gavetas de la Hemeroteca Nacional y otros centros de investigación. La recuperación fragmentada del trabajo de Moya comenzó apenas hace algunos años.

El propio autor ha escrito de cómo ha decidido resucitar sus imágenes del olvido, para darles una segunda oportunidad de vida, un poco como le está ocurriendo a él mismo. Una elocuente y emotiva entrevista con Adriana Malvido, un ensayo crítico de Alberto Híjar y la publicación de algunas de sus fotografías en la revista *Cuartoscuro*, atrajeron la atención de los profesionales de la historia visual de que algo importante ocurría en Cuernavaca, lugar de residencia de Moya. Su exposición itinerante "Fuera de moda", que iniciara en 2003, con textos de Rosa Casanova y de Alejandro Castellanos, aportó más elementos para valorar que estábamos frente a un creador significativo dentro de la historia del fotoperiodismo mexicano, que permitiría cuestionar algunos lugares comunes y dibujar un mapa más completo, y preciso en torno a las miradas fotográficas y la realidad política y cultural latinoamericana de mediados del siglo pasado. Era evidente que estábamos frente a un fotógrafo que no sólo había cumplido profesionalmente con las encomiendas propias del registro documental, sino que había construido dentro de esta labor un poderoso universo personal, a través de una particular mirada comprometida con la crítica social y la indagación estética.

A la anterior muestra le siguió una gran exposición organizada por el Centro de la Imagen en diciembre del 2004, que amplió los caminos de esta divulgación integral, al poner en contacto las imágenes de Moya con un público capitalino. Finalmente, la publicación de *Foto insurrecta*, con textos de Alfonso Morales y Juan Manuel Arrecochea, y un prólogo de Carlos Montemayor, representa un salto cualitativo en esta puesta en escena de la obra de Rodrigo Moya, y constituye asimismo un sólido estímulo para lograr un diagnóstico más profundo sobre la historia del fotoperiodismo mexicano del siglo xx.

En *Foto Insurrecta*, Alfonso Morales reconstruye la trayectoria de Moya y las distintas etapas de su vida profesional, desde su ingreso a la revista



Reportaje de Rodrigo Moya del sepelio de Diego Rivera, publicado en *Impacto*, México, 4 de diciembre de 1957. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



Ambas páginas: Rodrigo Moya, *Ajusticiamiento en San Jorge, Guatemala*, 1966. Col. del autor

*Impacto* hasta la despedida en *Sucesos*, pasando por *Siempre!* y otras publicaciones de menor alcance o regularidad. Proporciona al lector algunas claves fundamentales de lectura para valorar y dimensionar el trabajo del fotógrafo, entre las que se encuentran la naturaleza periodística de muchas de esas imágenes, lo mismo que sus inquietudes políticas resultado de una militancia de izquierda. Como parte de esta estrategia de lectura de las imágenes del fotógrafo, es importante rescatar las condiciones de visibilidad propias del fotoperiodismo, lo que lleva a considerar aspectos como la diagramación editorial y fenómenos tales como la circulación y la recepción de las imágenes. Cabe mencionar aquí que una parte importante del ejercicio profesional de Moya se llevó a cabo dentro de lo que Morales llama “el último resplandor” del *magazine* mexicano que entre los años treinta y los sesenta fue conducido por los primos Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. Cabe recordar aquí que el espacio de estas revistas ilustradas significó un uso muy particular de las imágenes y su divulgación masiva, alcanzando a un público muy heterogéneo que las asimiló de acuerdo con una diversidad de intereses y perspectivas.

La investigación se asoma a algunos núcleos temáticos muy significativos, que poseen implicaciones distintas en términos del uso y la interpretación de las imágenes.

La vinculación de Moya a la disidencia y a la rebelión magisterial de 1958-1960 lo convirtió en un narrador privilegiado de este episodio que mantuvo en

jaque al régimen de partido de Estado que gobernaba México. La recuperación historiográfica del archivo personal de Moya es sin duda muy importante para documentar todo este periodo. El otro elemento a considerar en sus imágenes de esta época es la política editorial de la revista *Impacto* —donde laboraba— y el papel desempeñado por la censura oficial y la implícita ejercida por los dirigentes de la publicación. El concepto acuñado por el propio fotógrafo de la “doble cámara”, retomado por Morales, resulta adecuado para ir vinculando los dos universos presentes en el archivo, que nos remiten a la parte explícita de la fotografía publicada y al mundo subterráneo de lo prohibido.

Otra plataforma importante de la obra de Moya fue la revista *Sucesos*, bastión importante para la izquierda mexicana en los años sesenta, en donde el fotógrafo encontró mejores condiciones para desarrollar su particular visión del mundo. Laboratorio heterodoxo que incorporó en su momento a figuras tan distintas como Gustavo Alatriste, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Froilán Manjarrez, Eduardo del Río, el célebre caricaturista *Rius*, Mario Menéndez, Carlos Monsiváis y Raúl Prieto, mejor conocido como *Nikito Nipongo*, por sólo citar a algunas de ellas.

En el apartado titulado “Vietnam en las Américas”, Morales delinea los parámetros básicos para emprender la lectura de las imágenes de Moya correspondientes a reportajes políticos de corte antiimperialista, realizados en Centroamérica y el Caribe, y a la cobertura como corresponsal de guerra de los



movimientos guerrilleros en Guatemala y Venezuela. La militancia partidista del fotógrafo desempeñó aquí un papel fundamental para entender el contexto que rodea a varios de estos reportajes e imágenes. La organización de la resistencia en la selva y otros aspectos ligados a la vida cotidiana, captados y recreados por la lente de Moya, representan un espacio de divulgación alterno a la visión oficial generada por los gobiernos de aquellos países y constituyen en la actualidad referencias fundamentales para los historiadores del periodo. El polémico capítulo del ajusticiamiento de un supuesto delator por parte de la guerrilla guatemalteca, para complacer las exigencias de Menéndez de obtener una primicia gráfica y noticiosa para su publicación, constituye un episodio importante que seguramente ameritará mayores testimonios y reflexiones. Por lo pronto las imágenes obtenidas por Moya aquella trágica noche de marzo de 1966, y publicadas en su momento en la revista *Sucesos*, constituyen un documento invaluable que forma parte de la historia social de la época. *Foto insurrecta* publica a dos páginas la secuencia de seis imágenes del fusilamiento. Los faros de una camioneta iluminan apenas la escena, ante la descompostura del flash del fotógrafo. De manera caótica, personajes y sombras, víctimas y verdugos se mezclan como fantasmas en movimiento en lo que constituye uno de los documentos fotográficos más relevantes del libro. Se trata de imágenes que enriquecerán los análisis de la historia política y social de este tipo de movimientos y coyunturas en Latinoamérica.

Por su parte, la adenda de Juan Manuel Arrecochea rescata el contexto particular de cada imagen, tanto en las publicaciones ilustradas como en otros espacios a los que atendió la siempre inquieta doble cámara de Rodrigo: periódicos murales de maestros disidentes, revistas independientes, proyectos inconclusos, hallazgos visuales tras largas caminatas por distintas zonas y barrios de la Ciudad de México, álbumes personales o carteles que circularon en las calles enarbolados por distintos movimientos sociales. Todo ello representa una de las aportaciones más importantes del libro.

La combinación armónica entre el diseño, la diagramación de las imágenes, el texto y la adenda han permitido la realización de un libro fotográfico audaz y no convencional, que se opone a los cánones tradicionales de una foto-historia conservadora que descansa frecuentemente en textos frágiles y superficiales y apuesta al lucimiento de las imágenes presentadas en forma anónima y aislada. *Foto Insurrecta* propone una relación distinta en la que la fotografía es interrogada a partir de los textos. La estrategia editorial permite que las imágenes no complementen al texto de una manera artificial o secundaria, sino que formen una parte activa de las premisas que guían la investigación.

Del texto elaborado para la presentación pública del libro de Rodrigo Moya, *Foto insurrecta*, México, El Milagro, 2004.

# Otras pornohistorias

José Antonio Rodríguez

**TEATRO APOLO**  
Zarzuela mexicana.—Por la noche, a las ocho y media, tandas: *El Año Rojo, Venus Afrodita, La Gran Tocaya y Los Tocayos.*

**TEATRO BRISEÑO**  
Zarzuela mexicana.—Por la noche, a las ocho y media, tandas: *Costas de Hombres, El Crudo Invierno, La Gran Tocada y Piat.*

**TEATRO ALCAZAR**  
Cine y variedades.—Función de 5 a 12 p. m.

**TEATRO DIAZ DE LEON.**—Operetas, zarzuela y cine.—Función de 5 a 11 p. m.: *El Condo de Luxemburgo.*

**TEATRO MANUEL BRISEÑO.**—Zarzuela de género mexicano.—Por la noche, a las ocho y media, tandas: *Los Tesoros del Sultán, La Onda Fría, El Dedo de la Inocencia y Las Musas del Barrio.*

**SALON ROJO.**—Conciertos y cine.—Función de 4 a 12 p. m.

**TEATRO ALCAZAR.**—Variedades y cine.—Función de 5 a 12 p. m.

Poco es lo que se asoma en las muy escuetas notas periodísticas. Acaso por eso las pornohistorias en imágenes sólo es posible construirlas a pedazos. Pieza por pieza o, mejor, nota por nota. Así el rescate de algunos sucesos podría comenzar a configurar su posible silueta. Veamos unos cuantos.

La circulación de ciertos libros en marzo de 1891 debió ser alarmante porque dos de los principales diarios capitalinos dieron la noticia. En una escueta nota se dijo: "En muchas partes céntricas se venden libros obscenos, con perjuicio de la moral", para terminar sentenciando que "semejante mal debe evitarse".<sup>1</sup> De tales libros ya no se volvió a hablar, acaso porque a los pocos días otro hecho más escandaloso —e inmoral ante la opinión de *El Universal*—, se dio. Se trataba de dos hombres que, de casa en casa, intentaban vender unas pinturas no aptas para las delicadas miradas femeninas. Cuadros que solamente tenían la virtud de su baratura: Se dijo:

Dos viejos, tan cínicos como imbéciles, se entretienen en visitar las casas de la vecindad, proponiendo pinturas al óleo que ofrecen vender a precios extraordinariamente ínfimos. Procuraron, sin embargo, esos individuos entrar a las habitaciones en donde no hay hombres, y no porque piensen obtener mayores ventajas pecunarias, sino para gozar de impunidad completa, pues las pinturas que exhiben son por todo extremo inmorales.

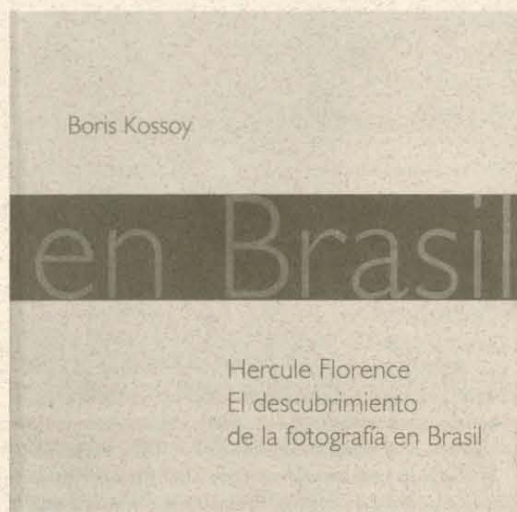
Como se comprenderá, en ninguna parte logran vender su mercancía, pero sí injuriar a las señoras decentes, mostrándoles esos cuadros que sólo servirían para decorar los salones de Capellanes. Bueno sería que la policía atrapara a esos cínicos mercaderes y los *moralizaran* siquiera con quince días de arresto.<sup>2</sup>

Del futuro de esos cínicos pornógrafos, que se atrevieron a perturbar la capitalina paz porfiriana, ya no se supo. Tampoco del destino de las pinturas. Pero en puerta estaban por generarse otros medios visuales, más allá de la fotografía.

Se sabe que las exhibiciones del cinematógrafo subrepticamente buscaron realizar funciones para "hombres solos" desde 1899.<sup>3</sup> Noticias también apenas asomadas, sugerentes en su contenido. Pero el que sigue es un caso que es posible seguir gracias a que está ampliamente documentado en un archivo público. El 14 de noviembre de 1914, el señor Antonio Altuzurra solicitó al Ayuntamiento de la Ciudad de México realizar una serie de "exhibiciones cinematográficas sicalpticas" en el teatro Manuel Briceño, calle de Guerrero 192, el que "llena todas las condiciones reglamentarias, para que en él pueda funcionar un cinematógrafo".<sup>4</sup> Para lograr tales exhibiciones, en donde además habría algunos bailes, se le pidió a Altuzurra que un inspector de diversiones públicas debía revisar el sitio y el material filmico. Y es en el informe redactado por éste en donde apenas se deja asomar su contenido: "Las películas cinematográficas son sicalpticas, moderadas y decentes, pues no llegan a la grosería burda, sino se mantienen en un terreno de discreción que las hace aceptables. Respecto a las variedades, consisten en bailes obscenos". Pero eso sí, se le pedía que "solo caballeros pueden tener acceso a los espectáculos referidos".<sup>5</sup> Además de que se le advertía que afuera del teatro "deberá anunciar en letras grandes, que es el

*El Sol*, México, 4 y 14 de enero, respectivamente, de 1915. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM.





Boris Kossoy, *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, México, INAH (Alquimia), 2004, 278 pp.

Boris Kossoy participó de aquel histórico primer encuentro organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía en 1978, que se llamó *Hecho en Latinoamérica*. Los fotógrafos teóricos como el investigador brasileño han ofrecido importantes pautas de comprensión del fenómeno de la fotografía latinoamericana. Dijo entonces Kossoy: "Creo que para hacer una historia de la fotografía es importante la clasificación basada en finalidades, sea como enfoque global, o como parte de algún tema en particular... Entiendo el registro fotográfico como el centro de un círculo por el cual pasan infinidad de rayos demarcando las diversas especialidades" (Boris Kossoy, en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Hecho en Latinoamérica*, México, Consejo Mexicano de Fotografía, INBA-SEP, 1978, p. 23). Es ahora su puesta en escena el libro realizado por el doctor Kossoy: *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, resultado de una ardua investigación con materiales de primera mano, como los diarios de trabajo, textos manuscritos, notas, fotografías, etiquetas, dibujos, complementado con hemerografía y otros documentos, enmarcados en un claro contexto histórico del siglo XIX brasileño. Esta obra fue publicada en su lengua original en el año de 1977, y en 1980 vio su segunda edición. Es un libro que merecía traducirse al español dada la importancia del tema, y ello fue posible gracias al esfuerzo del INAH y de la colaboración especial y dedicada de Isabel Anaya Ferreira en la traducción. De todas las ediciones, no cabe la menor duda es la mejor realizada y de mayor calidad en la reproducción de sus imágenes.

El rescate llevado a cabo por el investigador Boris Kossoy sobre los descubrimientos e inventos de un inmigrante francés en Brasil, viene a transformar los conceptos eurocentristas sobre el surgimiento de la fotografía, y muestra cómo en tierras brasileñas se realizó la primera imagen fotográfica de la que se tiene noticia en el año de 1833, seis años antes de lo consignado por la historia oficial, con el descubrimiento de Louis Jacques Mandé Daguerre, en Francia. De origen también francés, Hercule Florence llegó a Brasil en febrero de 1824, y desde ahí desarrolló experimentos que le permitieron crear grandes invenciones científicas para saldar las necesidades inminentes de un país que carecía en muchos aspectos de las mínimas condiciones de desarrollo científico. A sus 21 años de edad, Florence aplicó en primera instancia su capacidad y habilidades de gran observador de la naturaleza, al participar de la expedición que realizara con el científico ruso, el barón Langsdorff, en el Amazonas. Ahí Florence fungió como segundo dibujante de los paisajes naturales que ofrecían esos maravillosos lugares. Posteriormente, ya radicado en la Villa de Sao Carlos (Campinas), en donde residió ya casado, experimentó con los materiales locales y resolvió muchas de las necesidades surgidas en un país en expansión que sólo contaba con los más rudimentarios y escasos materiales que llegaban para la impresión de libros, folletos y toda suerte de impresos. Así, su visión científicista y experimental la aplicó a toda clase de suertes para la multirreproducción de documentos, logrando incluso la impresión de etiquetas publicitarias de los productos locales.

De entre los hallazgos más atractivos que nos presenta Kossoy en torno a este apasionante personaje, destaca el término *fotografía*, acuñado originalmente por Hercule Florence, antes que así se le llamara al invento en tierras europeas. Para ello, el profesor Kossoy documenta profusamente el trabajo de Florence en torno a la sensibilización de superficies, y de cómo logró fijar la imagen en diversos soportes de representación. Experimentos que incluso Boris Kossoy llegó a realizar con gran éxito en la ciudad de Rochester, Estados Unidos.

El francés Florence era todo un innovador, y transformó la manera de percibir y aprehender el mundo visual, exterior y tangible, concretando el sueño de muchos investigadores de obtener una imagen "dibujada con luz", a través de un negativo en papel, adelantándose también a su colega Fox Talbot, y al talbotipo, al gestar un material susceptible de multirreproducirse. Conocer los periplos por los que atravesó Florence para llegar a sus diversos descubrimientos en ese siglo XIX brasileño, es un motivo más para la lectura de este libro, que abre un importante espacio al conocimiento sobre las aportaciones realizadas en tierras latinoamericanas a la fotohistoria mundial. Esta versión en español nutre las filas de la historiografía de la fotografía, con un texto maravilloso, erudito y ahora obligado para quienes arriban al mundo de la imágenes dibujadas con luz. Imposible perderselo y observar las reproducciones de

los dibujos, los manuscritos, las etiquetas, las poligrafías, fragmentos de los diarios y escritos, las sustancias químicas junto a las imágenes que recrean la profusa y novedosa investigación que Boris Kossoy recrea metódica y atractivamente.

Rebeca Monroy Nasr



Ricardo Elizondo, *et al.*, *Nuevo León. Imágenes de nuestra memoria II*, CONARTE/Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 2004, 257 pp.

Este segundo volumen, al igual que el primero, es fruto de la convocatoria de CONARTE para rescatar la memoria visual de Nuevo León por medio de una exposición y una publicación. Es de agradecer este esfuerzo por dar a conocer imágenes y reflexiones en torno a la fotografía del noreste del país, que desde hace muy poco tiempo está siendo recuperada y difundida. En esta obra se incluyen tres textos y bajo cuatro temas se agrupa el grueso de las fotografías, por cierto con muy buena calidad de impresión.

En "Espacios privados y espacios públicos en la fotografía", Ricardo Elizondo nos habla del consumo de imágenes e incluye notas sobre el desarrollo histórico de la fotografía en Nuevo León, así como las conclusiones a las que llegó a través de una investigación en correspondencia privada de la época.

El segundo texto "Un acto de ficción (fidedigna)", de José Antonio Rodríguez, inicia con una reflexión acerca del retrato de estudio y el juego decimonónico entre el fotógrafo y el retratado que implica la idealización de sí mismo en una ilusión llamada retrato. Más adelante realiza un breve análisis de los recursos técnicos, la representación corporal, así como de los elementos empleados en el estudio por los fotógrafos en Nuevo León hasta los años treinta del siglo XX. Aquí figuran Jesús R. Sandoval, Desiderio Lagrange, C. Izquierdo, Alberto Fahrenberg, Sabás Treviño, Nicolás Mauro Rendón, Mauricio Yáñez y Eugenio Espino Barros, entre otros. Lo que es de lamentar; es que hayan olvidado incluir las notas al texto, de la 25 a la 33, y que no se hayan impreso como fe de erratas.

En "Rostros al infinito", Jesús Mario Lozano reflexiona sobre la fotografía para luego dar su opinión de la selección fotográfica incluida, definiéndola como "un tratado acerca del rostro". Un acierto, en cuanto a que se trata de una de las lecturas posibles a la fotografía en Nuevo León,

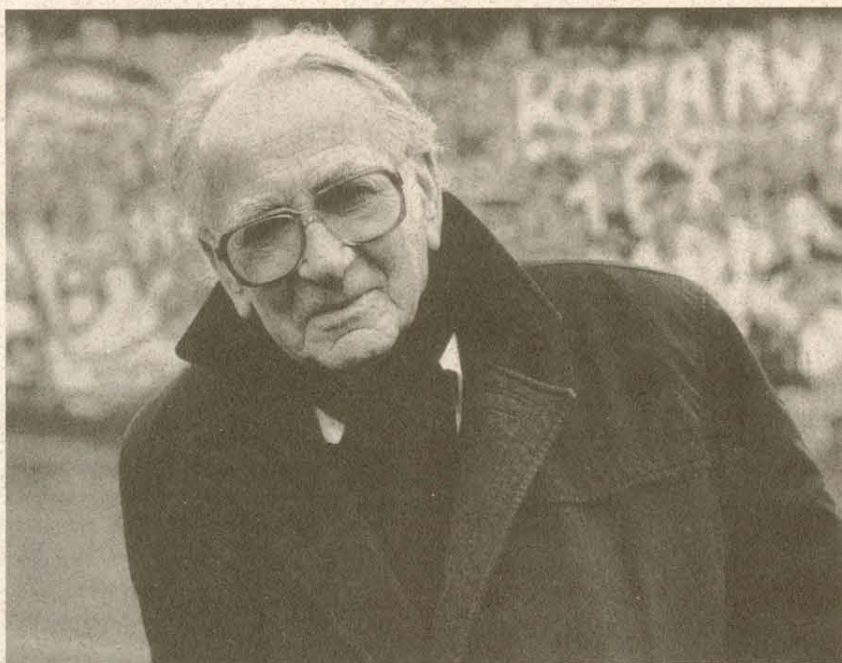


ya que a diferencia del primer volumen, la edición de este segundo parece reafirmar en un pasado elitista la imagen actual del estado norteño: próspero por la abundancia económica de la industria y el comercio, donde la exclusiva sociedad no podía faltar. El orden, la paz y el progreso se dejan ver a través de más de 260 imágenes, la mayoría tomadas entre las décadas de los años veinte y cuarenta, que retratan por más, los eventos y reuniones sociales, la industria floreciente y la construcción de ciudades, sin faltar el paisaje regional. Si en la edición anterior irrumpían desde las primeras páginas los rostros anónimos del pueblo, sin nombre y apellido, aquí los vemos sólo en una decena de fotos y casi siempre bañados o al menos peinados: obreros o empleados presentables para la foto.

Al igual que en el primer volumen, el segundo no cuenta con un catálogo de obra donde se incluya la referencia de las imágenes. Los pies de foto mencionan el autor, el título o descripción y la familia a la que pertenece, pero hacen falta otros datos como la técnica y medidas, además del lugar o ciudad, necesarios para una mayor comprensión del quehacer fotográfico en el noreste. En ocasiones se mencionan nombres de sitios identificables para los habitantes de Nuevo León, pero seguramente la intención de los editores es que éste sea visto y leído más allá del público local. Por otra parte, no queda claro cuáles son las imágenes donadas a la Fototeca del Centro de las Artes, según se menciona en la presentación, y que esperamos puedan consultarse en un futuro cercano.

Mayra Mendoza Avilés





S. Ketzscher, *Walter Reuter en Berlín*, noviembre de 1989

El Sistema Nacional de Fototecas, INAH  
y la revista *Alquimia*

lamentan el sensible deceso del maestro

Walter Gustav Reuter Nagel  
1906-2005

*Nuestros colaboradores en este número:*

*Carlos A. Córdova.* Historiador. Autor de los libros *Arqueología de la imagen*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana, 2001, y de *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005. Actualmente es director del Museo de El Carmen.

*Alberto del Castillo Troncoso.* Doctor en Historia. Investigador del Instituto Mora. Coordinador de la línea de investigación: "Historia social e Imagen" en la División de Estudios Superiores de la Escuela Nacional de Antropología e Historia..

*Mayra Mendoza Avilés.* Historiadora del arte que se ha inclinado por la difusión de la fotografía tanto histórica como contemporánea. Desde el año 2000 se desempeña como asistente de dirección en el Sistema Nacional de Fototecas. Actualmente cursa el posgrado en Estudios de Arte, con Hugo Brehme como tema de estudio.

*Rebeca Monroy.* Doctora en Historia del Arte. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores desde 1997. Es profesora investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Es autora de *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, Conaculta-INAH/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2003 y de *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

*Miguel Ángel Morales.* Escritor, investigador y periodista. Actualmente termina una investigación sobre cuestiones eróticas en la Ciudad de México, de 1911 a 1940. Colabora en la revista *Biblioteca de México*, y en *El Ángel*, suplemento del diario *Reforma*.

*Jorge Noriega.* Cree haber nacido en el D.F. Creencia a punto de ser abandonada gracias a los horrores presentes. Fundador de nada. Hacedor de nada. Exitoso en ambas inactividades.

*Salvador Salas Zamudio.* Profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Doctorando de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.



ISSN 1405-7786



9 771405 778009

CONACULTA • INAH

