

HISTÓRIA DA(S) SEXUALIDADE(S) NA AMÉRICA LATINA: SÉCULOS XIX E XX

El Cine Nacional de la Ciudad de México: oscuridad, interacción y sexo

O Cinema Nacional da Cidade do México: escuridão, interação e sexo

The National Cinema of Mexico City: darkness, interaction and sex

Andrés Alvarez*

Universidad Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México

RESUMEN: El objetivo del presente artículo es describir la interacción homoerótica que ocurría dentro de las salas del cine Nacional en la Ciudad de México. Un cine que presentó en sus pantallas cine porno a finales del siglo XX. Así mismo, se realiza una revisión de las implicaciones corporales en los intercambios, los comportamientos y las prácticas sexuales en la oscuridad. El trabajo de observación se realizó antes de que cerrara sus puertas el cine Nacional. El resultado es una etnografía que trata de describir las dinámicas, los participantes y los grupos que se pueden encontrar en las salas. Así, con ayuda de conceptos de la microsociología se describe la socialización entre desconocidos, por lo que se explica cómo se daba la interacción, quiénes la conformaban y qué elementos, respecto a la interacción, podían detenerla o continuarla.

PALABRAS CLAVE: Cine. Sexo. Homoerotismo. Nacional. Pornografía.

RESUMO: O objetivo deste artigo é descrever a interação homoerótica ocorrida dentro das salas do cinema Nacional na Cidade do México. Um cinema que exibia filmes pornôis em suas telas no final do século XX. Da mesma forma, é realizada uma revisão das implicações corporais nas trocas, comportamentos e práticas sexuais no escuro. O trabalho de observação foi feito antes do encerramento do cinema Nacional. O resultado é uma etnografia que tenta descrever as dinâmicas, os participantes e os grupos que se encontram nas salas. Assim, com a ajuda de conceitos da microsociologia, procuro descrever a socialização entre estranhos, para a qual explico como ocorreu a interação, quem a formou e quais elementos relativos à interação, poderiam interrompê-la ou continuá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Sexo. Homoerotismo. Nacional. Pornografia.

* Becario posdoctoral en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Autónoma de México, UNAM. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales de la misma institución. E-mail: aalvarez@crim.unam.mx
<https://orcid.org/0000-0002-5493-3258>

ABSTRACT: *The objective of this article is to describe the homoerotic interaction that occurred inside the theaters of the National cinema in Mexico City. A cinema that presented porn movies on its screens at the end of the 20th century. Likewise, a review of the bodily implications in the exchanges, behaviors and sexual practices in the dark is carried out. The observation work was carried out before the National cinema closed its doors. The result is an ethnography that tries to describe the dynamics, the participants and the groups that can be found in the rooms. Thus, with the help of concepts from microsociology, socialization between strangers is described, thus explaining how the interaction occurred, who formed it and what elements, regarding the interaction, could stop or continue it.*

KEYWORDS: *Cinema. Sex. Homoeroticism. Nacional. Pornography.*

Introducción

Dos hombres se encuentran dentro de una sala de cine: dos sombras se cruzan, dos cuerpos, dos rostros. En ese momento se cristaliza una relación social cara a cara que es construida en la reciprocidad táctil, la sexual y la evasión. Un deseo que se desdobra y se dobla en la oscuridad de un rincón del cine. Cuerpos que se descubren en la superficie y se esconden al tocarse. Otros más que se desplazan en el espacio. Al fondo, en la pantalla grande, se proyecta una película porno: las parejas se enlazan, se penetran. Los jadeos son constantes. En las paredes del cine estaban inscritos los siguientes mensajes: “El sexo y la búsqueda del placer son parte de mi vida”, “Sexo mi placer, principio de tu muerte”.

Este artículo busca describir las dinámicas que ocurrieron en el interior de un cine porno en México. Particularizaré la investigación en el Cine Nacional de la Ciudad de México que cerró sus puertas en 2016. Tuvo la particularidad de presentar cine porno en las pantallas e interacción erótica dentro de las salas. ¿Quiénes entraban a estos cines?, ¿qué lugares ocupaban dentro de las salas?, ¿cómo participaban en el encuentro del otro?, ¿qué detenía o posibilitaba la acción?, ¿qué elementos constituían y rodeaban la interacción?, ¿cómo era posible la socialización y la relación sexual entre desconocidos?, ¿cuál es el ocio o la disponibilidad de ir a estos cines, para retomar a Barthes?

El cine Nacional fue un espacio de encuentro social, o más precisamente, homoerótico¹. La elección del cine Nacional no fue arbitraria: fue uno de los cines con las dimensiones más grandes de los existentes, con más de 1800 asientos. Albergaba tres salas, lo que lo hizo ser el más extenso de México, de América Latina² y quizá unos de los más grandes del mundo, como cine porno. En los dos pisos de la sala había encuentros sexuales durante las 10 horas de servicio al día. Por momentos se podían reconocer dentro del cine a actores y espectadores, es decir, quienes participan en el encuentro sexual y quienes sólo lo miran. Pero según las circunstancias, podían cambiar de posiciones. Se formaban grupos y se deshacían. Tocaban y permitían ser tocados.

Metodología

A nivel metodológico, el trabajo de campo lo realicé antes de que cerraran el cine Nacional: lo visité tres veces por semana, de enero a junio 2011, para observar las rutinas, la interacción y comenzar a hacer entrevistas. Abordar a los informantes del cine Nacional no fue fácil, por lo que, para el grupo de contacto me acerqué a ellos después de los encuentros sexuales que tenían o abordé a quienes estaban solos. Así, busqué a quienes tenían encuentros sexuales en las salas, quienes se sentaban o estaban de pie en las orillas, quienes solo iban a ver la película, quienes giraban

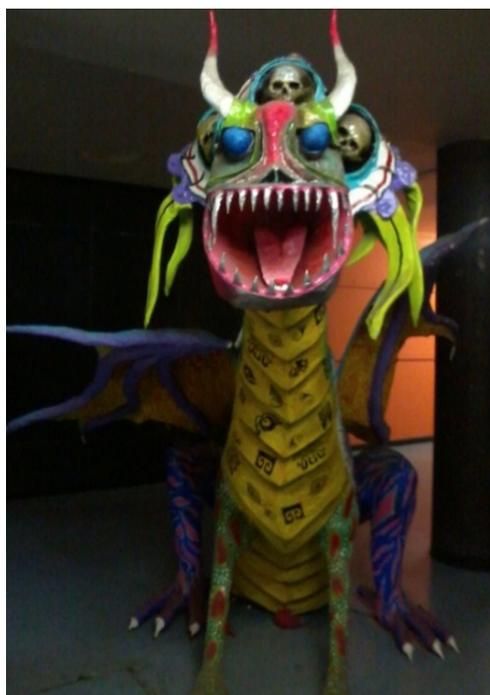
alrededor de los asientos, quienes tenían relaciones sexuales en los sanitarios, quienes esperaban y solo miraban. Les revelé el objetivo de la entrevista y accedieron a dar información sobre lo preguntado. Realicé veinte entrevistas que fueron llevadas a cabo en el cine: fueron cuestionamientos sobre la regularidad de su asistencia al cine y sobre los significados de las prácticas sexuales que realizaban o veían. Muchas veces, fueron detenidas repentinamente porque los entrevistados observaban a alguien que les interesaba e iban en su búsqueda. También hubo dificultad para acceder a la información, pues la gran mayoría de hombres no querían responder más que dos o tres preguntas. Dar información personal en el cine era como revelar su identidad. A quienes entrevisté, si los volvía a encontrar, esquivaban mi encuentro. Así mismo, no volvía a verlos en otras visitas al cine. Los trabajadores del cine también controlaba que no se hiciera investigación, pues cuando solicité una entrevista a los empleados, negaron acceder, así como no permitir grabar o sacar fotografías a ningún asistente, por lo que sutilmente saqué el teléfono para obtener imágenes que mostraré.

Los breves relatos tratan de dar cuenta cómo registraban su percepción y la experiencia del encuentro dentro del cine, su comportamiento sexual y cómo se distribuyen los informantes en el marco de intercambios. Ubiqué cuatro grupos: 1) el de contacto, es decir, quienes interactúan entre ellos, 2) quienes solo miran la proyección de la película, pero no tienen encuentros sexuales, 3) el de los trabajadores del cine, que también forman parte del marco de interacción, y 4) quienes participan con actividades culturales.

A través de una etnografía que trata de vincular la teoría con la investigación (GUBER, 2011), se incluyó la realización de entrevistas, la observación del espacio y un registro fotográfico, que trata de describir las dinámicas en la oscuridad de las salas del cine Nacional y que se ubicaba en el centro de la Ciudad de México. Este registro ayudó para pensar los distintos momentos del encuentro en un espacio de alta movilidad al interior de los cines porno.

Figura 1 – Entrada al Cine Nacional.

Figura 2 - Alebrije *Ohualquiz* (viene delmictlán).



Fuente: Archivo personal.

Para entrar del cine (Figura 1), primero se tenía que recorrer un largo pasillo para llegar a la taquilla; en este pasillo estaba *Obualquiz* (viene del Mictlán) (Figura 2). Es el alebrije que te recibía cuando llegabas al cine Nacional de la Ciudad de México. Tenía un tamaño de al menos dos metros de altura, cuatro patas, dos alas, dos cuernos y tres calaveras que simulaban sus ojos. Una vez en la taquilla, una mujer miraba rápidamente al asistente y cobraba. Sin saberlo, eras observado desde el primer piso, pues otro asistente miraba desde un asiento a quiénes entraban. El marco de la interacción comenzaba a construirse. Después de entregar el boleto, un empleado roceaba alcohol entre tus manos, para que no contaminaras lo que hay adentro.

Cines porno

Según la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma CANACINE, hasta 2010 había, en México, 2400 salas de cines y en 20 de ellas exhibían películas porno (CINES, 2010). En el centro la Ciudad de México había varios espacios: Cine Ciudadela, Cine Savoy, Cine Teresa, Cine Venus, Cinema Río y Cine Nacional. Salas que existen desde mediados del siglo XX y que en un inicio realizaban proyecciones para público en general, pero en las últimas décadas cambiaron su cartelera después de que las grandes empresas acapararon el cine comercial. Así, tuvieron que dar un giro para seguir abriendo sus puertas: presentar cine para adultos, cine porno. La mayoría de las películas transmitidas en estos cines eran en inglés y algunas en francés y español. El mercado de pornografía para adultos en México y en el cine Nacional estaba dominado por los *films* norteamericanos. Las películas que se proyectaban en la sala principal era con prácticas heterosexuales, es decir, hombres con mujeres, por lo que era común escuchar de las escenas, palabras en inglés como *fuck me*³.

Varios de estos cines han desaparecido de la Ciudad de México, como el cine Ciudadela, el Cine Nacional o el Cine Teresa que pasó a ser un centro comercial. Los cines aún existentes enfrentan otro desafío del mercado: la pornografía que se vende en las calles y la difundida en internet. Frente a estas transformaciones y el acceso a la tecnología, algunos cines comenzaron a ofrecer más variedad: sex shops, cabinas, salas para parejas, conciertos de rock, lectura de poesía, performances eróticos, etc. Su público también ha cambiado: quienes entran son, en la mayoría de los cines, hombres.

Sin embargo, la película parecía que no era el único objetivo por el que se entraba al cine, al menos en el Nacional, sino por los asistentes como elemento clave y por los encuentros homoeróticos: en una tarde llegué a contar a más de 300 hombres dentro de las salas. En el cine porno Jangada de Brasil, Vale (2012, p. 26) contabilizó, al mes, entre 10 mil y 12 mil hombres que frecuentaban el cine. En este cine, Vale se focalizó y entrevistó a once travestis, aunque en sus salas llegó a contar entre veinte o veinticinco quienes veían el cine como lugar de convivencia o lugar de trabajo sexual. En el cine Nacional no ubiqué a hombres que realizaran trabajo sexual, aunque no dudo que había entre ellos quienes pidieran dinero, lo que me comentaron algunos jóvenes es que hombres adultos les ofrecían dinero para dejarse tocar o alguna práctica sexual. El Nacional también era un espacio de convivencia para hombres adultos (Figura 3): había una terraza con horarios para conocer a más hombres o donde algunos hombres salían a fumar. Igualmente existía un pizarrón (Figura 4) donde podían escribir algún mensaje o dejar su número de teléfono.

Figura 3 – Cartel del cine Nacional.**Figura 4** – Pizarrón en el cine Nacional.

Fuente: Archivo personal.

En el cine Nacional se daba un doble espectáculo: no solo era ver a los actores de la pantalla, sino a quienes tenían sexo en los asientos. No había una sola cámara que los grabara, sí muchos ojos que los miraban. Antes los hombres hacían fila para introducir monedas y ver imágenes de parejas desnudas teniendo sexo en el *Duoscope* (Figuras 5 y 6), en el siglo XVIII y XIX, en el mundo entero y principalmente en Europa. En un inicio, era de poner los ojos: “o sentido de pertença dos indivíduos com relação ao espaço era reduzido”³⁴ (VALE, 2012, p. 83). El tiempo y la tecnología modificó la representación con la llegada del cine y la construcción de mega cines para este tipo de espectáculos. Solo que ahora, el espectáculo salió de la pantalla y se instaló en las salas.

El cine Nacional comenzó a reproducir cine porno a inicios del año 2000, pues en sus carteles de 2013 se veían mensajes para festejar los 10 años como cine porno. Sin embargo, hay otros cines porno en la Ciudad de México que aun mantienen abiertas sus puertas como el cine Venus, el cine Savoy y cinema Río. En el cine La Ciudadela, que también ya cerró sus puertas, había encuentros homoeróticos y heterosexuales. Estaba controlado por parte de los trabajadores para no permitir el acceso más allá de cierto límite (8 metros aproximadamente) a quienes no habían pagado por el encuentro sexual con una mujer. Sin embargo, los hombres esperaban ahí, mirando la pantalla y a los demás observadores: volteaban al rincón para ver alguna silueta y escuchar los jadeos o ruidos en vivo cuando dos cuerpos se juntan y tienen fricción rápida. Para el encuentro de hombres había posicionamiento en las orillas o en cualquier parte de la sala, donde no pudieran ser distraídos u observados de cerca.

Figuras 5 y 6 – *Duoscope* (1880). Museo del Sexo, Amsterdam.



Fuente: Archivo personal.

En el cine Venus, aún abierto, hay transmisión de películas porno y la asistencia de hombres es menor por las dimensiones (en espacio, es una tercera parte de lo que era el Nacional). En el Venus, la gran mayoría de los hombres son adultos: la edad promedio es de 50 y más de 60 años. Aquí los asistentes cambian, puesto que no se observa a muchos jóvenes sino más bien a hombres adultos mayores. Se permite la entrada de parejas heterosexuales, es decir, hombres con mujeres para que vean la proyección de la película porno, aunque son pocas las parejas que entran durante la semana. Si hay mucha asistencia de hombres en la planta principal, los trabajadores le dicen a las parejas, antes de entrar a las salas, que pueden pasar a la parte superior (primer piso) para ver la misma película que quienes están en la planta baja. El cine Savoy, ubicado en la calle 16 de septiembre de la ciudad de México, aún sigue dando servicio: igualmente se exhiben películas porno heterosexuales y quienes entran son hombres quienes buscan encuentros con otros hombres. El cine Río, ubicado calle República de Cuba, aún está abierto y es más concurrido por parejas heterosexuales en la sala del primer piso, mientras que en la sala de la planta baja, son hombres.

En estos cines de la ciudad, así como en las salas del Nacional *ver* tiene varias funciones: ver pornografía⁵; ver para caminar y posicionarse y no chocar con otra persona dentro de la oscuridad; ver y ubicar el lugar de asiento; ver a *otro* o a *los otros* en un intercambio sexual. Los hombres ven y miran, pero también están dispuestos a que los vean y miren. Mientras que algunos buscan y siguen a otro hombre porque lo reconocieron en el pasillo o les interesó, otra mirada puede seguir al primero. En un inicio, hay un comercio de miradas. La mirada moviliza a la acción y al encuentro. Para ello, tiene que haber un reconocimiento y una aceptación. No cualquiera acepta el encuentro de miradas, eso está limitado por el espacio: al ser oscuras las salas, no se puede ver los ojos del otro, pero sí sus movimientos corporales. Si lo único que hace el ojo es recoger la luz (ACKERMAN, 2009, p. 270), en el cine, recoge lo que ve en la pantalla, y las luces que definen la corporalidad de los cuerpos: la silueta y la presencia del otro, un desconocido.

Pasa lo contrario a lo que describe Goffman (1979, p. 63), al hablar sobre la sociedad estadounidense: “cuando los cuerpos se desnudan, la mirada se cubre”. En América Latina y en estos cines, la mirada se descubre. Como si tocaran con la mirada. Recuerdo la primera vez que entré al cine Nacional, al subir a la sala “Pigal” del primer piso, vi a dos hombres en pie desnudos, teniendo una relación sexual: uno detrás de otro. Los que estaban cerca, solo miraban. En esa misma sala, en la parte de atrás, estaba el lugar más oscuro del cine, un rincón de al menos tres por cuatro metros donde había un grupo de hombres. La mirada ahí no era importante.

Estos espacios de encuentro se les denominan lugares de “ambiente”⁶. Ésta diferenciación también es utilizada para describir a una persona: ser de ambiente, significa ser gay. Y pueden encontrarse distintos lugares de ambiente en la ciudad como los saunas, el último vagón del metro, los baños públicos, la alameda central, los cuartos oscuros o los bares gays. Son espacios de seguridad, como dice Monsiváis. Pero paradójicamente, estos lugares de *cruising* (ESPINOZA, 2020) también son espacios de riesgo y de su búsqueda, por el anonimato y el desconocimiento del otro.

Interacción

La interacción social era definida por los participantes, pero también por el espacio y su construcción. El cine Nacional tenía tres salas para ver películas porno (sala 1 principal, sala 2 “Medea” y sala 3 “Pigal”). Antes de entrar al cine, quien podía ya saber qué tipo de conductas se pueden encontrar, qué tipo de películas, qué tipo de hombres y si es un cliente constante, qué personas, en qué horarios, dónde está el mayor intercambio, qué estrategias utilizar, a quiénes abordar. Los hombres conocían el espacio, las interacciones y las prácticas. Tenían información que seguramente es la misma o en mayor escala, de la información que tenían los trabajadores del cine: saben que solo entraban hombres, que había relaciones sexuales en las dos plantas. Conocer a otros hombres también estaba organizado por el cine pues había horarios y espacios para charlas y pláticas dentro del mismo. Esta información inicial, ayudaba al cliente constante a definir su rutina: se dirigía a ciertos lugares, se acomodaba de tal manera, se desplazaba o iba en búsqueda del otro.

Si pensamos en *grupos* o en *equipos*⁷ dentro del cine, podemos distinguir algunos: el grupo que mantenía un comportamiento y una forma de interacción con el grupo mismo; otro más, quienes sólo van a ver la película y no interactúan con el grupo (sólo miran); el tercero, los trabajadores del cine, quienes vigilan a los primeros; y el cuarto quienes participaban con performances o eventos culturales. Cada uno tenía una rutina propia: los primeros podían dirigirse al lugar de interacción, es decir, pagan su boleto y ya tenían ubicados los lugares de encuentro como las zonas más oscuras, los pasillos, los asientos en el centro de la sala, los asientos de las orillas o hasta adelante frente a la pantalla. Esta selección puede ser por preferencia, por gusto del lugar, o por intercambio. Este primer grupo mantenía un cuadro de referencia y de secreto. Encubrían sus prácticas sexuales y las ocultaban para los otros y para los vigilantes. No traicionaban al grupo, no lo desacreditaban. Confiaba en el grupo y éste en ellos. Cerraban el círculo ante la contingencia o la aparición del otro. El grupo podía estar formado por una o varias personas, es decir, si es uno, los otros son su audiencia o quizá, él mismo es su audiencia: “llega a ser protagonista y observador del mismo espectáculo” (GOFFMAN, 2006b, p. 91-92). Podían pasar de una a otra categoría, o estar en las dos al mismo tiempo al mirar cómo actuaban dos hombres y cómo realizaban prácticas sexuales.

El segundo grupo observado, son aquellos que solo iban a ver la pantalla. Podemos decir que pertenecían a la audiencia: no entraban al grupo de contacto, no interactuaban. Iban a mirar porno: entraban, escogían su lugar, se separaban de los grupos, o de cualquier otro hombre y salían después de varias horas o minutos. No realizaban prácticas sexuales, aunque algunos sí miraban a los otros teniendo sexo y quizá esa era su deseo, solo mirar. Estos hombres eran por lo general espectadores de las pantallas, pero también se puede decir que tenían dentro de sí un auditorio. “El actuante guía su actividad privada de acuerdo con normas éticas incorporadas, puede asociar estar normas con algún tipo de grupo de referencia” (GOFFMAN, 2006b, p. 92). No tocaban a otro hombre. Por lo tanto nos encontramos con un grupo tácitamente organizado. Hay normas, ética y moral que atraviesan la acción social. Es el universo simbólico del que habla Berger y Luckmann (2006). Ahí es el Otro quien observa: se observa y se comporta de acuerdo a su entorno social. Es la norma exterior que se impone por coacción, como dice Durkheim.

Los hombres de este grupo no eran abordados pues no buscaban el encuentro. No dirigían miradas ni tocaban ni seguían a otros hombres. Cambiaban de lugar cuando otro invadía su *espacio personal*⁸. También definían su espacio y su trayecto. Salían y cambiaban de sala. Volvían a entrar a la sala y cambiaban de asiento. Pero este observador, que sabe de los encuentros que hay en el cine, tampoco da una “nota falsa” (GOFFMAN, 2006b, p. 98), es decir, no rompe con la proyección de la situación o la interacción del otro. No acusaba si veía a otros teniendo una relación sexual. Este grupo ocupaba un lugar dentro del marco de la interacción.

No había lazos de familiaridad entre el grupo que interactuaba, pero sí de identidad, de intimidad, de comportamientos sexuales compartidos y de códigos de encuentro. Para ello, bastaba entrar a las salas: pasar la puerta era entrar a un espacio de interacción, estar dispuesto a la acción y a la contemplación. La asignación era imperiosa: se era actor u observador sexual; esto enmarcaba en el cine y en la interacción, al interior de estas dos categorías. Quienes no querían estar con el grupo estaban en los límites del marco de interacción: el grupo está definido no solo por quienes interactúan sino por quienes están fuera de ellos; sino, no podríamos explicar el marco de la interacción. Ni diferenciarlo. Este mismo marco, diferencia a quienes no pertenecían al grupo. Se hacía lo posible para que la normalidad continúe. El grupo de contacto seguía: subían, bajaban y encontraban. Se forzaban y esforzaban por tocar. Definían el marco de la interacción. Era un grupo informal: en cualquier momento pueden detener el encuentro y penetrar otros marcos de interacción. Los hombres entraban y caminaban en la oscuridad. Como en el cine *Jangada de Brasil*, en el cine Nacional de México los espectadores se desplazaban “*no escuro, no anonimato, no silêncio, na efemeridade ou impessoalidade de um encontro episódico*”⁹ (VALE, 2012, p. 37).

Hay quienes iban en pareja: andaban en todo el cine buscando con quien formar un trío. En la búsqueda de un tercer actor, podían ser más selectivos. Quienes iban en pareja eran jóvenes, que buscaban a otro joven. Una pareja también podía formar un grupo. “Una persona sola es un grupo de uno, una persona que viene sola como persona, *por sí misma*, aunque haya otros individuos a su lado y tenga motivos para hablar con ellos. Uno solo, pues, es un individuo, pero no todos los individuos están solos, y los que lo están desarrollan su actividad en una capacidad especial” (GOFFMAN, 1979, p. 38, énfasis del autor). Los hombres adultos mayores difícilmente iban en pareja: si lo hacían, se separaban dentro del cine ante la diversidad de hombres para el encuentro. Pero no todo era permisible: cuando eran dos jóvenes, no dejaban entrar al cuadro de la interacción a hombres mayores; y éstos no dejaban entrar a jóvenes cuando sólo quieren sexo con sus

contemporáneos. Algunos que iban solos, seleccionaban: un joven podía buscar a otro joven, o a un hombre adulto, o a un adulto mayor. Los entrevistados lo manifestaron inmediatamente, al decir, a quiénes prefieren y a quiénes no. Antes de entrar al cine, ya sabían o idealizaban con *quién* y con *quién no* interactuarían.

Algunos hombres eran abiertamente explícitos en sus acercamientos y en sus diálogos en las salas del cine Nacional: ¿qué te gusta?, ¿te la puedo chupar?, ¿quieres coger?, ¿qué eres: pasivo o activo?, ¿quieres cotorrear?, ¿jugamos un rato? En el cine Jangada las asistentes travestis también preguntaban para el encuentro: “*paixão, quer fazer um programa?*”, “*paizinho, quer ter prazer?*”, “*tesão, quer gozar?*”, “*benzinho, vamos fazer amor?*”¹⁰ (VALE, 2012, p. 189). Si no utilizaban el recurso verbal, mandaban el mensaje con las manos o insinuaciones corporales: se tocaban la bragueta, se excitaban, se bajaban el pantalón, se comenzaban a masturbar o se acariciaban a sí mismos. Cuando el otro daba una respuesta negativa, volvían a insistir: miraban de lejos o seguían por todo el cine. Tanto en el Nacional, como en el Jangada, el cine era un lugar de técnicas corporales de seducción como dice Vale (2012, p. 153): “*um triscar de toques, um aceno de cabeça, um olhar demorado ou ‘descarado’, enfim, estratégias de aproximação e distanciamento*”¹¹. Algunos hombres también rechazaban o eran rechazados: entraban en esa dinámica de relación, por lo que línea divisoria de interacción es muy *tenue* como dice Goffman (2006b, p. 96).

Otros tenían ciertas líneas de conducta: en el cine Nacional se podían identificar a quienes solo caminaban alrededor de los asientos. No tomaban lugar. Caminaban y acariciaban los cuerpos que estaban en las orillas de las filas; o caminaban y se detenían para ver quién estaba sentado. O buscaban un espacio para sentarse al lado de otro hombre. Esta línea de conducta se mostraba, en un inicio, con aquellos quienes tenían cierta confianza: los que entraban en parejas, los que eran amigos, o aquellos con quien entablaban anteriormente una conversación o un encuentro sexual. Ya sabían cómo tratar a sus pares. Aquí no había muchos elementos fuera del control de la interacción. Se eliminaba la incertidumbre del otro. Sabían quizá qué buscaba cada uno, con quién sí o no se meterían, sabían qué rutinas podían tener. También era una línea de conducta del grupo, frente al grupo que no se dejaba tocar. La interacción era dramática: un espacio donde solo hay hombres por lo que la relación podría devenir violenta en instantes, pero se evitaba de inmediato.

Había cierta unanimidad en la representación del grupo de contacto: esta se logra no por consenso, sino por señales y territorialidad. Estar en una esquina del cine, desabrocharse la camisa, era una postura para querer comenzar un encuentro. Algunos hombres que buscaban un encuentro no veían la pantalla: veían quienes se acercaban y a quienes se alejaban. Quienes estaban en esta posición, podían igualmente ser tocados de manera imprevista: dentro del cine, había hombres que pasaban cerca de los que estaban recargados en las orillas y los tocaban repentinamente. El asistente que tocaba velozmente merece unas líneas: se desplazaba como un correccaminos no sin antes pasar a tocar braguetas y para ello no necesitaba pedir permiso. Nadie lo alcanzaba: ni a él ni a su goce. Era el actor más dramático: lo imagino tomando aire para comenzar la carrera, ubicando su territorio, mapeando su camino, escogiendo a su víctimas. Él estaba a la altura de su deseo. Quizá después reía a carcajadas o seguía en trance por la excitación y el momento. Los otros, con esta posición, aceptaban su contingencia y tomaban lugar. El *acuerdo* del acercamiento también estaba dirigido: quien se mostraba, dirigía la acción y el intercambio. Quienes se acercaban eran direccionados, a excepción del hombre que pasaba rápidamente a tocar. Los que quieren *ver*, solo gravitaban alrededor del encuentro. En la oscuridad poco importa quién era; en la luz eran selectivos.

Cada grupo sabía de sus limitaciones dentro del cine. Para ello, los empleados del establecimiento detendrían, calmaban o equilibraban la interacción. Ellos eran el tercer grupo: también había interacción entre los trabajadores por su empleo, por las funciones que cumplían para el servicio del cine. Aunque el grupo de contacto era mayor (en número de participantes como de interacción), así lo sea, no controlaba la situación completa (a no ser, claro, que evacuaran o cerraran el cine). Un solo empleado con lámpara podía controlar tanto la interacción de los grupos (cuando llega a existir), como la interacción sexual de dos o más hombres. La luz de la lámpara separaba a los que se tocaban... Pero esto parecía sólo un acto de *simulación*, o también, quizá el “riesgo” de ser alumbrado excitaba a quienes se escondían. Si un empleado separaba a dos hombres en las salas o en el sanitario, otras veinte parejas tenían sexo en alguna parte del cine y el resto de hombres, buscaban un encuentro.

Tampoco los asistentes podían controlar en su totalidad la interacción ni como grupo ni de manera individual. Les estaba permitido escribir, rayar, marcar números telefónicos, correos o más mensajes para contactar a más hombres sobre los pizarrones que estaban colocados en las paredes de los pasillos. Pero no podían detener la interacción de su grupo ni la del grupo de no-contacto ni la de trabajadores del lugar. El cine escapaba como lugar de control. Aun así, el marco de interacción definía sus límites: por el actuante mismo, los otros grupos y el espacio. No se podía asignarle el control del medio al grupo que interactuaba más, como lo hace Goffman (2006b, p. 104) en sus estudios, pues aunque sean más participativos e interactúen, no podían decidir el ritmo y la dirección de los otros equipos, así hagan el papel dramático más prominente. Tampoco por ser el grupo dominante, tenían mayor *sensación de seguridad*, ante los otros que se acercaban, pues primero tenían que enviar o recibir códigos de interacción e intimidación. Había más bien, una turbación al inicio de la interacción, es decir, “[...] la turbación se mantiene en el mismo plano durante todo el encuentro; empieza cuando comienza la interacción y dura hasta que se termina el encuentro” (GOFFMAN, 1970, p. 92). Abordaban y se apartaban en cualquier momento.

Siguiendo con las metáforas de Goffman, el grupo de contacto no tenía director que dirijiera todas las acciones y prácticas de las salas, tampoco quienes iban a ver la película solos. Quien sí tenía dirección, es el grupo formado por trabajadores: hay quienes se encargan de la limpieza, del equipo de video-audio, de la entrada, de vigilar los encuentros, de servicio de la cafetería, y además de los eventos culturales. El director de este grupo está integrado por varios encargados, “no tendrá que dedicarse con tanto ahínco a ocultar una actitud impropia, sino más bien a estimular una participación afectiva adecuada; *animar la función* [...]” (GOFFMAN, 2006b, p. 110, énfasis del autor). El(los) propietario(s) del cine, quizá podía pertenecer a un grupo más. Aunque por su *status* no podía pertenecer a un grupo, pues no participaba ni era miembro, sino que cooperaba a distancia para el mantenimiento de la situación...

Quienes participaban en eventos culturales formaban un grupo más. Veamos la divertida descripción de la banda de rock Infernal Bloodlust después de su presentación en las salas del cine Nacional:

– ¿Qué piensas de la tocada de hoy en un cine porno wey?

– Excelente, esas tetas rifaron hoy. – Literalmente fue chichis para la banda. – No vi nada. Las dos veces que volteé estaban dos viejas y un wey platicando: ‘oye coño...’. – Ese wey se hacía bien pendejo [señala a su compañero y haciendo que miraba la pantalla]. – Yo pienso que este porno estuvo muy cagado realmente, sobre todo, lo de la leche. – Estaría más cábula si hubiera más chicas, porque es puro tornillo la neta, sería más como no sé, entretenido, ajá, inclusive pues para seguir el desmadre y de más, sería más chido con rucas. – Ese chichis pa’ la banda estuvo muy alternativo. – Estuvo diferente, ya tenemos algo que contar. – Tenía miedo que se me pegaran los zapatos. – Que te levantarás acá medio, con algo embarrado. – Todo glaseado. – Qué te sientas y está todo mojado. – Un pinche moco así escurriendo atrás de ti, así... – En vez de *slam*, hubo masturbación. – Mucho movimiento. – Vi a dos weyes pero así [uno inclinado sobre el sexo de otro] y luego hasta atrás, había así como tres weyes: dos así viéndose y uno por acá atrás, como que le estaba abrochando las agujetas. – Abrochándole las agujetas del cincho. – Había en las orillas, había un chingo de weyes así en las orillas, había del lado izquierdo, sí, había como cuatro weyes y luego empezamos a voltear hacia arriba y todos los weyes se jalaban hacia un solo lado. – Cuando llegamos había una hilera de weyes allá atrás, todos volteando hacia la pared, yo creo que estaban ahí... – Estaban pegados. – Ya no se podían despegar wey, ya había hecho efecto el cemento. – Wey, cuando empezaron a subir, pues era puro tornillo wey, pero eran como veinte cabrones, bueno llegaron así, y nada más se fueron hasta atrás del lado izquierdo. – Es lo que le digo a ese wey, que sí le cae un chingo de banda a ese pedo, yo no pensé que le cayera así como muchos, mucha gente ¿no?, pero no mames, sí había un chingo, ahí donde tocaron había como unos veinticinco weyes, pero en la otra sala había fácilmente cincuenta. – Era un espacio como para dos mil personas. – Un chingo de gente. – Es que ahí les dio pena wey porque estábamos nosotros. – No wey, porque están más a ras. – Tu dale, al fin que estos cabrones no dejan escuchar nada. – Ahora sí que tocamos frente a puro puto. – Orgasmatrón. – A mí se me hace que el Caníbal la cago tanto porque estaba así de... [viendo la pantalla y tocando]. – En algunas si estaba acá yo en chinga, y de repente, veo así de, ¿qué es eso?, ¡no mames! – Para verle la verga de los weyes. – ¡Préstame esa baqueta!, ¡préstame esa baqueta! – Pendejo. – No mames, ¿quién iba a decir que íbamos a tocar en un cine porno wey? – Si wey, la neta estuvo chido. – Y que nosotras íbamos a ir [amigas de los músicos]. – Como les decía, acá pensaba que tal vez iba a ver como unas quince gentes, pero no, nada más íbamos de público nosotros, ¿no? – Había un wey que también decía, tóquenle ya wey. – Pero no mames, estaba bien adornado de una manera bien bizarra ese pedo. – Pues ¿qué querías wey: dibujitos para niños o qué? – No wey, pero algo más discreto. – La iluminación estaba bien culera. – Los pinche globos acá bien fashion, así amarillo, rojo, azul, blanco wey. – Los mecos de la salida. – Gacho wey. – No mames. – Al menos los baños estaban decentes wey. – ¿Qué? – Los baños estaban decentes. – Ah, yo entendí los weyes. – Sí, yo también entendí eso. – Nos acaba de traicionar. – Haz cometido suicidio. – Pinche harakiri. – Con razón vi que se desapareció ese wey. – Se ha de haber ido hasta atrás.¹²

Es muy interesante la descripción de la banda de rock, que entra y se presenta en la sala “Pigal” del cine. Formaba no solo parte del espectáculo, sino que entraba en el marco de la interacción. Se observaban a sí mismos y observaban a los participantes. Se sorprendían de tener un público distinto, que quizá ni los miraban ni les ponían atención, sin embargo, estaban dentro del marco perceptivo de quienes se desplazaban en la sala. Animaron la función, cuando ésta se presentaba en otros rincones. En el cine Nacional podían darse contactos mixtos, es decir, “momentos en que estigmatizados y normales se hallan en una misma *situación social*, vale decir, ya sea en el transcurso de una conversación o en la simple copresencia de una reunión informal” (GOFFMAN, 2006a,

p. 23, énfasis del autor), pero los encuentros tenían que dirigirse o “copilotarse” (ISAAC, 1999, p. 44), y evitar así, un encuentro violento.

En este caso, había una línea entre los dos grupos: el grupo de contacto y la banda de rock. Cada uno definía su postura y para ello, la interpretación de signos y códigos tanto de comportamiento como de grupo de pertenencia fue importante: la banda de rock, con sus vestimentas y sus instrumentos; el grupo de contacto que no dirigía miradas o tocamientos hacia la banda y los integrantes de la banda quienes podían rechazar el encuentro visual. A esta mirada esquiva Goffman (1966, p. 156) la llama “inatención civil”. Se miran pero siguen sus actividades. Cada grupo llevaba a cabo una representación en escena. Sin embargo, la banda de rock y el grupo de contacto fueron *auditorio* y *observador* al mismo tiempo. Seguramente, las declaraciones que hicieron los músicos al grabarse, no fueron manifestadas cuando permanecían dentro de las salas o en los pasillos y si lo fueron, lo hicieron de tal manera que solo la banda o sus amigos descifrarán el mensaje. La manifestación de rechazo pudo disminuirse, pues en este caso el grupo mayor no era la banda, sino los hombres que interactúan. Cada grupo tuvo tacto, para el encuentro con el otro y evitar así cualquier momento incómodo o malestar en la interacción. Los integrantes de la banda se dieron cuenta de los movimientos que hay dentro del cine e identificaron comportamientos sexuales, pero no mostraron atención; esto no significa que no haya existido palcer, deseo o interés en ellos por los encuentros sexuales. Para el contacto mixto entre empleados y el grupo de interacción, parece que no había un “contacto real”, pues los trabajadores mantenían una conducta operativa por su empleo y eran tolerantes con las conductas sexuales vistas.

Sexo

En el cine Nacional era interesante observar que, cuando por razones técnicas no había sonido, la interacción social y el movimiento corporal en las salas se alentaba o detenía. La música o el sonido de fondo, también eran parte no solo de la atmósfera del marco de la interacción, sino que aceleraban la acción. Había silencio en el encuentro, pero el grupo de intercambio no soportaba el silencio total de la sala. Los inmovilizaba.

Cuando se analizaba la situación en general, se podía observar que había un “sistema de evitación” (GOFFMAN, 1970) que también ordenaba la interacción: esta evitación era tanto espacial como grupal: el grupo de contacto no tocaba a quienes solo iban a ver la película, y los trabajadores no tenían encuentros con el primer grupo. Si había acercamiento, tomaban distancia inmediata para darle paso al otro. Existe cierta incertidumbre en ciertos grupos que han sido estigmatizados, como escribe Goffman (2006a, p. 25), antes de entrar en interacción, como las minorías sexuales, étnicas o quienes tienen alguna enfermedad. Pero esto no solo queda en los encuentros mixtos, sino al interior de los grupos, o al menos, en el de contacto: podían o no ser aceptados para un encuentro sexual. El rechazo también podía construirse dentro del grupo al categorizar o tipificar a otro hombre por su edad, su fealdad, su vestimenta, su comportamiento sexual, su olor, su estilo amanerado. A pesar de que al Nacional solo entraban hombres y quizá había “aceptación” para los acercamientos, la evitación o el rechazo dentro del grupo estaba latente.

Para algunos de los entrevistados en el cine Nacional no era importante llegar a la eyaculación o *venirse*¹³. Lo importante era mirar, tocar o ser tocados, nada más. Las prácticas cambian cuando hablamos de grupos o de hombres: *escoptofilia* que es placer de mirar un acto sexual. Sin embargo,

como dice Vale (2012, p. 122), todos los asistentes se transforman en *voyeurs*. En el primer piso del cine Nacional, se podía encontrar la *algolagnia*: hay hombres que se dejan golpear los glúteos como parte del placer sexual: “puede ser activa o pasiva; la algolagnia masoquista convierte la experiencia de dolor, aversión o humillación en excitación sexual. La algolagnia sádica es el opuesto: infligir dolor, malestar, miedo o humillación a otros es la fuente de placer sexual” (MONTAGU, 2004, p. 256-257). Hubo ocasiones en que fue muy fuerte el sonido de las nalgadas en la sala “Pigal” que algunos hombres llegaron a espetar en voz alta: “dale duro”, “eso chinga”, “ay wey”, “qué no se te escape, qué no se te escape”.

Los hombres querían intercambiar, tanto lugares como toqueteos, frotamientos y jugar una y otra vez con el sexo del otro, hasta que uno o los dos eyacularan y así terminara todo. Esto, hay que especificarlo, no pasaba con todas las interacciones, sino con una parte del grupo de contacto pues había quienes no entraban a la interacción sexual así sean del grupo, aunque éste último sea el mayor en participantes y en visibilidad de intercambios dentro de las salas; mucho menos pensado para el segundo grupo, es decir, para aquellos asistentes que solo iban al cine a ver la película, y no les interesaba intercambiar. Tampoco pensado para el grupo de trabajadores del cine.

Otro comportamiento sexual que tenaían era la *masturbación individual*¹⁴: así mismos y a un otro. Hay otras prácticas sexuales como la felación (del latín *fellatio*) que se practicaba en el cine. La penetración anal que se mantenía y no deja practicarse con o sin condón, en muchos de los asistentes al cine: de cada diez personas que entrevisté, seis dijeron usar preservativo dentro del cine. La máquina de condones ubicada junto a la taquilla estaba completamente vacía, sin ningún preservativo.

Cuando les pregunté a los entrevistados del Nacional si se consideraban gay u homosexual y cómo definían o llamaban a los otros, algunas respuestas fueron claras: son hombres y punto. No asumían la diferenciación por *homosexual*¹⁵ o heterosexual. No eran distinciones en el discurso de los asistentes al cine. Sin embargo, que no lo expresen, quizá no quiere decir que no lo sepan o no se asuman. Los hombres de mayor edad decían: “que les guste hacer cosas en el cine, es otra cosa”. Pero se definen como hombres; ellos mismos, para diferenciar a los otros, los trataban de gays, vestidas/amanerados, obvios y afeminados. Para lo que se identificaban así, hacían otras distinciones: muchos se consideran *gays*¹⁶ y veían a los demás como machos, maricas, hombres *gays*, jotas, o *bugas*¹⁷. Estos últimos, es decir, los heterosexuales (los que entran a ver la película, pero no a interactuar o los trabajadores) consideraban a los demás como *gays*, jotos, *maricas*¹⁸ o *putos*¹⁹. Los estereotipos de género tienen distintos usos, y las semánticas pueden cambiar por región, grupo social o extracción social. Tienen importancia, pues la relación social con el otro se puede definir por estas distinciones o tipificaciones dentro o fuera del cine. En el cine Jangada las palabras eran distintas pero muy parecidas: cuando las travestis hablan de sus clientes, los refieren como “bofes”, “machos”, “homens de verdade” o “mariconas” (VALE, 2012, p. 58). Podemos entender, entonces, que los homoerotismos son distintos: “*Apesar de formarem uma plateia, não constituíam um grupo coeso, homogêneo, caracterizado por uma orientação, uma categoria, ou uma única prática, mesmo que a visibilidade dos encontros sexuais homoeróticos que tinham lugar nas poltronas, nos cantos ou no banheiro [...]*”²⁰ (VALE, 2012, p. 132).

Conclusiones

Quizá los clientes que entraban al cine Nacional se distribuyeron en los demás cines o visitan nuevos espacios de encuentro, pues en la vía pública el peligro está latente: pueden ser violentados. Ocupan espacios secretos para resignificarlos con prácticas sexuales, pero también para no ser rechazados o discriminados en la Ciudad de México²¹ ante la mirada del otro, por la “negación de la existencia pública y visible” como dice Bourdieu (2000), así haya leyes que los protejan como los Derechos Humanos, la Ley de Convivencia o el día contra la homofobia. El machismo, la discriminación y los prejuicios no dejan de manifestarse en la vida cotidiana y en la interacción social. Escogían, pero elegían dentro de las posibilidades de lo existente, de lo que ofrecía la Ciudad de México: pasaban de la “invisibilidad” pública a la oscuridad de las salas. Ahí buscaban el encuentro: la sombra devenía cuerpo: la encarnaban. Los hombres que entraban a estas salas eran víctimas de su deseo, de su goce: no del otro.

Los hombres dentro del cine intercambiaban parejas, pero también seguramente compañeros estables y relaciones duraderas. Muchos hombres siguen manteniendo en el *closet* su preferencia homoerótica y utilizan estos espacios donde no son visibles o donde pueden manifestar ciertos deseos. Son espacios legitimados como tantos otros en la ciudad, en el sentido de su reconocimiento ante la exclusión y la discriminación que tienen en otros espacios sociales (Secretarías de gobierno, hospitales, organizaciones, familias, etc). A pesar de la lucha por derechos de igualdad y de la comunidad LGBT+, la relación social aún pesa sobre ellos, pero no lo es solo por los atributos, sino por las relaciones de género que se han creado contra la diversidad sexo-genérica. Si utilizamos un término de Žižek (2007), son comunidades que organizan su goce, tienen formas de gozar. Y aunque los comportamientos sexuales no son propios del grupo, son definidos y diferenciados por otras relaciones en otros espacios. El goce se construye en la subjetividad de cada hombre: para los asistentes al cine es un *sabergozar*²².

Los hombres continúan e intercambian sexo en el cine. Lo que está implicado son sus deseos y placeres en tanto no todos se definen como homosexuales o gays, pero también su identidad grupal para quienes sí se identifican. Si el riesgo es una decisión, hay una valorización de él, como dicen Goffman, pero en este caso está atravesado por el deseo sexual y es significativo para quienes iban una y otra vez al cine para negociar encuentros homoeróticos, excitar al otro y enlazarlo sexualmente. Si salían del cine, quizá tenían que corregir su postura: volvían los mismos códigos de comportamientos esperados por la sociedad. Continuaban otras rutinas y dejaban de ser *actores dramáticos* del cine para retomar sus *roles* sin dejar de ser *homo sexus*, o como dice Goffman (1970, p. 102): “La estructura social gana en elasticidad, el individuo solo pierde compostura”. De un comportamiento de riesgo, pasaban a la esfera de riesgos y peligros cotidianos en la Ciudad de México: a otros lugares, a otros marcos de interacción y relaciones sociales. Otros vuelven al cine para enfrentar el riesgo sexual y la contingencia del encuentro. Con la información que se ha expuesto, se puede decir que el cine es un lugar y foco de transmisión de enfermedades sexuales para quienes tienen encuentros sin protección.

Luego entonces, esos hombres iban al cine para satisfacer necesidades y deseos subjetivos y significativos, por lo que pueden llamarse como dice Maia (2018), *subjetividades darkroom*. Sin embargo, también es una apuesta por el riesgo: “Cuando las personas van adonde está la acción, con frecuencia van a un lugar en que hay un aumento, no de los riesgos aceptados, sino de las

posibilidades de que se vean obligadas a aceptar riesgos. Si la acción se produce, es fácil que complique a alguien que se parece a ellos, pero que es algún otro. Tienen que ir, entonces, a un lugar donde la participación de otro puede ser observada de cerca y gozada por delegación” (Maia, 2018, p. 236). Riesgo que es compartido y que se manifestaba tanto en las prácticas sexuales como la continuación o separación del encuentro. No hablaban, pero se comunicaban con gestos y los interpretaban: poner una mochila en el asiento de al lado, estar de pie en una orilla, desnudarse en el centro de la sala: siempre a la espera del otro aunque solo sea para que mire. Se comunicaban con el cuerpo y su movimiento, pero tenían que aceptar la contingencia impuesta: si encendían la luz todo se detenía, si llegaba el trabajador con la lámpara se separaban, si eyaculaban el encuentro se terminaba. Pero si se terminaba, esperaban o regresaban otro día para transgredir la construcción heteronormativa del género: son hombres, pero podían estar con otros y escogían el cine para tocarse. Sin embargo, había que aceptar ciertas reglas y lógicas dentro del cine: adecuar su actuación, ser disciplinados y leales al grupo al que pertenecen, como lo estudia Goffman en distintas situaciones sociales. Una vez que el grupo los reconocía, podían comenzar su puesta en escena. Dar espectáculo e incitar a los otros. Nada quedaba fuera, ni el hecho de estar pasivamente en un asiento. En pie o sentados, podían ser centro de atracción para otro hombre.

Referencias

- ACKERMAN, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRAUNSTEIN, Néstor. *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- BRENOT, Philippe. *Éloge de la masturbation*. France: Zulma, 2005.
- CINES porno: la función está en las butacas. 1 vídeo. Publicado pelo canal Iván Cadín. [S. l.: S. n.], 2010. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GmQSEpsY644>. Acceso en: 15 mar. 2010.
- CONSEJO PARA PREVENIR Y ELIMINAR LA DISCRIMINACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO (COPRED). *Encuesta sobre discriminación en la Ciudad de México: Encuesta en viviendas*. Ciudad de México: 2021. Disponible en: <https://copred.cdmx.gob.mx/storage/app/media/EDIS-2021-26Nov21.pdf>. Acceso en: 26 nov. 2021.
- ESPINOZA, Alex. *Cruising: Historia íntima de un pasatiempo radical*. España: Dos Bigotes, 2020.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006a.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006b.
- GOFFMAN, Erving. *Relaciones en público: Macroestudios del orden público*. España: Alianza Editorial, 1979.
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- GOFFMAN, Erving. *Behavior in Public Places*. New York: The Free Press, 1966.
- GUBER, Rosana. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- INFERNAL Bloodlust... (impresiones de un cine porno). México: Youtube, 2010. 1 vídeo. Publicado no canal Infernal Bloodlust. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gDwEmWsLCr0>. Acceso en: 3 jun. 2010.
- ISAAC, Joseph. *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MAIA, Herder. *Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom*. 2018. Tesis (Doctorado en Literatura Comparada) – Universidad Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- MARZANO, Michela. *La pornografía y el agotamiento del deseo*. México: Manantial, 2006.
- MONTAGU, Ashley. *El tacto: La importancia de la piel en las relaciones humanas*. Barcelona: Paidós, 2004.

MONSIVÁIS, Carlos. De las variedades de la experiencia homoerótica. In: NÚÑEZ, Guillermo. *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México: UNAM-PUEG: Colegio de Sonora, 2007. p. 7-43.

NEUMAN, Andrés. *Hablar solos*. México: Alfaguara, 2012.

NÚÑEZ, Guillermo. Reconocimiento los placeres, desconstruyendo las identidades: antropología, patriarcado y homoerotismos en México. In: CAREAGA, Gloria; CRUZ, Salvador (coord.). *Sexualidades diversas: Aproximaciones para su análisis*. México: PUEG/UNAM, 2004. p. 317-347.

RODRÍGUEZ, Félix (ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia*. Barcelona: Laertes, 2007. Volumen 1: Perspectivas gays.

VALE, Alexandre. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 2007.

Fotos:

Figura 1: Entrada al Cine Nacional. Fuente: archivo personal.

Figura 2: Alebrije *Ohualquiz* (viene del mictlán). Fuente: archivo personal.

Figura 3. Cartel del cine Nacional. Fuente: archivo personal.

Figura 4. Pizarrón en el cine Nacional. Fuente: archivo personal.

Figura 5. *Duoscope* (1880). Museo del Sexo, Amsterdam. Fuente: archivo personal.

Figura 6. *Duoscope* (1880). Museo del Sexo, Amsterdam. Fuente: archivo personal.

Notas'

1. Para esta definición retomo a Núñez: “homoerótico”, quiere decir, el erotismo entre hombres del “mismo sexo biológico” (NÚÑEZ, 2004, p. 317).
2. Vale realizó la investigación *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito* donde describe lo que pasaba en el cine Jangada de Fortaleza, Brasil, y que cerró sus puertas en 1996. En el centro de la ciudad Fortaleza es a mediados de los años “80 que algunas “salas especiales” comienzan a exhibir películas pornográficas (VALE, 2012, p. 60).
3. “La palabra sajona para denominar el coito era *fuck* (del antiguo inglés *fokken*, ‘golpearse contra’), pero los franceses empleaban la palabra *fornicate* (del latín *fornix*, un cuarto abovedado en Roma, que era el que alquilaban las prostitutas; se utilizó como eufemismo en lugar de ‘burdel’, después fue el verbo que significaba ‘frecuentar un burdel’ y, al fin, el acto realizado en un burdel. *Fornix* está relacionado con *fornax*, ‘horno abovedado de ladrillo’, que deriva, en última instancia del latín *formus*, que significa simplemente caliente). De modo que ‘fornicar’ es hacer una visita a un pequeño y cálido cuarto subterráneo con el techo abovedado” (ACKERMAN, 2009, p. 218). En español, las palabras más frecuentes son cógeme y fóllame.
4. “El sentido de pertenencia de los individuos con relación al espacio era reducido”. Las cursivas son del autor. La traducción al español es mía.
5. La palabra pornografía, “es una palabra derivada de ‘*pornographe*’, ‘pornógrafo’, que constituye un préstamo (1769) del griego tardío *pornographos*: ‘Autor de escritos sobre prostitución’, compuesto de *graphos* (del verbo *graphein*, ‘escribir’) y de *porné*, ‘prostituta’ (derivado de *pernémi* ‘vender mercancías, esclavas’) y que por tanto significa ‘mujer vendida’, ‘mujer-mercancía’. La palabra ‘pornógrafo’ es en primer lugar atestiguada en el título de una obra de Restif de La Bretonne, *Le Pornographe* [...]” (MARZANO, 2006, p. 32).
6. “El término al parecer se difundió desde los años 1930 en América Latina: *ser de ambiente* es ser frívolo, entregado a la diversión, concentrado en la moda, al día en bailes y en ídolos del *show business*, experto en darle vuelta al insulto homofóbico; en resumen y circularmente, *ser de ambiente* es, al pie de la letra, *ser gay*, y en el concepto se entremezclan la americanización, la creación individual y colectiva de un estilo y, al fin de cuentas, la obtención de espacios de seguridad” (MONSIVÁIS, 2007, p. 12).
7. El equipo puede ser definido como “un conjunto de individuos cuya cooperación íntima es indispensable si se quiere mantener una definición proyectada de la situación. El equipo es un grupo, pero un grupo no en relación con una estructura social o una organización social, sino más bien en relación con una interacción o una serie de interacciones en las cuales se mantiene la definición pertinente de la situación” (GOFFMAN, 2006, p. 116).
8. “Un espacio en torno a un individuo, en cualquier punto dentro del cual la entrada de otro hace que el individuo se sienta víctima de una intrusión, lo que le lleve a manifestar desagrado y, a veces, a retirarse” (GOFFMAN, 1979, p. 45).
9. “En lo oscuro, en el anonimato, en el silencio, en lo efímero o impersonal de un encuentro episódico.”
10. “Amor, ¿quieres hacer un show?”, “papi, ¿quieres tener placer?”, “caliente, ¿quieres gozar?”, “cariño, ¿vamos a hacer el amor?”
11. “Un roce de toques, un movimiento de cabeza, una mirada larga o ‘descarada’, en definitiva, estrategias de acercamiento y distanciamiento”.
12. Video grabado y subido a *Youtube* por la banda de rock: “Infernal Bloodlust... (impresiones de un cine porno),” 3 de junio de 2010. Retomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gDwEmWsLCrO>.
13. Neuman (2012, p. 61-62) describe cómo la diferencia geográfica puede dar distintas semánticas a la palabra orgasmo: “en Cuba, por ejemplo, le dicen *venirse*. Ese infinitivo me gusta porque sugiere un acercamiento a alguien. Es un verbo para dos. Y bastante unisex. En España le dicen *correrse*. Que supone más bien lo contrario. Despegarse al final, alejarse del otro. Es un infinitivo para machos. En Argentina le dicen *acabar*. Suena como una orden. Parece una maniobra militar. Tengo una amiga peruana que lo llama *llegar*. Dicho así, se vuelve casi una utopía (y muchas veces lo es). Como si estuvieras lejos o te hiciera falta más tiempo. Su marido dice *darla*. Interesante. Suena a ofrenda. O, siendo pesimista, a un favor que te hacen: ahí tienes. Siendo así, tampoco me extraña que mi amiga no llegue. En Guatemala se usa *irse*. Eso ya es un abandono declarado. Sólo les faltaría añadir: *después de pagar*. En otros países dicen *terminar*. Frustrante. Suena a que

se abre la puerta, te interrumpen y te quedas a medias. En cambio aquí, quizá porque somos de frontera, le decimos *cruzar*”.

14. La palabra viene de dos formas que existieron durante más de un siglo en Europa: *manustupration* (de *manus*, la mano, y *stupratio*, acción de manchar), y *masturbation* (del latín *masturbatio*, y quizá del griego *mastropeuein*, prostituir) [...]. No fue sino hasta 1835 que hace su aparición en el Diccionario de la Academia Francesa. Bennot, dice que la represión sexual comenzó desde 1758 con la publicación en latín del *Testamen de morbis ex manustupratione* (Ensayo sobre las enfermedades producidas por la masturbación) del médico Samuel Auguste David André Tissot, retomado por la inquisición y que modificará las actitudes y la moral sexual hasta el inicio del siglo XX en Europa. Esta condenación no solo se dará con la reprobación de la masturbación por parte de la iglesia, sino también por parte de médicos, al decir que era causa de enfermedades y muerte, y así se difundirá a niveles populares. Rousseau le hace saber a Tissot en julio de 1762 que si bien su obra fue prohibida en París, también la de él (Emilio...), fue quemada y que lamentaba no haber conocido antes el tratado de la *Manustupration* [...]. Voltaire, por su parte, no dejaba de elogiar a su amigo Tissot por su escrito, pues le escribe que su obra es un “servicio puesto al género humano [...]” (BRENOT, 2005, p. 7-29, traducción nuestra).

15. Es interesante la historia de estas palabras y su genealogía: homosexual fue “acuñado por primera vez en alemán en 1869 por un médico germano-húngaro, Karl Maria Benkert para referirse a una condición que consideró como patología, como desviación del estado heterosexual [...]. En español, el Diccionario de la Real Academia (DRAE) lo registra por primera vez en 1936” (RODRÍGUEZ, 2007, p. 110).

16. “Procede del inglés *gay*, cuya existencia se remota al inglés medieval: hacia 1300, aparece con el significado de ‘espléndido, hermoso’, y más adelante, hacia 1380, con el de ‘alegre’, y en ambos casos se deriva del antiguo francés *gai* ‘alegre, juerguista, divertido’ [...]. A finales del XIX empezó a utilizarse en el argot inglés y americano, como joven vagabundo, generalmente uno que se arrimaba a otro [...]. En las décadas 1920 y 1930 penetró en la subcultura homosexual underground como un término de identificación entre hombres homosexuales” (RODRÍGUEZ, 2007, p. 113).

17. Usado en el argot homosexual mexicano para designar al heterosexual. Al parecer, en la época porfiriana existió un restaurante llamado *Las Bugambilias* en el centro de la ciudad de México, lugar donde no era permitida la entrada a homosexuales. De ahí que, como rechazo, los homosexuales denominaran a los heterosexuales como “buga”. Información según la tradición oral.

18. Término que refiere “una relación originaria con *María*, típico nombre de mujer en español, lo que lleva por vía metonímica a realzar el significado de ‘afeminado’, normalmente asociado con el de ‘homosexual’ en el imaginario popular” (RODRÍGUEZ, 2007, p. 117).

19. La palabra se documenta a mediados del siglo XV. Para los siglos XVI y XVII, la Inquisición denunciaban a los “putos”, con la sospecha de la frecuentación de jóvenes, invitarlos a comer o comprarles ropa (RODRÍGUEZ, 2007, p. 125).

20. “A pesar de que formasen un público, no constituían un grupo cohesionado, homogéneo, caracterizado por una orientación, una categoría, o una sola práctica, incluso a visibilidad de los encuentros sexuales homoeróticos que tuvieron lugar en los asientos, en las esquinas o en el sanitario [...]”.

21. Según la encuesta sobre discriminación en la Ciudad de México 2021 de la COPRED, los grupos más discriminados son: personas de piel morena, indígenas, mujeres y gays (COPRED, 2021).

22. “¿Y qué sabe? Sabe lo que quiere: gozar. Mientras que en el neurótico el lugar del deseo está sellado por una incógnita y en el psicótico no existe ni siquiera la pregunta, en el perverso se llama ‘voluntad de goce’ y el único problema que él encuentra es el de cómo procurarse los medios para asegurarlo. Se presenta sabiendo sobre el deseo y el goce, conciliándolos, resolviendo su contradicción originaria. [...] El perverso lo seduce con el fantasma de saber-gozar (el guión en el medio sobra), el de *sabergozar*” (BRAUNSTEIN, 2006, p. 247, énfasis del autor).

Data de recebimento: 30/12/2021

Data de aprovação: 20/11/2022