

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE HISTORIA**

**Exhibiciones de cine erótico y pornográfico en Costa Rica entre  
1970-1999**

**Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia**

**Lucy Monserrat Ruiz-Coronado**

**Ciudad de la Investigación, San José, Costa Rica  
2022**

## **Dedicatoria**

A mi madre Karol Coronado Mora y mi padre Maikel Ruiz Alvares quienes siempre me dejaron muy claro la importancia de la educación. Quienes hicieron todo tipo de sacrificios para que mis hermanos y yo pudiéramos lograr nuestras metas.

A mi hermana María Fernanda por siempre estar cerca.

En memoria a mi amigo y colega Daniel Chacón Vásquez por tantas enseñanzas.

A mi persona, por el arduo trabajo y por siempre; a pesar de las dudas, seguir adelante.

## **Agradecimientos**

A mi familia, madre, padre y hermanos, particularmente a mi hermana María Fernanda, quien siempre tuvo unos minutos para escuchar mis datos curiosos y hallazgos, sin quien no hubiera podido finalizar este proceso, gracias por el apoyo.

Al doctor Dennis Arias Mora por el continuo esfuerzo, las infinitas correcciones y las palabras de aliento en el proceso de aprendizaje y ejecución de esta investigación.

A los lectores José Daniel Jiménez Bolaños y Natasha Alpizar por apoyarme en diferentes etapas de la investigación y por la paciencia en lo relativo al desarrollo de esta.

A mi compañero y pareja, Manuel Vargas García quien estuvo incondicionalmente a mi lado, aconsejándome y escuchando. Gracias por estar siempre a mi lado.

A las y los funcionarios de la Biblioteca Nacional de Costa Rica y al Archivo Nacional de Costa por resguardar el patrimonio documental del país, generando una memoria histórica para la comunidad.

A mis colegas de carrera y de vida: Javier Sánchez, Daniel Rivas, Alonso Picado, Priscilla Villegas, Pablo Quirós, Marcela Hernández y Emily Aguilar con quienes compartí años maravillosos en mi preparación como profesional y como persona.

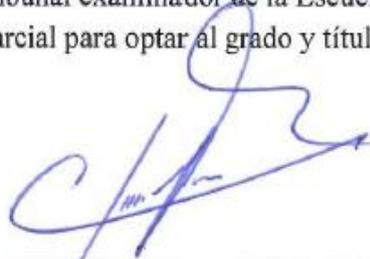
A mis colegas de Alajuela, Elena Araya, Juan Rafael Brenes, Cristian Moya, Katherine Jiménez, Daniel Chacón, José Chacón y doña Marujita, con quienes he compartido mi investigación y muchos procesos personales.

A mis psicólogas Sonia Azofeifa y Wahija Sosa, cuyo acompañamiento fue fundamental para lograr encontrar un espacio en este mundo, darme cariño y las fuerzas para comprender este proceso que se llama vida.

A la plataforma Archivo Rebelde por documentar, resguardar y digitalizar patrimonio histórico documental y compartirlo a los investigadores y público en general, ¡por un acceso cada vez más libre a la información!

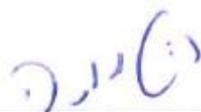
A la Universidad de Costa Rica, por brindarme la oportunidad de estudiar por medio de una beca.

“Esta tesis fue aceptada por el Tribunal examinador de la Escuela de Historia de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Licenciatura en Historia.”



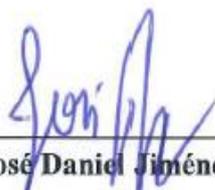
---

**MSc. Claudio Vargas Arias**  
**Representante de dirección**



---

**Dr. Dennis Arias Mora**  
**Director del Trabajo Final de Graduación**



---

**Dr. José Daniel Jiménez Bolaños**  
**Miembro del comité asesor**



---

**Msc. Natasha Alpizar Lobo**  
**Miembro del comité asesor**



---

**Dra. Ana Paulina Malavassi**  
**Profesora invitada**



---

**Lucy Monserrat Ruiz Coronado**  
**Sustentante**

## **Resumen**

La presente investigación tiene por objetivo hacer visible las discusiones en torno a la sexualidad pública en Costa Rica, las cuales experimentaron un incremento en la esfera pública a través de las proyecciones de cine erótico y pornográfico desde 1970 hasta 1999. A lo anterior, se le suman las distintas posiciones asumidas desde la institucionalidad costarricense en el manejo del consumo de los distintos productos audiovisuales, lo que generaría la legislación que se pensaba sería la necesaria para censurar los productos audiovisuales que se estaban propagando a través del cine.

Asimismo, se ha abordado en la investigación las distintas discusiones en torno a la percepción no solo de una apertura sino también de un progresivo cambio de una sexualidad fundamentalmente localizada en la privacidad del hogar a una sexualidad pública por su lugar de consumo, como lo fue el cine en primera instancia.

Durante la presente investigación se analizaron una serie de variables como: cine, censura, sexualidad y los debates que se desprendieron de la simbiosis de estos factores. De esta forma se desarrollaron tres capítulos; en el capítulo I se ha desarrollado una radiografía general que nos permite identificar los cambios y continuidades en torno a la Oficina de Censura desde antes de su institucionalización, así como la introducción de cine con contenido incipientemente eróticos. En el capítulo II, se ha logrado identificar un incremento de las proyecciones de cine erótico y pornográfico en cada vez más salas de exhibición, lo que generó una intensificación de la sociedad civil en lo relativo a las restricciones de la censura. Finalmente, el capítulo tercero transita de un Estado presente y activo, a uno presente pero inactivo en el aspecto de la censura como entidad estatal, producto de un fenómeno generalizado de apertura, se profundizaría la institución de la censura, pero como aspecto societal.

## **Palabras clave**

Costa Rica, siglo XX, Historia contemporánea, Cine pornográfico, Pornografía, Cine erótico, Censura, Legislación de las comunicaciones, Cine, Filmación, Legislación cultural, Control de la comunicación, Mentalidades, Sexualidad, Sexualidad pública, .

## Índice

Resumen .....	4
Palabras clave .....	5
Índice de imágenes .....	8
Índice de cuadros .....	9
Introducción.....	10
1. Justificación.....	10
2. Delimitación .....	14
2.1. Delimitación temporal.....	14
2.2. Delimitación Geográfica .....	15
3. Objetivos .....	16
3.1. Objetivo General .....	16
3.2. Objetivos Específicos.....	16
4. Hipótesis.....	17
5. Estado de la Cuestión .....	18
5.1. Estudios sobre el contexto histórico nacional entre 1970 y 1999 .....	18
5.2. Producción, proyección y censura de cine en Costa Rica.....	21
5.3. Sexualidad.....	31
5.4. Política cultural .....	34
5.5. Balance del Estado de la Cuestión .....	37
6. Marco teórico .....	40
6.1. Investigaciones con enfoques regionales .....	41
6.2. Investigaciones con enfoque en las subjetividades corporales .....	42
6.3. Investigaciones con enfoque teórico: juventudes, feminismos y deconstrucción del discurso nacionalista .....	44
6.4. Estudios sobre censura .....	47
6.5. Estudios con teoría sobre pánicos morales .....	50
6.6. Balance del Marco Teórico.....	53
7. Fuentes y estrategia metodológica .....	54
7.1. Descripción y evaluación de fuentes .....	55
7.2. Estrategia metodológica .....	57
Capítulo I: Una mirada a la oferta cinematográfica. Introducción del cine erótico a Costa Rica (1970-1975).....	63
1.1 Costa Rica entre 1960 y 1978 .....	63
1.2 Política y censura institucional contra el cine erótico.....	66
1.3 Introducción de las proyecciones de cine erótico a Costa Rica .....	82
1.4 La sociedad civil vrs el cine erótico: censura y descontento .....	103

1.5 Advertencia, solo mayores de 21 años: Proyección del Último tango en París ...	124
Conclusiones.....	130
Capítulo II: Censurando lo incensurable: Auge del cine erótico en Costa Rica (1976-1986).....	133
2.1 Contexto de Costa Rica entre 1980-1989 .....	133
2.2 Entre el cine erótico y el cine no erótico.....	141
2.3 Declive de la censura hacia el cine erótico en Costa Rica .....	158
2.4 ¿Se debe censurar? Debates desde la sociedad civil sobre la censura .....	171
Conclusiones .....	199
Capítulo III: ¿Quién dijo sexo? Auge de la proyección de cine pornográfico (1987-1999).....	201
3.1. Contexto costarricense 1990-1999.....	201
3.2. Escuela del sexo: Incremento de las proyecciones de cine pornográfico en los exhibidores costarricenses.....	206
3.3 La Sala Roja: Estudio de caso del Cinema 2000 .....	254
Conclusiones .....	269
Conclusiones generales.....	272
Fuentes.....	288
Archivo Nacional de Costa Rica .....	288
Prensa Nacional.....	289
Bibliografía.....	297
Anexos .....	306
Autores de las resoluciones de la Oficina de Censura 1970-1975.....	306
Tabla de resoluciones de censura dividida por película, año y criterios de censura 1970 a 1975.....	307

## Índice de imágenes

Imagen 1.1 Sin título [Conocido como "La trompudita] .....	73
Imagen 1.2 Cartelera Súper Decameron Erótico 3 .....	99
Imagen 1.3 Cartelera de cine de La Gran Comilona .....	102
Imagen 1.5 Cartelera de cine el Último tango en París (b).....	128
Imagen 1.4 Cartelera de cine el Último tango en París (a).....	128
Imagen 2.1 Cartelera "Crazy Horse" .....	144
Imagen 2.2 Cartelera "Mujeres Apasionadas" .....	145
.....	145
Imagen 2.3 Carteleras de cine de "El desafío de las águilas" y "Los cuentos de Canterbury" .....	155
Imagen 2.4 Cartelera de cine "Los doctores las prefieren desnudas" .....	157
Imagen 2.5 Cartelera de cine "La Hijastra" .....	157
Imagen 2.6 Los costarricenses debemos exigir que se cumplan las leyes .....	162
Imagen 3.1 Representación gráfica de las distintas carteleras de cine en 1992 .....	209
Imagen 3.2 Cartelera de Anatomía de un acto de amor .....	218
Imagen 3.3 Carteleras de cine: Zazel, Las brujas del sexo y Universitarias 2 .....	221
Imagen 3.4 Carteleras de cine 1991.....	224
Imagen 3.5 Cartelera de Perversión de Verano: Chicas, sexo y verano .....	226
Imagen 3.6 Caricatura sobre el decomiso de cintas pornográficas.....	237
Imagen 3.7 Inauguración del Cinema Irazú.....	256
Imagen 3.8 Cartelera de "Amor, sexo y travesuras" .....	258
Imagen 3.9 Cartelera de "Los placeres de la Cicciolina" .....	266
Imagen 3.10 Cartelera de Deseos de la piel, Las mujeres de John Bobbytt, El bote del amor .....	268
Imagen 3.11 Cartelera de "Sodomía" e "Inspiración erótica" .....	269

## Índice de cuadros

Cuadro 1. 1 Cantidad de películas con contenido erótico por país productor entre 1970 y 1975 .....	92
Cuadro 1. 2 Cantidad de películas por género cinematográfico proyectadas entre 1970 y 1975 .....	94
Cuadro 1. 3 Número de películas proyectadas con contenido erótico por género y país 1970 – 1975 .....	97
Cuadro 1. 4 Cuadro de películas restringidas por edad y por año (1970-1975).....	101
Cuadro 2. 1 Cantidad de películas eróticas por país entre 1976 y 1986 .....	143
Cuadro 2. 2 Cantidad de películas con contenido erótico por género cinematográfico entre .....	146
Cuadro 2. 3 Número de películas por género y país proyectadas entre 1976 y 1986....	151
Cuadro 3. 1 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico por país entre 1987-1999.....	208
Cuadro 3. 2 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico entre 1987-1999 .....	211
Cuadro 3. 3 Número de películas por género y por país proyectadas con contenido erótico y pornográfico entre 1987-1999 .....	219
Cuadro 3. 4 Cantidad de películas por género que compartieron cartelera con películas pornográficas y eróticas (1987-1999).....	223
Cuadro 3. 5 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico proyectadas en el Cinema 2000 entre 1987 y 1999 .....	261
Cuadro 3. 6 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico proyectadas en el Cinema 2000 entre 1987 y 1999 .....	261

## Introducción

### 1. Justificación

La producción cinematográfica y su consumo ha sido un tema relevante dentro de las dinámicas culturales como las diversiones públicas; el estudiarlo desde el punto de vista histórico es esencial puesto que el cine ha atravesado cambios significativos en términos de producción, temáticas y medios de consumo.

La presente investigación aborda la proyección del cine erótico y pornográfico en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX; es importante tener en cuenta que dichas expresiones han sido cambiantes a través del tiempo, con lo que hay que enfatizar que el cine erótico era una más de las expresiones que ha llegado a plasmar esta concepción sexualizada del cuerpo humano, pues que desde la antigüedad ya existían representaciones alusivas a la sexualidad humana en “relieve, pintura, escultura, literatura, espectáculos, dibujos, caricaturas”.<sup>1</sup> Estos productos fueron generados a partir de una conceptualización del cuerpo en relación con “la política, la economía e ideologías imperantes”, según Peña Sánchez, tiene un significado variado que “refiere o remite a la historia del saber, conocimiento, expresión artística, entretenimiento [u] ocio...” lo cual usualmente está íntimamente vinculado al mercado y las mentalidades de cada contexto.<sup>2</sup>

La producción de cortometrajes con contenido erótico estaría íntimamente relacionada al ámbito prostibulario en Europa a inicios de 1900 por medio de los *nudies*,<sup>3</sup> el coito de forma simulada, muchas veces eran vídeos hechos por las mismas mujeres que trabajaron en estos espacios, utilizando el vídeo como una especie de marketing de su trabajo. No obstante, estos pequeños cortometrajes solamente fueron el inicio; en definitiva, habrá que recalcar que dichas tendencias estéticas dentro del cine tanto erótico como pornográfico se llegaron a consolidar como las conocemos hoy día hasta bien entrado el siglo XX.

El término pornografía fue formalmente acuñado por el novelista francés Nicholas Edmé Restif, cuando publica *Le pornographe ou la prostitution réformé*, buscando aplicar una serie de reformas a la fiscalización de la prostitución. No obstante, como lo menciona

---

<sup>1</sup> Sussy Vargas, “Breve historia de la taxonomía del cuerpo y del pecado en el arte costarricense”, *Escena Revista de Arte* vol. 75, no. 2 (2016). Edith Yesenia Peña Sánchez, “La pornografía y la globalización del sexo”, *El Cotidiano* 174(julio-agosto 2012), 47.

<sup>2</sup> Yesenia Peña Sánchez, “La pornografía y la globalización del sexo”, 47.

<sup>3</sup> Los *nudies* fueron las expresiones sexuales más novedosas a inicios del siglo XX en Europa, ya que eran pequeñas grabaciones de gente simulando el acto sexual, tomaron una tímida estructura narrativa ya bien entradas las primeras décadas de 1900.

Peña, es hasta 1857 que el término es acogido por la comunidad médico científica al conceptualizar la pornografía como la “‘descripción de la prostituta’, y la prostitución, como ‘materia de higiene pública’.” Este panorama sirvió para moralizar la sexualidad desde un ámbito científico, respaldado por la institucionalidad que se encargó de restringir dichas experiencias para un sector privilegiado de la sociedad.<sup>4</sup>

Los recursos audiovisuales que han sido clasificados como eróticos o pornográficos contienen en su haber temático un sinnúmero de contenidos y también un progresivo cambio de significados que datan de los siglos XVIII y XIX, teniendo connotaciones políticas, como se experimentó en Europa del este y en Costa Rica,<sup>5</sup> hasta que su comercialización a gran escala dio como resultado su despolitización más tardíamente.<sup>6</sup> Dicho lo anterior, no se puede tomar el término pornografía de forma ahistórica puesto que el tratamiento de dicha expresión ha cambiado no solo en el soporte en el que se plasmó; por ejemplo, fotografías, pinturas, literatura y más recientemente con la cinematografía, que pasó de simples cortos mudos en donde se retrataron mujeres con poca ropa hasta la más compleja elaboración y proyección de cine sonoro, en donde no solo son las figuras femeninas las que tienen protagonismo sino también la “masculina”, complejizando el tratamiento de la interacción entre individuos y grupos.

Es en la segunda mitad del siglo XX que se identifican a grandes rasgos las tendencias de lo que sería catalogado como cine mainstream pornográfico en el hemisferio occidental, conviene mencionar que una vez legalizada la producción de cine porno-erótico en ciertos países del norte global se promovería la expansión de este tipo de cine a nivel internacional y pronto sería desarrollado como una industria.<sup>7</sup> Esta tomó como principal inspiración los movimientos revolucionarios relacionados a la apropiación y expresión corporal como la Revolución Sexual enmarcada en las décadas de 1950 y 1960 con la pastilla anticonceptiva, capitalizando la liberación sexual como un producto más de consumo y como lo plantean diversos autores, dándole un lugar privilegiado a la figura del sexo oral, lo que viene a marcar una frontera de lo que será

---

<sup>4</sup> Yesenia Peña Sánchez, “La pornografía y la globalización del sexo”, 48.

<sup>5</sup> Ver caso de José María Figueroa Oreamuno, quien fue expulsado de Cartago por delitos como indecencia y vagancia en 1843, uno de los únicos retratos resguardados fue una pieza clave del juicio por el que tuvo que pasar el artista al retratar a una serie de hombres y mujeres de la élite cartaginesa del siglo XIX.

<sup>6</sup> Yesenia Peña Sánchez, “La pornografía y la globalización del sexo”, 48.

<sup>7</sup> Alberto Elena, “La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico,” *Secuencias*, Revista de Historia del Cine, (2000): 8-9.

considerada la pornografía moderna, la cual estaría diferenciada de su antecesor por su carácter explícito e hiperrealista.<sup>8</sup>

Peña Sánchez menciona que existen, a grandes rasgos tres distintos tipos de pornografía: *softcore*, las representaciones que contienen desnudos parciales del cuerpo tanto femenino como masculino, sin que se incluyan desnudos frontales ni prácticas sexuales explícitas. *Mediumcore*, se integran desnudos totales, “primeros planos de los genitales, pero no prácticas sexuales explícitas” y finalmente, el *hardcore*, que es la demostración más explícita del acto sexual, incluyendo la abstracción de fetiches considerados inapropiados por la moral religiosa e institucionalizado en el discurso médico-psiquiátrico, así como la incorporación de la penetración en pantalla, el hiperrealismo con la eyaculación masculina y el recurso de la felación.<sup>9</sup>

Los cambios mencionados anteriormente dieron como resultado la producción y mercantilización del llamado “cine rojo” y por consiguiente su producción y proyección masiva; sin embargo, no sería hasta inicios de 1970 y mediados de 1980 que devendría en la edad de oro del cine pornográfico en términos productivos, lo que se materializó en los altos números de exportaciones de dichas películas que llegaron a inundar los mercados de consumo cinematográfico mundialmente hablando, conociendo el clímax de la recaudación total en taquilla.<sup>10</sup> Esa introducción de nuevas temáticas en el séptimo arte a nivel costarricense, provenían mayoritariamente de México e Italia; como el *softcore* o cine erótico, se materializó por medio de la proyección a mayor escala de este tipo de cine en los exhibidores del país desde la década de 1970.

Si bien es hasta la década de 1950 que formalmente se crea la Oficina de Censura, anterior a este contexto, el Estado generó diversos reglamentos que compartimentó en las distintas colecciones de Leyes y Decretos, que a inicios del siglo XX regularon el comportamiento de los asistentes a las diversiones públicas, así como también la diversión pública en sí, con el objetivo de salvaguardar las buenas costumbres que se esperaban de la población. La postura del Estado con respecto a cómo y qué regular es un tema abordado en diversidad de estudios; no obstante, abordar desde el saber histórico el desarrollo y las rupturas de las distintas regulaciones permite observar las discontinuidades de un proceso de constante apertura, que cambiaría la percepción y las

---

<sup>8</sup> Camilo Retana, “Pornografía: la tiranía de la mirada, estética, ética y política en el cine pornográfico contemporáneo,” (tesis para optar al grado de Licenciatura en Filosofía, Universidad de Costa Rica, 2007), 46-49.

<sup>9</sup> Yesenia Peña Sánchez, “La pornografía y la globalización del sexo”, 48-49.

<sup>10</sup> Elena, “La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico,” 7, 10.

mentalidades de los costarricenses ante las costumbres y saberes que hasta 1950-1960 se consideraron como inamovibles.

A partir de lo mencionado anteriormente, es válido preguntarse ¿Qué papel jugó la censura? ¿Tenía la sociedad civil costarricense una posición clara frente a este nuevo panorama audiovisual? ¿Veían este tipo de cine y su introducción a los exhibidores costarricenses como algo nuevo? Estas preguntas en torno a la reacción no solo civil sino también estatal serán de los principales aspectos abordados en la presente investigación. Por otro lado, interesa conocer qué impulsó la consolidación de las salas de cine erótico en Costa Rica durante sus años de inicio, y como a pesar de que existía un canon normalizado de moralidad católica logró coexistir el cine erótico y pornográfico en Costa Rica con un cine comercial, el cual estaría dispuesto inicialmente en las salas de cine, posteriormente en cadenas de cine y en televisión ya fueran estas nacionales o de paga.

Dado lo anterior, es necesario preguntarse si realmente la Oficina de Censura mantuvo un poder real sobre la sociedad civil costarricense entre 1970 y 1999, ¿tenía esta institución un proyecto político que tendiera a regular el panorama moral de la sociedad civil?, ¿se deslegitima la figura de la Oficina de Censura durante el periodo de estudio? Y bajo qué contexto se pudieron o no haber producido dichos cambios culturales, que permitieron esa introducción de cine erótico y pornográfico.

Con respecto a los estudios sobre el cine erótico y pornográfico en Costa Rica, se llega a la conclusión de que ha sido poco considerado por los y las historiadoras; aunque se pueden encontrar investigaciones referentes al cine y la censura, estas abordan temáticas muy generales y variadas, un caso representativo serán los estudios sobre la censura, estos se enfocan en un eje político-institucional, religioso y en pocos casos moral, no así en la proyección de una estética erótica y pornográfica exclusivamente, que recientemente llegaba de forma masiva a Costa Rica y las reacciones que estas suscitaron durante la segunda mitad del siglo XX en la población civil y el Estado.

Asimismo, tanto la censura como el cine han sido abordados desde otras áreas como el plano jurídico, filosófico, de la comunicación, las letras y las artes escénicas. Si se toma en cuenta la producción académica sobre el cine y la censura en general se encontrará que está desactualizada, con un tratamiento muy básico y tradicional de la fuente, es por esta razón que el estudio histórico de las salas de cine en Costa Rica que estaban proyectando cine erótico y pornográfico se vuelve de suma importancia; sin embargo, también desde un acercamiento historiográfico hay una serie de vacíos en

cuanto a esta temática, puesto que han sido pocos las personas autoras que se han enfocado en el tema del cine y el consumo.

Pero ¿qué es lo que se pretende conocer con esta investigación? Lo primero por responder está relacionado con las películas que se proyectaban y su clasificación desde la Oficina de Censura. Esto es importante puesto que durante las décadas de 1970 y 1980 la palabra “pornografía” fue utilizada de forma general para describir las apreciaciones que no coincidían con el canon hegemónico de la sexualidad reproductiva, tanto en las notas periodísticas como en las opiniones de la prensa o la documentación que fue producida por la sociedad civil y enviada al Ministerio de Gobernación, cabe recalcar que las películas de estas décadas no eran lo que entendemos hoy por pornografía, ni en términos estéticos ni argumentativos.

La década de 1990 cambiaría la dinámica de la censura oficialista tal y como la entendíamos para las décadas anteriores ¿producto de la globalización y el fenómeno neoliberal? Interesa profundizar en cómo se configuran los argumentos tanto en contra como a favor de la aplicación de la censura en la década de los noventa, así como la promoción y la clasificación de las carteleras de cine encontradas en los periódicos *La Nación* y *La República*.

De la mano con la clasificaciones esencial conocer la legislación referente al tema de la censura, ¿cómo trabajaba esta? ¿Quiénes participaban en estos equipos?, ¿bajo cuales circunstancias se procedía a una censura total y bajo cuales a una parcial?, ¿qué papel jugó la sociedad civil en este contexto? Y hasta cierto punto, ¿cuál fue la respuesta de los gerentes de los cines y las empresas importadoras de películas en Costa Rica entre 1970 y 1999?

## **2. Delimitación**

### **2.1. Delimitación temporal**

El proyecto de investigación referente a las salas de cine, proyección de cine erótico/pornográfico y la censura se desarrolla entre el periodo de 1970 a 1999. Se ha propuesto como criterio de inicio la época de oro de la industria cinematográfica erótica y pornográfica a un plano mundial en la década de 1970, en donde se considera a Costa Rica como uno de los consumidores de este tipo de producciones. Por otra parte, en lo relativo al plano nacional se determinó como segundo criterio la introducción de una

mayor cantidad de carteleras de cine con temática erótica encontrada en los exhibidores nacionales.

Los criterios que se proponen para determinar a 1999 como fecha final de la investigación; es por un lado, la crisis de tipo cultural que vivió el mercado de los exhibidores, en donde las dinámicas de consumo de productos como el cine había sido transformada radicalmente a lo largo de décadas de 1960, 1970 y 1980 por el ingreso de nuevas tecnologías como el televisor y posteriormente el Betamax, VH-s y la televisión por cable, disminuyendo poco a poco el público que alguna vez había llenado las salas de cine década tras década. Por otro lado, la crisis económica que impacta al país durante el primer quinquenio de los años ochenta terminó de minar este sector que no era necesariamente de consumo básico, sino que como puede suponerse era prescindible, de esta forma el año de término del estudio también debería necesariamente responder a cambios de la estructura económica que implicaron un desfinanciamiento progresivo de los pequeños locales como lo fueron estas salas de cine, además ante la apertura económica sufrida a través de los procesos neoliberales durante los años noventa, se identifica la construcción de malls, que con mejores costos introducirían cine más moderno, comercial y familiar para el disfrute de quienes asistieron a las cadenas de cine. Finalmente, es durante la década de los años noventa que se identifica la proyección en términos generales de películas pornográficas, esto significaría además la consolidación de un exhibidor exclusivamente destinado a la proyección de cine pornográfico como lo fue el Cinema 2000.

## **2.2. Delimitación Geográfica**

Se planteó para esta investigación abarcar la totalidad del territorio nacional, puesto que se han tomado carteleras de cine de todos los lugares del país, en el Archivo Nacional hay documentación referente a amplias zonas de Costa Rica. Podemos considerar dentro del estudio tanto los centros provinciales que tenían importantes conexiones con los centros políticos y económicos del país, casos representativos son: Cartago, San José, Alajuela. Por otro lado se tomarán en cuenta zonas alejadas de los centros políticos tradicionales como lo son San Carlos, Pérez Zeledón, Guanacaste y Limón debido a que experimentaron también la introducción y consolidación del cine erótico y pornográfico, regiones que se encuentran alejadas físicamente de los centros políticos que expenden la legislación referente a la censura de los espectáculos públicos; sin embargo, el grueso de

la ubicación de las fuentes primarias remitió a las zonas más cercanas a la capital.

De acuerdo con lo anterior es importante considerar dos elementos: para las carteleras de cine se ha tomado información que engloba a San José, Alajuela, Cartago, Heredia, Guanacaste y Puntarenas, puntualmente en cada una de las cabeceras cantonales o áreas más urbanas, puesto que es en ese espacio principalmente en donde se ubican las salas de cine locales. La documentación del Archivo Nacional se restringe a un pequeño espacio de tiempo, en general retratan claramente el malestar general de la población civil en momentos de tensión contra el cine erótico y pornográfico o en contra de la censura misma, lo que permite esta fuente es dimensionar lo diversas que eran no solo las poblaciones que dieron su opinión sino también del lugar en donde vivían, ampliando el rango de la fuente a todo el país.

### **3. Objetivos**

#### **3.1. Objetivo General**

Analizar la proyección de cine erótico y pornográfico en Costa Rica, con el fin de identificar las características de la respuesta estatal y de la sociedad civil entre 1970 y 1999.

#### **3.2. Objetivos Específicos**

- 3.2.1.** Establecer las características que asumió la etapa inicial de las proyecciones cinematográficas eróticas en Costa Rica entre 1970 y 1975, con el objetivo de identificar la composición de la oferta cinematográfica en este periodo.
- 3.2.2.** Analizar el periodo de auge de las proyecciones de cine erótico en Costa Rica durante 1976 y 1986, con el fin de examinar la transformación en los mecanismos de censura como reacción al periodo anterior.
- 3.2.3.** Identificar las características que asumió el periodo de declive de las proyecciones de cine erótico en Costa Rica entre 1987 y 1999, mediante el ascenso del cine pornográfico visto por medio de la composición de la oferta cinematográfica, con el fin de analizar los cambios en los discursos de la censura y recepción de la sociedad civil.

## 4. Hipótesis

- 4.1. Las películas proyectadas en los exhibidores costarricenses durante el quinquenio de 1970 a 1975 comenzaron a contener un importante tratamiento erótico, lo cual se puede visualizar por medio de la creciente cantidad de carteleras que exponían temáticas incipientemente sexuales, viéndose una tendencia al aumento de los exhibidores que empezaban a proyectar dicho tipo de cine. Este tipo de proyecciones empezaron a despertar una inquietud tanto en la sociedad civil como en la Oficina de Censura, viéndose en consecuencia un aumento de las películas censuradas por criterios de carácter sexual arraigados a la moral pública.
- 4.2. El periodo de auge de las proyecciones de cine erótico que se extiende desde 1976 hasta 1986 se determinó por el aumento en los exhibidores que proyectaban películas con estética erótica, lo que pudo deberse a la incapacidad del órgano censor oficial de restringir efectivamente la entrada de películas eróticas al país. Este aumento sin precedentes produjo una fuerte reacción desde distintos sectores como lo fue el estatal, representado por medio de la Oficina de Censura, la cual desató una serie de amplias polémicas en la prensa, replicando como consecuencia esta reacción en la sociedad civil, dinámica que se destaca en la cantidad de cartas desde la sociedad civil dirigidas al ministro de Gobernación con el fin de quejarse por la proliferación de cines eróticos.
- 4.3. Una vez que la proyección de cine erótico alcanza su clímax a mediados de la década de 1980 el declive es inminente, lo cual es visto por medio de un cambio dramático en la oferta de las películas en los exhibidores nacionales. Dicho lo anterior, en el periodo de 1987 a 1999 este cambio en el número de exhibidores produjo que la especialización en otro tipo de material como el pornográfico tomara las riendas del mercado, lo cual se debió a su carácter explícito y por lo tanto novedoso, lo que le dio la popularidad necesaria para sobresalir, viéndose por medio de indicadores como la cantidad y la composición gráfica de las carteleras que promocionaron estas películas pornográficas. No obstante, al entender el contexto no solo económico sino también cultural costarricense de apertura de empresas como lo fueron los malls y la introducción de nuevas tecnologías, se entiende que hubo una combinación de factores

tanto de mercado o consumo como institucionales para la introducción del cine pornográfico.

## **5. Estado de la Cuestión**

El presente apartado se subdividirá en cuatro subapartados; el primer conjunto aborda las investigaciones que corresponden al contexto nacional costarricense para entender los procesos políticos, económicos y sociales que se experimentaron durante las tres décadas de estudio. Se abordará además la producción y proyección de cine en Costa Rica así como la contraparte de la censura implementada por el aparato estatal, específicamente sobre la censura de tipo moral en el cine proyectado en los exhibidores costarricenses; paralelo al tema de la censura se introduce el concepto de *Pánico Moral* dentro de las investigaciones para explicar la tendencia vista con respecto a las *campañas morales*, el cual evidenciará posteriormente cómo es que a través de la opinión pública se puede crear un rechazo masificado a cualquier elemento socio-cultural considerado como transgresor del status quo. En tercer lugar, se aborda la sexualidad como un elemento de control social desde las altas jerarquías institucionales, que pretenden mantener un canon moral tanto en la esfera pública como privada del individuo; el cuarto punto explora la política cultural estatal con respecto a las juventudes, lo que se pretende analizar es como el Estado ha intervenido con políticas culturales que regularmente han mantenido direcciones morales.

### **5.1. Estudios sobre el contexto histórico nacional entre 1970 y 1999**

El presente estado de la cuestión es un acercamiento general a la coyuntura histórica costarricense desde 1970 hasta 1999. Las investigaciones de carácter académico le han prestado atención a las continuas transformaciones socioeconómicas y políticas que han modificado la vida cotidiana de los costarricenses, aunado a lo anterior el análisis hace continuamente enlaces a un contexto internacional por medio de la integración del enfoque global que se han ido incorporando en los análisis historiográficos más modernos.

Después de una coyuntura de buenas cuentas nacionales entre las décadas de 1950-1960, y las primeras manifestaciones de una inminente crisis económica en los

primeros años de la década de 1970, se evidencia un amplio desgaste de las políticas económicas implementadas por los gobiernos posteriores a la guerra civil de 1948, lo que exacerbó la necesidad de transformar todas las áreas de la vida cotidiana como lo fueron las políticas económicas, sociales y culturales.

Dicho lo anterior, se hace necesario enfatizar que para efectos prácticos de esta investigación se le presta especial atención a las producciones académicas que hayan abarcado las décadas de 1970 hasta 1999. El presente estado de la cuestión se divide en tres secciones; a saber, la sección económica, la sección de estudios de historia social y finalmente la sección cultural, con el objetivo de poder situar históricamente la introducción, el periodo de auge y el declive de las proyecciones de cine erótico y pornográfico en Costa Rica, de esta forma posteriormente se desarrollará un balance de los principales acercamientos académicos que han problematizado el periodo de estudio antes mencionado.

Los estudios académicos que abordan las décadas de 1970 hasta 1990 han problematizado una serie de temáticas generales, como lo fue la crisis económica y las distintas políticas económicas<sup>11</sup> tomadas por el gobierno de turno para enfrentar las dificultades que implicaba un decrecimiento económico debido a las anomalías del mercado, lo cual generó un impacto sobre la cuestión social, como el mercado laboral y las condiciones de vida,<sup>12</sup> así como un cambio en la esfera cultural producto de las nuevas dinámicas de consumo.<sup>13</sup>

Las obras enfocadas en el factor económico permiten analizar los importantes cambios que hubo en la estructura a nivel nacional, vinculados a una dinámica global producto de la subida de los precios del petróleo y posteriormente de la crisis de la deuda externa. Se le presta especial atención al cuestionamiento del modelo de desarrollo costarricense puesto en práctica a partir de 1950, las causas del agotamiento de dicho modelo y el papel que tuvieron los actores tanto políticos, institucionales, empresariales

---

<sup>11</sup> Jorge Rovira Mas, *Costa Rica en los años 80*, (San José: Editorial Porvenir, 1987). Carlos Sojo Obando, *Los de en medio: la nueva pobreza en Costa Rica*, (San José: FLACSO, 1997). Leonardo Garnier y Laura Blanco, *Costa Rica un país subdesarrollado casi exitoso*, (San José: Uruk Editores, 2010).

<sup>12</sup> Patricia Alvarenga Venutolo, *De vecinos a ciudadanos*, (San José: Editorial UCR, 2005). Alfonso González Ortega, *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*, (San José: Editorial UCR, 2005). Garnier y Blanco, *Costa Rica un país subdesarrollado casi exitoso*. Patricia Badilla Gómez y José M. Cerdas Albertazzi, "Movimientos pro-vivienda en San José: una clientela movilizada (1980-1990)", *Revista de Historia*, no. 67 (enero-junio 2013).

<sup>13</sup> Iván Molina Jiménez, *Costarricense por dicha: Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*, (San José: Editorial UCR, 2010). González Ortega, *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*. Eva Paus, *Inversión extranjera, desarrollo y globalización. ¿Puede Costa Rica amular a Irlanda?*, (San José: Editorial UCR, 2007).

como sociales.<sup>14</sup> Para entender el contexto político-económico de la época se utilizará la obra de Jorge Rovira,<sup>15</sup> en donde se desarrollan aspectos económicos y políticos del proceso de ajuste estructural impuesto por diferentes instituciones de carácter financiero internacional, además de las manifestaciones sociales en contra de las políticas fiscales.

Por otro lado, se utilizarán los estudios relacionados al impacto social producto de las políticas económicas implementadas bajo el gobierno de Rodrigo Carazo Odio (1978-1982); así, tanto Patricia Alvarenga Venutolo como Patricia Badilla y José Manuel Cerdas<sup>16</sup> se enfocan en los mecanismos de resistencia de los distintos sectores poblacionales que participaron en las movilizaciones contra el gobierno por la aplicación desmedida de políticas inflacionarias en los servicios de consumo cotidiano. La primera autora desmitifica que la sociedad costarricense fuera un ente despolitizado y sumiso, se estudia así el papel de las distintas Juntas Progresistas que fueron las bases en los movimientos comunales durante las décadas de 1950 y 1960, quienes tomaron bajo su tutela el mejoramiento de las condiciones materiales, generalmente de las clases populares. Alvarenga utiliza categorías que cruzan de forma directa al movimiento social como lo es la clase social y el enfoque de género, se permite analizar el impacto de la participación femenina en las diferentes juntas progresistas, así como el factor clase, lo que reflejó importantes rupturas del movimiento; no obstante, no fue la constante, sino que ante coyunturas de crisis, los distintos sectores de la sociedad civil mantuvieron la unión debido al interés presentado por el recurso en disputa.

Badilla Gómez y Cerdas Albertazzi también proponen un ejercicio de investigación que complementa lo escrito por Alvarenga, esto al abordar los movimientos pro vivienda en San José, durante las décadas de 1980 a 1990, lo que evidencia las distintas relaciones clientelares entre la clase política y las clases subalternas para beneficio mutuo, como el ascenso político desde el primer grupo y la consecución de una vivienda para el segundo.<sup>17</sup> Este tipo de acercamiento investigativo es importante para la presente investigación la cual incluirá posteriormente el factor moral en las protestas

---

<sup>14</sup> Rovira Mas, *Estado y política económica en Costa Rica 1940-1970*, (San José: Editorial Porvenir, 1982). Rovira Mas, *Costa Rica en los años 80*. Mylena Vega, "Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochenta y noventa," *Anuario de Estudios Centroamericanos* 22, no. 2(1996). Sojo Obando, *Los de en medio: la nueva pobreza en Costa Rica*; Garnier y Blanco, *Costa Rica un país subdesarrollado casi exitoso*.

<sup>15</sup> Rovira Mas, *Costa Rica en los años 80*.

<sup>16</sup> Alvarenga Venutolo, *De vecinos a ciudadanos*.

<sup>17</sup> Badilla Gómez y Cerdas Albertazzi, "Movimientos pro-vivienda en San José: una clientela movilizadora (1980-1990)".

desde la sociedad civil, ante los distintos momentos de efervescencia social por las campañas moralizadoras presentes tanto en los años que van desde 1979 hasta 1999 en Costa Rica con respecto al consumo de masas del cine y la publicidad.

En términos culturales se hará uso tanto de las investigaciones de Iván Molina Jiménez,<sup>18</sup> Rafael Cuevas Molina<sup>19</sup>, Esteban Fernández<sup>20</sup> como de Alfonso González Ortega,<sup>21</sup> este último desde un análisis de género. Los autores permitirán entender los cambios culturales aparejados al consumo, así como los cambios sustanciales en la cultura de masas introducidas desde la década de 1950 y 1960 por medio de la recepción de las juventudes de los nuevos productos de consumo como fueron las historietas estadounidenses y la adopción de tecnologías cada vez más modernas desde un sector de clase social alta, hasta expandirse a un espectro más amplio de la sociedad costarricense, como lo fueron las clases medias y ya más recientemente de las clases subalternas. Estas además tuvieron acceso a las salas de cine que proyectaban productos tanto europeos como de Estados Unidos y América Latina; así mismo, el televisor fue esencial en ese cambio en los patrones de consumo cultural local, desde las bebidas hasta el modo de concebir a las juventudes de la época, lo que consecuentemente empieza a moldear una identidad más relacionada con lo extranjero.

En conclusión, las obras analizadas anteriormente muestran un panorama complejo pero general de la dinámica de transformación tanto económica como social de la Costa Rica de los años 1970 hasta 1990, esto sirve a la presente investigación para entender el panorama de apertura cultural a nuevos productos de consumo audiovisual de manera masiva por medio de la proyección de cine.

## **5.2. Producción, proyección y censura de cine en Costa Rica**

En la actualidad los estudios que han desarrollado la temática del cine lo han hecho en términos generales. A partir de las Ciencias Sociales se ha abordado tanto desde la Historia como desde la Comunicación Colectiva. Estas disciplinas se han enfocado en

---

<sup>18</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha: Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*.

<sup>19</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i: Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. Cuevas Molina, *De banana republics a republics maquileras. La cultura en Centroamérica en tiempos de globalización neoliberal (1990-2010)*. Cuevas Molina, *Vendiendo las joyas de la abuela: Políticas culturales e identidad nacional en Costa Rica (1990-2010)*.

<sup>20</sup> Esteban Fernández, "Imaginando amigos y enemigos: La "Guerra Fría Cultural" en Costa Rica, 1953-1973" (tesis para optar por el grado de máster, Universidad de Costa Rica, 2022).

<sup>21</sup> González Ortega, *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*.

aspectos tanto técnicos como de narrativa interna de las películas, analizando el impacto de estas sobre ciertos comportamientos de los espectadores y como el Estado ha tratado de detener la influencia del cine.

El presente subapartado se enfoca en cuatro líneas generales que componen el grueso de las investigaciones académicas generadas durante los últimos treinta años sobre cine, con el objetivo de identificar los principales planteamientos de dichas investigaciones y sus carencias.

En el siguiente apartado se alcanzó a recopilar un total de 19 estudios de carácter académico. Para el caso de la producción de cine se recopilaron un total de 10 estudios, siendo la publicación más antigua del año 2000 y la más reciente del 2017. En cuanto a la temática de la proyección de cine en Costa Rica se logró recolectar 5 estudios, el tema de la proyección ha tenido menos avance en cuanto a investigaciones que sigan profundizando en lo que ya existe, de esta forma estas investigaciones datan de 1989 hasta 1997. Con respecto al tema de la censura se reunieron 4 trabajos académicos, el más antiguo data de 1974 mientras que el más reciente es del 2016; paralelo al tema de la censura se ha identificado el concepto de *Pánico Moral*, el cual ha sido abordado esporádicamente en las investigaciones históricas recientes, encontrando únicamente 2 investigaciones que desarrollan el concepto.

Los estudios académicos sobre la producción cinematográfica han tenido una variedad de acercamientos que involucran la evolución de las temáticas tratadas por los cineastas costarricenses. Existen dos tendencias mayoritarias: la primera se enfoca en la producción más temprana de cine en Costa Rica. Desde la historia del cine se viene haciendo un análisis significativo de producciones que generalmente fueron aisladas del medio cinematográfico, lo anterior específicamente para el caso costarricense desde 1970. La proyección de cine fue incentivada no solo por los empresarios de los exhibidores nacionales sino también por la televisión nacional a partir de 1960. Es importante entonces mencionar que para el caso costarricense la producción de cine profesional con contenido erótico o pornográfico fue completamente nula; sin embargo, sí se llegó a producir cortos o películas en las que se introdujo la comedia con tintes picantes, lo cual tiene para el presente estado de la cuestión importancia; no obstante, a nivel artístico no fue representativo en términos cuantitativos, además de que la experiencia de la sexualidad a través del arte estaba más enfocado en la pintura, escultura e incluso la música. Por otro lado, cuando se retoma el tema de la censura, esta generalmente se ha

plasmado desde una óptica como la política, dejando de lado otras dimensiones de la censura como lo es la moral.<sup>22</sup>

Para efectos de esta investigación será la película *Eulalia* la que mejor se compenetrará con la tendencia a lo “erótico” en las producciones costarricenses. La película anteriormente mencionada sobresale de las películas costarricenses en parte por su carácter costumbrista con tendencias novedosas, como el acercamiento a temáticas concernientes al uso del cuerpo. Fue estrenada en mayo de 1987, despertó el interés de los y las costarricenses por poner bajo la lente a una chica que provocó una conmoción por su belleza. Eulalia, una mujer criada en las afueras del Gran Área Metropolitana, cuyo padre vivía con el constante temor de un embarazo por sus múltiples pretendientes; este hombre decide enviarla a San José, terminando la primera como empleada doméstica. Eulalia tiene que enfrentarse con una vida lejos de casa, rodeada de hombres que constantemente quieren llamar su atención para llevarla a la cama. El tema del sexo prematrimonial y sobre todo los desnudos, fueron de especial importancia a la hora de llamar la atención del público; sin embargo, la profundidad del tratamiento de la sexualidad realzó que la sociedad civil tuviera una buena respuesta ante el film, generando en las audiencias una abstracción del mensaje más allá de las escenas escandalosas.<sup>23</sup>

Durón<sup>24</sup> recalca lo sobresaliente y la inmediatez con que el público recibió a *Eulalia* en las salas de cine en Costa Rica durante 1987, y resalta que la misma superó en taquilla a la producción estadounidense Rocky IV. El autor exalta la importancia del filme dentro de la cinematografía costarricense, de nuevo en términos taquilleros, *Eulalia* fue vista por más de 100.000 espectadores en las salas de cine, solamente superada por *Gestación* (2010) con aproximadamente 150.000 espectadores. Durón y Cortés,<sup>25</sup> en un exhaustivo análisis incorporan múltiples elementos, de los cuales solo se mencionará tres que son fundamentales a la hora de hablar de un mercado local cinematográfico; el primer caso hace referencia a la educación de los cineastas, el segundo caso menciona la tecnología utilizada a la hora de rodar la cinta y el tercer elemento incorpora el financiamiento, al converger los tres elementos mencionados se logra entender por qué

---

<sup>22</sup> María Lourdes Cortés Pacheco, *Luces, cámara, jacción!... textos de cine y televisión*, (San José: Editorial UCR, 2000). Cortés Pacheco, *El espejo imposible: una historia del cine costarricense*, (San José: Editorial UCR, 2001). Cortés Pacheco, *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, (México: Editorial Taurus, 2005).

<sup>23</sup> “La reina de San Rafael cumple 25 años”, *La Nación*, 30 de junio 2012.

<sup>24</sup> Hispano Durón, “Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)”, *Reflexiones* 91, no. 1 (2012).

<sup>25</sup> Cortés Pacheco, “El nuevo cine costarricense,” *Revista Comunicación* 20, no. 2(2011).

Costa Rica durante el siglo XX fue tan poco prolífica en cuanto al nacimiento de una industria cinematográfica como tal, contraria a la experiencia de la primera década de 2000.

La segunda tendencia con respecto a los estudios académicos que abordan la producción de cine en Costa Rica está relacionada al cine que utilizó como base para el guion literatura costarricense. Esto fue particularmente importante entre las décadas de 1970 a 1990, los filmes se caracterizaron por su criticidad sobre los problemas estructurales de la sociedad costarricense; por un lado, se trajo al ámbito público la problemática de la prostitución, drogadicción y alcoholismo;<sup>26</sup> mientras que por el otro, la evolución de este tipo de cine materializó las representaciones del individuo y sus preocupaciones identitarias, de imaginario nacional, del funcionamiento y crítica del marco institucional, el uso del espacio, la etnia y la replicación de códigos morales de las obras literarias costarricenses plasmadas en el cine por productores generalmente costarricenses.<sup>27</sup>

Es desde el quehacer historiográfico que se empiezan a desarrollar investigaciones referentes a la proyección cinematográfica en Costa Rica con el fin de visibilizar varias temáticas; con esto se pretende desarrollar el estado de la cuestión enfatizando en 3 ejes temáticos puntuales como los cambios de las dinámicas culturales a través de tecnologías en el cine, las distintas temáticas de dichas películas así como las dinámicas que cumplieron los exhibidores de cine ya fueran estos capitalinos o de áreas rurales del país.

El estudio de la proyección de cine desde el campo histórico ha sido poco explorado; con esto se hace referencia a que esta sección consta de obras de alcance general. Se han identificado tres obras que tratan sobre la proyección de cine en Costa Rica, Daniel Marranghello<sup>28</sup> explora cómo la introducción del cine tuvo una importante

---

<sup>26</sup> Cortés Pacheco, *El espejo imposible: una historia del cine costarricense*.

<sup>27</sup> Cortés Pacheco, *El espejo imposible: una historia del cine costarricense*. Gabriel Baltodano, "Literatura y cine: el caso costarricense," en *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*, ed. por Albino Chacón y Marjorie Gamboa (Heredia: EUNA, 2010). Bernardo Bolaños Esquivel y Guillermo González Campos, "Literatura y cine: Procesos de reescritura y transformaciones discursivas en la película Caribe," *Intersedes* 6, no. 11(2005). Bolaños Esquivel, "Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera," *Revista Comunicación* 19, no. 2(2010 a). Bolaños Esquivel, "Literatura y producción audiovisual en Costa Rica: El caso de Fabián Dobles," *Revista Escena* 34, no. 68-69(2010 b). Bolaños Esquivel, "La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar", *Revista Comunicación* 20, no. 2(2011). Bolaños Esquivel, "La evolución de la fiesta de los diablitos de Boruca: Consideraciones a partir de su registro audiovisual." *Cuadernos Inter.ca.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 10, no. 2(2013). Bolaños Esquivel y González Campos, *De tránsitos, imágenes y sentidos: literatura y producción audiovisual en Costa Rica*, (Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2017).

<sup>28</sup> Marranghello, *El cine en Costa Rica: 1903-1920*, (San José: GRAFITEC, S.A., 1989a).

incidencia en la vida social no solo capitalina sino también rural, abordándolo por medio de tres grandes apartados: el primero abarca el análisis de las importaciones tanto de los cinematógrafos como de los instrumentos adicionales que eran necesarios para la proyección. El segundo apartado expone el desarrollo de la exhibición cinematográfica en el periodo de 1903 a 1920, en donde se explora desde el cambio de los lugares de exhibición hasta la evolución de las condiciones materiales para la instalación de las posteriores salas de cine. Y finalmente aborda de forma sistemática pero muy básica las diferentes leyes y decretos que hubo en Costa Rica durante los primeros 20 años del siglo XX, que regularon las exhibiciones de las diversiones públicas como las presentaciones callejeras, el teatro, los circos y el cinematógrafo.

Asimismo, Gilbert Acuña y otros<sup>29</sup> en una investigación de grado analizaron la evolución de las exhibiciones de cine en general en Costa Rica, tomando como punto de partida su introducción al país en 1897, hacen hincapié en que 10 años después ya se habían ido consolidando las características propias de los cinematógrafos como actividad de lucro, liderada por empresarios en los teatros que progresivamente fueron modificando su estructura interna para este tipo de actividad. Desde un punto de vista cultural, se plantea que una vez profundizadas las modificaciones a la estructura económica, política y demográfica se constituyó un cambio fundamental en los patrones de consumo y los espacios de desarrollo de las nuevas diversiones públicas; desde finales del siglo XIX hasta mitades del siglo XX, cuando ya el cine estaba bien constituido dentro del consumo costarricense por su importante accesibilidad en términos de precio y de ubicación geográfica, se llegaron a cimentar las características propias del cine distanciadas de su antecesor.

Acuña y otros introducen elementos que son especialmente importantes para comprender el análisis que se hará en la presente investigación; a saber, la publicidad que inicialmente no había sido explotada por la prensa nacional ya que el mercado del cine era incipiente, las poblaciones que mayoritariamente consumieron este espectáculo se van a situar entre las clases medias y las clases populares por su capacidad de consumo y concepción de las diversiones públicas, lo que se contraponía a la alta cultura consumida por la élite costarricense en el Teatro Nacional y demás sectores artísticos. Por último, el tipo de proyecciones, las cuales distan en gran medida de las que conocemos hoy en día, ya que fue hasta bien entrado el siglo XX que se desarrollaron en Europa y Estados

---

<sup>29</sup> Acuña Zamora et al., "Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897-1950)," Seminario de graduación de licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 1996.

Unidos, las proyecciones que tuvieran un guion o argumento y escenografías modernas propiciados por la implementación de producciones más complejas.<sup>30</sup>

Dentro de estos estudios de la proyección del cine en Costa Rica Jacobo Schifter Sickora<sup>31</sup> desde la metodología etnográfica plantea a los exhibidores que proyectan películas pornográficas como uno de los lugares predilectos para encuentros sexuales entre homosexuales y poblaciones en condiciones de marginalidad en la década de los años 1990. El autor describe cuál fue la dinámica de funcionamiento desde un plano externo en cuanto a la función administrativa y la dinámica de los visitantes del cine; específicamente cuáles películas fueron las que se proyectaron, las tandas, el precio de las películas, todo en torno al tipo de clientela que frecuentó el lugar, así como las dinámicas que se desarrollaron entre los distintos clientes que visitaron cines como el Líbano o el Cinema 2000. Se plantea entonces como a través de la apropiación de estos espacios públicos por una población invisibilizada de la esfera pública, han sido marcados como consecuencia por discursos estigmatizantes.

Finalmente, es de gran importancia para la presente investigación cómo los espacios en el pasado destinados a las salas de cine han ido desapareciendo por los cambios en la urbanización de San José y en las cabeceras cantonales, pasando de lugares residenciales (donde se ubicaban los “cines de barrio”) a los circuitos comerciales; con esta premisa es que María Lourdes Cortés y Carlos Cortés<sup>32</sup> estudian a profundidad los cambios de significación circunscritos al plano material; con esto se hace referencia a los espacios físicos de las otrora casas de proyección, los cuales en muy pocas oportunidades han sido restaurados y mantenidos en el mismo negocio, ya que en contraposición la otra mayoría fueron destruidos o vendidos para ser utilizados en otras actividades.

Los cambios en términos materiales que se empezaron a gestar en la economía nacional a partir de 1950 en las unidades familiares fueron un factor determinante que llegó a sustituir el uso de las salas de cine, el espacio mismo de los cines de barrio comenzó a verse como prescindible debido a que llegó a privilegiarse el consumo privado mediante la televisión. Estos cambios de significación socio-simbólica que mencionan Cortés y Cortés son esenciales para poder explicar por una parte la desaparición a partir de las últimas décadas del siglo XX de las salas de cine del país; así las cosas, una vez

---

<sup>30</sup> Acuña Zamora et al., “Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897-1950)”.

<sup>31</sup> Schifter Sikora, *Caperucita rosa y el lobo feroz: sexo público latino*, (San José: ILPES, 1999).

<sup>32</sup> María Lourdes Cortés Pacheco y Carlos Cortés Cortés, “La sala mágica. Agonía, muerte y transformación del cine en Costa Rica.” *Separatas de la Revista Herencia* 9, no. 2(1997).

que la población que consumía dicho cine se desvinculó a causa de la televisión y otras nuevas tecnologías, los exhibidores dejan de ser rentables y empiezan a decaer, provocando que su efectiva supervivencia se haya canalizado por medio de la exhibición de cine erótico y pornográfico.

En cuanto a las distintas fuentes consultadas por las anteriormente mencionadas investigaciones, se puede determinar que todas utilizaron la prensa nacional como fuente primaria, desde el *Eco Católico* hasta *La Nación*; sin embargo, se usaron en conjunto otro tipo de fuentes, tanto Schifter como Acuña y otros utilizaron entrevistas desde quienes recurrían a los cines que proyectaron películas pornográficas como quienes en algún momento fueron trabajadores, dueños o gerentes de dichos exhibidores. Fueron utilizadas también por este último fuentes de archivo, anuarios estadísticos, así como series de leyes y decretos (también utilizados por Marranghello). Son tanto María Lourdes y Carlos Cortés como Daniel Marranghello quienes emplean las propias películas nacionales como importadas para comprender cuál era el mercado al que pretendían acercarse.

Aunado a lo anterior, se consultaron cinco investigaciones referentes a la temática de la censura del cine en Costa Rica. El primer trabajo se enfoca en el análisis de la institución de la censura dentro del marco legal que se aplica a Costa Rica, con el objetivo de enfrentar el régimen legal de la censura y la concepción individual de los derechos;<sup>33</sup> en primer lugar hay una necesidad de recalcar el sustrato moral, el cual está arraigado a las distintas normativas que han regido a los espectáculos públicos concatenado al ejercicio del poder desde la estructura política y religiosa por sobre la población. Así mismo, la investigación de Chávez y Mora<sup>34</sup> plantea un enfrentamiento desde los discursos jurídicos de la normativa nacional contra los discursos teórico-filosóficos referentes a la censura y el derecho individual del consumidor, para poder determinar la coherencia de tales manifestaciones teóricas; fundamentalmente se preguntan ¿Quién censura?, ¿bajo cuáles criterios y con cuáles herramientas?

Sobre la censura en general del cine en Costa Rica, Daniel Marranghello<sup>35</sup> es quien viene a plantear una serie de estudios de caso sobre películas que suscitaron una amplia discusión por parte de la sociedad civil y en la prensa, que posteriormente fueron reguladas mediante el órgano censor institucional. Así, al autor le interesa comprender

---

<sup>33</sup> López-Calleja, "Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica," Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 1974.

<sup>34</sup> Georgina Chávez Olarte y Francis Mora Ballesteros, "Crítica filosófica-jurídica a la censura cinematográfica," Tesis de licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 1989.

<sup>35</sup> Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, (San José: GRAFITEC, S.A., 1989 b).

cuales han sido generalmente las argumentaciones esgrimidas desde un sector de la sociedad civil y desde la institucionalidad para censurar los espectáculos públicos como el cine, desde las décadas de 1920 hasta 1989.

El objetivo de analizar casi 70 años de censura en un marco jurídico específico como lo es el costarricense deviene en la necesidad de contrastar la evolución en la normativa y la recepción de la aplicación de esta. El trabajo se enfoca en dos grandes apartados que son “El cine y la censura política” y “El cine y la censura moral”. Se enfatiza en la imposibilidad del Estado para imponerse como órgano censor ante la incapacidad de modernizarse, no solo en términos de herramientas que le permitan fiscalizar las proyecciones más eficientemente, sino que los cánones con los que se censuran están en progresivo retroceso. Otra publicación de carácter histórica con respecto a la censura de cine plantea un estudio de caso de la proyección de una película nudista, plasmando de manera rápida las distintas posiciones de los principales oponentes y que como se ha visto en las demás investigaciones, deja claro el papel que despliega la institución religiosa basada no solo en argumentos bíblicos morales sino también en la posibilidad de castigos desde y para la sociedad civil.<sup>36</sup>

Sergio Issac Hernández Parra hace un análisis de la política cultural promovida desde el gobierno entre 1978 hasta 1995.<sup>37</sup> Este estudio incorpora las entrevistas de una serie de ex censores, así como el análisis de discurso de la opinión pública en la prensa, con el objetivo de analizar las líneas de acción propuestas por los ministros de Justicia y Gracia, así como por las jefaturas de la Oficina y Tribunal de Censura, de cada una de las distintas administraciones del periodo de estudio. El autor aborda tanto el cambio en el consumo de materiales audiovisuales, y cómo estas dinámicas suscitan cambios en las regulaciones como la Ley General de Espectáculos Públicos. De esta forma, se incluyen las transformaciones de la Oficina y el Tribunal de Censura a nivel estructural, así como reglamentario, aprovechando además la coyuntura descrita para introducir el abordaje dos estudios de caso, la película *Emmanuelle* y *La última Tentación de Cristo*. En conclusión, el autor retoma los criterios de censura usados en la década de 1980 para censurar, con el objetivo de analizar la controversia generada por la proyección de las películas.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Molina Jiménez, “Elysia o el valle de los nudistas”: el escándalo por nudistas en el San José de 1934”, *La Nación*, 20 de marzo 2016.

<sup>37</sup> Agradezco al autor por tener la confianza de compartirme el manuscrito del libro *Censura, cine y modernización del consumo audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, el cual fue un insumo invaluable para el desarrollo de la presente investigación.

<sup>38</sup> Sergio Issac Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (en prensa).

Finalmente, Esteban Fernández, realiza una reinterpretación de la Guerra Fría entre 1950-1960 vista desde la experiencia de la iglesia y los sectores católicos conservadores ante la americanización. Según el autor, se enfrentan una serie de discursos en donde la tensión entre la cultura tradicional nacional se contrapone ante la cultura moderna foránea occidental, lo que a ojos de los sectores conservadores comprometería la estabilidad nacional, así como la introducción de prácticas ajenas. Fernández sostiene que hubo dos etapas en torno a la apertura y la resistencia desde estos sectores; la primera etapa en la década de 1950, vinculado al discurso “antiamericano moral” relacionado a la cultura del *American way of life*, cultura de masas, el consumismo y la religión protestante. Mientras que en 1960 ese rechazo se patentizó en la censura informal, desde la iglesia para con sus feligreses; de hecho, pasó de ser una censura restrictiva y punitiva a ser una censura educativa con el tiempo, ante productos como el cine, la televisión, la radio y las revistas. El autor propone que la difuminación de esa sensación de cultura ajena se matiza por la cada vez más lejana relación con los Estados Unidos como productor de contenido, pero cada vez más cercana relación como figura de retención del enemigo soviético.<sup>39</sup>

Con respecto a las fuentes utilizadas por los anteriores investigadores se puede delimitar en dos grandes grupos, para las investigaciones provenientes del área de Derecho las fuentes privilegiadas van a ser las normativas que rigen los espectáculos públicos además del marco jurídico en el que se resguarda la institucionalidad para actuar; por otro lado, en la investigación de López-Calleja será los fallos jurisprudenciales administrativos para la definición de conceptos como obscenidad, pornografía, violencia, etc.... Mientras que para la investigación de carácter histórica de Marranghello no se presentan discusiones teóricas muy complejas, sino que se aboca al análisis de la fuente primaria; será la prensa nacional la fuente utilizada para hacer un análisis de discurso de los distintos sectores de la sociedad civil y de la institucionalidad con respecto a los temas de la censura cinematográfica, así mismo serán usados las distintas leyes y decretos, así como el reglamento de censura. Las investigaciones más modernas, las de Fernández Morera y Hernández Parra, utilizan entrevistas, las guías cinematográficas, los fallos de las instituciones censoras, así como la prensa nacional con el objetivo de realizar un análisis discursivo de la fuente, que permite dimensionar el fenómeno de estudio.

---

<sup>39</sup> Esteban Fernández Morera, “Nosotros frente a los Imperios: Imaginarios católicos encontrados en la Guerra Fría, 1953-1973”, (Examen de candidatura para optar por el grado de máster en Historia, Posgrado Centroamericano en Historia, Universidad de Costa Rica, 2018).

El presente apartado se desprende del de la censura debido a que nace y se desarrolla ante amenazas al imaginario colectivo o el discurso de normalidad preestablecida. El *pánico moral* en Costa Rica como concepto ha sido abordado esporádicamente en las investigaciones históricas recientes. Como se verá en páginas posteriores corresponde a una reacción en cadena desde la sociedad civil ante un estímulo desconocido, lo que a ojos de la comunidad pone en riesgo su existencia o el *statu quo* mismo. Es a partir de esta premisa que la institucionalidad oficialista respalda dichos miedos y puede -en un corto lapso- generar importantes barreras de contención ante el fenómeno que irrumpe con la cotidianeidad del país o del sector en donde se desarrolla el malestar. La exploración en cuanto a investigaciones de carácter académico dejó entrever dos importantes acercamientos historiográficos, que giran en torno a pánicos morales en Costa Rica durante el siglo XX.

Steven Palmer<sup>40</sup> realiza una importante investigación sobre el consumo de heroína en el San José de 1929. Se aborda desde las primeras etapas en donde se buscó un medio de comunicación masivo para poder generar una alerta a la sociedad en general, buscando una respuesta activa del Estado ante la creciente epidemia de consumo de fármacos y drogas cannabinoideas y heroicas. Partiendo de dicho supuesto se reconocen una serie de discursos de carácter paternalistas, por lo tanto, verticalistas, desde las élites políticas hacia las clases subalternas o “lumpen” de San José, lo que contribuyó a despertar una serie de miedos que habían estado enterrados en el imaginario colectivo josefino y que empezaban a generar tensiones cuando la narrativa se contrapuso a los valores colectivos hegemónicos. Estas conexiones entre un gran sector de la sociedad temeroso de los efectos morales y físicos del consumo regular de la heroína junto a los preceptos normativos –aparejados a la dinámica del capital/trabajo/mano de obra- regulada por las élites intelectuales liberales generaron un importante e incisivo marco regulatorio, incluso se llegó a pensar en una institución que tratase la adicción como un problema de salud público. No obstante, dicho pánico generó únicamente el robustecimiento de un sistema policial y jurídico verticalista, pero más que todo de carácter clasista, que generalmente despertó una serie de rencores y resistencias desde el lumpen que se veía fuertemente vigilado y castigado por la institucionalidad.

---

<sup>40</sup> Steven Palmer, “El consumo de heroína entre los artesanos de San José y el pánico moral de 1929”, en *El Paso del Cometa*, ed. por Iván Molina Jiménez (San José: Editorial UNED, 2005).

Más recientemente Sergio Isaac Hernández Parra<sup>41</sup> realiza una aproximación historiográfica de la subcultura metal costarricense de la década de 1990. Desarrolla un estudio sobre cómo se implementó el *pánico moral* en Costa Rica para atacar el consumo de productos culturales tal como lo fue la música, el cual fue suscitado a través de una serie de publicaciones en la prensa nacional sobre las redadas que estaban siendo promovidas y ejecutadas por Luis Fishman, ministro de seguridad pública en 1992, durante el gobierno de Miguel Ángel Calderón Fournier (1990-1994) con base en un concierto realizado por la productora Cráneo Metal, en la Fosforera ubicado en Heredia. La prensa, la cual dirige muchas veces la opinión pública sobre determinado suceso retrató y despertó de una forma efectiva los principales miedos de la sociedad civil ante el acelerado consumo de masas proveniente del exterior. A partir de ello se caracterizaron quienes fueron los principales propulsores del pánico, los agentes disruptores o “demonios populares”, sus elementos de identificación, así como la implementación de medidas coercitivas que lograran retener y/o eliminar a dicha población, estos mecanismos principalmente fueron de carácter violento no solo por ser redadas y detenciones, sino también porque el discurso utilizado para identificar a los y las metaleras era particularmente subjetivo y falacioso.

### **5.3. Sexualidad**

En el presente apartado abarca las investigaciones costarricenses que giran en torno a la temática de la sexualidad. Desde estos abordajes se pretende reconocer como se percibieron ciertas dinámicas sexuales desde un enfoque histórico, los discursos homogeneizadores desde la(s) práctica(s) sexual(es), así como la identificación tanto de una heteronorma formal o institucionalizada como no formal; de esta forma, se han identificado 10 investigaciones de carácter académico: 7 de carácter histórico y 3 sociológica, publicadas entre el 2009 y el 2019.

Los estudios sobre la sexualidad en Costa Rica son amplios, no obstante, para esta investigación nos interesa abordar los enfoques en los que el Estado como institución normalizadora y vigilante institucionalizó la forma “correcta” de relacionarse. De esta forma se ha analizado para la primera mitad del siglo XX como se institucionaliza la práctica psiquiátrica en Costa Rica a través de la institución médica en el Asilo Chapuquí.

---

<sup>41</sup> Sergio Issac Hernández Parra, “Jóvenes, rock “satánico” y el pánico moral de 1992 en Costa Rica,” Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2016.

Según Mercedes Flores González, desde inicios de 1910 la organización político-administrativa asimilará las representaciones médicas de las enfermedades en relación con los límites aceptables en la sociedad, en donde la transgresión del orden establecido se conceptualizó como desviaciones y manifestaciones de anomalías psíquicas, lo que incluyó la identificación de sujetos que practicaron una sexualidad disidente e incluso el aborto.<sup>42</sup> Isabel Gamboa Barboza logra analizar las construcciones de las identidades sexuales y las prácticas sexuadas desde la patologización, estudiadas mediante la psiquiatría; fundadas en el Hospital Nacional Psiquiátrico y el cambio en la percepción de comportamientos sociales como la orientación y la autodeterminación de género. De esta forma, se logra apreciar el poder y la superposición en el imaginario colectivo que adoptó la institución como ente que dicta la norma para regular la sexualidad públicamente hablando a través de un discurso médico, el cual se materializó en "...la clasificación, estigmatización y rechazo de estas personas, representándolas como anormales..." entre 1978 y 2002.<sup>43</sup> Esta visión de una normalidad sexual se vería progresivamente desafiada en el contexto costarricense mediante la introducción de elementos que a la vista de la sociedad civil eran externos.

En torno a las identidades sexuadas se puede incorporar al análisis las obras de José Daniel Jiménez quien sigue la línea empleada por Flores y Gamboa a la hora de proponer y determinar a la institucionalidad como el ente rector de la moralidad sexual mediante los discursos médicos, estos de nuevo tendieron a demonizar, criminalizar y excluir a las poblaciones que apartándose de una vida heterosexualizada habían sido diagnosticadas con el VIH-SIDA a mediados de la década de 1980. Fue por medio de estos discursos médicos que la sociedad costarricense comenzó a entender y dimensionar la existencia de estos grupos sociales directamente vinculados a la enfermedad; no obstante, esa percepción se construyó en torno a una otredad, la cual se sustentó en la desigualdad; no solo en términos epistémicos ejercidos desde la discursividad médica sino también por el amplio poder de difusión de los medios de comunicación, que tendían a marginalizar a estas poblaciones.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Mercedes Flores González, *Locura y Género en Costa Rica (1910-1950)*, (San José: Editorial Costa Rica, 2013).

<sup>43</sup> Isabel Gamboa Barboza, *En el Hospital Psiquiátrico, El sexo como lo cura*, (San José: Grafos Litografía, 2009).

<sup>44</sup> José Daniel Jiménez Bolaños, "¿De la abyección a la normalización? El referéndum sobre uniones civiles entre personas del mismo sexo en perspectiva histórica, Costa Rica, 1985-2010" (tesis para optar por el grado de licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 2014). Jiménez Bolaños y Mario Bahena Uriostegui, "Entre la ciencia y la cultura: la conformación de discursos médicos sobre la homosexualidad

El tema de la sexualidad también se ha trabajado a través de los movimientos sociales, los cuales históricamente han buscado conquistar derechos humanos negados sobre una base categórica como lo puede ser la clase social, el género, la etnia o la orientación sexual.<sup>45</sup> En este sentido Jiménez Bolaños nuevamente logra complejizar eventos que a simple vista se han normalizado en la actualidad desde los medios de comunicación masiva como las marchas del Orgullo en Costa Rica; desde este movimiento se busca una legitimación legal por parte del Estado costarricense y que a largo plazo tenga un impacto en torno a la cultura homo y lesbofóbica implementada a través de discursos violentos. Esta comunidad imaginada a través de su visibilización ha utilizado una serie de mecanismos defensivos como marchas y manifestaciones que pretenden eliminar y sancionar la clasificación de grupos como ciudadanos de segunda y hasta tercera categoría.<sup>46</sup>

Finalmente, es oportuno mencionar que los estudios de la sexualidad no solo se han centrado en las luchas por obtener una identidad sexuada respetada y acuerpada por la legislación nacional. De hecho, un importante número de publicaciones abarcan la temática de la sexualidad pública representada por el trabajo sexual tanto masculino como femenino en el país. Las investigaciones se han destacado por el uso del análisis etnográfico, entrevistas individuales, así como desde uso de la prensa para analizar la cambiante subcultura sexual en Costa Rica y América Latina, como incide la clase social, los estigmas o mitos y las resistencias ante el trabajo sexual de hombres no homosexuales.<sup>47</sup> Adicionalmente, el complejo análisis del trabajo sexual no se agota con la prostitución masculina, sino que autores como Schifter Sikora y Rivers-Moore, abordan el origen de la prostitución femenina en Costa Rica, el primero de forma general, mientras que la segunda autora hace su análisis enfocado en dos barrios josefinos (la Zona Roja de San José y Gringo Gulch, en Barrio Otoya). Buscan presentar las distintas condiciones socioeconómicas que involucran al comercio sexual como una forma de movilidad ascendente para cada caso de estudio, así como un análisis comparativo de las

---

en el contexto del surgimiento del VIH/SIDA en Costa Rica," *Anuario de Estudios Centroamericanos* 43(2017).

<sup>45</sup> Patricia Alvarenga Venutolo, *Identidades en disputa: las reinventiones del género y de la sexualidad en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*, (San José: Editorial UCR, 2012).

<sup>46</sup> Jiménez Bolaños, "De lo privado a lo público: la celebración del orgullo LGBTI en Costa Rica, 2003-2016," *Diálogos* 18, no.1(enero-junio, 2017). Jiménez Bolaños, "Regímenes de normalidad: procesos de construcción y regulación de la heterosexualidad en Costa Rica (1968-2002)" (Tesis para optar por el grado de máster en Historia, Universidad de Costa Rica, 2019).

<sup>47</sup> Jacobo Schifter Sikora, *La casa de Lila: prostitución masculina en América Latina*, (New York: The Haworth Hispanic and Latino Press, 1999).

economías sustentadas por el turismo sexual, caso relativamente similar al de Tailandia. Finalmente, es fundamental el abordaje del Estado como ente regulador no solo de la entrada del turismo, sino de la “decencia” y buenas costumbres costarricense, las cuales según Rivers-Moore se difuminan al ser funcionales económicamente para el Estado.<sup>48</sup>

#### 5.4. Política cultural

La producción en torno a políticas culturales desde el Estado ha sido abordada por filósofos, historiadores y sociólogos. Se han recopilado aproximadamente 5 investigaciones académicas producidas entre 1995 y 2022.

Molina Jiménez<sup>49</sup> propone una serie de características identitarias del costarricense que se habían generado y consolidado a través de procesos complejos de naturaleza tanto política, social como económica en Costa Rica desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX, que se proyectaron o se construyeron en torno a la otredad. Al otro centroamericano que no era “blanco” –como se considera el costarricense- frente a la diversidad étnica producto de la convergencia colonial; el centroamericano que vivía dentro de un sistema “injusto” y poco democrático debido al clima de inestabilidad política propio de los jóvenes Estados, que no pudieron apropiarse del proyecto de Estado-Nación como sí lo había logrado Costa Rica según los liberales, lo que producía además una importante ruptura del discurso de pacificidad y la vía costarricense –diferenciada- por el consenso.

Este logro simbólico de las elites liberales del proyecto Estado-Nación cimentó que el Estado fungiera como principal propulsor de políticas de carácter cultural y religioso, caso particular serían las reformas liberales de 1880 que plantearon una modernización en términos culturales, que buscaba romper con el papel que había desempeñado la iglesia católica proveniente desde la Colonia, convertir a las clases subalternas en personas civilizadas, educadas, que siguieran una política moral hegemónica, relacionada al ejercicio de la sexualidad cristiana, etc... siempre pensada desde las élites políticas pero institucionalizada en el gobierno de turno.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Schifter Sikora, *Viejos verdes en el paraíso: turismo sexual en Costa Rica*, (San José: EUNED, 2007). Megan Rivers-Moore, *Gringo gulch: Sexo, turismo y movilidad social en Costa Rica*, (San José: Editorial UCR, 2019).

<sup>49</sup> Jiménez Molina, *Costarricense por dicha*.

<sup>50</sup> Jiménez Molina, *Costarricense por dicha*.

Los acercamientos académicos a la formulación de políticas culturales propuestas por el Estado costarricense que más interesan para esta investigación parten de las que se implementan posterior a 1948, con la formulación de una nueva constitución nacional preocupada por la educación y la cultura, por el acceso real de la educación en función de la cultura. Dichas políticas tienen la particularidad; según Rafael Cuevas Molina, de ser instrumentalizadas por el Estado, de esta forma, las políticas culturales tenían como tarea contener de forma concreta el descontento social que se generó debido a la aplicación de políticas de carácter económica y social, que son las que más impacto en el corto plazo tienen sobre un determinado sector de la sociedad civil, impulsadas en este contexto por el Estado de Bienestar.<sup>51</sup>

De esta forma se plantea que existen 2 fases de una política cultural del Estado Benefactor: un momento embrionario durante las décadas de 1950 y 1960, uno de desarrollo y consolidación entre 1960 y 1970, y una etapa de crisis política y social a partir de 1980. Según Cuevas Molina, estas políticas culturales han sido aplicadas por la institucionalidad sobre la sociedad civil para poder consolidar una nueva dinámica de relación entre el Estado y las clases subalternas, en donde se utiliza la cooptación como mecanismo de legitimación de una ascendente clase política, generando a su vez un clientelismo político. Lo anterior significó integrar a sectores de la población que no necesariamente estuvieran inscritos en el sector cultura en planes y proyectos de diversas escalas, con el objetivo de generar redes e influir en la legitimación de una determinada concepción de Estado, utilizando y construyendo simbolismos.<sup>52</sup>

Siguiendo lo mencionado anteriormente, Cuevas Molina plantea que, durante la segunda mitad del siglo XX en Costa Rica la tendencia con respecto a la identidad nacional se fundamentó en el accionar del Estado, ligado a programas de movilidad social. Se utilizó el arte y la cultura de un sector social –generalmente el más cercano a las clases altas- para transmitir discursos, como la tendencia a la libertad de poder mantener una serie de faccionalismos políticos en Costa Rica, que se limitaron a conflictos de baja o nula intensidad. No obstante, la dinámica identitaria cambiaría su ritmo una vez que empieza la aplicación de políticas neoliberales en la década de 1980, que tienen como referente la modernidad producto de la globalización, del crecimiento económico,

---

<sup>51</sup> Rafael Cuevas Molina, *El punto sobre la I: Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, (San José: Editorial de la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1995).

<sup>52</sup> Cuevas Molina, *Vendiendo las joyas de la abuela: Políticas culturales e identidad nacional en Costa Rica (1990-2010)*, (San José: Editorial EUNED, 2013), 20-21.

promoviendo una concepción del individualismo y la competencia como medios para triunfar, se desprende de este análisis el *american way of life*, la política incentivada por el mercado y el Estado como un nuevo modelo de vida.<sup>53</sup>

Con relación a la Costa Rica de 1950-1960 Alfonso González Ortega aplica un análisis de género desde la historia cultural, que divide los seis capítulos entre el análisis de la masculinidad y la feminidad en clave histórica. La Costa Rica de posguerra sufrió una serie de cambios abruptos como: la expansión de los medios de comunicación masivos modernos como la televisión, el crecimiento de la población urbana en el país, así como del mercado interno de bienes de consumo personal y doméstico. Los primeros tres capítulos giran en torno al ejercicio de la virilidad en la política electoral; se le suman las crecientes dificultades para congeniar que se generaron ante las tensiones entre las juventudes y generaciones de mayor edad, en este caso se crean evidentes divisiones en la construcción de identidades masculinas y femeninas lo que incluye para el análisis un reaprendizaje de la paternidad por los hombres, lo cual estaba sujeto a un proyecto de Estado moderno propio del contexto de posguerra.<sup>54</sup>

El papel moral que desempeñan los grandes cambios antes mencionados también impactó la cotidianeidad de la mujer. Las representaciones de las mujeres llegaron a cambiar de forma radical esa visión de una mujer inmaculada y pura a una sexualizada, rebelde, fuera de la esfera tradicional que la sociedad costarricense esperaba que ocupara, esto por su creciente inserción en el sistema educativo superior y en la política electoral. Finalmente, el concepto de belleza y el canon de mujer deseable cambiaría, este se materializó en la representación de la mujer en las nuevas prácticas y valoraciones sociales, lo que generaba una relectura de las identidades y narrativas de género.<sup>55</sup>

Las políticas económicas y sociales adoptadas por el Estado en la posguerra costarricense como se ha dimensionado en párrafos anteriores, permiten apreciar las respuestas desde la colectividad, de esta forma se ha visto como el conjunto de la sociedad ha seguido y avalado políticas culturales que respaldaron un proyecto político hegemónico liderado por el Partido Liberación Nacional; no obstante, las disidencias políticas cruzaron el cuerpo de una serie de protagonistas como Soralla de Persia.

Anabelle Contreras Castro recrea a Soralla desde el enfoque de la microhistoria. Intenta comprender cómo a pesar de que el gobierno de turno le apostara a una

---

<sup>53</sup> Cuevas Molina, *Vendiendo las joyas de la abuela*, XV-XVII.

<sup>54</sup> González Ortega, *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*.

<sup>55</sup> González Ortega, *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*.

modernización cultural, basada en cánones estéticos y tecnológicos estadounidenses desde 1950, su presencia y la aceptación desde las altas esferas políticas de su narrativa y performatividad evidencian que el monopolio cultural ejercido por el Estado puede ser difuso. La política cultural se plantea como moderna y científica, se aleja de las lecturas mágico-religiosas que las clases subalternas internalizaron para entender su mundo inmediato, el análisis permite evidenciar claras contradicciones entre lo que era considerado alta cultura y cultura popular. De esta forma el contexto ayudó a Soralla – vista como ese nodo que vincula la tradición y la cotidianeidad de la época- ya que como figura se mediatizó a través de los medios de comunicación moderna, llegando a influenciar a la clase política de la época.<sup>56</sup>

Esteban Fernández, en su análisis sobre la política cultural aplicada en Costa Rica desde 1953 hasta 1973, enfatiza en la necesidad de abordar el conflicto de la Guerra Fría desde una perspectiva cultural, puesto que el conflicto bilateral capitalismo-comunismo fue comúnmente analizado desde una perspectiva política y bélica. El análisis del autor permite observar que el discurso de la Guerra Fría llegó a consolidarse en ámbito cultural, por medio del uso propagandístico, al incluir productos como el mass media, la prensa, el arte, la educación, que fueron instrumentalizados para promover la americanización del costarricense. De esta forma, Fernández busca explicar cómo se configuran históricamente los elementos que produjeron las tensiones en el discurso y ámbito cultural.<sup>57</sup>

## **5.5. Balance del Estado de la Cuestión**

En conclusión, las investigaciones referentes a cine: producción y proyección tienden a ser de carácter descriptivo; su análisis no va más allá de tratar el contenido audiovisual o en términos de producción de la misma película. Es muy frecuente que en la mayoría del análisis de los filmes el entorno inmediato sea olvidado, lo que significa que no hay un tratamiento contextualizado de la realidad que retrata la película; asimismo, en muy pocos casos se incluye en el análisis la totalidad de películas hechas en determinado momento, si no que en la narrativa de las fuentes las películas se toman como

---

<sup>56</sup> Anabelle Contreras Castro, *Soralla de Persia. Medium, medios y modernización cultural en Costa Rica (1950-1970)*, (Heredia: Editorial EUNA, 2012), 20-22.

<sup>57</sup> Esteban Fernández Morera, "Imaginando amigos y enemigos: La guerra fría cultural en Costa Rica, 1953-1973" (tesis para obtener el grado de máster, Universidad de Costa Rica, 2022).

elementos aislados, pero que deberían tener esos enlaces con la producción más sobresaliente.

A pesar de que se han elaborado numerosos trabajos históricos, únicamente en cuatro investigaciones se presentan cortes temporales que permiten observar un antes y un después; o sea, un cambio de época con respecto al contexto, a la política estatal o al material fílmico analizado, lo que incrementa la dificultad de realizar un análisis de carácter coyuntural que sea más profundo, puesto que la mayoría de estas investigaciones se enfocan en estudios de caso. Finalmente es imperativo dejar claro que se desatiende el carácter histórico y se privilegia el artístico o técnico, los únicos que se llegan a distanciar de este tipo de investigaciones son Acuña y otros, Bolaños, Durón, Fernández y Hernández Parra y en menor medida Cortés<sup>58</sup> quienes continuamente contextualizan sus obras y estudian de manera conjunta los dos elementos anteriormente mencionados.

Con respecto a las investigaciones desde la censura, son acotados los acercamientos de carácter histórico, existiendo para esta investigación solamente tres acercamientos a la censura, su funcionamiento interno y la vinculación con las políticas estatales.<sup>59</sup> A diferencia de los acercamientos desde el Derecho, que son bastante débiles en cuanto al uso de teoría, en donde las fuentes primarias son pobremente explotadas y se deja de lado el contexto de la época de estudio, las investigaciones más modernas abordan fuentes novedosas como la fuente oral y complejizan el abordaje de la censura institucional con un marco regional vinculado a la modernización del contexto costarricense en torno al consumo y la Guerra Fría cultural. Las demás investigaciones a pesar de no ser tan antiguas no tratan exclusivamente el tema cine; sin embargo, hay dos importantes investigaciones que son novedosas por la teoría utilizada –*pánico moral*-<sup>60</sup>, ambas tienen un tratamiento incisivo de la fuente primaria y más que descriptivas tienden

---

<sup>58</sup> Bolaños Esquivel, "Literatura y cine: Procesos de reescritura y transformaciones discursivas en la película Caribe". Bolaños Esquivel, "Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera". Bolaños Esquivel, "Literatura y producción audiovisual en Costa Rica: El caso de Fabián Dobles". Bolaños Esquivel, "La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar". Bolaños Esquivel, "La evolución de la fiesta de los diablitos de Boruca: Consideraciones a partir de su registro audiovisual". Bolaños Esquivel y González Campos, *De tránsitos, imágenes y sentidos: literatura y producción audiovisual en Costa Rica*. Cortés Pacheco, "El nuevo cine costarricense."; Durón, "Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010).

<sup>59</sup> Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*. Fernández Morera, "Purificando el cine en Costa Rica 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica". Fernández Morera, "Nosotros frente a los imperios: Imaginarios católicos encontrados en la Guerra Fría, 1953-1973". Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*.

<sup>60</sup> Palmer, "El consumo de heroína entre los artesanos de San José y el pánico moral de 1929"; Hernández Parra, "Jóvenes, rock "satánico" y el pánico moral de 1992 en Costa Rica".

a proponer líneas de investigación que ayudan a explicar como el Estado ha tratado de regular la cotidianeidad del costarricense a través de políticas corporales.

En cuanto a las investigaciones sobre las políticas culturales emprendidas por el Estado, tanto las de Cuevas Molina, Molina Jiménez, Fernández Morera y Hernández Parra<sup>61</sup> abordan los proyectos sociales y como detrás de estos existían ansias modernizadoras que se arraigaron al imaginario colectivo de la identidad nacional, estas investigaciones son las que mejor uso de la fuente primaria han hecho. Abordan un periodo específico de la historia de Costa Rica que es fundamental para entender la sociabilidad de una nueva cultura política a partir de mediados del siglo XX. Y en contraposición a la adopción irrestricta de las políticas culturales desplegadas por el Estado, Contreras Castro<sup>62</sup> con el enfoque de microhistoria desmiente esa pasividad, contextualiza y retoma esa subalternidad que se vio aplastada por la modernidad proclamada desde el Estado.

Esta investigación pretende ser un acercamiento integral desde la disciplina histórica con respecto a la proyección de cine, exclusivamente del cine erótico y sus variantes. Será distinta a las investigaciones previas puesto que se hará un amplio análisis de las carteleras recolectadas en los periódicos *La Nación* y *La República*, con temática erótica y pornográfica durante tres momentos específicos en Costa Rica; a saber, el periodo de la introducción de este tipo de cine (1970-1975), el periodo de auge (1976-1986) y el periodo de declive del cine erótico y ascenso de la pornografía (1987-1999). La actual investigación será distinta de la investigación de Gilbert Acuña y otros, quienes desarrollaron un análisis de proyecciones cinematográficas de temática general en Costa Rica; por el contrario, la presente investigación estudiará específicamente las proyecciones de cine erótico y pornográfico en Costa Rica, dicho tipo de cine no había sido tomado en cuenta por la amplitud que supone el estudio del cine en general.

Por otro lado, será una investigación innovadora en torno a la utilización de fuentes que habían sido poco o nada abordadas por los estudiosos del cine. En el primer caso la fuente privilegiada para conocer las proyecciones de los exhibidores serán las carteleras cinematográficas, de las cuales se extrajo el contenido gráfico, además de la

---

<sup>61</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la I*. Cuevas Molina, *Vendiendo las joyas de la abuela*. Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*. Fernández Morera, "Purificando el cine en Costa Rica 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica". Fernández Morera, "Nosotros frente a los imperios: Imaginarios católicos encontrados en la Guerra Fría, 1953-1973". Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*.

<sup>62</sup> Contreras Castro, *Soralla de Persia. Medium, medios y modernización cultural en Costa Rica (1950-1970)*.

información principal de las películas exhibidas; esta fuente se torna novedosa en el sentido de que el grueso de investigaciones ha tomado a la película en sí como la fuente, sobre todo sucede en los casos de Marranghello, Cortés, Bolaños, Durón, etc. Por otro lado, se utilizarán tanto la prensa nacional como la documentación del Archivo Nacional de Costa Rica –específicamente las cartas enviadas al ministro de Gobernación y las resoluciones de la Oficina de Censura- las cuales serán especialmente importantes para conocer cuál fue la recepción desde distintos sectores de la sociedad civil y desde el Estado mismo con respecto al material fílmico que se proyectó desde 1970 hasta 1999, lo que supone una nueva perspectiva para el estudio de la censura, puesto que como se mencionó a lo largo de la sección del Estado de la Cuestión se ha abordado desde el ámbito jurídico con fuentes como la normativa nacional e incluso con las recientes investigaciones se enfocan en la postura de la censura institucional.

Finalmente, es importante recalcar que el presente estudio aportará a las investigaciones vinculadas a las temáticas sobre la sexualidad, una narrativa del proceso de introducción, consolidación y las rupturas en las mentalidades generadas a través de la vinculación de los costarricenses con productos culturales creados en otras latitudes. Lo anteriormente mencionado es fundamental cuando estamos en el entendido de que existe una comunidad global que se ha interconectado a través del comercio e intrínsecamente del consumo.

## **6. Marco teórico**

Las investigaciones sobre la proyección y consumo de cine erótico/pornográfico y el proceso de transformación del medio de consumo en el ámbito internacional han sido amplias, estos abordajes se han realizado con distintos enfoques teóricos, de fuentes y las escalas. Dichos acercamientos serán de especial importancia para esta investigación puesto que incorporan abordajes novedosos que servirán de referencia metodológica a la investigación en curso. De esta manera, el presente marco teórico tiene como función acercarnos a las distintas tendencias que han desarrollado las investigaciones enfocadas en el cine, proyección de cine erótico/pornográfico y censura en diversos países que van desde Francia, Estados Unidos, Turquía hasta Corea del Sur.

Este apartado se divide en una serie de ejes temáticos que engloban desde acercamientos con un enfoque regional y de carácter transnacional, análisis desde las representaciones en el cine, la amplia gama de discursos desde distintos grupos sociales

y políticos que incorporan la teoría de género y teoría queer, los nacionalismos representados por medio del cine erótico y pornográfico y finalmente el abordaje de quienes han estudiado la censura.

### **6.1. Investigaciones con enfoques regionales**

En este apartado de trabajos académicos se analizan en primera instancia los acercamientos con escala regional. Se pretende visualizar el auge de una industria en los años 1970 a escala regional; a saber, la europea, constatándose como primeros puntos de incremento de la producción fílmica a Francia, Italia, Dinamarca, España; en América quienes llevaron la delantera fueron los Estados Unidos,<sup>63</sup> lo anterior, a partir de la legalización de la exhibición de producciones cinematográficas de corte erótico.

La nueva dinámica de la censura y producción fílmica tuvo serios impactos en las dinámicas tanto de producción como de proyección de tal industria, aunadas a distintos factores coyunturales como lo fue la crisis económica de inicios de la década de 1970, la introducción y expansión de la televisión y el VHS. Alberto Elena propone una serie de etapas que siguen una corriente a nivel internacional en la que se puede ver claramente una tendencia al incremento tanto de los exhibidores que proyectaron en gran parte material erótico y posteriormente pornográfico; como los cines que se dedicaron exclusivamente a proyectar este tipo de material; asimismo, es importante destacar el alza en las cifras de películas de este género y como empezaron a inundar el mercado regional.<sup>64</sup>

Desde los años 1970 ha quedado claro que este tipo de material no se había quedado encerrado dentro de las fronteras que lo producían, sino que la constante fue la exportación de dichos productos audiovisuales; así las cosas, se han desarrollado investigaciones tendientes a analizar la re-contextualización del cine pornográfico en otros países; con esta premisa se debe tomar en cuenta que existen dos agentes activos en estos procesos, quien produce la película y quien la consume. Para que el material audiovisual sea vinculante con una cultura determinada, quien la produce deberá estar al

---

<sup>63</sup> No hay que olvidar que países como México y Argentina tenían producciones numerosas del género comedia erótica.

<sup>64</sup> Alberto Elena, "La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico," *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, (s.f.); Ozgur Yaren; "Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx," *The Journal of Popular Culture* vol. 50, no. 6(2017).

tanto del código cultural que se tiene en su esfera de influencia, como pasa con las producciones de origen japonés, que son exportadas de forma pirata a China y Taiwán.<sup>65</sup>

Lo anterior es particularmente importante a la hora de relacionar dichos productos audiovisuales y las construcciones sociales que se forman alrededor de ellos; un caso bastante claro son las representaciones sexuales japonesas consumidas por los taiwaneses, para quienes la vinculación se crea cuando el realismo e hiperrealismo de la imagen es congruente con los roles de género propios de dicha cultura; de esta forma estas producciones cinematográficas y el éxito de su consumo dependerán de la construcción discursiva en lo relativo a la cultura y la etnia,<sup>66</sup> lo que es importante porque se analiza el cine erótico y pornográfico como uno de los elementos más globalizados del séptimo arte, pero que siguen reproduciendo los cánones estéticos y morales de cada sociedad en particular.<sup>67</sup>

## 6.2. Investigaciones con enfoque en las subjetividades corporales

Vinculado a lo anterior, Linda Williams trabaja desde las representaciones de la sexualidad y el placer, dichas nociones encontradas en sus trabajos académicos giran en torno a las proyecciones de cine erótico y pornográfico; por un lado, hay una necesidad de identificar cuándo y cómo suceden esos cambios dentro de las producciones cinematográficas, desde cuándo es que se empiezan a integrar imágenes sexuadas en el cine y bajo cuáles conceptos de obscenidad se lee dicho producto audiovisual, generalmente en el consenso de que hay una fuerte relación entre el poder-el conocimiento-el placer como Michael Foucault lo había planteado en su Historia de la sexualidad.<sup>68</sup>

El proceso de la reivindicación de la pornografía por medio de la industrialización de la mirada llegará a ser apropiada por los distintos grupos que se distanciaban de temas tabú y contraculturales en las décadas de 1960 y anteriores. Si bien hubo discursos desde

---

<sup>65</sup> Alberto Elena, "La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico," *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, (s.f.); Ozgur Yaren; "Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx," *The Journal of Popular Culture* vol. 50, no. 6(2017).

<sup>66</sup> Hoi-Yan Yau y Heung-Wah "The "real core": The taste of Taiwanese men for Japanese adult videos", *Sexualities* 15(2012), 2010; Heung-wah Wong y Hoi-yan Yau; "Translating Japanese Adult Movies in Taiwan: Transcending the Production-Consumption Opposition", *Asian Studies Review* 34(marzo 2010); Santiago Fouz-Hernández, *Spanish erotic cinema*. (Edinburgo: EDINBURGH University Press, 2017).

<sup>67</sup> Peter C. Pugsley, *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*. (Burlington: Ashgate, 2013).

<sup>68</sup> Linda Williams, *Screening Sex*, (Carolina del Norte: Duke University Press, 2008).

los grupos feministas encontrados entre sí, fueron estas quienes reconocieron como suya la cuestión de la apropiación del cuerpo y la representación de la mujer, que fue siempre de provecho y fantasía masculina, funcionando así la difusión; en la esfera pública, de imágenes sexuadas femeninas como un factor que venía a cambiar quién decidía cómo y cuándo una mujer debía consumir las representaciones occidentales sexuadas. Esto se relacionó también a la identidad y fue ampliada a experiencias culturales e ideológicas fuera de la norma; por cierto, reafirmando esos nuevos discursos de liberación sexual.<sup>69</sup> Se exponen de esta forma relaciones contundentes con respecto a la bio-política y las relaciones de poder asimétricas en las que es evidente que el deseo se transforma y no es inmutable ante las construcciones sociales, que crean disputa entre quién impone y a quién se le imponen dichas prácticas de consumo.<sup>70</sup>

Estos acercamientos que utilizan el enfoque de género también traen al análisis el uso de la figura masculina de “macho” dentro de las producciones de cine pornográficas, las cuales reafirman estereotipos de género en la visualización de este tipo de materiales.<sup>71</sup>

Laqueur, alude al hecho de que la masturbación se ha leído en distintas claves históricamente hablando. A través del siglo XVIII y XIX se criminalizó y patologizó la masturbación, según el discurso hegemónico era peligrosa porque al contraponerla a otras prácticas sexuales disidentes de la época estas no tenían testigos por lo que se podían seguir realizando; como sí lo tenían la prostitución o la sodomía. Tanto hombres como mujeres la practicaron, lo que corrompía a toda la sociedad, este razonamiento encendió las alarmas al integrar a las mujeres dentro de esta experiencia sexual, señalando para los más jóvenes una serie de problemas con respecto a sus relaciones familiares y con el orden social prestablecido. De esta forma, el sexo solitario pasó de ser considerado un pecado, a una enfermedad, a un delito, transitando de una concepción moral a una pseudo científica que tenderá a resurgir en distintos momentos de crisis.<sup>72</sup>

Esta posición será abordada también por Gayle Rubin, quien ha establecido una serie de problemáticas en torno a cómo se concibió la sexualidad en la década de 1970 en

---

<sup>69</sup> Elena, “La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico”; Laura Kipnis, *Bound and Gagged. Pornography and the Politics of Fantasy in America*, (Durham: Duke University Press, 1999).

<sup>70</sup> Williams, *Hard Core: Power, pleasure, and the frenzy of the visible*, (Los Angeles: University of California Press, 1989).

<sup>71</sup> Hoy-Yan Yau y Heung-Wah Wong, “The “real core”: The taste of Taiwanese men for Japanese adult videos”; Barry Forshaw, *Sex and Film: The Erotic in British, American and World cinema*, (United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015); Fouz-Hernández, *Spanish erotic cinema*.

<sup>72</sup> Thomas W. Laqueur, *Sexo Solitario: Una historia cultural de la masturbación*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

Estados Unidos y Canadá. Rubin plantea que a partir de una serie de acontecimientos las normas morales de un contexto pueden reblandecerse o fortalecerse, generalmente estas direcciones se toman por la alarma que explotan ciertos medios de comunicación masivos modernos, quienes se apoyan en las posiciones morales de grupos políticos ultraconservadores. Generalmente se identifica –como se ha hecho con el fenómeno de los pánicos morales- a un elemento de desviación, en este caso sexual. De esta forma, desde la institucionalidad se ejercen una serie de saberes epistémicos dominados desde y por una jerarquía académica; esta mediante discursos médicos, religiosos y paternalistas. Han denominado la diversidad sexual como el principal factor de perversión de las juventudes, obstaculizando el crecimiento físico y rendimiento psicológico como las principales contraindicaciones del consumo y práctica de la actividad sexual fuera de la heteronorma. En contraposición al caso suizo que abolió la censura sexual y modificó su imaginario de sexualidad tradicional, Estados Unidos y Canadá tendieron a profundizar la regulación en cuanto a la producción de material sexual, ya fuera este para consumo privado como la pornografía o aquel que fuera de carácter académico como los acercamientos antropológicos, tales como fotografías en libros de texto.<sup>73</sup>

### **6.3. Investigaciones con enfoque teórico: juventudes, feminismos y deconstrucción del discurso nacionalista**

Un eje fundamental dentro las investigaciones de carácter internacional será la discursividad de las distintas capas de la sociedad civil. Las perspectivas tomadas desde esta vertiente se polarizaron entre quienes aprobaron la producción y proyección de cine erótico y pornográfico posicionándose con un discurso liberal hacia dichos productos, apoyándolos desde una postura artística, hasta quienes con una concepción más rígida y conservadora satanizaron cualquier intento de representación del acto sexual, sin que tuviera otro fin más que el entretenimiento.

La lectura más conservadora de esta rama tiende a enfocarse en las poblaciones; que según el discurso centralizado y adultocéntrico se percibieron como las más vulnerables, como las juventudes. De acuerdo con esta perspectiva, las juventudes no tienen la capacidad de discernimiento sobre que es “bueno o malo”, no solo para su entorno inmediato sino también para su desarrollo como individuo y en colectivo. Se

---

<sup>73</sup> Gayle Rubin, “Reflexionando sobre sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, ed. por Carole S. Vance (Madrid: Revolución, 1989), 113-190.

desarrollan una serie de discursos en contra de la pornografía que se relacionan a la cotidianeidad política, de esta forma se utiliza el comunismo como discurso deslegitimador del consumo de esta, la homosexualidad, la educación sexual, el aborto y el sexo premarital; tanto Brode como Rubin proponen que la opinión pública estadounidense –conformada por neoconservadores de derecha- al verse insertada en un periodo de rápido cambio no solo estructural sino también cultural en las década subsiguientes a la posguerra buscan en la moral religiosa desvirtuar tanto esas nuevas experiencias de la sexualidad como de la cultura política que se estaba insertando en el imaginario colectivo transnacional,<sup>74</sup> reforzando con esto, la antipatía de esta ideología con un material de consumo que también tenía una importante reprobación dentro de un amplio conglomerado social e institucional.

Los ejes discursivos anteriormente mencionados estuvieron entrelazados con las propuestas de grupos religiosos y de carácter político. Fue desde las posturas feministas que se introdujo otro eje discursivo con respecto a la pornografía en general; se pueden situar dos grandes corrientes. Entre estas se encuentran la posición antipornográfica, lo que significa que para estas autoras la misma no debería existir puesto que hay una lectura misógina y completamente masculinizada, en muchos casos tendientes a obviar el papel activo no solo de la intérprete de la película sino también de las mujeres consumidoras del cine erótico o pornográfico; mientras que la otra posición sería la de anticensura que se aboca a la eliminación total de la censura, puesto que viola la libertad del individuo de poder elegir que ve y que no. Bajo esta premisa se desarrollan distintas investigaciones en donde la que más nos interesa es la de Linda Williams quién plantea estudiar cómo a través del cine cambian los significados del placer de acuerdo a la mirada del espectador, esta tiene su clímax en los años 1980 cuando hay una profunda difusión del cine pornográfico no solo desde los exhibidores sino desde el consumo privado con los casetes.<sup>75</sup> Así mismo, se reconocen los cambios paulatinos de las poblaciones dentro de las dinámicas de consumo de la pornografía, desde que se explotó la figura pública de este tipo de cine por medio de los exhibidores y video clubes.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Augusto Del Noce, *La escalada del erotismo*, (Madrid: Ediciones Palabra, S.A., 1975); Rubin, "Reflexionando sobre sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad"; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. (III) Siglo XX. Las mutaciones de la mirada en el siglo XX*, (Buenos Aires: Taurus Historia, 2006); Douglas Brode, *Sex, drugs & Rock n roll: the evolution of an American youth culture*, (New York: Peter Lang, 2015).

<sup>75</sup> Linda Williams, *Hard Core: Power, pleasure, and the frenzy of the visible*, (Los Angeles: University of California Press, 1989).

<sup>76</sup> Francisco López Martín, "Sed de sombras. Reflexiones en torno al cine pornográfico", *Estudios filmicos*

Un tema fundamental en el abordaje de las discursividades es la venta del sexo en la gran pantalla. Tanto Karen A. Ritzenhoff como Catrina McAvoy editan un libro dedicado a observar cómo se ha leído históricamente en la gran pantalla las dinámicas de la prostitución, dado lo anterior se destaca que las discusiones y las lecturas sobre la prostitución estén centradas en la figura de la mujer, de rechazo como un ser social y funcional para la comunidad, al igual que la calificación despectiva reforzada por parámetros patriarcales que se respaldan bajo estándares que culpabilizan a la trabajadora sexual pero no a quienes pagan y por consiguiente consumen sexo. La importancia de dicho estudio radica en que esas lecturas son generalizadas a través de los medios de comunicación masiva en donde no existe una cobertura responsable de dichos acercamientos.<sup>77</sup>

Otra rama que ocupa a los estudios internacionales sobre pornografía (proyección y consumo) es el tema atinente a una identidad nacional, fortalecida por medio de vehículos tales como la educación, la política y la cultura; para esta investigación interesará como han sido utilizadas las películas, además de las formas de consumo de este tipo de material que serán replicadores de valores tradicionales y discursivos de determinado país, como pasó en España y en Corea del Sur, quienes pasaron por un periodo de dictadura y la posterior transición a la democracia.

El cine fue utilizado para promocionar las libertades sexuales individuales que habían sido prohibidas bajo argumentos moralistas, un caso representativo fue la España pos-Franco la cual se caracterizó por el incremento de la producción de películas de carácter pornográfico, así como el número de salas de exhibición.<sup>78</sup>

Aunado a este enfoque de la identidad nacional se le agregan las investigaciones que incorporan las teorías queer que han ido proliferando en los estudios académicos cuando se analiza el consumo y producción de cine erótico, en mayor medida, pero también pornográfico de corte homosexual y lésbico. Las investigaciones tanto de Melero y Fouz-Hernández para el caso español y de Yun-Jong Lee para Corea del Sur, permiten apreciar como estos Estados que vivían una transición hacia la democracia utilizaron el cine como medio de legitimación, se formuló de esta forma una nueva concepción moral, la cual permitía a la sociedad civil tener una serie de libertades que en el periodo

---

19(2000).

<sup>77</sup> Karen Ritzenhoff y Catrina McAvoy, *Selling Sex on Screen. From Weimar Cinema to Zombie Porn*, (Maryland: Rowman & Littlefield, 2015).

<sup>78</sup> Yun-Jong Lee, "Woman in ethnocultural peril: South Korean Nationalist Erotic Films of the 1980s", *Journal of Korean Studies* vol. 21, 1(2016); Fouz-Hernández, *Spanish erotic cinema*.

dictatorial anterior no poseían, de esta forma se generan políticas de “liberación sexual” para servir a un nuevo proyecto político. Si bien nacen en un contexto posterior a los periodos dictatoriales continúan reproduciendo códigos morales propios de dichos regímenes.<sup>79</sup>

#### 6.4. Estudios sobre censura

La censura de carácter sexual es uno de los grandes tópicos a tratar en los estudios internacionales que se utilizarán en esta investigación; sin embargo, como la censura fue abolida durante la década de los años setenta en gran parte de Europa será de un alcance más acotado que el expuesto para el caso costarricense. Es también de suma importancia recalcar que los cánones morales no se circunscriben a las fronteras físicas sino culturales, con lo que podría variar tanto de una cultura como de un país a otro.

Un caso representativo desde el enfoque transnacional con respecto a la censura sería el asiático, donde contrasta el tratamiento temático de las prácticas sexuales de un país a otro; lo que se ejemplifica con las producciones pornográficas japonesas que son trasladadas hacia Taiwán; aunque los productos culturales como la pornografía pasen de una frontera a otra y se consuman, no se mantienen intactas, sino que sufren transformaciones tanto en términos argumentativos como estéticos por la acción censora de las distintas instituciones fiscalizadoras e incluso de sus comerciantes.<sup>80</sup> Así mismo, se exploran las dimensiones estéticas y morales presentes en el cine asiático con casos como la India, que ha pasado de retratar mujeres sumisas a representaciones políticas y sexualizadas de mujeres modernas, lo que permite visualizar como ha ido flexibilizándose el entorno de los productores cinematográficos; sin embargo no es la tendencia general, el caso de China como productor siempre se contrapone al de sus contrapartes como Hong Kong y Taiwán, China sigue manteniendo una línea más conservadora, ésta explota de forma constante la figura estatal de la censura, con el objetivo de mantener inocuo a un sector clave de la sociedad, a la juventud.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Alejandro Melero, “The erotic lesbian in the spanish sexploitation films of the 1970s,” *Feminist Media Studies* vol. 13, 1 (2013); Fouz-Hernández, *Spanish erotic cinema*.

<sup>80</sup> Hoy-Yan Yau y Heung-Wah Wongh, “Translating Japanese Adult Movies in Taiwan: Transcending the Production-Consumption Opposition”; Hoy-Yan Yau y Heung-Wah Wongh, “The “real core”: The taste of Taiwanese men for Japanese adult videos”.

<sup>81</sup> Peter C. Pugsley, *Exploring morality and sexuality in Asian Cinema: Cinematic Boundaries*, (New York: Ashgate, 2015).

Suecia es uno de los casos de estudio de producción de películas con contenido erótico más importante, esto debido a que su inicio data de la década de 1950, lo que llegó a consolidarse por medio de la Revolución Sexual en la década de 1960 eliminando de forma significativa la censura sexual, únicamente sería aplicada cuando las escenas de carácter sexual estuvieran vinculadas a elementos violentos. El objetivo de dicho estudio era ver la concepción de la producción cinematográfica en ambos lados del océano Pacífico; cuando se eliminó la censura en Europa la proliferación de filmes eróticos y pornográficos empezó a hacerse más visible en América, lo que dio como producto una moralización del cine estadounidense (productor) pero más que todo de quienes no producían este tipo de cine, rechazándose de forma categórica su proyección, lo que se visualiza como una clara contraposición al caso Suizo, quienes legitimaron la producción y concreción de una industria sexuada, reconocida más bien como una manifestación de la modernidad y progreso de las políticas culturales de la época.<sup>82</sup>

Los estudios realizados por Gregory D. Black enfatizan en la estructura histórica de la creación de la institución censora de la producción cinematográfica en los Estados Unidos, la cual tuvo un importante auge entre 1913 y 1950 cuando se llegó a consolidar como mecanismo de protección de las masas. La institución fue respaldada por importantes sectores religiosos que estaban integrados a la institucionalidad lo suficiente para crear y aplicar el Código Lord, lo que eventualmente le dio el poder de monitorear y censurar cualquier producción cinematográfica que fuera a ser exhibida en los cines de los Estados Unidos. Dicho estudio analiza como desde 1934 instituciones como la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que fungió como un ente de auto regulación censora, la Iglesia Católica y la Legión Nacional Católica de la Decencia fueron los principales actores a la hora de implementar la censura tanto institucional como popular; esta última sin la mediación de una imposición legal sino de corte religioso.<sup>83</sup>

Fernando Purcell y Sergio Armando Cáceres analizan los inicios de la censura en Chile y Colombia respectivamente entre 1925 y 1933, 30 años después de que se introdujera el cine a América Latina. Dicho hallazgo revela que la formulación de políticas censoras ha tenido problemas desde su inicio por su poca capacidad de acción fuera de las capitales provinciales, con esto se hace referencia a que los cines del centro

---

<sup>82</sup> Elisabeth Bjorklund y Mariah Larsson, *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*, (North Carolina: McFarland and Company Inc, 2016).

<sup>83</sup> Gregory D. Black, "Censorship: An Historical Interpretation", *Journal of Dramatic Theory and Criticism: Supplement Censorship, Film History, and Film Theory* vol. 4, 1(1991); Gregory D. Black, *Hollywood Censurado*, (Madrid: Cambridge University Press 1999).

de las ciudades podían estar sujetos a toda clase de sanciones, pero los llamados cines de barrio, ubicados en las afueras de los centros políticos no tendieron a ser sujeto de castigos por parte de la institucionalidad. Tanto Black Gregory, Purcell como Cáceres indican en sus investigaciones la multiplicidad de actores organizados en células religiosas que se dieron a la tarea de debatir y aplicar numerosas y costosas modificaciones a los códigos de censura a nivel transnacional, lo que deja ver que hay un trabajo extendido más allá de las fronteras nacionales, generando mecanismos de fiscalización y adaptaciones para las distintas realidades latinoamericanas.<sup>84</sup>

Las investigaciones referentes a censura empiezan tipificando qué tipo de censura es aplicada a los filmes, se sugiere que existe más de un tipo de censura; como prohibir la realización de la película, prohibir su exhibición, y en otros términos cortar, retener o modificar escenas y diálogos específicos cuando se doblan dichos filmes. Así las cosas, en general los estudios sobre censura se remiten a las formas en que un determinado país ha censurado la producción cinematográfica, ya fuera a la industria de carácter nacional, la industria subvencionada o protegida por el Estado. Frecuentemente en los países en donde prolifera la industria privada es contra quienes se aplican los códigos censores menos flexibles.<sup>85</sup>

Las investigaciones sobre la censura aplicada a las películas hechas durante las décadas de los años sesenta y posteriores tendrán particular importancia por superponerse una variedad de instituciones, las cuales se adjudicaron la tarea de proteger a la audiencia de productos que lesionaran la integridad moral de las juventudes. Estos mecanismos fueron importantes para los estudios desde la censura; sin embargo, quienes investigaron no se limitaron al accionar de la institucionalidad, sino que el papel desplegado por la sociedad civil se tomó en cuenta para visualizar qué influyó como catalizador en estas situaciones. Estos grupos se visualizaron a sí mismos como los encargados de proteger los intereses propios y de otros en materia de género y tendencias sexuales, normas familiares que correspondieran a las concepciones tradicionales, así como eliminar cualquier manifestación que rompiera con la norma, lo que quiere decir que tomaron el control junto con las otras instituciones del espacio público simbólico y lo canalizaron

---

<sup>84</sup> Black, "Censorship: An Historical Interpretation"; Fernando Purcell, "Cine y censura en Chile: Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945." *Atenea* vol. 503, (2011); Sergio Armando Cáceres Mateus, "El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934-1942", *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* vol. 16 (2011).

<sup>85</sup> Homero Alsina Thevenet, *Censuras y otras presiones sobre el cine*, (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1972).

hacia lo que tradicionalmente se había practicado, dando como resultado que fuera el Estado quien de una forma u otra formulara un modelo legítimo e ideal de comportamiento cultural, lo que eventualmente eliminaría las posibilidades de introducción de elementos indeseables.<sup>86</sup>

No obstante, se han ideado distintos mecanismos de resistencia a la censura, generalmente apoyados por las comunidades a quienes se les han impuesto estos códigos de comportamiento. A pesar de la incipiente tecnología en las décadas 1970 y 1980 con respecto a los proyectores, ya había formas de burlar la normativa censora. Estos casos podrían ser vistos por medio de dos ramas: la primera forma de evadir la censura sería de forma indirecta o pasiva introduciendo películas que representaran temáticas disruptivas en las películas, pero con un alto valor artístico y educativo, lo que se vio reflejado en las taquillas y lo que sería un argumento para evitar la censura por su valor social;<sup>87</sup> mientras que en segundo lugar, los mecanismos de evasión de la censura directos consistieron en poner dos proyectores al mismo tiempo para proyectar la película prohibida y cuando entraban autoridades a revisar la película inmediatamente se cambiaba al otro proyector que estaba pasando otro tipo de filme, de esta forma se hacía caso omiso a las prohibiciones.<sup>88</sup>

## 6.5. Estudios con teoría sobre pánicos morales

La teoría del “pánico moral” fue incorporada a este análisis puesto que se control en la prensa nacional indicadores que sugerían la instrumentalización de la prensa escrita, como el principal vector de críticas al creciente consumo de productos audiovisuales con contenido erótico o pornográfico.

Siempre hay que tener en cuenta cuando se utiliza una teoría que no todas sus características tienen que ajustarse estrictamente al contexto de análisis. Esta situación se reproduce en este abordaje teórico, puesto que para el caso de los cines que proyectaron películas porno-eróticas se llegaron a generar una serie de *campañas morales*, las cuales son denominadas la primera etapa del pánico moral. Las *campañas morales* entonces

---

<sup>86</sup> Richard S. Randall, *Censorship of the movies: The social and political control of a mass medium*, (Madison: University of Wisconsin Press, 1970); Francis G. Couvares, “So this is censorship: race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s,” *Journal of American Studies* vol. 45, no. 3 (agosto 2011); Brode, *Sex, drugs & Rock n roll: the evolution of an American youth culture*; Yaren, “Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx”.

<sup>87</sup> Couvares, “So this is censorship: race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s”.

<sup>88</sup> Yaren, “Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx”.

involucran elementos distintivos de los pánicos, como lo son los chivos expiatorios, la desproporcionalidad del discurso, los promotores de la cultura legítima, los cuales fueron identificados en el contexto de análisis.

Se considera que los pánicos morales han existido a lo largo de la historia, no obstante, no se pueden determinar como un espectro uniforme de las reacciones de las sociedades a través del tiempo, sino que Thompson identificó una serie de cambios en torno al inicio y desarrollo de un pánico moral; en primera instancia, se determinó que antes del internet, generalmente se tomaba o se enfocaba el pánico en un solo grupo social o etario, ya fueran las personas consideradas en edad escolar como los y las niñas o los y las adolescentes, así como subculturas específicas. El segundo factor de cambio y que va de la mano con el internet, han sido los distintos medios por los que se propagaron rápidamente no solo la información que puede considerarse dañina si no también el pánico *per se*, primero por medio de la prensa y la radio, posteriormente por medio del cine y la televisión y finalmente, el internet.<sup>89</sup>

Thompson menciona una serie de fases por las que pasa un pánico moral. Primero toman forma de una cruzada o de una campaña de carácter mediático, lo que incrementa el radio de proyección hacia la comunidad o sociedad civil, es indiferente si esta fase es un periodo largo o corto. Segundo, estas campañas tienden a apelar al sentido de seguridad de un conglomerado social que ya se siente en riesgo o que ha percibido cierta amenaza en el orden social, generalmente se han utilizado discursos de carácter político y religioso para atraer a amplias cantidades de personas. Como tercer punto, se ha reconocido que no solo la clase política es quien trata de tomar la batuta en torno a cómo eliminar esos elementos invasivos que amenazan a la sociedad, sino que también la prensa y la institucionalidad religiosa combaten por ese poder de acción; finalmente, cuando se va debilitando la campaña se llega a la conclusión de que las políticas que se plantean poner en acción dejan de lado el problema inicial. Es importante clarificar que, en esta investigación, la dinámica de denuncia se quedó limitada a una campaña moral.<sup>90</sup>

No obstante, autores como Erich Goode y Nachman Ben-Yehuda plantean que el tema legal, o acceder a las instituciones de control factual es solamente un paso más para poder combatir a los agentes corruptores, de este modo se buscan y se crean espacios de disputa alrededor del sector social que se está viendo envuelto en la campaña, así como también se desarrollan negociaciones o medidas como la educación, diferenciar la

---

<sup>89</sup> Thompson, *Moral Panics. Key Ideas*.

<sup>90</sup> Thompson, *Moral Panics. Key Ideas*, 2.

sociabilización de los “demonios populares”, cambios en la normativa que regula dicho sector, la prevención contra estos agentes corruptores, “tratamientos y curas”.<sup>91</sup>

Según Thompson, se debe determinar qué o quienes son la fuente de amenaza a los valores prestablecidos, Cohen los ha identificado como “demonios populares”, desviadores, foráneos, y los “Otros”<sup>92</sup>. Otro elemento propuesto por los autores antes mencionados es que existe una construcción discursiva, homogénea de los promotores o creadores de la opinión pública, asimismo, la prensa, la radio, la televisión como ente creador de pánicos se las ha arreglado para mantener parámetros morales cohesionados, lo que hace más sencillo que se dé un consenso. En consecuencia, dicha unanimidad en la opinión pública también ha generado reacciones airadas y rápidas desde la institucionalidad, con el objetivo de hacer retroceder dichos pánicos, lo cual se ha logrado mediante cambios en la percepción desde la esfera social ante los elementos considerados como tóxicos.<sup>93</sup>

No obstante, no hay que olvidar que en un fenómeno de esta naturaleza también existe su contraparte; Thompson, citando a Howard Becker, retoma el concepto de “empresario moral”, este individuo o grupo de individuos se constituyen por un periodo de tiempo determinado como quienes definen el comportamiento óptimo de cada ciudadano, y lo termina clasificando como desviado, criminal o anormal. Estos empresarios de la moral pública y privada se alimentan del poder que les proveen los medios de comunicación masiva, logrando organizar y liderar movimientos sociales para traer presión desde las autoridades civiles para desarrollar nuevos mecanismos de control social y regulación moral <sup>94</sup> tales como políticas cada vez más hostiles contra la parte acusada, más leyes, sentencias más largas, más efectivos policiales, más arrestos y más celdas de cárcel.<sup>95</sup>

Se ha logrado identificar dos características fundamentales para entender lo penetrante de un fenómeno como este; en primera instancia, existe un alto grado de consenso entre los promotores de la campaña y los receptores sobre el comportamiento de un grupo o el mismo “demonio popular” que genera un importante nivel de hostilidad entre las partes. Por otro lado, se ha determinado también que los pánicos son de carácter

---

<sup>91</sup> Erich Goode y Nachman Ben-Yehuda, *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, (Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009), 35-36.

<sup>92</sup> Goode y Ben-Yehuda, *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, 34.

<sup>93</sup> Thompson, *Moral Panics. Key Ideas*, 8.

<sup>94</sup> Thompson, *Moral Panics. Key Ideas*, 12.

<sup>95</sup> Goode y Ben-Yehuda, *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, 35.

volátil, de ahí que puedan morir tan rápido como nacieron, debido a esto uno de los elementos más característicos es el hecho de la desproporcionalidad con que los promotores o las distintas partes leen el evento.<sup>96</sup> Algunos indicadores de desproporcionalidad propuestos por Erich Goode y Nachman Ben-Yehuda tales como la exageración de las estadísticas, la fabricación de las estadísticas, agarrar un evento y convertirlo –por encima de los demás- como la causa única y singular de los problemas sociales que aquejan a un amplio conglomerado de la sociedad civil.<sup>97</sup>

## 6.6. Balance del Marco Teórico

Las producciones analizadas para comprender de forma global la presente investigación se dividen en dos amplias ramas; el primer gran grupo de estudios se compone de análisis hechos a raíz de la producción y proyección de películas de género erótico y pornográfico, haciendo un análisis que no se diferencia mucho de los costarricenses en temas como el uso de fuentes, ya que son ampliamente utilizadas las mismas películas;<sup>98</sup> por otra parte, estudios más novedosos analizan los simbolismos que extraen de poblaciones que consumen dichas películas utilizando los discursos que se reproducen en estas proyecciones, utilizando elementos como los subtítulos de la misma película así como las imágenes provenientes de las portadas de las cajas y en menor medida las carteleras como fuente primaria, haciendo un análisis más complejo, utilizando además del factor artístico, el argumental y el simbólico.<sup>99</sup>

La escala del enfoque de investigación diferirá ampliamente de las producciones académicas nacionales, puesto que en Costa Rica, la norma es que la escala usualmente sea local, debido a los recursos de los investigadores. Para la presente investigación este enfoque es importante puesto que el ejercicio de comparación es rico en contrastes de acuerdo con cada región estudiada. El elemento central de las producciones académicas

---

<sup>96</sup> Thompson, *Moral Panics. Key Ideas*, 9.

<sup>97</sup> Goode y Ben-Yehuda, *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, 37-46.

<sup>98</sup> Elena, “La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico”; Durón, “Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)”; Couvares, “So this is censorship: race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s”; Melero, “The erotic lesbian in the spanish sexploitation films of the 1970s”; Pugsley, *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*; Forshaw, *Sex and Film: The Erotic in British, American and World cinema*; Pugsley, *Exploring morality and sexuality in Asian Cinema: Cinematic Boundaries*; Bjorklund y Larson, *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*; Lee, “Woman in ethnocultural peril: South Korean Nationalist Erotic Films of the 1980s”.

<sup>99</sup> Wong y Yau, “Translating Japanese Adult Movies in Taiwan: Transcending the Production-Consumption Opposition”; Wong y Yau, “The “real core”: The taste of Taiwanese men for japanese adult videos”.

con enfoque transnacional será el análisis teórico hecho para analizar el fenómeno del cine erótico y pornográfico, esta estrategia desarrollada por autores como Pugsley, Elena, Wong y Yau<sup>100</sup> permitirán explorar la recepción de las películas en entornos que pueden o no compartir nociones culturales sobre la sexualidad de forma similar.

Hay que agregar también que estos análisis integran la escala regional en su gran mayoría, en donde se agrupan una serie de países por su afinidad cultural como Europa o Asia, los cuales complejizan su estudio considerando las diferencias étnicas marcadas, en donde se aprecian diferencias como la forma de vivir la sexualidad y las representaciones de la mujer, lo que está presente en las películas producidas en la India en contraposición a China, Japón y Hong Kong que mantienen una performatividad conservadora, estas diferencias se profundizan y problematizan cuando se trata de las distintas formas de sociabilización tanto de los contenidos eróticos y pornográficos como de su abstracción simbólica.

En conclusión, las investigaciones recabadas anteriormente permiten explicar las dinámicas en las que se desarrolla, en términos globales, la producción de cine erótico y pornográfico para nuestra investigación. Es importante el acercamiento que han hecho algunas investigaciones con las juventudes, puesto que en la presente investigación la argumentación de la censura estará enfocada en la particular necesidad impuesta a los adolescentes y jóvenes adultos de una forzada tutela por su inmadurez. Otro acercamiento tomado de este amplio análisis para la presente investigación será el abordaje de la cuestión simbólica que se le dio al consumo de cine desde la sociedad civil, que se representará por medio de las quejas publicadas tanto en la prensa nacional como en las cartas provenientes del Archivo Nacional de Costa Rica, enriqueciendo el análisis ya que este tipo de elementos no se había incorporado anteriormente en los estudios históricos sobre cine, tanto de producción como de proyección.

## **7. Fuentes y estrategia metodológica**

La presente investigación se basa en el análisis de una serie de fuentes primarias que toma en cuenta tanto la prensa nacional, en donde se analizarán los discursos de los

---

<sup>100</sup> Elena, "La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico", Wong y Yau, "Translating Japanese Adult Movies in Taiwan: Transcending the Production-Consumption Opposition"; Wong y Yau, "The "real core": The taste of Taiwanese men for Japanese adult videos"; Pugsley, *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*; Pugsley, *Exploring morality and sexuality in Asian Cinema: Cinematic Boundaries*.

distintos sectores que tuvieron un espacio de publicación referente a la proyección de cine erótico y pornográfico en Costa Rica, así como la censura institucional, con la incorporación de la utilización de fuentes como cartas de la sociedad civil y resoluciones de la Oficina de Censura, extraídas del Archivo Nacional de Costa Rica, las cuales presentan particularidades que serán abordadas en el siguiente apartado. Aunado a la descripción anterior se pretende plantear una estrategia metodológica para operacionalizar el análisis de las fuentes primarias.

### **7.1. Descripción y evaluación de fuentes**

La presente descripción de la fuente se distribuirá en dos grandes ramas; como se mencionó anteriormente se subdividirá entre la prensa nacional y la documentación tomada del Archivo Nacional de Costa Rica.

Al analizar la prensa se pueden encontrar una serie de elementos fundamentales para el análisis que corresponde a esta investigación. Si bien es cierto que por medio de la prensa no se pueden captar la totalidad de las voces del espectro ideológico, es especialmente interesante que muchos de los periódicos presenten una sección de opinión del público, ya sea que estos apoyen o sean voces disidentes de la norma, lo que será un importante insumo para estructurar la percepción de la sociedad civil, ante la introducción masificada del cine erótico y pornográfico en Costa Rica.

En general, en la prensa estudiada se podrá visualizar 4 secciones; en primera instancia las noticias o notas periodísticas relacionadas a la proyección de cine y las distintas problemáticas con respecto a la transmisión de cine “prohibido”. El segundo elemento en la prensa serán las cartas y la sección de opinión de los periódicos nacionales, también se tomarán en cuenta tanto las entrevistas como las críticas de cine que muchas veces se dedicaron a desacreditar las películas proyectadas; y, por último, las carteleras de cine que serán de especial importancia para identificar el tipo de material fílmico que se proyectó en los exhibidores de Costa Rica, durante el periodo de estudio que va desde 1970 a 1999<sup>101</sup>.

En un primer acercamiento se puede observar que existen en la fuente periodística una multiplicidad de sectores que se involucraron en las disputas con respecto a la

---

<sup>101</sup> Para los capítulos I y II se utilizaron la siguiente prensa nacional: *La Nación*, *El Eco Católico*, *el Semanario Universidad* y *Excelsior*. Mientras que para el capítulo III se utilizaron los periódicos *La Nación* y *La República*.

proyección de cine erótico y pornográfico, estos actores no fueron inmutables sino que a lo largo del tiempo cambiaron; así, participaron desde sectores institucionales ya fueran pertenecientes al Estado o no como lo fue la Iglesia católica, sectores académicos y sectores sociales en menor medida por el restringido espacio destinado a esta población a pesar de ser el público meta de la disputa. En el caso de la prensa nacional las publicaciones fueron constantes en el tiempo; sin embargo, el cúmulo de información se concentrará en ciertos meses próximos a la publicación o a la promoción de películas escandalosas.

Es importante mencionar que el uso de la fuente primaria estuvo restringido durante un lapso del periodo de investigación por la pandemia SARS-CoV-2, durante el periodo 2020-2022. Debido a las restricciones institucionales relacionadas al acceso a la prensa impresa resguardada en la Biblioteca Nacional de Costa Rica, el análisis se nutrió entre 1970 y 1986 a través del periódico *La Nación*; no obstante, para el periodo 1987 – 1999 la investigación se realizó con base en el periódico digitalizado *La República* y el periódico *La Nación*. Ante el reto de la recolección de las fuentes primarias y el contexto de pandemia, se decidió utilizar el periódico *La República*, puesto que la fuente tiene un formato similar de publicación, no solo con respecto a la frecuencia de esta (diaria) sino que el periódico contó con las mismas secciones que el periódico *La Nación*, como: nacionales, internacionales, opinión, editorial, cartas a la nación y las carteleras.

Aunado a lo anteriormente mencionado, se reconoce que una de las principales limitaciones de utilizar la prensa escrita para identificar las carteleras de cine es que no se sabe cuántos cines no pudieron poner sus carteleras en las páginas de *La Nación* y *La República*; así las cosas, no hay forma de conocer cuántas salas de cine estuvieron activas en el periodo de 30 años del estudio, con lo que la disminución tanto en la cantidad de páginas de la sección de carteleras como de la cantidad de cines que publicaban en estas nos podría dar únicamente un aproximado de la cantidad de exhibidores que dejaron de proyectar durante los años previamente mencionados (1970-1999), lo que además explica la disminución en números absolutos de la cantidad de filmes estrenados en cada uno de los subperiodos analizados.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente el uso de documentos del Archivo Nacional será importante por la novedad de la fuente. La misma se subdividió en dos tipos de fuentes, la primera serán las cartas destinadas a los distintos ministros de Gobernación que estuvieron en el poder durante los gobiernos del periodo de estudio. La segunda parte de la documentación extraída del Archivo Nacional se compone de las

resoluciones de la Oficina de Censura cuando se tomó la decisión de censurar una película, se dan los criterios utilizados por la Oficina, también se utilizarán las contrapropuestas de los distintos dueños, gerentes e importadores de cine de los exhibidores en Costa Rica desde 1970 a 1978. La primera parte de estas fuentes permitirá reconocer coyunturas específicas como lo fue el segundo periodo de estudio en donde las disputas por lo que se proyectó en los exhibidores fueron particularmente duras por la cantidad de información que se extrajo de la censura técnica vista desde las resoluciones de la censura.

## **7.2. Estrategia metodológica**

La estrategia metodológica seguida en la presente investigación se basa en un análisis mixto, en donde se cuantificaron la cantidad de películas extraídas de los periódicos nacionales, con el objetivo de constatar una tendencia al alza en torno a las proyecciones de cine erótico y pornográfico en sus respectivos contextos, además, se realizó un abordaje cualitativo en torno a la postura desde la sociedad civil y la institucionalidad con respecto al fenómeno vivido durante el contexto de estudio. Se siguieron una serie de pasos que inician con la recolección de fuentes primarias, para lo cual se ejecutó un muestreo aleatorio de cuatro meses por año para cada año, de las tres décadas de estudio. De esta forma, se procedió a recolectar de la prensa nacional los meses de enero, junio y noviembre de cada año desde 1970 hasta 1999.

Las carteleras de cine proveen importantes insumos para el análisis de imagen y narrativa sobre la sexualidad en Costa Rica entre 1970 y 1999, se desprende de las carteleras recolectadas imágenes sobre las temáticas que más sobresalieron en las películas de la época, así como la publicidad que divulgaban tanto los exhibidores como los periódicos. Otro elemento proveniente de las carteleras de cine fueron los precios, se ha calculado la deflación de los colones de la época, consiste en calcular los precios de las entradas a un año base -el cual es 1970 dado que fue el último año en que los precios del dólar se mantuvieron estables-, posterior a este año la inflación se sostuvo, lo que daría precios anómalos para la comparación de los tres periodos. Por consiguiente, se procedió a tomar los precios más bajos y los precios más altos de las carteleras de cine, se multiplicaron dichos precios por el tipo de cambio del dólar de cada uno de los años

ya mencionados<sup>102</sup> y se procedió a calcular el precio en dólares del año 1976 por medio de la CPI Inflation Calculator. Estos datos podrían estar correlacionados con mecanismos no institucionalizados de censura para con las poblaciones menos pudientes; si se comprueban que los precios eran desproporcionados entre uno y otro cine se tendrían nociones de quienes y en qué lugar continuaban yendo al cine en un quinquenio definido.

La documentación del Archivo permitirá profundizar en el análisis debido a la amplitud de la narrativa, ya que no estaban restringidos por el espacio del medio de publicación como sí pasó con el periódico. Siguiendo con las fuentes primarias, tanto con las cartas dirigidas al ministro de Gobernación como las resoluciones de Oficina de Censura, se pueden visualizar las reacciones de la sociedad civil y la institucionalidad entre 1970 y 1978. La fuente de archivo permitirá observar los discursos en torno a la proyección de cine y el consumo de cine erótico y pornográfico en la sociedad costarricense, pero, además, se visualizará la postura estatal y de los empresarios de cine frente a las reacciones colectivas y estatales.

Para el desarrollo de esta investigación se elaboraron cuatro bases de datos con la finalidad de sistematizar la totalidad de fuentes primarias extraídas de la prensa y el Archivo. Las mismas profundizan en distintas variables de análisis que permitirán responder las inquietudes con respecto a la proyección de cine erótico y pornográfico planteadas en este proyecto. La primera base de datos se llama Cartelera de Cine, se conforma por dos secciones: la primera parte contiene información básica sobre las fuentes primarias (nombre del periódico, fecha de publicación o de emisión, nombre de la película, cine en donde se proyectó, fecha de proyección, dirección y el equipo de actores y actrices). Además, se profundizará en el género y el precio de las películas para saber cuánto dinero se debió destinar a través de todo el periodo. En la segunda sección de la base de datos se localizarán 4 variables principales, los elementos operativos de las diferentes salas de cine en Costa Rica, la publicidad que se hizo en los periódicos *La Nación* entre 1970 – 1986 y *La República* entre 1987-1999, elementos relativos a la censura de la película que eran parte de una normativa institucional que reguló los espectáculos públicos y finalmente, una sección relativa a la cuestión gráfica de la cartelera misma.

La segunda base de datos con nombre “Criterios de la censura institucional”, se compone de tres grandes apartados y abarca fuentes desde 1972 hasta 1978, en primera

---

<sup>102</sup> La información del cambio del dólar histórico puede ser encontrado en Molina, 2017: 8-9.

instancia tratará los elementos básicos de la fuente, como el fondo del que se sacó el documento, la fecha de emisión, el o los autores, además de los remitentes. La segunda sección abordará la película específica que se trató en el documento, tomando las variables película, país de origen, empresa importadora, el asunto de la carta y la sala de proyección en donde se revisará la película en discusión, así como para quién es la resolución. La tercera sección se compone de la información relacionada a los distintos criterios de censura de la resolución dada por la Oficina de Censura, tomando el estatus definitivo de la película en ese momento, la temática de la carta, el criterio de prohibición y de apelación de las resoluciones de la censura oficial, y los elementos relativos a las medidas que se proponen con respecto a la proyección de películas.

En una tercera base de datos llamada “Opinión con autor único”, se pretende profundizar en tres secciones principales, la primera de información básica con elementos como la fecha y nombre del periódico, el autor y su título, así como la sección, el número de página y el tipo de fuente (opinión, crítica, campo pagado, noticia o entrevista). Se identificarán los principales argumentos por los cuales se pretende censurar desde la prensa, analizándose por medio de subvariables como el criterio del porqué se difunde este tipo de cine, la posición con respecto a la apertura de cine prohibido, la población hacia quién se dirige esas prohibiciones junto a las medidas sugeridas contra los exhibidores que incurrieron en la proyección de dicho tipo de cine. Dentro de esta base de datos será importante identificar cuáles son expresamente las quejas y sus discursos para censurar.

Y la última base de datos que se llamará “Documentación del Archivo Nacional”, la cual al igual que las anteriores tendrá una sección introductoria que hace referencia a la información base del documento, información del o los autores y remitentes. Por otro lado, será fundamental la sección referente a la temática de las cartas y el desarrollo de los discursos para censurar desde las cartas resguardadas por el Archivo Nacional para poder profundizar en el tema de la censura. Para concluir es necesario señalar que desde las bases de datos se abordarán las medidas restrictivas que propone el ente censor del estado y que son puestas en práctica en los cines nacionales, esto por medio de restricciones etarias, censura total o parcial. Además, se incluye una sección de resumen y observaciones para poder anotar las particularidades de cada fuente.

Finalmente, es fundamental agregar que, para efectos de la presente investigación, las carteleras fueron analizadas tomando en cuenta el criterio cinematográfico del género de la película, el cual fue extraído de las bases de datos IMDB y triangulado con la base

de datos FilmAffinity. Es importante entender que en cuanto a la clasificación que se les dio a las películas incorporadas al contexto de análisis, los conceptos de pornografía y erotismo son volubles y obedecen a agendas no solo religiosas sino también políticas, con lo que, las películas que se incorporaron al análisis fueron analizadas no solo desde la opinión de los detractores del material sino también desde el criterio cinematográfico.

Es necesario entonces, ejemplificar que todavía hoy en día existen discusiones abiertas en lo relativo a la conceptualización, principalmente en torno a las diferencias de lo que es y representa el erotismo en contraste a la pornografía. Según Ana Cristina Flores Ponce, investigadora experta en comunicación de la Universidad de los Hemisferios en Ecuador,

“lo porno es similar a lo erótico en cuanto al uso de la imaginaria sexual, y a su vez, hay un brote compartido en cuanto al imaginario del accionar sexual. Aunque evidentemente se diferencian, -en parte por el segundo punto a tratar- porque el porno se enfoca en provocar una respuesta física que no se presenta como propósito en el erotismo.”<sup>103</sup>

El primer intento de conceptualización es muy vago en términos de representación visual, principalmente por el hecho de que se enfoca en la intensidad y las sensaciones que genera un producto u otro -erótico o pornográfico- lo cual tiende a ser subjetivo. Con lo anterior, se deja en claro que la intencionalidad del director de la obra no puede ser tomado como uno de los elementos de precisión para diferenciar un producto del otro, puesto que las subjetividades de los espectadores determinarán que se percibe como pornográfico y que se percibe como erótico.

Ogien, menciona que la intencionalidad no puede ser percibido como un elemento de definición porque el contexto en el que se produce y expone la obra permea esa percepción, lo que se puede ejemplificar con productos culturales como los grabados pornográficos del siglo XVIII en donde el objetivo era producir excitación al consumidor, pero ya en el siglo XXI, el documento adquiere otra connotación, incluso histórica (más allá de su uso sexual).<sup>104</sup>

Finalmente, según Ogien, la principal distinción que se ha propuesto alrededor de

---

<sup>103</sup> Flores Ponce, Ana Cristina, “En el principio, el sexo: de pornografía y reproducciones simbólicas”, *Razón y Palabra* 77, (agosto-octubre 2011), p. 4. Tomado desde <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520010036.pdf>

<sup>104</sup> Ruwen Ogien, *Pensar la pornografía*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2005): 53-54.

los distintos “documentos sexuales” como el “porno” o el “erotismo” se deberían vincular entre lo estético, jurídico, político y lo social; no obstante, las distinciones usualmente se concentran en un discurso moralista.<sup>105</sup>

De hecho, el autor menciona los elementos a considerar por otros filósofos cuando plantean una diferenciación entre la pornografía y el erotismo. En donde el erotismo se caracteriza por tener “imágenes menos crudas”, “menos explícitas”, “imágenes más artísticas”, mientras que, en la pornografía, las imágenes se caracterizan por ser “crudas, explícitas, injustas y degradantes”. A las descripciones anteriores entonces, no solo les atañe lo visual sino también lo moral, en relación con la degradación moral de la mujer y las juventudes, más que a las condiciones de producción.<sup>106</sup>

De hecho, en esta investigación se coincide con los enunciados expuestos por Staderini, quien propuso en 1990 con respecto a la conceptualización de la pornografía que;

“No existe objeto específico con un único significado que sea designado con el término pornografía, sino que por pornografía se puede entender un discurso sobre el sexo, un discurso sobre la actividad sexual que ha variado a través del tiempo y el espacio según las épocas y las sociedades en las que se ha desarrollado. Este discurso y representación del sexo contiene no una, sino varias imágenes de la sexualidad humana, aunque en cada época y sociedad está caracterizado por una ideología dominante.”<sup>107</sup>

Staderini, claramente plantea que la contraposición entre el erotismo y la pornografía es indemostrable porque no se puede situar específicamente un objeto que sea conceptualizable como pornográfico, en términos absolutos. Además, critica las propuestas en donde se conceptualiza la pornografía como aquellas imágenes que se vinculan con la prostitución como el sexo mercantilizado, mientras que el erotismo se vende como una “descripción de relaciones sexuales naturales, espontáneas y liberadoras en las que la implicación es total y recíproca”.<sup>108</sup>

En conclusión, se concuerda en que, no hay un concepto unificado de lo que es la

---

<sup>105</sup> Ogien, *Pensar la pornografía*: 25.

<sup>106</sup> Ogien, *Pensar la pornografía*: 26.

<sup>107</sup> Michi Staderini, “Un sexo sin cualidades. La imagen pornográfica de la prostituta”, *Nueva Sociedad*, 109 (septiembre-octubre 1990), (s.n.p.). Tomado desde [https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1927\\_1.pdf](https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1927_1.pdf)

<sup>108</sup> Staderini, “Un sexo sin cualidades. La imagen pornográfica de la prostituta”, *Nueva Sociedad*, 109 (septiembre-octubre 1990), (s.n.p.).

pornografía o el erotismo, existen nociones y una etimología, pero no un acuerdo. Ogien menciona que las definiciones son resbalosas, en cuanto que son determinadas por factores humanos externos al material documental. De esta forma Ogien, mencionando el trabajo de Probbe-Grillet, propone más bien que la diferenciación entre lo erótico y pornográfico gira en torno a lo público versus lo privado. Más bien propone que la diferencia no es un ejercicio descriptivo, los términos se refieren a la misma cosa, sino que se vuelve un ejercicio “evaluativo o normativo”, lo “erótico” es positivo, mientras que lo pornográfico es “negativo”.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Ogien, *Pensar la pornografía*: 54-55.

## **Capítulo I: Una mirada a la oferta cinematográfica. Introducción del cine erótico a Costa Rica (1970-1975)**

En el presente capítulo se realizará una breve contextualización histórica de Costa Rica durante el periodo de 1960-1970, tomando en cuenta el ámbito político, económico, cultural y social del país durante las tres décadas del estudio. Posteriormente, se abordará la legislación en torno a las diversiones públicas, y a la censura en el cine. Luego el análisis se dirige hacia las carteleras de cine encontradas en el periódico *La Nación*, especialmente las de contenido erótico. Posteriormente, se analizará las posiciones desde la sociedad civil y la institucionalidad en relación con las proyecciones de cine erótico entre 1970 y 1975, para terminar con un último apartado que examina el caso específico de la película “El último tango en París”.

### **1.1 Costa Rica entre 1960 y 1978**

La década de 1960 implicó dos grandes procesos para la sociedad costarricense. En un primer momento el Partido Liberación Nacional (PLN) a pesar de sufrir la alternancia en el poder logra imponer sus proyectos económicos, pudiendo superar una importante resistencia ante los principales sectores burgueses agroexportadores, obstaculizando sus intereses por medio de la creación de cooperativas que involucraron el proceso de beneficiado y exportación del café a mercados extranjeros. Lo anterior generó el fortalecimiento de una mediana burguesía bananera en 1962, a partir de que la Standard Fruit Company le delegara el 75 por ciento de la producción del banano a los finqueros nacionales, ya que la rentabilidad de tal empresa se concentraba en la exportación y no en la producción de dicho producto.<sup>110</sup> En consecuencia, este sector bananero nacional se vio fortalecido por una Ley de Protección y Desarrollo Industrial de 1959 y la introducción de Costa Rica al Mercado Común Centroamericano en 1963, lo que empezó a dinamizar las relaciones comerciales del país en términos regionales.<sup>111</sup>

Durante la década de 1960 se empezó a generar una importante migración desde las áreas consideradas rurales, que mantenían en su población económicamente activa al deteriorado sector agrícola, causado por políticas de fomento al nuevo modelo económico

---

<sup>110</sup>Jorge Rovira Mas, *Estado y política económica en Costa Rica (1948-1970)*, (San José: Editorial Universidad de Costa Rica 2000), 96-99.

<sup>111</sup>Rovira Mas, *Estado y política económica en Costa Rica*, 100-101.

–sustitución de importaciones–; dicho sector buscaba un nuevo lugar para ubicar sus plantaciones y plantas procesadoras. Por si fuera poco, a este proceso se le estaba sumando el agotamiento de la frontera agrícola, que era propiciado por la concentración de la tierra en manos de grandes finqueros, quienes poco a poco fueron acaparando las propiedades de los pequeños y medianos agricultores. Este proceso provocó que se intensificara la migración interna campo-ciudad, lo que provocó una importante urbanización de los cascos centrales de provincia, de esta forma Alajuela, Heredia, San José y Cartago comenzarían a absorber el flujo migratorio proveniente de la mal llamada periferia.<sup>112</sup>

Durante este decenio la base de la sociabilidad giraba en torno a ciertos espacios públicos ubicados en los centros de los barrios o ciudades, así la base de las identidades locales, como apunta Molina, estaba circunscrita a los cines de barrio, los partidos de fútbol y los conciertos de las bandas municipales. Estas diversiones públicas estaban sujetas a la censura en mayor grado para San José.<sup>113</sup> No obstante, otros autores como Cuevas Molina apuntan que ya durante este contexto el Estado había empezado a implementar una serie de políticas culturales tendientes a modificar el modelo identitario costarricense, de esta forma se plantea que las identidades costarricenses estaban proyectándose hacia el *American Way of Life*, introducida por una cultura de masas y de consumo.<sup>114</sup>

Aunado a esta expansión urbanística, se empezó a incrementar el nivel de compra. Dicho cambio suscitado desde los años cincuenta, generó nuevas formas de consumo desde la fase de industrialización de la región, pasando de la pulpería al supermercado entre 1960 y 1970, lo que en consecuencia propició en 1980 la introducción de productos importados a mayor escala. Este consumo estuvo dirigido a una nueva y fortalecida clase media, que había sido financiada por el modelo económico de la postguerra costarricense de 1948, así el Estado Benefactor ensanchó sus bases con un amplio sector público.<sup>115</sup>

No obstante, la bonanza de la década de 1960 no sería inagotable, y una serie de organizaciones de base social se enfrentaron al gobierno por el aumento progresivo de los precios de los servicios públicos y su deterioro en términos generalizados. Estos

---

<sup>112</sup>Iván Molina Jiménez, *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015), 83-85.

<sup>113</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*, 84.

<sup>114</sup> Rafael Cuevas Molina, *De banana republics a repúblicas maquileras. La cultura en Centroamérica en tiempos de globalización neoliberal (1990-2010)*, (San José: EUNED, 2012), 16-17.

<sup>115</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*, 84.

movimientos provocaron una renovación de la lucha política desde las bases de la sociedad civil, ya que posterior a 1948 al haber sido ilegalizada la principal oposición ideológica con el Partido Comunista, los dirigentes de izquierda tuvieron que organizar una resistencia barrial, que se materializó en las Juntas Progresistas. Estas peleaban porque llegara al sur de la capital servicios básicos como: la electricidad a precios justos y con flujo continuo; el agua, lo que también involucraba expandir la infraestructura de los acueductos; y las quejas por los altos precios de los alquileres y el deficiente servicio de buses.<sup>116</sup> Dichas organizaciones originaron anticuerpos financiados desde el gobierno de turno, lo que llevó a que se fundara la Dirección Nacional de Desarrollo de la Comunidad. El objetivo de esta recaía en contrarrestar la relevancia que tenían para los barrios de las clases subalternas las Juntas Progresistas.<sup>117</sup>

La década de 1970 estaría marcada por una renovada intervención estatal, producto de las políticas de expansionismo propiciado en los dos gobiernos sucesivos del Partido Liberación Nacional (PLN), entre 1970-1974 con José Figueres Ferrer y 1974-1978 con Daniel Oduber Quirós. El proyecto político hegemónico de la década se vio canalizado a través de la estimulación de la modernización estatal, por medio de la creación de instituciones autónomas y la apertura económica.<sup>118</sup>

Si bien durante la década de 1970 el proyecto político de desarrollo e intervencionismo se logró consolidar por el amplio uso de los recursos estatales, en instituciones como la Corporación Costarricense de Desarrollo (CODESA), el Instituto Mixto de Ayuda Social (IMAS) y el Programa de Desarrollo Social y Asignaciones Familiares, que potencializaron el desarrollo social del país, la capacidad productiva de este modelo no respondía al gasto público.<sup>119</sup> Dichos problemas estructurales generaron en la economía costarricense un debilitamiento que sería agravado por factores externos, tales como el incremento de los precios del petróleo durante 1974-1975 y una pequeña crisis de los precios del café, que posteriormente sería recuperada por una helada en Brasil, lo que le dio una salida lateral a la producción nacional.<sup>120</sup>

Según Rovira, la década de los setenta del siglo XX también estuvo llena de movimientos sociales que marcaron a la sociedad costarricense, entre los cuales

---

<sup>116</sup> Patricia Alvarenga Venutolo, *De vecinos a ciudadanos. Movimientos comunales y luchas cívicas en la historia contemporánea de Costa Rica*, (San José: Editorial UCR: Editoria UNA, 2009), 24-26.

<sup>117</sup> Alvarenga, *De vecinos a ciudadanos*, 29-34.

<sup>118</sup> Jorge Rovira Mas, *Costa Rica en los años 80*, (San José: Editorial Porvenir, 1987), 17-18, 20-21.

<sup>119</sup> Leonardo Garnier Rímolo y Laura Blanco, *Costa Rica un país subdesarrollado casi exitoso*, (San José: Uruk Editores, 2010), 50.

<sup>120</sup> Rovira Mas, *Costa Rica en los años 80*, 34-35.

participaron diversos sectores de la sociedad civil como los estudiantes, sindicatos y partidos políticos de un amplio espectro ideológico, en contra de la minería, por el fortalecimiento de los servicios públicos, contra el aumento generalizado en el precio de los productos de consumo básico producto de la incipiente crisis, entre otros.<sup>121</sup>

## **1.2 Política y censura institucional contra el cine erótico**

En el presente apartado se expone una breve síntesis de la existencia de la institución de la Censura en Costa Rica, además de la presentación del Reglamento Orgánico que rigió a la Oficina de Censura durante el contexto de 1970, con el objetivo de conocer las bases del funcionamiento de la institución. Dicho apartado estará subdividido en cuatro elementos: cronología de los distintos Reglamentos de la Oficina de Censura, la dirección de la censura institucional, las disposiciones establecidas para censurar y finalmente los términos en que se podían pautar las películas por los distintos medios de comunicación masivos, como los periódicos y el propio cine.

De acuerdo con Juan José Marín Hernández y Esteban Fernández Morera, quienes toman conceptos propuestos por Mark Findlay (1987), existen dos amplias vertientes de la institución de la censura tal y como la conocemos en la actualidad, las cuales se dividen entre censura formal e informal. El primer apartado de esta investigación profundizará en el funcionamiento de la censura formal en Costa Rica; de esta forma, Findlay, citado por Marín y Fernández, hace alusión a una serie de características a grandes rasgos de su lógica, "...la censura formal consiste en una norma jurídica (reglamentos, leyes, decretos) respaldada por el Estado, con agentes específicos que aplican las directrices de la censura (por ejemplo, policías, censores, entre otros)". Mientras que la censura informal sería ampliamente instrumentalizada por instituciones de base social, conformada por una serie de presiones culturales ubicadas en un marco dogmático cristiano-católico para el contexto costarricense, generalmente dicho marco fue promovido por "...clérigos, médicos, críticos, padres de familia, políticos, etc..." quienes ejercieron una constante vigilancia de lo que se esperaba fuera un comportamiento respetable y "normal".<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Rovira Mas, *Costa Rica en los años 80*, 36-37. David Díaz Arias y Iván Molina Jiménez (eds.), *Ahí me van a matar. Cultura, violencia y guerra fría en Costa Rica (1979-1990)*, (San José: EUNED, 2018). David Díaz Arias y Iván Molina Jiménez (eds.), *La inolvidable edad: Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*, (Heredia: EUNA, 2018). Alvarenga, *De vecinos a ciudadanos*.

<sup>122</sup> Esteban Fernández Morera, "Purificando el cine en Costa Rica 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica", *Cuadernos de Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 17 no. 1 (2020), 4-5. Juan José Marín Hernández, "El control social y la disciplina histórica. Un balance teórico

Una de esas formas de censura informal operaba a través de la cultura impresa, en particular, desde la prensa, las hojas sueltas o los cuadernos. Tanto Dennis Arias como George García señalan que desde mediados del siglo XIX hasta cerca de mitad del siglo XX, en Costa Rica los discursos periodísticos pudieron implementar modos de condena pública como la infamia.<sup>123</sup> Este concepto es explicado por Arias como una especie de castigo no corporal equivalente al retiro de la nacionalidad, respaldado con leyes desde 1858,<sup>124</sup> el tipo de consecuencias que experimentaron los infames fueron variadas, pero la que más caló fue la expatriación.

Especialmente se hizo referencia al hecho de que una de las principales formas de condena y control social se consolidó a través de la opinión pública, mediante la utilización de discursos de abyección que pretendían deshumanizar y socavar la identidad moral y pública de los infames, como lo fue el caso de José María Figueroa (1820-1900) con sus dibujos obscenos y zoológizados de políticos como Tomás Guardia y su gabinete, así como contra Beltrán Cortés Carvajal (1908-1984), asesino del doctor Ricardo Moreno Cañas (1890-1938).<sup>125</sup> Usualmente estos discursos peyorativos contra los perpetradores de crímenes utilizaban discursos patologizantes, vinculados a la salud, al campo médico como lo menciona García cuando se performativiza monstruosamente el cuerpo físico y moral del acusado. Esta penalización tenía validación desde las clases subalternas, especialmente cuando se habla de los acusados como gérmenes o parásitos sociales que únicamente enferman el “cuerpo” de la Nación.<sup>126</sup> Son estas conductas sociales las que la institucionalidad, a pesar de su cuerpo normativo, seguirá desarrollando hasta la primera mitad del siglo XX; no obstante, no hay claridad del momento en que una política de la infamia desaparece.

Otro ejemplo de sanción informal, pero empleado en la vía judicial, lo presenta Patricia Alvarenga cuando aborda los discursos relativos a la sexualidad disidente como el aborto y la sodomía, en Costa Rica durante la primera mitad del siglo XX. Ambos comportamientos de carácter sexual eran contra hegemónicos; según Alvarenga, al menos para el primer grupo de casos las acusaciones se hacen con base en las declaraciones de

---

metodológico,” *Revista de historia de América* 129 (2001), 53-54.

<sup>123</sup> George García, “La infamia de Beltrán Cortés. Hegemonía, nacionalismo y control social en Costa Rica 1938-1939”, *A Contra Corriente* vol. 10, no. 2 (2013), 34.

<sup>124</sup> Dennis Arias, “Monstruos que gobiernan, animales que devoran. La crítica al liberalismo desde la zooloía política de Costa Rica (1870-1900)”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* vol. 41 (2015), 237.

<sup>125</sup> García, “La infamia de Beltrán Cortés”, 23-57. Arias, “Monstruos que gobiernan, animales que devoran”, 219-248.

<sup>126</sup> García, “La infamia de Beltrán Cortés”, 27.

vecinos y familiares contra quienes fueran sospechosas de practicar abortos, en donde las evidencias utilizadas fueron desde huesos de los supuestos fetos, toallas ensangrentadas hasta testimonios oculares. Estas acusaciones, como lo menciona la autora, en un juicio moderno no tendrían cabida; sin embargo, en este contexto el sistema judicial había activado “mecanismos de control comunitario” que pretendían consolidar patrones morales hegemónicos, especialmente en lo relativo a la sexualidad femenina.<sup>127</sup>

Es importante mencionar entonces que a pesar de que algunos testimonios sean catalogados como calumniosos por la falta de pruebas, el Estado no llegó a reprender a quienes bajo legitimidad de juramento acusaron a estos “elementos” como corruptores de la moralidad pública.

Para el caso de los sodomitas, según Alvarenga, no toma un destino distinto al de la reprimenda; no obstante, al contrario del caso de los abortos, los homosexuales sí experimentaron castigos como la cárcel, esto con el objetivo de seguir reproduciendo lo que desde la época colonial se venía incentivando en las clases subalternas desde los poderes institucionales como lo era el orden jerárquico-patriarcal de la familia.<sup>128</sup> Estos casos nos dan indicios de la vinculación del aparato jurídico con el discurso médico al someter a los acusados a pruebas físicas que comprobaran estos delitos, utilizándose principalmente los recursos de la práctica médica general como los de la psiquiatría.<sup>129</sup>

El concepto de “sodomía”, que estuvo vinculado al estigma social que describía o se relacionaba con “la perversión, la maldad, el pecado, el infierno y el castigo” durante la época colonial, pasaría a ser utilizado en el siglo XIX como la construcción de relaciones homoeróticas como producto de las desviaciones del desarrollo de las personas. No obstante, a pesar de ese cambio en la conceptualización, la autora menciona que los detalles de la deslegitimación desde la parte Estatal y su contraparte religiosa hacia los sodomitas es utilizada hasta bien entrado el siglo XX.<sup>130</sup> Es importante mencionar entonces que el principal dispositivo de vigilancia lo ejercían los vecinos, quienes naturalmente se apoyaron en el cuerpo policial para ejecutar sus acusaciones, principalmente cuando se sospechaba de actos de sodomía en las cuarterías o en los hoteles donde residían hombres solteros, sin familia y hasta en el recinto carcelario.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> Patricia Alvarenga, *Identidades en disputa. Las reinventiones del género y la sexualidad en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2012), 266, 272-273.

<sup>128</sup> Alvarenga, *Identidades en disputa*, 284-285.

<sup>129</sup> Alvarenga, *Identidades en disputa*, 285, 287.

<sup>130</sup> Alvarenga, *Identidades en disputa*, 287-288.

<sup>131</sup> Alvarenga, *Identidades en disputa*, 298.

Desde el siglo XIX, el discurso médico eugenésico dictaminaría cuando un acto sodomita u homoerótico sería castigado con cárcel o con otro tipo de sanción.<sup>132</sup> Es bajo esta influencia de las instituciones médicas como la Psiquiatría, que hasta mediados del siglo XX el posicionamiento de los médicos con a las marcas en el cuerpo producto de la interacción sexual entre varones, lo que terminaría por definir una identidad de “sodomita” para el acusado. Estos hombres, según las pistas encontradas, serían clasificados como “anormales o locos”, en ese caso calificándose como sujetos que no controlaban sus deseos; por otro lado, la otra clasificación que sí presentaría una imputación a nivel jurídico se daba a través de la criminalidad del acto, especialmente cuando se encontraron casos contra menores de edad.<sup>133</sup>

El caso de los sodomitas es particularmente interesante para esta investigación, puesto que los controles corporales impuestos por la institucionalidad y legitimados por el grueso de la sociedad civil a través de la vigilancia activa hacia los acusados, se encuentra nuevamente en las quejas hacia el cine erótico. Principalmente se encuentran continuidades en el hecho de que las acusaciones se tratan de fundamentar con discursos que están regidos no solo por la práctica médica sino también por los discursos clasistas y eugenésicos propios de las élites dominantes del contexto de la primera mitad del siglo XX.

Con el desarrollo e introducción de tecnologías como el teatro, el cinematógrafo y hasta la televisión se tuvo que ir incorporando en términos generales las disposiciones formales e informales para controlar estos nuevos espacios de sociabilidad, los cuales impactaron principalmente a las clases subalternas en Costa Rica.<sup>134</sup>

Según Alfredo López-Calleja, anterior a 1953 en Costa Rica no existía una ley que regulara los espectáculos públicos. Los espectáculos públicos fueron regulados mediante decretos ejecutivos o reglamentos emitidos por el Poder Ejecutivo. Según Enríquez la reglamentación de las diversiones públicas inicia con la publicación del Reglamento de Policía de 1849 en donde se conceptualizan las diversiones privadas y públicas. Las segundas se desarrollan con previa invitación, en donde los espectadores concurren de forma voluntaria, estas actividades son reguladas por la policía, por lo que se tenía que haber informado previamente la hora y la fecha del evento, así como su

---

<sup>132</sup> Alvarenga, *Identidades en disputa*, 288-293.

<sup>133</sup> Alvarenga, *Identidades en disputa*, 290-291, 293-295.

<sup>134</sup> Alfredo López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, (Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 1974), 128.

precio. A lo anterior también se le suma en el artículo 160 del citado reglamento que únicamente podían disponerse para estas actividades establecimientos como teatros, billares, galleras y taquillas, las cuales sí representaban una afrenta a los códigos morales de la época podían ser censurados con la cancelación del evento como medida disciplinaria.<sup>135</sup>

Las medidas dispuestas en los posteriores reglamentos ya fueran generales, de policía o los específicos como los de Espectáculos Públicos (1906) fueron fortaleciéndose a raíz de la amplia aceptación que tenían, producto de la consolidación del Estado Liberal (1870-1914) y sus políticas de saneamiento social hasta la primera mitad del siglo.<sup>136</sup>

En lo relativo a los espectáculos públicos el antecedente más antiguo que nos interesa fueron las peleas de gallos y el redondel en donde se daban las corridas de toros en San José, estudiadas por Chéster Urbina, quien plantea un punto de inflexión en términos culturales en Costa Rica a partir de la llegada de los liberales al poder a partir de finales del siglo XIX. Estos hombres blancos, usualmente provenientes de una élite adinerada y con fuertes conexiones extranjeras, particularmente europeizadas, pretendieron comenzar un proceso de carácter homogeneizador y “blanqueador” de los sectores subalternos de la sociedad civil. Principalmente Urbina lo plantea alrededor de las constantes reformas a los reglamentos y decretos, que pretendían regular las diversiones públicas como las galleras y las corridas de toros, las cuales eran consideradas desde la cumbre de la élite como un deporte sangriento y sin objetivo.<sup>137</sup>

Pretendía controlar el ingreso de menores a los establecimientos destinados a esta práctica, así como la infraestructura del local y los días, tarifas y demás disposiciones de seguridad que tenían que seguir los dueños de los establecimientos, principalmente en lo relativo a la presencia estatal en el desarrollo de las peleas de gallos.<sup>138</sup> Como se verá más adelante, el Estado se coló desde el inicio en cada uno de estos espacios de sociabilidad, tanto para financiarse como para emitir criterio sobre el comportamiento de los asistentes y hasta cómo se tenía que calificar las peleas de gallos en este particular caso. Sin embargo, por la frecuente aparición de reglamentos de galleras homónimos en otras

---

<sup>135</sup> Francisco Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José. El caso de Moravia (1890-1930)” (tesis de maestría. Universidad de Costa Rica, 1998), 163-164.

<sup>136</sup> Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José”, 164-166.

<sup>137</sup> Chéster Urbina, “Homogeneizando culturas. Peleas de gallos, corridas de toros y Estado en Costa Rica”, *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* 3 No. 89 (2000), 59-60, 63-64.

<sup>138</sup> Urbina, “Homogeneizando culturas”, 60-61.

provincias y las múltiples violaciones a las disposiciones es que bajo decreto No. 47 del 1 de julio de 1889 se prohibirían las peleas de gallos, pero se haría efectivo hasta un año después.<sup>139</sup>

En marzo de 1878, el Reglamento del Redondel en San José daba potestad a un juez de poner infracciones; dependiendo de la gravedad del acto cometido, se procedía a multar al transgresor con cien o doscientos pesos o con prisión de hasta tres días a seis meses. Según Urbina, a pesar de que en este contexto el principal objetivo era el de “moderar” las diversiones públicas y las reacciones de las clases subalternas, no se procedió a prohibir el ingreso de personas en estado de ebriedad, la venta de licores ni la portación de armas en las galleras ni en los redondeles.<sup>140</sup>

Francisco Enríquez plantea que desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX el peligro que se percibió en torno a las diversiones públicas giró en torno a las mentalidades y la cotidianeidad del barrio. Enríquez menciona que a partir de la introducción de, primero las “mejengas” de fútbol los domingos en la tarde y posteriormente de la masificación que significó la proyección de las “vistas” –pequeñas funciones de cine-, además del teatro, las veladas, los turnos y los bailes, las tradiciones se fueron relegando poco a poco, especialmente los padres o párrocos increpaban la ausencia de los feligreses o la interrupción de la misa por el vitoreo del juego.<sup>141</sup> No obstante, esta reacción desde el clero y los legisladores no se mantendría durante mucho tiempo ni en todos los contextos; para el caso de Guadalupe, que durante las primeras dos décadas del siglo XX todavía se consideraba como rural, Enríquez menciona que el cura instrumentalizó las diversiones públicas posterior al terremoto de 1910 con el objetivo de conseguir fondos para la reconstrucción del recinto religioso, actitud que no cambiaría posterior a 1925 cuando se finalizó la construcción del mismo.<sup>142</sup>

Un dato importante en lo relativo al consumo de masas es que en la Costa Rica de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, algunas diversiones públicas estuvieron sujetas al factor de la clase social como lo fueron los bailes, el teatro y hasta cierto punto los circos, ya que las entradas eran costosas. Estos fueron celebrados en recintos que naturalmente privaban a las clases subalternas a disfrutar de ellos, es por eso por lo que

---

<sup>139</sup> Urbina, “Homogeneizando culturas”, 63.

<sup>140</sup> Urbina, “Homogeneizando culturas”, 64-65.

<sup>141</sup> Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José”, 122-130.

<sup>142</sup> Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José”, 142-143.

la introducción de teatros barriales daría paso al consumo de cine provincial y posteriormente local, además de la introducción del fútbol que posteriormente popularizaría los bailes para el financiamiento de los deportistas, expandiéndose y consolidándose como elementos de una cultura masificada.<sup>143</sup>

Por otro lado, es a partir de este incipiente cuerpo jurídico que se empieza a tener registro de contravenciones punibles referentes a los espectáculos públicos como el “[...] proferir palabras obscenas o ejecutar actos, gestos o actitudes o exhibiciones indecorosas o deshonestas. Aún más, se sancionan con pena los anuncios contra el decoro público, la exhibición o confección pública de dibujos deshonestos o la publicación, venta, distribución o exhibición de folletos u otros escritos, figuras o estampas contrarias a la honestidad.”<sup>144</sup> Sussy Vargas menciona en su estudio sobre el erotismo en el arte costarricense que elementos como el “cuerpo”, la “prohibición” y el “pecado” son conceptos vinculados no solo por la materialidad de la ley sino también por lo simbólico de su uso.<sup>145</sup>

Un caso ejemplificante en lo relativo a la censura y castigo público en lo relativo a la obscenidad en pleno siglo XIX fueron los tres juicios elevados contra José María Figueroa Oreamuno (1820-1900) en un lapso de 11 años desde 1835 hasta 1846. Ana Paulina Malavassi y Sussy Vargas plantean que el eje central de las acusaciones giraba en torno a la agresividad de la crítica política, que se canalizó a través de la burla hacia la élite lo cual también fue abordado por Dennis Arias.<sup>146</sup> A pesar de ello solo se tiene registro gráfico de un dibujo en grafito de una mujer cartaginesa, que presentaba a una mujer bailando, vestida con “un ligero traje de cabaret” como se visualiza en la imagen 1.<sup>147</sup> Particularmente importante es de mencionar que estos grabados o dibujos eran especialmente vedados por la tradicional provincia de Cartago, bajo los criterios de obscenidad que herían de forma directa las sensibilidades conservadoras del contexto de mitades de siglo XIX.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José”, 139-140, 146-147. Patricia Fumero, *Teatro, público y Estado en San José (1880-1914): Una aproximación desde la historia social* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996), 71.

<sup>144</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 129-130.

<sup>145</sup> Vargas, “Breve historia de la taxonomía del cuerpo y del pecado en el arte costarricense”, 152.

<sup>146</sup> Dennis Arias Mora, “Monstruos que gobiernan, animales que devoran. La crítica al liberalismo desde la zoología política en Costa Rica (1870-1900)”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* vol. 41, (2015), 219-248.

<sup>147</sup> Ana Paulina Malavassi, “Dibujos obscenos en el Cartago de 1843”, *Actualidades del CIHAC* vol. 2, no. 5 (diciembre 1995), 1-4.

<sup>148</sup> Sussy Vargas, “Breve historia de la taxonomía del cuerpo y del pecado en el arte costarricense”, *Escena Revista de Arte* vol. 75, no. 2 (2016), 158-159.

**Imagen 1.1 Sin título [Conocido como "La trompudita]**



**Fuente:** Colección del Archivo Nacional de Costa Rica, Prueba de juicio perteneciente al expediente jurídico No. 137 contra José María Figueroa.

Entre 1905 y 1906 con la publicación de un Reglamento de Teatros y Demás Espectáculos Públicos para la ciudad de San José, que la censura previa tendría un cuerpo legal establecido. En reglamentos anteriores la figura de poder y censura recaería sobre la estructura policial, donde "... el máximo jerarca era el Gobernador de la Provincia, del cual dependían los Jefes Políticos a nivel cantonal o los Jefes de Policía...", subordinados

al primero estaban los jueces de paz a nivel parroquial y los gendarmes.<sup>149</sup> Nuevamente el Reglamento de 1906 tendría importantes adiciones como una nueva figura de control, paralela en funciones al Gobernador como lo fue el censor, lo que se replicaría en Reglamentos locales como el caso del Reglamento de Puntarenas. A este nuevo funcionario se le asignaron las tareas que ya se saben son propias de la censura institucionalizada como la clasificación previa del espectáculo, programas y carteles, asegurándose de no dejar pasar lo que actualmente se conoce como publicidad falsa.<sup>150</sup>

Este cuerpo normativo reguló la construcción de los locales que albergarían los teatros y posteriormente los cines, ratificaba el papel fiscalizador de las Municipalidades y el cuerpo de policía –al menos un policía por función debía de monitorear el comportamiento del público; este gasto al inicio era asumido por el Estado, no obstante, desde 1911 se decretó bajo Acuerdo Ejecutivo N. 965, que la tarifa y cantidad de policías serían decretados por cada comandancia y que el gasto sería asumido por el empresario de cine interesado en la ejecución de la función-; así como se reguló el uso horario del espacio y el comportamiento de los asistentes al espectáculo.<sup>151</sup>

Según Sussy Vargas, desde 1910 ya se observaba de forma clara elementos gráficos conceptualizados como “imágenes indecentes”, puesto que se había prohibido expresamente en el Boceto de la República de Costa Rica las “Mercaderías de importación prohibidas” como “[...] las esculturas, pinturas, vistas, fotografías, litografías obscenas, lo mismo que libros impresos, manuscritos contrarios a la moral y las buenas costumbres [...]”.<sup>152</sup>

El papel que asume el Estado para con las clases subalternas durante el contexto de 1911 en torno a la diversión pública es netamente paternalista. La normativa no permitió el libre desarrollo de la actividad cinematográfica en términos programáticos desde el inicio de las funciones en el país. Enríquez menciona que en el artículo 28 del Reglamento de Espectáculos Públicos y Reglamento de Policía, el principal objetivo era mantener el orden y la moral públicas, por lo que se ejercía una censura previa a cualquier programa que propusieran los empresarios del cine 24 horas antes de cada función. Es a partir de 1920 cuando se comienza a regular la entrada de menores de 14 años a los establecimientos teatrales y por consiguiente también al cinematógrafo, así como las

---

<sup>149</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 135-136,

<sup>150</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 140, 144.

<sup>151</sup> Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José”, 180-183.

<sup>152</sup> Vargas, “Breve historia de la taxonomía del cuerpo y del pecado en el arte costarricense”, 164.

proyecciones en función de una restricción horaria, de esta forma no se podía proyectar ningún material que pudiera comprometer a este vulnerable sector; un año más tarde se eleva la edad de restricción a los 15 años.<sup>153</sup> De hecho, esa censura previa involucraba aspectos políticos y religiosos, imponiéndose multas y hasta el cierre temporal de los locales cuando se alteraba el orden, pues, como menciona Urbina, estos centros “No podían interpelar y dirigirse nominativamente a los espectadores, así como hacer alusiones personales a figuras políticas de actualidad local”.<sup>154</sup>

El Reglamento de Puntarenas formulado en 1918 introdujo pautas novedosas, que fueron fundamentales para nuestro análisis. Se propuso un control institucionalizado; o sea formal, del nuevo espectáculo cinematográfico, prohibiendo y sancionando a los empresarios de cine que proyectaran filmes que no estuvieran aprobados previamente por la censura oficial. Mientras que en otros espectáculos públicos no se permitía una ofensa abierta a las estructuras morales de la época, para López-Calleja esta es la primera vez que la moral pública entra como elemento de censura.<sup>155</sup>

Según Marranghello, la colección de leyes y decretos de los espectáculos públicos, giró en torno a los principales factores de censura como la moral y los valores catalogados como católicos y hegemónicos, lo que no será distinto del contexto que nos ocupa, como se puede visualizar en el Anexo 2 en donde se ha sistematizado los criterios de las resoluciones recopiladas.<sup>156</sup> A partir de esta descripción se aplicaría una sanción específica para los espectáculos públicos en general; sin embargo, para esta investigación se hará especial énfasis en las proyecciones cinematográficas.

Fue hasta 1933 que se unificarían los reglamentos locales formulados entre 1906 y 1920. El Reglamento de Carácter General respetó la existencia de los demás reglamentos y la dinámica de nombramiento de los oficiales locales, aunque de forma subordinada al primero, además se introduciría la figura del inspector de teatros, mediante la creación de una Comisión de Censura de Teatro en noviembre de 1921, que estuvo integrada “por un representante de la Secretaría de Gobernación y Policía, por un representante del Magisterio Nacional, por dos padres de familia y por el Director General de Policía.”<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Enríquez Solano, “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José”, 183-184. Gilbert Acuña et al., “Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897- 1950)”, (Seminario de graduación de licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 1996).

<sup>154</sup> Urbina, “Circo, nigromancia y prestidigitación en San José”, 100.

<sup>155</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 140-141, 143-144.

<sup>156</sup> Daniel Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, (San José: GRAFITEC, 1989 b), 129-139.

<sup>157</sup> Vega Jiménez y Quesada Rivera, *Leyes y comunicación en Costa Rica*, 779.

Este nuevo Reglamento de Carácter General prohibía cualquier puesta en escena o exhibición de espectáculos públicos que no hubieran pasado por la figura del censor. Aunado a lo anterior, la censura política tuvo un importante repunte por el contexto de entre guerras del que estaba siendo sujeto Costa Rica; por lo tanto, la injerencia de la Secretaría de Relaciones Exteriores no se hizo esperar ante la posibilidad de denuncias de algún representante extranjero que estuviera presenciando los espectáculos.<sup>158</sup> Este reglamento fue la base de los formulados posteriormente, las principales novedades en cuanto a la censura durante este contexto sería la publicación de más códigos regionales como el de la Ciudad de Liberia o el del cantón de Pérez Zeledón.<sup>159</sup>

Posteriormente, dada la centralización estatal producto del contexto político de la segunda mitad del siglo XX, con el mandato de Otilio Ulate Blanco (1949-1953) se renovaría el Reglamento de Carácter General (1951), con lo cual se crearía la Oficina de Censura “como órgano burocrático especializado en la vigilancia y regulación de los espectáculos públicos”.<sup>160</sup> Para López-Calleja este reglamento tuvo la especial característica de que la normativa mantenía una clara afinidad al nuevo gobierno, rechazando las producciones que alentaran cualquier disidencia política especialmente la que tuviera nexos con elementos comunistas, socialistas o fascistas, elaborando un cuerpo legislativo cada vez más complejo. De esta forma, como lo plantea el mismo autor, la censura –que inició siendo de tipo moral; o sea, una policía de costumbre- terminó implementando estrategias de censura política.<sup>161</sup>

Fue hasta la publicación de la Ley de Defensa Social (N° 1936, del 17 de septiembre de 1953) que se oficializó como ley las restricciones concernientes a las diversiones públicas. Esta nueva disposición se propuso como el principal mecanismo para la prevención delictiva y la conservación de la salud social. Estos dos conceptos posteriormente serán fundamentales en la argumentación de quienes apoyaron y aplicaron la censura en términos institucionales durante las décadas de 1970, 1980 y 1990. Este interés gubernamental no sería exclusivo de la segunda mitad del siglo XX, sino que la presencia estatal se vio fijada en el imaginario de las élites desde 1884, cuando se disponían a eliminar la afición y participación de sectores considerados como

---

<sup>158</sup> Patricia Vega Jiménez y Eugenio Quesada Rivera, *Leyes y comunicación en Costa Rica: 1824-1930* (San José: Universidad de Costa Rica – CICOM, 2015), 778

<sup>159</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 146-147.

<sup>160</sup> Sergio Issac Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (En Prensa), 11.

<sup>161</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 152.

“peligrosos” como a los “hijos de familia, a los domésticos, y a los faltos de ocupación o industria conocida” a prácticas que eran consideradas como dañinas u obscenas.<sup>162</sup>

La Ley de Defensa Social tenía tres objetivos base, López-Calleja los resume de la siguiente forma: a) prevención delictiva, b) control de la criminalidad y c) readaptación de los antisociales. El papel que estaba empezando a asumir el Estado todavía no había roto por completo con las concepciones decimonónicas anteriores a mediados del siglo XX. En ese sentido se asumió al espectáculo público como el principal propulsor de los delitos de la época, como la vagancia, el tráfico de estupefacientes, el alcoholismo, la taxicomía, el abandono familiar, etc, lo que tuvo como consecuencias que las regulaciones y los castigos alcanzaran a los negociantes del cinematógrafo, que en ciertas ocasiones considerados como corruptores morales. La posición asumida por el Estado fue ampliamente cuestionada, debido a que no se mencionaba una causa correlativa entre los fenómenos que exacerbaban los delitos previamente mencionados con los espectáculos públicos.<sup>163</sup>

La institución de la censura en Costa Rica fue sufriendo numerosos cambios a lo largo de su vida, uno de los factores que más afectó al cuerpo legal que ya tenía algún antecedente fue la introducción no solo de tecnologías tan variadas como el cinematógrafo y posteriormente el televisor, sino también de temáticas novedosas, principalmente aquellas que fueron acusadas de perturbar el orden público. Fue a partir de 1958 tras una posguerra que todavía mantenía abiertas heridas partidarias y familiares, que la censura fungiría como la herramienta institucional por excelencia para la prevención del delito. Según López-Calleja la preservación de la moral pública debía ejercerse para obtener un fin legítimo, que era el de preservar un cuerpo social moralmente sano a través de la eliminación de los espectáculos públicos como agente corruptor. De esta regulación y su posterior reforma se desprende uno de los mecanismos más efectivos aplicados por la censura; a partir de 1959 se aplicó el corte de escenas o pasajes, a pesar de las opiniones contrarias debido a los derechos morales de los autores de las películas u obras.<sup>164</sup>

Durante el contexto de la segunda mitad del siglo XX, específicamente en la década de 1970 la Oficina de Censura estuvo bajo el cargo del Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, este destinó el presupuesto necesario para poder ejercer su control por

---

<sup>162</sup> Urbina, “Homogeneizando culturas”, 62.

<sup>163</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 129-130.

<sup>164</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 155-156, 159.

medio de la Oficina de Censura, la Inspección y el Tribunal Superior de Censura.<sup>165</sup> La primera, según el Reglamento Orgánico, estuvo compuesta por un Director Ejecutivo y un número no mayor a once censores, quienes fueron nombrados por el ministro de Justicia. Los integrantes de la Oficina de Censura hicieron efectivas dichas resoluciones en votación por simple mayoría. La junta debió reunirse periódicamente por lo menos una vez a la semana y extraordinariamente cuando fuera convocada por el director, el quorum estaba conformado con la mitad más una persona; no obstante, no es claro cuál era el número mínimo de miembros en cada sesión.<sup>166</sup> Dichas líneas de acción son importantes tenerlas en cuenta porque fueron parte de las quejas ante las resoluciones tomadas por la Oficina de Censura, que se mostrarán posteriormente.

Según López-Calleja, este órgano fue encabezado por el director Ejecutivo, quien era “el soporte administrativo para la función de la censura” y quien toma el primer paso para accionar los dispositivos de la censura ante la Procuraduría General de la República o ante el Patronato Nacional de la Infancia.<sup>167</sup>

La Oficina de Censura estuvo compuesta por la Junta de Censura, que fue la primera instancia encargada de calificar los filmes que se exhibirían en el territorio nacional. Este órgano fijó las líneas de la censura, tal como lo mencionaron Georgina Chaves y Francis Mora. El contrato de los censores y el director ejecutivo no tenía el tiempo establecido de vigencia en el cargo, ni tampoco los requisitos mínimos para postularse, como se verá más adelante.<sup>168</sup>

Hay que mencionar además que el Tribunal Superior de Censura, estaba constituido por cinco miembros, quienes pertenecían al Ministerio de Gobernación, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y un padre de familia involucrado en la problemática de la Juventud y Familia.<sup>169</sup> Según el artículo 784, los miembros activos de las secciones de la Oficina de Censura ingresaban gratuitamente a cualquier espectáculo público,<sup>170</sup> lo que indica que los y las censores para 1973 no tuvieron preparación

---

<sup>165</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (29 de noviembre de 1973), 1. Georgina Chaves Olarte y Francis Mora Ballester, “Crítica filosófica-jurídica a la censura cinematográfica”, (Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, 1989, 219-220.

<sup>166</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, ANCR, p. 6. Chaves Olarte y Mora Ballester, “Crítica filosófica-jurídica a la censura cinematográfica”, 223.

<sup>167</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 165-166.

<sup>168</sup> Chaves Olarte y Mora Ballester, “Crítica filosófica-jurídica a la censura cinematográfica”, 222-223.

<sup>169</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, ANCR, 8.

<sup>170</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, ANCR, 8.

especializada en cinematografía.<sup>171</sup> El trabajo del censor contemplaba discriminar aleatoriamente los espectáculos que presenciaban, los mismos basados en su subjetividad, lo que se puede deducir del Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura, dado que no se especificó en ninguna parte la necesidad de preparación técnica o universitaria en Artes, sino solamente el interés en temas como las juventudes, lo que para este contexto tendió a ser paternalista y jerárquico para con los jóvenes e infantilizador para con los adultos.

Un elemento que no se debe dejar pasar es la composición por género de las distintas juntas de censura, específicamente las que comprenden entre 1970 y 1975. Fue a través de un fondo del Ministerio de Cultura, en el Archivo Nacional de Costa Rica que se logró identificar una serie de resoluciones desde la Oficina de Censura, en donde se logró visualizar que las 7 resoluciones recopiladas fueron firmadas únicamente por hombres, entre los nombres sobresalen el señor Antonio Bastida de la Paz quien fungiera como subdirector de la Dirección General de Adaptación Social, años después de haberse desempeñado como censor; Juan Carlos Fernández Saborío, quien fuera un importante eslabón del Partido Liberación Nacional como Viceministro de Gobernación de 1970 a 1974 y Milton Arias Calvo, quien asumiera el puesto de Ministro de Gobernación posterior a Edgar Arroyo Cordero en la administración del PLN con Daniel Oduber Quirós en 1978 (ver anexo 1).

Estas vinculaciones no parecieran ser casuales, sino que más bien se logra visualizar como el Estado a través de sus importantes y profundas redes políticas fue interviniendo en el plano simbólico, con micro políticas en la cultura masificada de forma constante y directa a través de la institución de la censura tanto política, religiosa como sexual, especialmente al querer desplazar o revertir los procesos de transculturación que estaba sufriendo Costa Rica, como se verá más adelante.

Otro aspecto importante y que se mencionó en párrafos anteriores es la composición por género de los integrantes de la Oficina de Censura –puesto que ellos daban el criterio en lo relativo a las resoluciones de la oficina en cuestión-. No se tiene más datos sobre el resto del grupo o colaboradores de la institución salvo por la resolución #47 del 10 de octubre de 1975 de las películas *La furia del viento*, *El Padrino II* y *Desenlace Mortal* en donde aparece el equipo de trabajo del Tribunal Superior de

---

<sup>171</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 166-168. Chaves Olarte y Mora Ballesteros, “Crítica filosófica-jurídica a la censura cinematográfica”, 223.

Censura. A pesar de que las películas censuradas en este documento no pertenecen al género en estudio de esta investigación, nos deja ver dos importantes elementos; el primero es la confirmación de la escasa información que se resguardó de esta institución, documentación que nos permitiría profundizar en la incidencia que tuvo el género sobre las decisiones de censurar o no una película, principalmente porque no se tienen datos de quienes eran los y las censoras de a pie; sin embargo, se podría pensar que en términos culturales existía muchas similitudes en lo relativo al posicionamiento de los y las censoras. El segundo elemento visualizado en la resolución #47 fue la participación de los 5 miembros como lo fue Juan Carlos Fernández, quien encabezaba la presidencia del Tribunal, así como Rafael Ángel Salazar, Gerardo Ribas, Kitico Moreno –única mujer de la que se tiene registro- y Milton Arias,<sup>172</sup> representantes que en años posteriores serán importantes engranajes en la institucionalidad.

Según el artículo 751 la restricción de los espectáculos públicos solamente podía hacerse efectiva de dos formas. Primero mediante la prohibición explícita, cuando se incurriera en la transgresión de “[...] normas legales, morales o de trato social vigentes, un específico estado de amenaza para la sociedad costarricense, o cuando el espectáculo sea de muy baja calidad en su aspecto técnico o artístico”,<sup>173</sup> lo que ya se venía reglamentando desde 1920 en Costa Rica.

Segundo, cuando dichas películas pasaron el filtro de la prohibición, pero eran sujetos de restricción, el Capítulo II del Reglamento Orgánico fue el encargado de legislar bajo cuáles condiciones los cines pudieron proyectarlas. Esto significó que el exhibidor tuvo que estar en la obligación de aplicar las disposiciones de la censura, en este contexto los empresarios del cine eran únicos responsables del incumplimiento de tales restricciones, como se había dispuesto desde inicios del siglo XX. Según la compilación de Leyes y Decretos de Marranghello<sup>174</sup> si un exhibidor era acusado de incumplimiento de las restricciones implementadas por la censura –aunque hubiera cambiado de dueño- podía ser sancionado no solo en términos económicos con multas que iban desde los 100 hasta los 500 colones de la época, sino también se aplicaron castigos como la clausura de las instalaciones hasta por seis meses.<sup>175</sup> Lo que fue muy importante a tomar en cuenta, y

---

<sup>172</sup> “[Acta de la sesión #47]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (10 de octubre de 1975).

<sup>173</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, ANCR, 1.

<sup>174</sup> Colección de Leyes y Decretos 1921, 1933, 1951, 1959, Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura 1973.

<sup>175</sup> Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, 130.

que representa una de las principales preocupaciones de esta investigación, es la proyección de películas con contenido que de una forma u otra llegaron a desafiar muchos de los cánones cristianos del contexto nacional y mundial.

Según el Reglamento de la Oficina de Censura (1973) las películas fueron clasificadas de tres formas: “a) Restrictiva: Sólo para mayores de 18 años. Para mayores de 18 años y mayores de 14 años, acompañados de una persona adulta. Sólo para mayores de 14 años. b) Preventiva: Inconveniente menores 18 años. Inconveniente para menores de 14 años. Inconveniente para niños. c) Libre: De libre exposición.”<sup>176</sup> Dichas formas de censura no solo fueron aplicadas en términos etarios, sino que la presente legislación también restringió la hora, el territorio y el local de exhibición.<sup>177</sup> En el siguiente apartado podrá verse cuál fue la justificación para dichas pautas de prohibición.

Fue también este órgano el que se encargaría de monitorear no solo lo que ingresaba al país para ser exhibido, sino también la forma en que se publicitaba, esto en cualquiera de sus formatos. Como se menciona en el artículo 752 “los avisos, anuncios, comunicaciones radiales y de televisión estarían igualmente sujetos a las normas establecidas [...]”<sup>178</sup> Asimismo los adelantos de las películas que regularmente se presentaron en el cine antes de la película que sería proyectada debieron haber sido exhibidos ante la Oficina de Censura para su clasificación individual y posterior aprobación, dicha disposición fue de suma importancia ya que en términos reales los efectivos adscritos a la Oficina de Censura eran cinco para toda la zona central del país, mientras que el mismo reglamento no mostraba de forma explícita cómo se legislaba en las periferias del mismo para la década de 1970, o quiénes eran los responsables de aplicar tales restricciones.

Según López-Calleja la Inspección de Espectáculos Públicos conformó un cuerpo de inspectores para San José y cada una de las provincias; sin embargo, las deficiencias estructurales de la Oficina de Censura provocarían que la efectividad de estos agentes fuera casi nula, en especial el hecho de que las personas escogidas trabajaran *ad-honorem*. Lo anterior significó que no podían ejercer su cargo de censor en horas hábiles por estar cumpliendo con su rutina laboral formal, lo que se trató de limitar eliminando los puestos que no tenían paga oficial por agentes contratados por la Supervisión General del

---

<sup>176</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, ANCR, 2.

<sup>177</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 176.

<sup>178</sup> “[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, ANCR, 2.

Ministerio de Gobernación.<sup>179</sup>

Lo anterior fue asegurado en un editorial de *La Nación* del 31 de marzo 1971, se apuntó que “la escasa y precaria fuerza de gendarmería de San José apenas permit[ía] la vigilancia en los cines. Ante este problema, que no es de la Censura misma ni de los empresarios, [...] Algunos saltan por encima de estos círculos concéntricos para exhibirse ante el público de provincias (pero no todo: sólo el que tiene privilegio de vivir en las cabeceras).”<sup>180</sup> Lo que deja claro que a pesar de que hubiera una fuerte presencia en el centro de San José, en las cabeceras de provincia era técnicamente nula.

La insistente censura previa de la que habían sido sujetos los empresarios de los exhibidores, tanto dueños de salas de cine como también los mismos distribuidores, no era una figura restrictiva de reciente creación si no que, como lo cita Marranghello, nace y se desarrolla ante las presiones ejercidas por grupos de padres y madres asociados a grupos religiosos de denominación católica, así como una serie de políticos que publicaban regularmente en editoriales de *La Nación* y el *Eco Católico* desde 1958, lo que fue haciéndose más recurrente a lo largo de la década de 1960, debido a los laxos controles de la Oficina de Censura ante la publicidad de las películas.

### **1.3 Introducción de las proyecciones de cine erótico a Costa Rica**

La introducción del cine erótico a las carteleras nacionales no fue un suceso fortuito. La comercialización del séptimo arte a nivel planetario permitió desde muy temprano que las influencias del cine europeo y estadounidense confluyeran en el contexto latinoamericano. De esta forma, contextualizar las producciones y su comercialización serán insumos fundamentales para entender no solo la consolidación de una cultura de consumo sexual, disidente de los cánones morales de la década de 1970, sino también de la apropiación de estas nuevas lecturas y representaciones de la sexualidad humana. Se pretende analizar la configuración estética de las carteleras de cine, los países donde fueron producidas las películas introducidas, así como la identificación por género cinematográfico, entendiendo dichas carteleras como la materia prima para poder conocer qué era lo que se proyectaba durante el primer quinquenio del periodo de estudio.

Las proyecciones de cine con contenido erótico o desnudos en pantalla se pueden

---

<sup>179</sup> López-Calleja, “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica”, 170.

<sup>180</sup> “[Los dilemas de un censor]”, *La Nación*, 31 de marzo de 1971, 14.

rastrear desde inicios de siglo XX. Para el caso costarricense Molina Jiménez plantea que en 1934 la empresa Urbini estaba promocionando en el *Diario de Costa Rica* la película *Elysia o el valle de los nudistas*, la cual había sido aprobada en un primer momento por el naciente cuerpo censor que pertenecía al Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, que estuvo presidido en ese contexto por Santos León Herrera. Sería León Herrera quien le anunciara a Mario Urbini la prohibición total del filme, debido a una serie de quejas que llegaron de una variedad de sectores sociales como lo fueron padres de familia y el clero católico.<sup>181</sup> Este caso, si bien no fue de los primeros escándalos en torno a proyecciones de cine considerado como “vulgar o pornográfico”, nos permite identificar elementos que se presentaron durante las décadas subsiguientes; específicamente entre 1970 y 1999, como lo fueron las presiones ejercidas por medio de una censura tanto formal como informal contra las proyecciones de cine erótico y pornográfico. No obstante, habría también una resistencia contracultural la que pronto marcará la línea en el consumo masificado de producciones audiovisuales con contenido erótico y posteriormente pornográfico en Costa Rica.

Alberto Elena hace especial énfasis que en parte de Europa y los Estados Unidos existió para 1920 y 1930 una importante cantidad de cortometrajes de corte erótico llamados *stag film*, los mismos que con tecnología muy básica ya estaban teniendo un importante renombre a nivel regional. Estas películas fundamentalmente estaban dirigidas a un público específico como lo eran los clientes de bares clandestinos de trabajadoras sexuales. Estas pequeñas producciones presentaban características técnicas específicas como un argumento básico, corta duración, con actores y/o actrices que no tenían experiencia fílmica y la mayoría de las veces eran mudas.<sup>182</sup>

Elena indica que hubo una importante ruptura en torno a la producción tradicional de películas de esta categoría fílmica entre 1968 y 1972. En este periodo el *stag film* le abriría paso a las películas etiquetadas como eróticas, debido a la creciente liberalización en la producción cinematográfica, ya que es a finales de la década de los sesenta que se hace legal la producción de cine pornográfico en el norte de Europa, específicamente en países como Suecia y Dinamarca. En consecuencia, generaría mejores condiciones para la internacionalización de dichas películas; a pesar de que en un primer momento no se

---

<sup>181</sup> Jiménez Molina, “Elysia o el valle de los nudistas: el escándalo por nudistas en el San José de 1934”, *La Nación*, 20 de marzo 2016, en línea.

<sup>182</sup> Alberto Elena, “La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico”, *Secuencias: Revista de Historia del cine*, no. 12 (2000), 7-8.

hubiera pensado las películas eróticas para un mercado internacional, la norma fue la apropiación de las mismas por los distintos países productores como los europeos y el estadounidense. Fue a partir de este contexto que las producciones audiovisuales pasaron de simples *nudies* o películas que presentaban escenas sexuales interraciales simuladas como *Vixen* (1968),<sup>183</sup> a utilizar estrategias de producción que obedecían más al hiperrealismo o sexo explícito como lo fue *Mona, the Virgin Nymph* (1970), considerada la precursora del género pornográfico, incluso antes que la famosa *Deep Throat* (1972), puesto que será la que introduzca elementos que anterior a 1970 no habían sido apropiados del todo por la industria de cine, como el recurso de la felación.<sup>184</sup>

Linda Williams plantea que la tendencia a las representaciones sexuadas en la gran pantalla primero, y posteriormente en la televisión y dispositivos electrónicos como el internet, tiene una amplia relación con los movimientos de liberación sexual. Este proceso llevó muchas décadas de pequeños movimientos relacionados a un amplio espectro de temas vinculados a la sexualidad como el surgimiento de grupos politizados de lo que hoy en día se conoce como la comunidad LGTBIQ; el uso de la pastilla anticonceptiva como medio de control prenatal; las nuevas dimensiones en las relaciones de género producto de la consolidación del movimiento feminista, a través de importantes luchas civiles. Finalmente, el auge en la esfera pública (teatros, cines, televisión, etc...) de lo considerado como privado, o sea, de la producción cinematográfica a gran escala del cine erótico y pornográfico como principal consecuencia de una nueva lectura del coito como actividad sexual no exclusiva para la procreación, crea una apropiación de la representación del acto sexual para el placer.<sup>185</sup>

Según Williams, el clímax de la Revolución Sexual se alcanzaría entre 1969 y 1973 a través de la institucionalización de las discusiones generadas en los tribunales de justicia norteamericanos al acusar de obscenidad a distintos productores de películas pornográficas, a lo que se sumarían los distintos discursos elaborados por los grupos feministas, lo que le daría la publicidad necesaria para ampliar su rango de influencia. En este contexto la autora plantea que se generaron dos amplias formas de hablar sobre sexo: *Speaking about sex* permite dimensionar la sexualidad como un objeto de estudio en términos científicos, desarrollándose investigaciones ya fuera en términos médicos,

---

<sup>183</sup> Según Loranca Frontana (2018) fue la primera película con clasificación X por parte de la Motion Pictures Asociations.

<sup>184</sup> Elena, "La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico", 8.

<sup>185</sup> Linda Williams, *Screening Sex*, (London: Duke University Press, 2008), 8-9.

sociológicos o históricos en la academia norteamericana; y el *Speaking sex*, parte de las subjetividades que se crean a partir de estas nuevas formas de consumir sexo, de ahí que se redimensione en el tiempo y el espacio occidental lo considerado como público/privado, perverso u obsceno/ normal. Se crean y se destruyen los discursos variantes, puesto que se posicionaban entre la continuidad de la prohibición basada en el tabú o la liberalización/ flexibilización de la censura,<sup>186</sup> consolidando lo que otros autores han planteado como las guerras sexuales.

Para el contexto costarricense ya Alvarenga nos mencionaba que durante la primera mitad del siglo XX, quienes profesaran una identidad sexual disidente serían penalizados. Esa sanción sería comprobada a través de la mirada del acusador, a través de los fluidos que excretaba el cuerpo, que sería revisado por el médico para comprobar dichas acusaciones. Se evidencia como el Estado desde su verticalidad ejercía, contra la población homosexual y las mujeres que pretendían tener algún control sobre su sexualidad, una dura política de censura, esta tendencia fue predominante en lo relativo al aparato no solo jurídico que regía a Costa Rica sino también en términos de cultura, especialmente en lo relativo al consumo.

Las tendencias en lo relativo al consumo se venían modificando desde la década de 1950 y 1960, según Virginia Mora la introducción de la televisión y su pronta masificación permitieron que se empezara a visualizar un estilo de vida y de consumo de electrodomésticos distintos, especialmente en lo relativo al entretenimiento.<sup>187</sup> Según esta autora, y como se mencionó en apartados anteriores, el involucramiento de la mujer en la publicidad reducía el margen de exclusión de la esfera pública al que se habían visto sometidas,<sup>188</sup> a pesar de haber alcanzado una representación política desde 1953 cuando se autoriza la participación electoral de la mujer posterior a la Guerra Civil (1948).

Los cambios a mayor escala se pueden ir visibilizando de forma más concreta entre 1965 y 1969. La moda cambió rápidamente, así como la representación del cuerpo de quienes modelaban esos nuevos y atrevidos conjuntos. Según Mora Carvajal, el uso de distintas prendas como el pantalón campana se consideraba como una afrenta directa a los cánones tradicionales que revestían a la figura femenina, así como lo aborda Mariela Agüero Barrantes en su investigación acerca de la minifalda entre 1965 y 1975.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Williams, *Screening sex*, 10-11.

<sup>187</sup> Virginia Mora Carvajal, "La televisión llega a la publicidad. Prácticas publicitarias e imagen femenina", *Reflexiones* vol. 98, no. 2 (2019), 42.

<sup>188</sup> Mora Carvajal, "La televisión llega a la publicidad", 53.

<sup>189</sup> Virginia Mora Carvajal, "Entre pantalones campana y blue jeans. Revolución sexual femenina y

Mariela Agüero, quien estudia la percepción de la belleza y su relación directa con el uso de prendas introducidas a través de la publicidad, menciona que las minifaldas todavía para el primer quinquenio de la década de los sesentas no eran parte del imaginario colectivo, además tampoco existía una distinción de modas en términos generacionales, lo que significó que para ese contexto en Costa Rica madres e hijas todavía seguían reproduciendo patrones similares en lo relativo a su consumo.<sup>190</sup>

No obstante, es entre 1965 y 1975 que cambia la dinámica radicalmente. La concepción de belleza incentivada y consolidada mediante la opinión pública reforzaba el ideal de una figura femenina moldeada que luciera la minifalda.<sup>191</sup> Estas influencias, según Agüero Barrantes, provienen de modelos de la alta cultura de masas de Europa y los Estados Unidos, con exponentes tan famosas como la supermodelo británica Twiggy y la actriz, cantante y escritora francesa Brigitte Bardot.<sup>192</sup> No obstante, esta tendencia con respecto a la publicidad no se circunscribe únicamente a estas décadas, sino que desde mediados del siglo XIX Mora Carvajal identifica que se seguirá la tendencia a la copia de modas extranjeras,<sup>193</sup> y sin duda alguna también en lo relativo al cine.

En territorios tan lejanos como Costa Rica se impusieron tendencias en lo relativo a la vestimenta, al consumo de productos de moda que hasta el momento no habían sido habitualmente difundidos. Precisamente, este bombardeo desde los medios de la época con respecto a lo bello y respetable fue introduciéndose en el imaginario colectivo de un sector etario muy específico como lo fueron las juventudes, principalmente aquellas chicas que se encontraban en su adolescencia.<sup>194</sup> De esta forma se puede apreciar más claramente una distancia generacional entre quienes fueron adultos a finales de la década de 1940 y aquellos que crecieron entre 1950 y 1960, quienes fueron considerados como “liberales” e inmorales.

En el contexto nacional, tanto Molina Jiménez como González Ortega proponen que el proceso de apertura cultural en Costa Rica se empezaba a manifestar de forma más amplia desde mitades del siglo XX.<sup>195</sup> En este contexto la introducción de una nueva

---

publicidad en Costa Rica”, (Ponencia, XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, 2018), 52. Mariela Agüero Barrantes, “Percepción de la fealdad en el periodo de las minifaldas 1965-1975”, (Memoria del IV Coloquio Repensar América Latina, San José, 2016).

<sup>190</sup> Agüero Barrantes, “Percepción de la fealdad en el periodo de las minifaldas 1965-1975”, 49.

<sup>191</sup> Agüero Barrantes, “Percepción de la fealdad en el periodo de las minifaldas 1965-1975”, 51-52.

<sup>192</sup> Agüero Barrantes, “Percepción de la fealdad en el periodo de las minifaldas 1965-1975”, 56.

<sup>193</sup> Virginia Mora Carvajal, “El desarrollo de las agencias de publicidad y su relación con el caso costarricense (1900-1950)”, *Reflexiones* vol. 92, no.2 (2013), 44-46.

<sup>194</sup> Agüero Barrantes, “Percepción de la fealdad en el periodo de las minifaldas 1965-1975”, 52, 56-57.

<sup>195</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*: 101-110. González Ortega, *Mujeres y hombres de la posguerra*

cultura de masas se vio acelerada por una serie de factores enlazados tanto a la cultura política como económica producto de la década de 1950, cuando según David Díaz Arias se rechaza desde las clases subalternas del país la promoción de una “nueva moral”, principalmente influenciada por el Partido Liberación Nacional.<sup>196</sup>

A partir de la influencia de la Guerra Civil de 1948 las tendencias en los “valores” comenzaron a sufrir una ruptura en su concepción tradicional, en donde precisamente se desencadenan una serie de discusiones en el plenario canalizadas a decidir qué tanto poder podría ejercer el gobierno en términos de cultura. Lo anterior no solo implicó la educación sino también los espectáculos públicos, proponiéndose de esta forma una “[...] intensificación de las funciones culturales del gobierno [...]” que se institucionaliza posteriormente con la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en la década de 1970.<sup>197</sup>

Las juventudes de 1950 emprendieron el desarrollo de una nueva identidad, esta estuvo marcada por el abandono físico y sentimental de sus progenitores, así como la destrucción de la idealización del panteón de figuras políticas que pertenecieron a la élite agroexportadora costarricense, la cual se había consolidado como principal líder político desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. Lo anterior trajo consigo el desafío de las estructuras sociales, como la relación masculino/ femenino, el discurso anticomunista y la introducción del *american way of life*.<sup>198</sup>

Desde esta perspectiva, González Ortega plantea que “las juventudes” fue uno de los principales grupos sociales fortalecidos como un sector etario distanciado, que buscaba a partir de esta nueva experiencia consolidar un nuevo estilo de vida. Este nuevo panorama produjo resistencia desde la institucionalidad, puesto que se temía y rechazaba la crítica al mismo gobierno, principalmente porque se creía que ese desafío provendría de las tendencias políticas relacionadas al comunismo, de esta forma se desarrollaron políticas dirigidas a la protección de este sector social, con el objetivo de evitar una “contaminación” que resultara en disidencias político-ideológicas más profundas.<sup>199</sup>

Díaz Arias menciona que, durante los gobiernos del PLN subsecuentes al

---

costarricense: 54-62.

<sup>196</sup> David Díaz Arias, *Crisis social y memorias en lucha: Guerra civil en Costa Rica, 1940-1948*, (San José: Editorial UCR, 2015), 315-316.

<sup>197</sup> Rafael Cuevas Molina, *El Punto sobre la i: Políticas culturales en Costa Rica 1948-1990*, (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones, 1996), 47-51.

<sup>198</sup> Alfonso González Ortega, *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*, (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005), 54-56.

<sup>199</sup> González Ortega, *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense*, 62-66.

conflicto, se propusieron implementar una política cultural que se encaminara a sustituir de forma directa las tendencias culturales promovidas durante la década de 1940 por el gobierno de Calderón Guardia. Se pretendió eliminar una serie de prácticas culturales como “[...]la música en las cantinas, la proyección de ciertas películas y la transmisión de “novelas pasionales””, ya que se consideraban como un rastro de aquellos años de rebeldía y desorden. Sin embargo, la cultura de masas, que ya tenía una importante presencia en la cotidianeidad y que pretendían eliminar, fue defendida por la clase subalterna costarricense, al impedir que la institucionalidad ejerciera un control directo sobre la vida privada de los ciudadanos.<sup>200</sup>

La cultura de masas se empapó de los productos culturales manufacturados en los Estados Unidos a partir de la década de 1950 y 1960 sin que esto significara un distanciamiento de las producciones mexicanas, argentinas, españolas y cubanas. González Ortega plantea que uno de los puntos neurálgicos del plan de gobierno de José Figueres Ferrer era replantear los términos y condiciones de las relaciones; no solo políticas si no también económicas de Costa Rica con Estados Unidos. Lo anterior tras haber traspasado el umbral de la “madurez estatal”, lo que se definía como una lucha institucionalizada por el poder político de las distintas facciones que solían disputárselo, de esta forma se comenzó a negociar de forma progresiva los contratos bananeros (impuestos a las ganancias), el papel de las compañías eléctricas y los precios de los productos de importación.<sup>201</sup>

Tomando el párrafo anterior como premisa se puede observar que esas inversiones de capital estadounidense tuvieron una amplia presencia en el desarrollo sociocultural costarricense. Es durante este contexto de renegociación y pujante tensión que experimentó el país, que Costa Rica terminaría de interconectarse con el resto de América Latina a través de la construcción e inauguración del Aeropuerto Internacional de la Sabana (1940-1955), la Carretera Interamericana (circa. inicios de 1950) y la integración de Costa Rica al Mercado Común Centroamericano en 1962, elementos que según González Ortega habrían facilitado la conexión de Costa Rica con el resto del continente y por lo tanto del mundo.<sup>202</sup>

El alcance de estas relaciones generaría rechazo, siendo uno de los primeros signos evidentes de apertura desmesurada a una cultura foránea, a lo que se le sumó el turismo

---

<sup>200</sup> Díaz Arias, *Crisis social y memorias en lucha*, 315.

<sup>201</sup> González Ortega, *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense*, 29, 54.

<sup>202</sup> González Ortega, *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense*, 65

y la cultura de masas como lo aborda Virginia Mora entre las décadas de los cincuentas y sesentas, contexto en el que la publicidad de televisores o aparatos de entretenimiento familiar dominaban un importante segmento del mercado nacional.<sup>203</sup>

Este panorama no puede ser ignorado si se está tratando de entender el fenómeno de la introducción del cine producido en el extranjero como elemento que produce tensión; para que este último fuera recibido debió tener algún nicho cultural en el lugar donde se proyectara. De esta forma se podría proponer que esa interconexión geográfica, material/ infraestructural y cultural permitió que fuera más sencillo para las juventudes y quienes tuvieran contacto con productos culturales extranjeros asumirlos como propios.

González Ortega plantea que es la diferencia generacional entre quienes crecieron en las décadas de 1950 y 1960, contra quienes eran adultos a finales de 1940, lo que explica estas rupturas.<sup>204</sup> Argumento que es profundizado por Mora Carvajal cuando menciona que una de las estrategias más efectivas de la publicidad de los jeans durante los sesentas fue utilizar la figura del público meta o a quienes pretendían alcanzar en sus anuncios de televisión, tales como las mujeres universitarias y jóvenes. Para una marca, esta representación pretendía ser un imán de consumidores con capacidad adquisitiva y con poder de influencia; en palabras de Mora Carvajal, muchas veces se utilizaron lenguajes y representaciones que eran consideradas como “afrentas culturales” como la salida de la mujer del espacio privado al público en su vinculación con la educación superior,<sup>205</sup> lo que parece contradecir la representación mínima del género femenino en el Tribunal Superior de Censura, por ejemplo.

González Ortega menciona que, durante la década de 1950, la inclusión de secciones en los periódicos nacionales en lo relativo al consumo de cine extranjero, principalmente estadounidense, fue particularmente sorpresivo. Una de las principales tendencias en lo relativo a las juventudes que recibieron el cine estadounidense y europeo en la Costa Rica de la posguerra, fueron sus heridas con respecto a los desapegos emocionales producto de padres y madres distantes, de una política cultural que los infantilizaba.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Mora Carvajal, “La televisión llega a la publicidad. Prácticas publicitarias e imagen femenina en Costa Rica,” *Reflexiones* vol. 92, no. 2 (2019), 42.

<sup>204</sup> González Ortega, *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense*, 66-69. Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 109-110.

<sup>205</sup> Mora Carvajal, “La televisión llega a la publicidad”, 54. Mora Carvajal, “Entre pantalones campana y blue jeans. Revolución sexual femenina y publicidad en Costa Rica” (ponencia, XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, 2018), 52.

<sup>206</sup> González Ortega, *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense*, 69-70, 73-79.

Esta tendencia se vio favorecida con la política económica tomada por los posteriores gobiernos del PLN, los cuales tendieron a ampliar el aparato estatal costarricense, así como a favorecer a la clase media, que experimentaba un ensanchamiento en términos cuantitativos. Fue la población ubicada en este sector socioeconómico la que tuvo capacidad adquisitiva para consumir los productos importados. Tanto Mora Carvajal como Molina Jiménez apuntan que el verdadero cambio se dio durante la década de 1960, cuando la introducción de la televisión llegó a inundar la cotidianidad de los costarricenses, lo que llegó a consolidar el *american way of life* en los hogares.<sup>207</sup> Lo anterior se materializó en las cifras de viviendas con un televisor que en 1963 era de 6.6 por ciento y que llegaría a aumentar a un 41.2 por ciento en 1973.<sup>208</sup> Por otro lado, la programación tendió a ser mayoritariamente extranjera, Cuevas Molina menciona que aproximadamente el 80% de esta procedía de los Estados Unidos, en contraposición a la producción nacional, la cual únicamente llegaba a un 20% de tiempo al aire, y era exclusiva de programas culturales desarrollados por la institucionalidad costarricense así como los noticieros.<sup>209</sup>

Es en este contexto local de transformaciones culturales y de vínculos globales que se origina, en la década de 1970, el auge de la comercialización del cine erótico/pornográfico en países como los Estados Unidos, con la proyección de películas como *Deep Throat* (1972) en múltiples salas de cine neoyorkinas, la cual estuvo en cartelera por aproximadamente cuatro años consecutivos, evidenciando la concurrencia del público durante un periodo de tiempo particularmente amplio. En consecuencia, lo anterior generó una seguidilla de producciones norteamericanas que compartieron como punto neurálgico la explotación del sexo para consumo público. Estos filmes serían la inspiración para los productores de distintos países europeos que siguieron dicha tendencia cinematográfica; un caso representativo fue el cine francés que recibió importantes cantidades de títulos norteamericanos hasta 1973, cuando ya pudo competir publicitando y distribuyendo su propia producción cinematográfica de carácter erótico/pornográfico, que para 1978 ya superaba los 142 títulos, frente a los 160 títulos con contenido no erótico ni pornográfico producido en Francia, y los 29 millones de francos de la época en inversión.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Mora Carvajal, "La televisión llega a la publicidad", 54. Mora Carvajal, "Entre pantalones campana y blue jeans", 52. Molina Jiménez, Costarricense por dicha, 101-102.

<sup>208</sup> Molina Jiménez, Costarricense por dicha, 101-102. Cuevas Molina, El punto sobre la i, 105-106.

<sup>209</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 107.

<sup>210</sup> Elena, "La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico", 9-10.

En este contexto setentero se asentaron las bases de la producción masificada de cine erótico, dando génesis a lo que fue denominado como la “época dorada de cine erótico/ pornográfico” a nivel global. La industria fue liderada en términos generales por las producciones francesas, estadounidenses e italianas –más tardíamente-.<sup>211</sup> No obstante, y a pesar de la creciente americanización cultural en el país, para el caso costarricense -como se puede destacar del Cuadro 1.1- fue la industria mexicana la que más peso tuvo en las proyecciones nacionales. Esta tendencia se puede explicar dada la amplia presencia –en términos mercantiles- de la empresa distribuidora Películas Mexicanas de Centroamérica S.A. Al gigante mexicano le siguieron las películas producidas en Italia y Argentina para el primer quinquenio de 1970, solamente la suma de los primeros tres países estaría acaparando aproximadamente el 50 por ciento de las proyecciones a nivel nacional, lo que deja ver la preeminencia del cine latinoamericano en los exhibidores nacionales.

Dicho rastro fue encontrado no solo en las quejas enviadas a la Oficina de Censura, sino que Gilbert Acuña y otros historiadores indicaron que desde inicios del siglo XX el cine mexicano fue representativo dentro de las importaciones cinematográficas. Para 1950 llegó a alcanzar un volumen de 1313 kilogramos en películas; no obstante, México no sería el único país latinoamericano que exportó cine a territorio nacional, sino que hubo una pronunciada competencia con el cono sur, donde Argentina fue el principal representante con aproximadamente 250 kilogramos de películas importadas anualmente.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Elena, “La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico”, 11-12.

<sup>212</sup> Gilbert Acuña et al., “Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897-1950),” (Seminario de graduación para optar por la Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 1996), 145, 148.

**Cuadro 1. 1 Cantidad de películas con contenido erótico por país productor entre 1970 y 1975**

País	Cantidad de películas	Porcentaje de películas
México	49	24.5
Italia	42	21
Argentina	17	8.5
Estados Unidos	15	7.5
Francia	9	4.5
Gran Bretaña	8	4
España	8	4
Otros*	7	3.5
Indeterminadas	45	22.5
<b>Total</b>	<b>200</b>	<b>100</b>

\*Las películas incluidas en la categoría otras provienen de Brasil, Austria, Dinamarca, Portugal y Alemania.  
**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en *La Nación*, base de datos Cartelera cinematográfica (1970-1999), 2018.

El caso del cine erótico mexicano, o las llamadas sexy-comedias mexicanas, estuvo enmarcado en la dinámica productiva del cine latinoamericano. Durante las décadas de 1950 y 1960 el máximo exponente del séptimo arte fue México; sin embargo, paralelo a esta industria de renombre se iba desarrollando un cine alternativo o cine sexual que ya había tenido sus inicios en las décadas de 1930 de forma clandestina; no obstante, sería la década de 1970 la que marcaría la tendencia sexualizante de la industria cinematográfica mexicana con películas como *Tívoli* (1974) y *Bellas de noche* (1975).<sup>213</sup>

El Estado mexicano aprobaba la producción de todos los guiones presentados; no obstante, el proceso de censura se encargaba de fiscalizar y si era necesario cortar las escenas consideradas como las más escandalosas para estrenar el filme.<sup>214</sup> Fue aproximadamente en 1972 cuando se había consolidado una industria dedicada a la producción de cine de Ficheras variante de la sexy comedia. Es un género particular de México que buscaba explotar una idiosincrasia basada en una sexualidad dominada por los roles de género, pero que en ocasiones pretendía desafiar la forma tradicional de entender las dinámicas de género representadas en las películas, temas sobre el barrio

<sup>213</sup> "México: erotismo nacional, historias sin pudor", *Entorno Inteligente*, 6 de septiembre 2015.

<sup>214</sup> Locarnca Frontana, "El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de México en la década de 1970", 101.

bajo, los bares, desnudos, groserías serían comúnmente abordados.<sup>215</sup>

Países como Estados Unidos, Reino Unido, España y Francia mantenían una presencia poco sobresaliente en las carteleras de cine nacionales. Las producciones de estos países apenas superaron el 20 por ciento de la totalidad de las películas proyectadas a nivel nacional, ¿cómo se puede explicar el hecho de que los países con más producciones llegaran en números inferiores a las salas de exhibición en Costa Rica?

Esta dinámica pudo deberse a que, producto de la introducción y desarrollo de una industria erótica en los Estados Unidos y Francia, se generaron mecanismos formales de resistencia, como lo fueron las cargas fiscales planteadas por los distintos cuerpos censores para la exhibición en las llamadas Salas X, ralentizando la expansión de dichas creaciones. Más adelante se profundizará sobre las distintas estrategias de censura ejercidas por las instituciones estatales, lo importante de recalcar es que fueron copiadas por países como España e Italia. De esta forma, el primer quinquenio de 1970 estuvo marcado por una resistencia ampliamente generalizada en la Europa occidental a las producciones de cine erótico, siendo hasta 1977 que se liberaría y regularía la producción y exhibición de este tipo de cine en España e Italia, ocasionando que fuera más regular el flujo de las películas producidas entre los Estados Unidos y los países productores europeos posterior a la flexibilización, ampliando de esta forma el rango de influencia cinematográfica de estos países sobre la región latinoamericana.<sup>216</sup>

Para el análisis de las carteleras de cine es importante comenzar especificando que en esta investigación la etiqueta de género dada a las carteleras fue puesta por medio de Internet Movie Database (IMDB). Dicha base de datos en línea almacena información relacionada a películas; específicamente nombre original del film, así como sus distintos nombres por doblaje, género, país, director, actores y actrices, ocasionalmente incluye una breve sinopsis. Otro medio para catalogar las películas en los distintos géneros cinematográficos que fueron proyectados en las salas de cine nacionales fue la utilización de las distintas palabras claves utilizadas por la publicidad en las carteleras de cine, esto debido a que hubo un porcentaje de las películas que no fueron encontradas en la base de datos, pero que por su descripción y su nombre hicieron más sugerente su introducción dentro del análisis que se desagregará en el Cuadro 1.2, tanto por cantidad como por porcentaje.

---

<sup>215</sup> Locarnca Frontana, "El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de México en la década de 1970", 107.

<sup>216</sup> Elena, "La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico", 10-13.

Como se apunta en el Cuadro 1.2, para el periodo de 1970 – 1975, a pesar de que se estaban proyectando películas con algún grado de contenido erótico, la tendencia fue que no se promocionaran como tal en las carteleras de cine; sino que se utilizó una estrategia bastante frecuente -identificada en los dos periodos subsecuentes- como lo fueron una serie de “eufemismos sexuales”, discernibles en IMDB y en las mismas carteleras. Debido a esta característica tan particular fue necesario una triangulación de las películas con una segunda base de datos como lo es FilmAffinity, consolidando de esta manera la etiqueta de género asignada en las películas del presente estudio.

**Cuadro 1.2 Cantidad de películas por género cinematográfico proyectadas entre 1970 y 1975**

Género	Cantidad de películas	Porcentaje de películas
Comedia	88	44
Drama*	32	16
Sexy Comedia	29	14.5
Erótica	7	3.5
Otras**	7	3.5
Indeterminadas	37	18.5
<b>Total</b>	<b>200</b>	<b>100</b>

\*Los dramas incluyen dramas eróticos como tales.

\*\*Las películas identificadas como otras incluyen romances, películas de crimen y thrillers con contenido erótico, así como terror y documentales.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en *La Nación*, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

Debido a que la caracterización por “género” corresponde al contexto en que se promocionó la película, nos podríamos preguntar ¿cuál fue el motivo por el que desde las carteleras nacionales se publicitaron las películas exhibidas con un género que no era el que le correspondía? Una primera hipótesis podría ser que, en términos de marketing, para este quinquenio, era mejor proyectar a un público como el costarricense una comedia o una sexy comedia que una película erótica, dado el incipiente contenido sexual de las producciones.

La última afirmación podría ser evidenciada dado que el 50 por ciento de las películas proyectadas durante el primer quinquenio del periodo de estudio fueron clasificadas como películas cómicas en la prensa nacional, dinámica que predominará independientemente del país que venga la película. Al mismo tiempo ocurría algo similar

con las sexy comedias, las cuales se caracterizaron por presentar un estilo sugerentemente sexual y un lenguaje con doble sentido por parte de los protagonistas. Su objetivo era presentar únicamente escenas subidas de tono, fue muy frecuente el hecho de que este tipo de películas fueran parodias de filmes originales, un caso importante sería el *Último tango en Roma*,<sup>217</sup> del director Nando Cicero, película que estaría imitando al *Último tango en París*.

Hay que mencionar además el hecho de que entre 1970 y 1975 el género “erótico” como tal sería fundamentalmente incipiente en las carteleras de cine nacionales. Se puede apreciar del Cuadro 1.2, que solamente en las primeras tres categorías de género cinematográfico se agrupó aproximadamente el 74.5 por ciento de las películas proyectadas, mientras que solamente el 3.5 por ciento de las películas fueron identificadas como eróticas. Es fundamental entender que dentro de las categorías tanto de comedia como de drama estarán las películas que fueron clasificadas como comedia erótica y drama erótico, películas que presentaron un contenido sexual más explícito, pero -como se mencionó anteriormente- tendieron a ser invisibilizadas mediante la clasificación desde la prensa nacional como simples comedias o dramas.

Anteriormente se mencionó que hubo una tendencia del predominio de las proyecciones de comedia y sexy comedias entre 1970 y 1975, en el Cuadro 1.3 se puede visualizar a la industria mexicana a la cabeza del ranking con el 36.4 por ciento del total de comedias. Lo que pone de manifiesto la importante relación comercial de Costa Rica con México, que había sido mencionada anteriormente, esto además es importante puesto que no solamente se estaban consumiendo comedias con contenido erótico, sino también dramas igualmente eróticos y en mucha menor medida películas definidas como eróticas.

¿Pero cómo y por qué es que el cine mexicano cambió tan radicalmente? Según Loranca hubo una serie de elementos tanto internos como externos que permitieron la producción, proyección e internalización de las sexy comedias primero y posteriormente las películas eróticas. En un primer momento el autor identificó la introducción de tendencias cinematográficas francesas “Nueva ola de cine francés” y el “free cinema inglés” que influenciaron las temáticas de las producciones mexicanas, así mismo el panorama interno empezaba a ser más flexible, puesto que se desarrollaron políticas de fomento a la producción cinematográfica. En consecuencia, todo guion que se escribiera

---

<sup>217</sup> “[Último tango en Roma]”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1975, 38A.

pasaría rápidamente los filtros de la censura y terminaría estrenándose aproximadamente un año después de su filmación, nació de esta forma en la década de 1970 el llamado cine de Ficheras o comedia erótica mexicana, que constituyó el principal material en las carteleras de Costa Rica durante el quinquenio 1970-1975.<sup>218</sup>

Tomando como premisa lo anteriormente expuesto es que Loranca aborda el tema de la censura cinematográfica, según el autor fue hasta mediados de la década de 1970 que se empezaron a promocionar y proyectar las películas de corte erótico en los cines mexicanos. Estas proyecciones habían sido incentivadas mediante decretos e inversiones en capital desde inicios de 1970 para ser proyectados en los cines que además eran del Estado como el Chapultepec, el Polanco o el Valle Dorado, adicionalmente algunas de estas películas fueron guardadas hasta la década de 1980 o mutiladas por la censura para poder proyectarlas a un público más amplio.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Loranca Frontana, "El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de México en la década de 1970", 56-59.

<sup>219</sup> Loranca Frontana, "El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de México en la década de 1970", 60-61.

**Cuadro 1.3 Número de películas proyectadas con contenido erótico por género y país 1970 – 1975**

País	Género cinematográfico							Total
	Comedia	Sexy Comedia	Romance	Drama	Erótico	Indeterminado	Otro	
México	32	5		11	1			49
Italia	14	12		8	3	1		38
Gran Bretaña	3	2		2				7
España	8							8
Argentina	10	4	1	2				17
Estados Unidos	9			5				14
Francia	5	1		2		1		9
Indeterminado	3	4		1	3	34		45
Otros	4	1		1			7	13
<b>Total</b>	<b>88</b>	<b>29</b>	<b>1</b>	<b>32</b>	<b>7</b>	<b>36</b>	<b>7</b>	<b>200</b>

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en *La Nación*, base de datos Cartelera cinematográficas (1970-1999), 2018.

El fenómeno del sostenido consumo de cine mexicano en la gran pantalla a nivel nacional podría ser explicado a través de la experiencia de la década de 1970, por medio de los procesos de transculturización que se habían estado expandiendo progresivamente de un determinado sector socioeconómico a otro más amplio.

La identificación por género anteriormente explicitada será importante a la hora de analizar la promoción de las películas, puesto que la publicidad más utilizada fue la clasificación de sexy comedia. Lo anterior es fundamental porque a pesar de que las películas estuvieron categorizadas como comedia o drama, serían publicitadas como sexy comedias; un caso representativo fue la película *Cómo enfriar a mi marido*,<sup>220</sup> del director René Cardona Jr y estrenada en 1970 a nivel internacional, la cual sería publicitada como una sexy comedia en los exhibidores nacionales, cuando el género que se le había

<sup>220</sup> [“Cómo enfriar a mi marido”], *La Nación*, 4 de enero de 1975, 92.

asignado fue el de comedia y que según Loranca fue una producción para toda la familia en México,<sup>221</sup> lo cual fue una tendencia no solo en el país sino que también se reprodujo en su país de origen. Esta situación generó un importante cuestionamiento ¿por qué si la película es una comedia, se vende como una sexy comedia, lo que implicaba un nivel más alto de contenido sexual en el argumento?

Esto nos sugiere que la publicidad de las carteleras era producida por personas que no sabían a qué género estaba circunscrita la película, o que más bien era una necesidad publicitarla de esta manera por el tema del morbo para los espectadores, lo que en principio entraría en discusión con lo anteriormente planteado; o sea, proyectar películas “eróticas” etiquetándolas de “comedia”, en este caso sexy comedias por el tipo de audiencia que estaba consumiendo cine. Lo anterior fue una práctica también realizada por los exhibidores mexicanos utilizando no solo publicidad que hacía pensar que la película tenía un fuerte contenido sexual, sino que también fue utilizada la figura femenina con poca ropa, a pesar de que los desnudos fueran técnicamente inexistentes en los filmes o no fueran instrumentalizados de esa forma.<sup>222</sup>

Pareciera que las formas de publicitar el cine habían sido similares desde que se empezó a proyectar cine a nivel nacional en 1898. Según Acuña y otros autores había formas muy variadas de publicitar los exhibidores, principalmente mediante una publicación periódica llamada “Céspedes Journal”, que tenía como objetivo ser un medio de difusión de masas de una serie de productos variados. Para las películas proyectadas en los teatros y eventuales cines, se utilizaron medios como los volantes, los carteles pegados en las calles, la radio y la televisión, recursos que llegaron a utilizarse hasta la década de 1970. De esta forma desde inicios del siglo XX uno de los primordiales medios de promoción fue la prensa, que generalmente cumplió la función de cartelera, en donde se promocionaban los teatros. Se estimulaba la curiosidad del público por medio de la propaganda en la prensa, se hacían concursos y se promocionaba la importancia del tema abordado en la película, las novedades, la calidad del filme, así como la recepción que tuvo la población asistente a la película. En algunas ocasiones fue necesario recurrir a la utilización de títulos escandalosos con el objetivo de llamar la atención del público, dinámica que para el periodo de estudio podría más bien haberse materializado mediante

---

<sup>221</sup> Loranca Frontana, “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de México en la década de 1970”, 102.

<sup>222</sup> Loranca Frontana, “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de México en la década de 1970”, 125, 159-163.

imágenes explícitas en el periódico.<sup>223</sup> Fue a partir de 1940 cuando, ya desaparecida la figura del cronista, la prensa dejó de destinar este espacio de forma gratuita, teniendo los empresarios que empezar a destinar parte de sus ingresos al financiamiento de publicidad, generando que la misma fuera más elaborada y competitiva.<sup>224</sup>

En relación con la publicidad alrededor de las películas, rara vez se mencionó el término erótico, de todas las películas recogidas únicamente dos son las que se han determinado como netamente eróticas según la base de datos IMDB durante el quinquenio de 1970 a 1975. Uno de los pocos casos documentados será para la película *Decameron súper erótico 3*,<sup>225</sup> que, como se verá en la siguiente imagen, presentó en su nombre y por lo tanto en la promoción la palabra erótico; sin embargo, en la publicidad no aparece como tal.

**Imagen 1.2 Cartelera Súper Decameron Erótico 3**

**HILTON**  
 3 p.m. ₡ 4,00  
**FUGA EN CADENAS**  
 Con Tony Curtis  
 7-9 p.m. ₡6,00  
 (Sólo 18 años)  
 Ultimos días en este cine de una pícaro, picante y sexy historia de tres enamorados. Un rotundo éxito del momento.

**HOY CENTER CITY**  
 3 p.m. ..... ₡ 3,00  
 7 y 9 p.m. .... ₡ 4,00  
 (Sólo 18 años)  
 Un conquistador de corazones, uno tras otro, uno tras otro.

**PUSSYCAT TE AMO**

**PROXIMO JUEVES CINE METROPOLITAN**  
**A MORIR TODOS DE RISA!! REDOBLAN LA GUARDIA**  
 Llegan: "LOS LOCOS DEL SUPERMERCADO". Divertidísima

**Fuente:** *La Nación*, 3 de noviembre de 1975, 43A.

<sup>223</sup> Acuña, et al, "Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897- 1950)", 111, 113-114, 117-118.

<sup>224</sup> Acuña, et al, "Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897- 1950)", 114.

<sup>225</sup> ["Súper Decameron Erótico 3"], *La Nación*, 3 de noviembre de 1975, 43A.

Las películas que fueron incluidas en el análisis generalmente estuvieron suscritas a las restricciones etarias que se habían explicitado durante el apartado anterior. Se pudo registrar en el Cuadro 1.4 que, entre 1970 y 1975, los porcentajes más altos de censura estaban dirigidos al público menor de 21 años, así para el año 1970 el 47.8 por ciento de las películas eran para mayores de 21 años, mientras que para el mismo periodo el 12.6 por ciento de los filmes podían ser consumidos por un público con 18 años o más. La situación anteriormente descrita dejó al descubierto que para este quinquenio se mantuvieron políticas culturales verticalistas y clasistas promovidas por el Estado, especialmente durante los gobiernos socialdemócratas.<sup>226</sup> Lo anterior es especialmente curioso, esto debido a que a inicios de la década el PLN había determinado la mayoría de edad a los 18 años, lo que había sido concedido por cálculos políticos,<sup>227</sup> dejando en evidencia que dentro de la concepción estatal el grupo etario que conocemos en la actualidad “adultos jóvenes” se encontraba en un estado prematuro en términos culturales pero no políticos; por lo tanto, el Estado seguiría ejerciendo un control sobre la moral y el consumo de productos que pudieran corromper.

No obstante, dicha dinámica se revertiría dramáticamente al finalizar el quinquenio, de modo que en el año 1975 el 59.5 por ciento de las proyecciones que estaban siendo censuradas limitaron únicamente al público menor de 18 años, esta dinámica nos permitió observar la eliminación de la restricción etaria para menores de 21 años.

La premisa anterior nos da una pista de que haber cumplido 18 años y ser determinado legalmente como un adulto no encajaba o no había cambiado en el ideario sobre la edad de madurez emocional y psicológico de las juventudes. En términos culturales seguían siendo considerados menores, quienes no tenían idea de cómo manejar su vida por la deficiencia de su madurez, lo que se evidenció en las posiciones contrarias a la comercialización de un aspecto destinado únicamente para la adultez como lo fue el sexo.

Algunas películas que mantuvieron esta clasificación fueron *El Graduado*,<sup>228</sup> dirigida por Mike Nichols de 1967; *La Perra*,<sup>229</sup> dirigida por Emilio Gómez Muriel

---

<sup>226</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 150-153.

<sup>227</sup> Mario Salazar, “Rebelión juvenil y régimen político (1962-1971),” en *La inolvidable edad: Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*, ed. Por Iván Molina Jiménez y David Díaz Arias (Heredia: EUNA, 2018), 93.

<sup>228</sup> [“El Graduado”], *La Nación*, 10 de enero de 1970, 71.

<sup>229</sup> [“La Perra”], *La Nación*, 28 de junio de 1970, 107.

también del año 1967, y *Adolescente Impura*,<sup>230</sup> uno de los dos casos registrados como película erótica para el quinquenio de 1970 a 1975. El 3.7 por ciento de las películas fueron clasificadas inconvenientes para menores de 14 años, con casos como el *Striptease de la muerte*,<sup>231</sup> *Cama, coche, alojamiento*,<sup>232</sup> del año 1968 y *No desearás al vecino del n° 5*,<sup>233</sup> dirigida por Ramón Fernández, la primera de género indeterminado, mientras que la segunda y tercera son de género comedia. Lo que no deja de generar intriga es ¿por qué a pesar de que todas las películas registradas para el análisis de este quinquenio presentaron algún grado de contenido sexual, existen dos edades de restricción tan polarizadas?

**Cuadro 1. 4 Cuadro de películas restringidas por edad y por año (1970-1975)**

Año	Total de películas por año	Mayores de edad*	Mayores de 21 años**	Porcentaje*	Porcentaje**
1970	60	14	22	12.6	47.8
1971	15	2	9	1.8	19.6
1972	20	7	12	6.3	26.1
1973	13	9	3	8.1	6.5
1974	13	13	0	11.7	0
1975	79	66	0	59.5	0
Total	200	111	46	100	100

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en *La Nación*, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

\*Mayores de edad y su porcentaje

\*\*Mayores de 21 años y su porcentaje

Tres de las más importantes restricciones que pretendían ser eliminadas, según las discusiones entre Guido Fernández, quien fue editor en jefe del periódico *La Nación* e intermediario entre el Estado y los gerentes de cine y el ministro de Gobernación, Carlos Manuel Vicente,<sup>234</sup> tuvieron una importante presencia en las películas registradas para el quinquenio. La más aplicada fue la restricción horaria con 29 casos, en menor cantidad se aplicó que solamente se proyectaran las películas en la capital, específicamente en cines de la zona central de San José, y finalmente también se llegó a utilizar la restricción de las proyecciones en un solo local, para esta última limitación se registraron únicamente

<sup>230</sup> ["Adolescente Impura"], *La Nación*, 13 de junio de 1970, 11.

<sup>231</sup> ["Striptease de la muerte"], *La Nación*, 30 de enero de 1970, 94.

<sup>232</sup> ["Cama, coche, alojamiento"], *La Nación*, 1 de junio de 1970, 86.

<sup>233</sup> ["No desearás al vecino del n° 5"], *La Nación*, 12 de diciembre de 1975, 55A.

<sup>234</sup> ["Renuncia de Guido Fernández..."], ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

11 casos en los cines Rex, Coliseo y Capri.

Como se verá en la imagen 1.3, los censores no se limitaron a imponer una sola restricción por película, sino que los decretos les permitía aplicar más de un tipo de sanción. Para la película *La Gran Comilona*, que presentaba un sugerente análisis de la realidad italiana por medio de los pecados capitales, representados por una mujer que se dedicaba a la prostitución y que de manera artística retrató los excesos a los que se entregaron los tres protagonistas, fue censurada mediante la restricción etaria (que fue la más frecuente), solamente se llegó a proyectar en funciones nocturnas y fue una proyección exclusiva del cine Capri, incluso el precio de la película podría verse como una restricción para la parte de los espectadores con baja capacidad de consumo.

**Imagen 1.3 Cartelera de cine de La Gran Comilona**



**Fuente:** *La Nación*, 1° de junio de 1975, p. 66 A.

#### **1.4 La sociedad civil vrs el cine erótico: censura y descontento**

Este apartado tendrá la particularidad de ser trabajado desde dos perspectivas; la primera será la percepción de la sociedad civil con respecto al cine, se abordarán tres enfoques, el por qué se proyecta cine prohibido, haciéndose referencia al cine erótico; la respuesta ante la censura institucional, ya fuera que estas réplicas estuvieran a favor de la censura o como rechazo a la institución, y finalmente los discursos utilizados para censurar, tanto desde quienes publicaron en la prensa escrita como quienes lo hicieron directamente con el Ministro de Gobernación de la época, lo que se ha recuperado a través de la documentación ubicada en el Archivo Nacional de Costa Rica. Y en segunda instancia, la reacción tanto de la contraparte institucional como de la empresarial con las resoluciones de la censura y las apelaciones presentadas por los empresarios de cine, quienes propusieron tanto los criterios de censura como de apelación, las medidas propuestas contra los distintos exhibidores y las propuestas de los dueños y distribuidores de cine para contrarrestar las políticas institucionales.

Uno de los primeros indicadores de descontento en la sociedad civil con respecto a la proyección de cine erótico o más bien de las comedias y sexy comedias con contenido erótico, como se pudo constatar en el tercer apartado de este capítulo, fue la amplia cantidad de opiniones explicitando el por qué se proyectó este tipo de cine, que para el periodo de 1970-1975 la prensa y la sociedad civil clasificarían como “pornografía, cine rojo o cine prohibido”. Las fuentes recuperadas evidenciaron un clima de descontento y rechazo a las proyecciones cinematográficas más modernas, lo que fue concebido paralelo a la apertura cultural sufrida en el país durante la segunda mitad del siglo XX. Según el público, hubo una marcada decadencia de las producciones audiovisuales en general, en términos concretos las cartas de la ciudadanía se quejaban de los elementos artísticos y argumentales, la tendencia fue seguida por la decadencia del público, el debilitamiento de la censura, las influencias externas y por último las nuevas tendencias en el consumo.

Dichas opiniones fueron agrupadas en dos amplias categorías; lo que para el costarricense fue determinado como “elementos externos” que se conceptualizaron como elementos, productos o prácticas culturales ajenas o importadas a la “idiosincrasia costarricense”. Lo anterior generó una serie de contradicciones en torno a las mentalidades más tradicionales y aquellas que estaban experimentando cambios constantes. Se llegó a materializar como la decadencia de las producciones cinematográficas, que fue lo mismo que las nuevas tendencias en el consumo e

importación de cine. En contraste, también se buscó una respuesta a nivel interno, de este modo la sociedad civil observaba una decadencia del público consumidor y el debilitamiento de la censura como institución y lema de Estado. Lo anterior es sugerente, nos hace pensar que la colectividad vio esas influencias externas en función de una decadencia moral, lo que en consecuencia debió generar un reforzamiento de la censura formal, que luchara en contra de estas nuevas y cada vez más amplias y diferentes manifestaciones y relecturas de la sexualidad humana.

Ante este nuevo panorama cultural el costarricense promedio tendió a desplegar una serie de discursos que proponían se ejerciera controles en la esfera cultural, en específico de la cinematografía por su gran alcance en términos educativos. Gayle Rubin y Douglas Brode proponen en dos distintos estudios que la sociedad norteamericana ha ejecutado una serie de dispositivos de carácter represivo que se proponían mantener el *statu quo*, desde esta perspectiva se conoce que se desplegaron una serie de políticas y discursos propuestos y avalados no solo por el Estado sino también por instituciones – como la institución médica- ya fueran o no gubernamentales, para promover histerias colectivas que detonaran lo que Rubin llama Guerras Sexuales. A partir de este concepto se reconoce que existen una serie de etapas que “racionalizan” en la colectividad el temor a esos elementos extraños que buscan “desestabilizar” a la comunidad o el país, algunos ejemplos de estos elementos fueron el comunismo, los homosexuales o la pornografía.<sup>235</sup>

Estas guerras sexuales básicamente fueron una serie de tensiones vividas entre 1960 y 1980 en los Estados Unidos en un contexto de Guerra Fría, combinado con la gran influencia de los movimientos civiles LGTBIQ y la Revolución Sexual. Estos grupos buscaban una apertura en el ámbito sexual, lo que estuvo cruzado por el aparato legal, ya que existió una pugna entre quienes dictaminaban qué era una relación sexual coital “moralmente sana y natural”; o sea, el control propuesto desde las élites conservadoras para tratar de mantener inalterado el espectro sexual que hasta ese entonces no había sido cuestionado de forma directa y constante. Durante el contexto de la Revolución Sexual se propusieron no solo leyes que seguían patologizando la disidencia sexual – homosexuales y lesbianas- sino también criminalizando sus lugares de recreo y sociabilidad, ya que el marco social en el que se dieron estas luchas fue y es punitivo, generando que dentro del imaginario colectivo se redujera a este grupo como el “anormal

---

<sup>235</sup> Gayle Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” en *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*, comp. Por Carole Vance S. (Madrid: Revolución, 1989), 10, 13, 16-22. Brode, *Sex, drug & Rock ‘n’ Roll*, 121.

e insano”.<sup>236</sup> Estas dinámicas en cuanto a quién decide cómo y cuándo consumir productos sexuados y las tensiones surgidas de la ruptura de los modelos tradicionales también será proyectada en las producciones eróticas y pornográficas en Costa Rica.

Brode menciona el hecho de que, a pesar de la existencia de presiones desde grupos de derecha conservadora, el poder que se ejercía desde la esfera cultura con las producciones hollywoodenses era lo suficientemente fuerte como para representar solapadamente a un sector disidente sexualmente hablando, lo que también les dio el espacio para producir un cine eminentemente sexual. Las representaciones de las comunidades homosexuales y lésbicas no se dieron de buenas a primeras, sino que hubo una irrupción en las representaciones conservadoras de las juventudes y temas abordados en las películas norteamericanas que tendieron a sexualizar de forma constante al nuevo sector etario en la década de 1960, de esta forma a través de la producción cultural televisada se vendía un estilo de vida o una “youth culture” que premió la enseñanza del cuerpo mediante la introducción del bikini, esto no solo para las actrices sino también para los actores, situación que claramente se enfrentaría con los parámetros morales de la época.<sup>237</sup>

Las opiniones recabadas tanto en el Archivo Nacional de Costa Rica como en la prensa a lo largo del periodo 1970-1975 permiten apreciar que el 11,3 por ciento de las personas estaban a favor de aplicar irrestrictamente la censura, mientras que el 24,5 por ciento de las opiniones indicaron la necesidad de reestructurarla mediante el fortalecimiento de la institución; sin embargo, no se hace explícito de qué forma debió haberse cambiado la estructura de la censura. Dichos posicionamientos podrían conducirnos a pensar que la sociedad civil “requería” de una institucionalidad más fuerte.

Estas peticiones no serían ignoradas desde las distintas esferas políticas, ya que para el 16 de abril de 1971 se estuvo haciendo promoción de la conformación de una comisión que tendría como tarea “... hacer los estudios pertinentes para la creación del citado tribunal, que tiene como fin, se nos dijo poner orden en la oficina de censura. Posteriormente, [...] será promulgada una ley de censura.”<sup>238</sup>

Para algunos padres y madres de familia encontrarse con que tanto los y las niñas como los y las jóvenes adultas estaban teniendo un acceso generalizado a este tipo de cine, encendía una importante alarma roja ante la complicidad no solo de los padres sino

---

<sup>236</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 16, 21-22.

<sup>237</sup> Brode, *Sex, drug & Rock ‘n’ Roll*, 102-106.

<sup>238</sup> “Tribunal de alzada tendrá la oficina de censura”, *La Nación*, 16 de abril de 1971, 74.

también de las autoridades gubernamentales. Estos escandalizados padres y madres de familia abogaban por una solución definitiva, muchas veces de carácter punitiva, no solo contra quienes administraban las salas de cine en donde se exhibía estas películas, sino también contra quienes consumían dichos filmes.<sup>239</sup> Estas posiciones generaron que tanto desde la prensa como las cartas dirigidas a la Oficina de Censura se criminalizara la comercialización del cine erótico, en este caso serían los gerentes de cine quienes fueron apuntados como los “mercanchifle[s] de la decencia”.

Según Marranghello y Fernández Morera, entre 1930 y 1940 se hicieron bastante frecuentes las críticas de la sociedad civil hacia las políticas excesivamente laxas en materia de censura, un periodo particularmente conflictivo fue la gestión de León Cortés Castro (1936-1940). Dicho gobierno no promovió de forma constante e intensa la censura de los espectáculos públicos, lo que fortaleció de forma significativa las quejas desde la sociedad civil, dirigidas por distintas organizaciones católicas ya fueran seculares o no. Dichos clamores hicieron especial alusión a las medidas censoras y de resistencia ante el “cine inmoral” utilizadas en países como los Estados Unidos, Francia, Inglaterra e Italia quienes a pesar de producir las películas que se estaba intentando prohibir en Costa Rica desarrollaron importantes mecanismos para retener la intromisión de productos culturales clasificados como “vulgares e inmorales” a sus países,<sup>240</sup> lo que evidentemente generaba una importante contradicción entre la producción y su mercado más inmediato, el cual estaba fuertemente restringido para ese contexto en específico.

Estas quejas se hicieron regulares no solo en la prensa escrita sino también en las comunicaciones presidenciales y/u oficiales desde pequeños grupos religiosos hasta individuales. En este contexto se concretó a mediados de los treinta una serie de campañas moralizadoras que pretendían sanear el cine, algunas de las acciones tomadas fueron “[...] 1) difusión mediática de la campaña de moralización, 2) petición a autoridades públicas, 3) creación y distribución de guías de cine, 4) formación de organizaciones contra el cine inmoral.”<sup>241</sup> Mientras que para 1942 las constantes quejas produjeron una oleada de protestas que velaban por la conservación del sentido moral y el intento de detener “[...] un infame negocio [que destruye] nuestra sociedad el sentido moral, el sentido de la dignidad personal, que una vez perdido, prepara a cualquier pueblo

---

<sup>239</sup> Daniel Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, (San José: GRAFITEC, 1989b), 106-107.

<sup>240</sup> Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, 111-114. Fernández, “Purificando el cine en Costa Rica, 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica”, 13-14, 17, 20.

<sup>241</sup> Fernández, “Purificando el cine en Costa Rica, 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica”, 17-18.

o nación a la bancarrota, al desastre en cualquiera de los otros campos de la actividad humana.”<sup>242</sup>

Sin olvidar la última frase citada por Marranghello, Rubin visualiza que las políticas que han regulado el consumo y la distribución del sexo han tendido a ser diferenciadas a través del tiempo. Han sido politizadas en mayor medida cuando la población reconoce elementos corruptores en la moralidad pública, lo que tuvo una considerable influencia en el periodo de entreguerras, desarrollándose una serie de discursos enfocados en denunciar cómo esa corrupción moral repercutiría de forma proporcional y significativa en el desarrollo de las sociedades.

La autora menciona que a pesar de que ya no se utilicen mecanismos coactivos para evitar que las juventudes se acerquen y exploren su sexualidad, se crean y se naturalizan los discursos que retratan que “[...] el sexo *per se* es perjudicial [...]”. Dichas nociones fueron legadas a las estructuras sociales y políticas modernas, y tuvieron como objetivo alejar a este grupo etario de la experiencia sexual. Rubin llama a esta estrategia la falacia de la escala extraviada; o sea, un “corolario de la negatividad sexual”, lo que se describe como una desproporcionalidad en la percepción negativa del acto sexual. En el caso de la investigación en curso se puede encontrar que las reacciones ante el cine con contenido erótico generaron reacciones censoras, con discursos antisexuales generalmente contruidos por la censura informal e institucionalizada como censura oficial a través de las ordenanzas y revisiones a los decretos que legislaron los espectáculos públicos y posteriormente al Reglamento Orgánico de Censura.<sup>243</sup>

En contraposición a los casos anteriormente planteados de igual forma se identificaron opiniones negativas ante la institución de la censura. Esta dinámica cultural para el quinquenio de 1970 a 1975 no era tan extendida; no obstante, las opiniones con respecto a las políticas culturales relacionadas al sexo y su consumo en pantalla parecen haber estado divididas. Dichas manifestaciones se podrían explicar dada su misma aparición en la prensa; dicho de otra forma, estas opiniones representaron a un pequeño sector de la sociedad que manifestó que la censura no debía existir o tuvo que haber sido menos represiva; así las cosas, únicamente el 22,6 por ciento de quienes participaron indicó cierta aversión ante la censura en la práctica y su abstracción en términos de autocensura, lo que no fue un rasgo nuevo como lo indican Acuña y otros en la

---

<sup>242</sup> Marranghello, *Cine y censura en Costa Rica*, 111-114.

<sup>243</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 2-3, 10, 17-18.

experiencia cinematográfica de Costa Rica desde inicios del siglo XX.<sup>244</sup>

La desaprobación se podrá constatar en la carta al periódico *La Nación* del 17 de abril de 1971, Fernando Aguilar señaló que en países como Colombia, Uruguay y Guatemala dejaron de aplicar restricciones geográficas. Lo que aún para el periodo seguía siendo común en Costa Rica, así mismo ataca la clasificación para mayores de 21 años, según el autor:

“Yo abogaría, y en ello estoy seguro que me acompañan los críticos y el público amante del cine, por el restablecimiento en el país de un sistema que sólo tenga el oficio de clasificar y no de rechazar las películas que les sean sometidas a consideración. Un sistema así es respetuoso del poder de discernimiento del individuo adulto y puede contribuir a que no sigan cerrándose paulatinamente las salas de espectáculos cinematográficos. Es fácil comprobar que hace diez años, San José con una población bien menor que la actual, tenía más salas cinematográficas que las existentes ahora.”<sup>245</sup>

La cita anterior nos provee dos importantes líneas a discutir, la primera es que en Costa Rica ya desde inicios de la década de 1970 para cierto sector de la sociedad costarricense la institución de la censura empezaba a verse como una institución anacrónica o con cierta incomodidad, puesto que la introducción del cine y la televisión había hecho que la temática de las películas se ampliara en un rango no visto en décadas anteriores. Habiendo mencionado lo primero, que la Oficina de Censura y su equipo estuviera controlando y prohibiendo la exhibición cinematográfica era una medida que para el primer quinquenio de estudio estaba siendo cuestionada por imponer medidas que estaban obsoletas, debido a la amplitud de temáticas que estaban siendo abordadas por otros medios de comunicación masiva como revistas y la misma televisión.

Por otro lado, Aguilar apuntaba a la disminución en términos cuantitativos de las salas de cine que existían en San José, éste atribuye dicha disminución a la cada vez más fuerte censura institucional. La disminución mencionada por Aguilar el 17 de abril de 1971 efectivamente sucedió, y es una tendencia que señalan María Lourdes Cortés y Carlos Cortés, quienes proponen una serie de factores que son fundamentales a la hora de explicar la decadencia de los exhibidores a nivel nacional, como lo fueron: los cambios a

---

<sup>244</sup>Acuña et all., “Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897- 1950)”, 207.

<sup>245</sup> Fernando Aguilar C., “Censura terrible”, *La Nación*, sección Cartas a la columna, 17 de abril 1971, 8.

nivel urbanístico en San José y en las demás cabeceras cantonales, pasando de los cines de barrio a los circuitos comerciales que empezaron a inundar estas locaciones desde mitades del siglo XX. Estos lugares serían reemplazados no solo materialmente sino también simbólicamente, lo que permitió que desaparecieran con mayor rapidez.<sup>246</sup>

Cortés y Cortés hacen especial énfasis en el hecho de que tuvieron que darse cambios de los productos consumidos y tecnología utilizada para que dichas transformaciones fueran de trascendencia, lo que explica hasta cierto punto que no existiera una resistencia en términos concretos a la desaparición de las salas de cine.<sup>247</sup> Estos cambios fueron esenciales puesto que hubo aumentos dramáticos en la cantidad de personas que poseían un televisor, para 1963 en la muestra del Censo de población se presentó que un 6,4 por ciento de la población poseía un televisor; en 1973 había un 3,7 por ciento que poseía televisor; mientras que para 1984 había un total del 17,5 por ciento de personas que mantenía en su casa de habitación ya fuera un televisor en blanco y negro o a color,<sup>248</sup> lo que aumentó el consumo en la esfera privada, generando una desvinculación de las salas de cine tradicionales.

Sin embargo, esta tendencia no puede ser explicada de forma unicausal, sino que todas las restricciones impuestas a los empresarios de cine pudieron haber tenido un profundo peso en la decisión de si continuar o no en el mercado cinematográfico. Algunos condicionantes de la permanencia de estos gerentes de salas cinematográficas en el negocio fueron los aumentos en las tarifas y la cantidad de impuestos a los permisos de funcionamiento, como mencionan Acuña y otros que se aplicaba desde inicios del siglo XX.<sup>249</sup> Esta dinámica fue simultánea en distintos países, un caso específico fue Francia un fuerte productor de películas eróticas durante el primer quinquenio de la década de 1970, cuando la censura aumentó: "... el IVA que grava[ba] la exhibición del cine pornográfico, [...] establec[ió] un impuesto adicional de un 20% sobre los beneficios de taquilla para reinvertir en la producción de films de calidad, se grava[ba] con una tasa de 300.000 francos la importación de películas pornográficas extranjeras y por último, se incrementa en un 6,5% el impuesto sobre el precio de las localidades X."<sup>250</sup>

El rechazo desde la sociedad civil hacia la censura en Costa Rica fue más amplio

---

<sup>246</sup> María Lourdes Cortés y Carlos Cortés, "La sala mágica. Agonía, muerte y transformación del cine en Costa Rica," *Separatas de la Revista Herencia* 9, no. 2 (1997), 39.

<sup>247</sup> María Lourdes Cortés y Carlos Cortés, "La sala mágica. Agonía, muerte y transformación del cine en Costa Rica," 39.

<sup>248</sup> Censos Poblacionales, 1963, 1973 y 1984.

<sup>249</sup> Acuña et al, "Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897-1950)," 204-207.

<sup>250</sup> Elena, "La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación de cine pornográfico", 10.

que lo referido anteriormente. Así las cosas, las diferentes cartas desde la prensa y el Archivo Nacional estipularían la negativa a que las películas fueran cortadas, que se utilizara la etiqueta de género cinematográfico “pornografía” sin serlo, ya que daría pie a que el film fuera sometido a un estudio infundado, lo que dejaba en evidencia la denuncia de la poca legitimidad y capacidad técnica que tenían los censores ante el público, lo que fue fundamental para las intervenciones posteriores.<sup>251</sup> Además, desde los sectores jóvenes se tendía a rechazar la censura puesto que no existía gran variedad de diversiones a las que se pudiera acceder, como lo dejó en evidencia Ricardo Cabezas el 30 de noviembre de 1971, durante las vacaciones finales del año escolar:

“¿Qué se puede hacer? no siempre hay paseos. ¿Dónde se puede ir en San José? ¿Al cine? ¿A las discotecas? ¿A los patines o al boliche? Analicémoslos [sic]. Metropolitan, 3-7 y 9 dos películas prohibidas, Rex, lo mismo, California, prohibidas, Hilton, sólo para mayores de 21 años, Variedades, igual, Palace-Ideal, el mismo cuento. ¿Qué cines queda?... Y claro, en los cines que quedan, las películas que quedan, si por casualidad no son prohibidas, entonces son viejas o películas que no vale la pena ir a ver.”<sup>252</sup>

Siguiendo la misma línea, las quejas en contra del cine rojo o “erótico” pudieron ser hasta cierto punto menos estructuradas que las que estuvieron a favor. Lo anterior hace referencia a que en general las opiniones de la sociedad civil se encaminaron a apuntar que las películas prohibidas y el cine erótico eran un corruptor en términos morales, mentales y sexuales, esto debido a que el cine fue visto como un medio de difusión masivo y por lo tanto como un método de enseñanza, específicamente para un sector de la sociedad civil<sup>253</sup> y desde quienes solamente buscaban lucrar con las diversiones públicas, que se suponía debían ser un entretenimiento sano, lo que se verá en la cita de agosto de 1974:

“Ya no sólo la pornografía tiene curial de lujo; es la escena lesbiana, el tributo a safo o la herencia de Sade, los que cuelgan sonrisas en las niñas y en los jóvenes escolares. El resultado pernicioso del carisma fílmico, el desenlace fatal y vulgar, sanguinario y brutal, lo da a sabiendas el comerciante de la dignidad, el

---

<sup>251</sup>Constantino Láscaris, “¡Apto para mayores!”, *La Nación*, sección Foro de la nación 19 de abril 1975, 15. M.M.M., “Historia de un amor prohibido”, *La Nación*, sección Cartas, 12 de junio de 1975, 14B.

<sup>252</sup> Ricardo Cabezas, “¿Qué pasa con las diversiones?”, *La Nación*, 30 de noviembre de 1970, 50.

<sup>253</sup> Fernández, “Purificando el cine en Costa Rica, 1936.1937: cruzada global, censura moral y movilización católica”, 13-15.

mercanchifle de la decencia y entre más roja es la película, mejor la cotiza en el hampa de la vulgaridad.”<sup>254</sup>

Esta cita revela que hubo una creciente resistencia en contra de la proyección de cine erótico en Costa Rica y que el lenguaje que se utilizó en contra de ello fue el de la criminalización de los empresarios de cine y además el de distintos científicos sociales, ya que según el autor de la opinión “la ilustración y los nuevos conceptos de la pedagogía y de la sicología aplicada, así como los prolegómenos de la filosofía permiten tantas libertades y tantas puertas falsas, que ya la realidad cojea ante la nueva verdad,”<sup>255</sup> la de los valores.

Tal y como Rubin lo propuso en su estudio sobre las cruzadas sexuales, estos mecanismos de prohibición y queja se formulan mediante los discursos que proponen como delincuentes a individuos o colectivos que “banalizan” de forma indiscriminada las concepciones tradicionales de la sexualidad.

Por otro lado, que se mencione en la cita anterior no solamente la pornografía, que para esta época en los cines costarricenses no había sido proyectada, sino también las llamadas escenas de lesbianismo, son fundamentales en el entendido de que existían tensiones fuertes por los temas abordados. Vale la pena mencionar que para el segundo caso sí habían sido proyectadas, se han encontrado registros de cine que fue categorizado como lésbico con casos como *Carla y Nora*<sup>256</sup> y *Quiero lo que quiero... ser mujer*,<sup>257</sup> la primera de cine lésbico y la segunda de cine transgénero —entiéndase este tipo de producciones como un drama con un contenido sexual incipiente—, ambas películas proyectadas únicamente en cines de la capital, además de la saga de *Emmanuelle*.

La evidencia recopilada no solo en las cartas dirigidas al ministro de Gobernación sino también en las cartas publicadas en el periódico *La Nación* nos permiten enlistar una serie de sugerencias formuladas por la sociedad civil para contrarrestar el ascenso de las proyecciones de cine erótico, durante el quinquenio de 1970 a 1975. Las principales medidas propuestas destacaban hacer más fuertes las prohibiciones de ese tipo de cine, la restricción etaria como una medida unitaria y el boicot a los comercios que siguieran

---

<sup>254</sup> “[Pornográfico y Pernicioso]”, (*En prensa*) sección Enfoque Semanal, agosto 1974, 3. La fuente fue extraída del Archivo Nacional de Costa Rica, del fondo Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia como una hoja suelta enviada por algún individuo que envió una carta al Ministro de Gobernación.

<sup>255</sup> “[Pornográfico y Pernicioso]”, (*En prensa*) sección Enfoque Semanal, agosto 1974, 2-3.

<sup>256</sup> “[Carla y Nora]”, *La Nación*, 2 de junio 1975, 74 A.

<sup>257</sup> “[Quiero lo que quiero... ser mujer]”, *La Nación*, 11 de noviembre 1975, 34 A.

proyectando ese tipo de filmes, medidas que por su carácter coercitivo disfrutaban de una amplia aceptación desde la verticalidad de la institucionalidad y la horizontalidad de la sociedad civil.

Black plantea que en 1934 a raíz de la proyección de la película *She done him wrong* (1933) la Iglesia Católica estadounidense organizó una cruzada moral, lo que también sucedió en el mismo año en Colombia, con la agrupación Acción Católica Colombiana (A.C.C) que buscaba la “recristianización” mediante boicots y linchamientos públicos, lo que no sería de extrañar para el caso costarricense debido a los comentarios punitivos generalizados.<sup>258</sup> En menor medida se propuso cerrar las salas de cine que persistieran en las proyecciones como una medida coactiva, otra medida ya utilizada pero expuesta nuevamente fue la proyección de las películas únicamente en horario nocturno y por último, que se creara un cine específico para dichas películas, posición externada únicamente por los empresarios de cine.<sup>259</sup>

Desde la década de 1950 se codificaron en los Estados Unidos una serie de ordenanzas que pretendían erradicar el consumo de sexo no heteronormado, lo que se estaba llevando a cabo en mayor medida en Nueva York y San Francisco mediante redadas y arrestos, desarrollando novedosos mecanismos de represión y fiscalización de la experiencia sexual. No obstante, la táctica más comúnmente utilizada para promover una histeria colectiva de carácter anti-sexual fue el discurso de la protección de la niñez y de la juventud.<sup>260</sup> Ciertamente este no fue uno de los únicos dispositivos morales que se han desarrollado desde los discursos normalizadores, si no que, como se había mencionado, la politización de la sexualidad fue una constante, lo cual puede entenderse de dos formas: la politización como una disputa legislativa que tiene en su argumento una serie políticas moralizantes (como el movimiento anti aborto) o una politización en términos de bandos o ideologías políticas.<sup>261</sup>

Rubin de igual forma hacen alusión al hecho de que se ha propagado colectivamente una relación entre el sexo, la familia, el comunismo y la debilidad política

---

<sup>258</sup> Gregory D. Black, “Las películas en la cultura americana: El control del entretenimiento en América, 1930-1968”, en *Cultura y literatura popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros*, ed. por José Manuel Estévez-Saá (Sevilla: Arcibel: Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, 2005): 7-8. Sergio Cáceres Mateus, “El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1931-1942,” *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 16, (2011), 197.

<sup>259</sup>Juan Carlos Fernández Saborío, “[Rechazo a apertura de cine exclusivo]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (31 de marzo de 1975).

<sup>260</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 6-7.

<sup>261</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 10.

durante el contexto de la Guerra Fría, lo cual se ha podido dimensionar no solo directamente en los Estados Unidos, si no que en Costa Rica estos discursos fueron encontrados en las cartas dirigidas a la Oficina de Censura. De esta forma elementos como la sexualidad sin control o sin regulación moral coexistían como una “receta para el desastre”, que introducidos en altos volúmenes solamente podían tener un resultado, la destrucción de la sociedad tal y como había sido constituida, esto significaba el debilitamiento estructural de la familia tradicional, discursos que son recurrentes en la actualidad y que son conceptualizados por Rubin como un efecto dominó.<sup>262</sup>

Esta idea, sin embargo, no fue exclusiva de Estados Unidos durante los sesenta, sino que, como lo menciona Begoña Gutiérrez, la censura ideológico-política en el cine fue una política ejercida en países como la España de los años treinta hasta inicios de los setentas, la Unión Soviética tras la Revolución de Octubre, y Alemania con el ascenso del partido nacional socialista en la década de 1930. Según estos gobiernos la importancia de la censura radicó en el alto nivel de analfabetismo de la población en general; por lo tanto, de la facilidad con la que se transmitía el conocimiento. Las ideologías políticas e incluso la crítica a los mismos regímenes a través de los audiovisuales los hacía potencialmente peligrosos, lo que generó en múltiples ocasiones la nacionalización de las casas productoras con el objetivo de instrumentalizar el cine. En la España franquista la nacionalización resultó en que las producciones cinematográficas usualmente tuvieran un discurso anticomunista.<sup>263</sup>

En el caso costarricense los discursos en los que se basaron para censurar este tipo de cine por medio de la prensa fueron amplios, desde la alusión a los valores cívicos, morales y hasta institucionales, siempre de la mano con el anticomunismo propio de la época. No obstante, se tiene que aclarar que estos discursos ya habían sido utilizados en la década de 1930 contra el cine “inmoral”. Elementos que fueron reproducidos por la Iglesia Católica costarricense, que siguió la encíclica *Vigilante Cura XI* que propugnaba una mejor fiscalización de los elementos culturales que podría representar peligros para el desarrollo de la nación.<sup>264</sup> Dichos valores institucionales estarían apelando a un sentimiento autoritario, en donde se necesitaba al funcionario fuerte, que pusiera orden

---

<sup>262</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 8.

<sup>263</sup> Begoña Gutiérrez San Miguel, “Condicionantes ideológicos en el cine: el control político y la censura audiovisual a lo largo de su Historia,” en *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, edit. José Gómez Isla (Salamanca: Biblioteca de pensamiento y sociedad, 2013): 141-143, 145.

<sup>264</sup> Fernández, “Purificando el cine en Costa Rica, 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica”, 6-7, 16.

sin necesidad de llegar a buscar un consenso, generalmente basado en las leyes morales propias de un país sano, la seguridad nacional y la salud de la sociedad costarricense, lo que en principio rompería con el discurso tradicional de la Costa Rica pacífica, que respetuosa del Estado de derecho y por lo tanto, democrática.

Rubin aborda lo politizante de la sexualidad, debido a esto se genera una necesidad ampliada de mantener “sano” el sistema económico, político y cultural conocido, ante el “virus” de la sexualidad. Según la autora, se formuló una vinculación fuerte entre la debilidad político-institucional y con respecto a la vivencia de la sexualidad en el ámbito privado de los individuos. Según la autora durante la administración de Joseph McCarthy (1947-1957) como senador de los Estados Unidos, se promovieron una serie de campañas antigay, anti-pornografía y antisexo prematrimonial promovidas por un sector de la derecha estadounidense. En este contexto tanto McCarthy, Alfred Kinsey como el Institute for Sex Research (Instituto de Investigaciones sobre el Sexo) fueron denunciados por armar un complot comunista que buscó “debilitar la fibra moral de los norteamericanos”, a través de la “elimina[ci]ón los tabúes religiosos, promover la aceptación de relaciones sexuales anormales, degradar las normas morales absolutas y "destruir la cohesión racial", al exponer a los blancos (en especial a las mujeres) a las normas sexuales supuestamente "inferiores" de los negros”.<sup>265</sup>

Estas dinámicas proteccionistas por parte de un sector con influencias políticas en un contexto particularmente convulso, determinó que actores como McCarthy fueran silenciados y exiliados del poder, y que por lo demás el Institute for Sex Research fuera desfinanciado. Si bien en Costa Rica no se llegó a pedir la destitución del ministro de Gobernación ante la inactividad o poca capacidad de agencia, sí se le cuestionó su valentía y hasta su masculinidad.

Los posicionamientos, a pesar de que englobaron a toda la sociedad civil, en muchas ocasiones estuvieron dirigidos especialmente a un sector etario específico como las juventudes, el principal argumento fue de carácter paternalista por la corta edad que alcanzaban algunos de los espectadores. Según Juan Carlos Fernández Saborío,<sup>266</sup> presidente del Tribunal de Censura, al prohibir que menores de 21 o 18 años consumieran solamente cierto cine se estaba restringiendo la entrada a un pequeño porcentaje de la

---

<sup>265</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad,” 10.

<sup>266</sup>Juan Carlos Fernández Saborío, “[Rechazo a apertura de cine exclusivo]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (31 de marzo de 1975).

población, argumento con el que no concordaron Láscaris<sup>267</sup> -filósofo, periodista y profesor de origen español- ni Cabezas,<sup>268</sup> quienes plantearon que no solamente era una amplia población la que se vería afectada, sino que también debió haberse tomado en cuenta que los lugares de esparcimiento eran pocos y de baja calidad. Las posiciones expuestas por parte del presidente del Tribunal de Censura apelaron a la falta de madurez de las juventudes, que se deformarían y experimentarían una pérdida de las buenas costumbres.

Los discursos apelando a la identidad nacional instrumentalizados para censurar también fueron utilizados por quienes abogaban por una apertura de la censura, lo cual no fue contradictorio; ellos se utilizaron desde el excepcionalismo costarricense, específicamente en torno al amplio acceso a la educación para poder apreciar o no dicho tipo de cine, o el rechazo a la censura por ser antidemocrática, como se verá en la siguiente cita del 23 de noviembre de 1970:

Nuestra Constitución Política establece que todo hombre es igual ante la ley, pero la Oficina de Censura constantemente incumple este precepto, cuando restringe la exhibición de los filmes al perímetro metropolitano o a ciertos cines, a funciones nocturnas, etc. no permitiendo que se pasen esas películas en las cabeceras de provincia y cantones.<sup>269</sup>

La queja anterior permite observar un importante descontento en torno a las políticas aplicadas por el Estado a las distintas exhibiciones cinematográficas, principalmente porque su aplicación fue diferenciada entre la GAM y las zonas periféricas. Además, en otras ocasiones las medidas impactarían de forma distinta dependiendo de la capacidad adquisitiva de los espectadores; por ejemplo, con la propuesta de más impuestos a las producciones, lo que en principio le restringiría el acceso a este tipo de diversiones a un amplio sector de la población.

La segunda sección de este apartado consta de la posición de los empresarios de cine y de la contraparte institucional. Se requerirá hacer un análisis de las líneas argumentales que siguieron los censores a la hora de evaluar las películas que se querían proyectar en los exhibidores nacionales; así como también se explorará la forma en cómo

---

<sup>267</sup> Constantino Láscaris, "¡Apto para mayores!", *La Nación*, sección Foro de la nación 19 de abril 1975, 15.

<sup>268</sup> Cabezas, "¿Qué pasa con las diversiones?", *La Nación*, 30 de noviembre 1970, 50.

<sup>269</sup> "Más de doce películas totalmente prohibidas para Costa Rica", *Semanario Universidad*, 23 de noviembre de 1970, 7.

resistieron la censura los empresarios de cine a nivel nacional, mediante la negociación y la mutilación de los mismos filmes.

El tema de las reacciones institucionales ante la introducción de nuevos productos culturales a determinados países no ocurre únicamente en Costa Rica, si no que en distintas investigaciones de carácter histórico se ha podido identificar que el cine como medio de difusión masivo alcanzable para las clases subalternas podía ejercer una fuerte influencia de carácter negativo, lo que podía poner en riesgo las bases en las que se sustentaba la sociedad civil. Según Geogry D. Black a partir de 1930 la oficina encargada de normar las diversiones públicas de Estados Unidos le encargó a un padre católico – Daniel Lord S.J.- la formulación de un nuevo código o reglamento de censura, el cual funcionó como base regulatoria hasta que se implementara el sistema de clasificación en 1968. El citado código estaba en función del mantenimiento de un orden legítimo de la moralidad nacional, lo que además reglamentaba los argumentos que podían categorizarse como radicales no solo en el ámbito político sino también sexual.<sup>270</sup>

Este tipo de legislación no se quedó restringida en las fronteras norteamericanas, sino que una serie de investigaciones hacen énfasis en como hubo fuertes influencias del Production Code en países como Chile, Argentina y Colombia, quienes adoptaron las mismas medidas que la Oficina Hays, en Estados Unidos. Así, quienes empezaron a tener el poder de restringir las películas proyectadas generalmente lo hacían desde un posicionamiento moral, sin ningún tipo de formación o atribución más que el institucional, a lo que además se le sumó las presiones ejercidas desde las jerarquías católicas contra las proyecciones de películas consideradas inmorales, generando reacciones violentas contra los exhibidores y su personal, e incluso hacia quienes asistían a las proyecciones.<sup>271</sup>

Esta tendencia fue también reproducida a nivel nacional en los treintas; Fernández Morera menciona el hecho de que desde 1936 se estuvo intentando conformar de forma oficial una Legión de la Decencia en Costa Rica, en donde la Iglesia Católica le exigía a sus feligreses unirse a la agrupación mediante una inscripción, principalmente a mujeres y niños, los grupos más “vulnerables” ante la corrupción que representaba el cine inmoral

---

<sup>270</sup> Black, “Las películas en la cultura americana: El control del entretenimiento en América, 1930-1968,” 4. Gregory D. Black, “Censorship: An Historical Interpretation,” *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6, no. 1 (Fall, 1991), 168-169.

<sup>271</sup> Fernando Purcell, “Cine y Censura en Chile: Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945”, *Atenea*, no. 503 (2010), 189-191, 193-194, 198. Cáceres Mateus, “El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1931-1942,” 201.

del contexto mencionado,<sup>272</sup> lo que claramente no dejaría por fuera a los varones, estos fungirían posteriormente como bastión fundamental para mantener la composición tradicional de la familia católica costarricense.

La política de censura estadounidense, como la costarricense, no fue constante, sino que según Black entre 1930 y 1934 la dinámica censora cambiaría dado que las producciones cinematográficas iban complejizándose, tanto en términos argumentativos como en su número. De 1930 a 1934 se daban discusiones entre los productores y los censores, las resoluciones finales eran dadas por un jurado, quienes generalmente se inclinaban por el juicio de los productores poniendo en práctica el Production Code de una forma más laxa y realista. No obstante, en julio de 1934 las tensiones generaron que grupos católicos ultraconservadores –entre los que se encontraba la Legión Católica de la Decencia- comenzaran a presionar, generando que se estableciera al mando a Joseph I. Breen quien desapareció la figura del jurado mediador y propuso un sistema ideologizado para censurar. Eventualmente comenzó una rígida propaganda anti películas gánster, anti anti-gubernamental y sexual, generando en sí una política de “entretenimiento inofensivo” en términos morales, lo que definitivamente estuvo relacionado con las discusiones en torno a la enseñanza-aprendizaje que dejaban estas películas.<sup>273</sup>

Las discusiones en torno a la regulación que le daba dirección a la Oficina de Censura en Costa Rica suscitaron a inicios de los años setenta del siglo XX una serie de debates que involucraron a la institucionalidad, a los gerentes de cine y a Guido Fernández, editor en jefe del periódico *La Nación*, como mediador. Si bien no se tiene registro de qué fue lo que generó en específico la necesidad inicial de entrar en diálogo, se podría plantear como hipótesis que el inicio de las proyecciones cinematográficas de corte erótico comenzaba a generar tensiones en un contexto en el que la apertura cultural ya comenzaba a mostrar sus consecuencias, se necesitaba una legislación o normativa referente al nuevo panorama cultural. En primera instancia, desde los Reglamentos de Censura de las Diversiones Públicas previos a 1973 se había ido censurando de forma general las proyecciones que lesionaran los valores católicos costarricenses, sin más medidas que prohibir de forma definitiva la entrada de menores de edad a los establecimientos, lo que a ojos de la sociedad civil continuaba teniendo un impacto

---

<sup>272</sup> Fernández Morera, “Purificando el cine en Costa Rica, 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica,” 19-21. Purcell, “Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional 1910 – 1945”, 195-196.

<sup>273</sup> Black, “Censorship: An Historical Interpretation,” 170-171.

cuestionable.

En el caso costarricense, se tiene registro de que Guido Fernández decidió no participar más como mediador entre el cuerpo censor (del cual fue parte) y la contraparte empresarial, en relación a la nueva normativa o Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura que se estaba discutiendo, publicado posteriormente en 1973, ya que "... había puesto como condición [...] que las empresas le dieran su apoyo al programa y que éste fuera aceptado integralmente y no en forma fragmentaria."<sup>274</sup> Una posición coercitiva y nada nueva desde la institucionalidad costarricense, esto dejaba poco margen de acción a los empresarios para discutir las posibles reestructuraciones de la censura institucional, lo que se puede ver a través de la siguiente afirmación en una carta enviada al ministro en 1971:

“Tras discutir exhaustivamente mis ideas en torno a la adopción de un sistema de clasificación de los espectáculos públicos, llegué a la conclusión de que no es posible, por ahora, lograr un consenso entre los empresarios para un plan como el que Usted<sup>275</sup> y yo hemos analizado.”<sup>276</sup>

A lo mejor, la participación de Guido Fernández como mediador podría explicarse por medio de dos razones. La primera y la más probable es que una reestructuración de los espectáculos públicos también aliviaría las presiones ejercidas desde la institucionalidad para con los medios de comunicación masiva, por medio de la Ley General de Espectáculos Públicos, Materiales Audiovisuales e Impresos; y como segunda razón, podría suponerse que su anterior papel como censor permeó su posición personal hacia la censura, de manera favorable al cine.<sup>277</sup>

Dicha reestructuración proponía en amplios términos cambiar el nombre de la institución a Oficina de Clasificación de Espectáculos Públicos en vez de Oficina de Censura, pues se pretendía eliminar la figura de la censura absoluta por medio de la prohibición, término que se profundizó atrás. Otro de los grandes cambios para el reglamento orgánico que afectaría directamente a los empresarios de cine sería la contratación de un cuerpo especializado de censores. La fuente indica que se debía “[...]”

---

<sup>274</sup> “[Renuncia de Guido Fernández...]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

<sup>275</sup> Se hace referencia a Carlos Manuel Vicente, Ministro de Gobernación para 1971.

<sup>276</sup> “[Renuncia de Guido Fernández...]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

<sup>277</sup> “[Pornográfico y Pernicioso]”, (extraído del fondo del Ministerio de Gobernación, ANCR) sección Enfoque Semanal, (agosto 1974), 2-3.

escoger para estos cargos, a profesionales, especialistas o personas versadas en psicología, sociología, crítica de artes, criminología y ética”, lo que en general vendría a cambiar de alguna forma las resoluciones arbitrarias con que solían censurar las películas, dado el poco conocimiento técnico y artístico de la materia. Se propuso cambiar el sistema de censura etario que se tenía, por un sistema de clasificación de los espectáculos en: “a) apto para todo público, b) prohibido para menores de 18 años y c) menores de 18 años con la compañía de un adulto”; además de los controles por restricción geográfica y de horarios especiales de exhibición. Por otro lado, pero en el mismo ámbito de la censura, se eliminaría la tendencia a los recortes de las películas ya que estas “[...] está[n] protegida[s], desde el momento que ingresa[n] al territorio nacional, por la ley de propiedad intelectual [...] y que por lo tanto se puede restringir o prohibir su exhibición, pero no cortar una de sus partes, escenas o secuencias.”<sup>278</sup>

Las restantes reestructuraciones estarían más relacionadas con el funcionamiento interno de la Oficina de Censura, en primera instancia se requería nombrar a un secretario administrativo con el objetivo de que trabajara a tiempo completo “[...] para que tenga a su cargo las tareas de coordinación entre censores, comunicación con las empresas, instrucciones a los inspectores y organización de la biblioteca de referencias”,<sup>279</sup> ya que los censores y demás partes únicamente laboraban cuando había reuniones ordinarias y extraordinarias. Asimismo, se requería dar un local oficial a la Oficina de Censura, con el objetivo de que no dependiera de las salas de cine de los empresarios para las proyecciones y que se pudiera disponer de un archivo general.<sup>280</sup>

Es importante preguntarse ¿por qué si la primera parte de las citadas reestructuraciones favorecían hasta cierto grado a los empresarios, y la segunda parte no parecía afectarles más de lo que en ese momento lo hacía el reglamento orgánico, se resistieron a lo que sería un cambio en la legislación? Una respuesta podría ser el séptimo punto de la carta de renuncia y memorándum elaborado por Fernández, en donde se pretendía instaurar un sistema de inspección por muestreo al azar, en consecuencia, los empresarios tendrían que recibir a los censores cuando así lo dispusieran ellos, acción que no era diferente al reglamento vigente; no obstante, el memorándum proponía que los inspectores estuvieran adscritos a la guardia rural, dándoles un poder que había sido

---

<sup>278</sup> “[Renuncia de Guido Fernández...]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

<sup>279</sup> “[Renuncia de Guido Fernández...]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

<sup>280</sup> “[Renuncia de Guido Fernández...]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

eliminado de versiones anteriores del Reglamento de Censura.<sup>281</sup> A pesar de tener la documentación proveniente del Archivo Nacional de Costa Rica no se logró encontrar los consecutivos que nos permitieran profundizar en el seguimiento de las resoluciones tomadas para el caso del nuevo reglamento de censura.

Por otro lado, en términos administrativos la lógica que seguía la documentación oficial de la Oficina de Censura, en relación con las películas que fueron censuradas, fue la siguiente. Los censores calificaban la película, dicha resolución era transferida al Tribunal de Censura en donde el presidente aprobaba o rechazaba la decisión tomada y luego era notificado el propietario del cine. En consecuencia, los empresarios contaban con un lapso de aproximadamente de 8 a 15 días hábiles para la apelación, la cual tenía que ser remitida al Tribunal Superior de Censura y proponer una sala de exhibición para que los censores procedieran nuevamente a una segunda y hasta tercera observación del material que estaba siendo juzgado.

Los funcionarios de la Oficina de Censura mantenían una serie de criterios para censurar, entre los que se mencionaban la transgresión de las normas legales y morales, lo cual sería transmitido de forma ambigua y además dejaría portillos abiertos para que los gerentes de cine pudieran apelar las resoluciones. El dictamen de la Oficina de Censura proponía lineamientos difusos y subjetivos, esto daba espacio para que los empresarios en el futuro sintieran que había una debilidad institucional que podían utilizar en contra de los mismos mecanismos censores y así pedir la apertura de un local para proyectar cine prohibido.

Los posicionamientos anteriormente mencionados se pueden ver a través de la resolución del 28 de abril de 1975, en donde se plantea que la película *En estas camas nadie duerme* se promociona la "... vulgaridad, chabacanería y una total ausencia de valores que, en el medio costarricense, aparte de otras consecuencias poco ejemplarizantes y negativas, habría de promover el pachuquismo..."<sup>282</sup> Dicha selección de palabras no deja muy claro qué es precisamente lo que se entiende por las normas antes mencionadas. Por otro lado, los criterios más claros que pudieron haber utilizado los distintos censores a la hora de evaluar una película fueron la transgresión en términos sexuales, lo que violaba los preceptos denominados como "buenas costumbres". Un caso muy importante para la censura fue la película *Dagmar's Hot Pants*, el 18 de abril de

---

<sup>281</sup> "[Renuncia de Guido Fernández...]", ANCR, Ministerio de Gobernación, (1971).

<sup>282</sup> Antonio Bastida de la Paz, "[En estas camas nadie duerme]", ANCR.

1975 Bastida de la Paz se refirió a la misma como “... una película vulgar y chocante a ratos en la que se defiende e intenta incluso idealizar la prostitución como profesión...”<sup>283</sup> nuevamente se trae a colación solo las buenas costumbres, sino que también es sugestivo el rechazo al sexo fuera de la tradición matrimonial.

No obstante, no todos los criterios son de carácter moral, sino que también se tomaron en cuenta elementos tales como la calidad técnica y la calidad artística. Ahora bien, habrá que mencionar que, para los censores, cuando la película presentaba algún grado de contenido erótico automáticamente era clasificada como pornográfica; de nuevo Bastida de la Paz argumentaba que *Dagmar's Hot Pants* “contiene una sucesión ininterrumpida de escenas de mal gusto, chabacanería y vulgaridad conformantes de un espectáculo realmente pornográfico. Por otra parte, no constituye una cinta que pueda defenderse por su nivel artístico que es realmente bajo”.<sup>284</sup> El análisis de la película mencionada también introduce otros elementos para censurar, como lo fue el tema artístico y técnico, lo que es interesante de señalar dado que, como se mencionó en el apartado anterior, ni en el Reglamento Orgánico ni en las Leyes para legislar los espectáculos públicos se hace explícito que quienes censuraran fueran especialistas en el tema para poder tomar parte en ello.

Las quejas o las apelaciones desde el sector empresarial no solo fueron formuladas por los gerentes de cine sino también por los mismos distribuidores de las películas, como lo hizo en varias ocasiones la empresa Películas Mexicanas de Centroamérica S.A. De los criterios de apelación más comunes se pueden citar el que hubiera en exhibición películas con una temática parecida, ya fuera en el argumento o en el grado de contenido sexual. Un caso muy particular lo expuso Carlos Jinesta, gerente de la Empresa Teatral Urbini, quien dijo que “Tomando en cuenta que se ha autorizado la exhibición de películas como “El último Tango en París” - “Cuando las colegialas crecen”, para citar solo esas dos cuyos temas son más atractivos que la que nos ocupa [Dagmar's Hot Pants] y en consecuencia, nos sentimos extrañados de que a esta se le cierre el camino de su explotación”.<sup>285</sup>

Otro criterio de apelación fue que, a pesar de que el filme no estuviera tan elaborado técnica o artísticamente, presentaba algún contenido educativo o que su

---

<sup>283</sup> Antonio Bastida de la Paz, “[En estas camas nadie duerme]”, ANCR.

<sup>284</sup> Antonio Bastida de la Paz, “[Censura de la película Dagmar's Hot Pants]”, ANCR.

<sup>285</sup> Carlos F. Jinesta G. “[Apelación de la censura a Dagmar's Hot Pants]”, ANCR, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (13 de marzo de 1975).

temática no podía ser ignorada ya que respondía a la cotidianeidad latinoamericana, lo que hizo que fuera una película imprescindible dentro de las diversiones públicas. Habría que decir también que estos empresarios presentaron una serie de criterios, en muchos casos más objetivos que los de los censores, para pedir una revocatoria de la resolución, lo cual no significó que se atendiera la queja. La evidencia recolectada dejó ver que durante el quinquenio de 1970-1975 únicamente una película estadounidense, *Amor a cuatro puntas*, se le revocó la clasificación de prohibida; no obstante, la película no se encontró en las carteleras del periodo analizado sino hasta mediados de la década de 1980.

Es importante ver que los empresarios también asumieron una posición defensiva ante las políticas de la Oficina de Censura, la que pretendió ser reestructurada durante todo el periodo por los continuos cambios en las tendencias cinematográficas. Desde el punto de vista empresarial se excusaban por la poca importación de cine a Centroamérica, Jinesta lo indicó nuevamente en 1975:

Nos parece oportuno hacer observar en la presente, que algunas de las compañías que nos surten de material se han manifestado preocupadas ante estas prohibiciones tan frecuentes y ello nos hace temer que dichas compañías decidan suspender el envío de cierto material a Costa Rica, lo que nos causaría un serio perjuicio, particularmente en estos momentos, en que la producción cinematográfica se ha reducido al mínimo.<sup>286</sup>

Ante la descripción de las medidas tomadas por el Estado hubo una importante y constante resistencia de los gerentes y comerciantes de cine contra la censura indiscriminada. El caso turco parece acercarse bastante a la realidad costarricense que, ante importantes crisis, tuvo que tomar medidas para sobrevivir en un mercado audiovisual sumamente competitivo. De esta forma se combinaron una serie de factores tanto externos (crisis económica de inicios de la década de los años setentas y la introducción de las sexy comedias italianas) como internos (luchas políticas entre facciones que peleaban por el poder, las mismas influenciadas por discursos de Guerra Fría que hacían más difícil el manejo de las rivalidades y por lo tanto ingobernables), que le abrió camino a las productoras que estaban en franca decadencia para decidir si dejaban de funcionar o si se metían al negocio de la producción de cine erótico.<sup>287</sup> Ante dicho

---

<sup>286</sup> Jinesta Guevara, “[Apelación de la censura a Confesiones Femeninas]”, ANCR, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (14 de junio de 1975).

<sup>287</sup> Ozgur Yaren, “Turkish Erotics: The Rise de of the Sex Influx,” *The Journal of Popular Culture* 50, no. 6

panorama, los productores y empresarios del cine turco tuvieron que empezar a idear distintos mecanismos defensivos para poder continuar proyectando no solamente cine de carácter comercial, sino también cine erótico en las pantallas, formas de resistencia que también fueron puestas en práctica en la Costa Rica de 1970.

Los empresarios de cine, a pesar de que estaban inmersos en una relación totalmente vertical en función del poder institucional, pudieron manejar hasta cierto punto una dinámica de presión y por lo tanto de negociación. Muchas de las apelaciones incluían la opción de cortar la película, con la condición de que pudiera ser proyectada, disposición que fue totalmente contraria a las posiciones tomadas por la sociedad civil ante el oficio de los censores y que fue discutida por Fernández en el memorándum del 5 de mayo de 1971.<sup>288</sup>

Es importante visualizar que dichas resistencias no solamente se han materializado en la oposición expresa desde los empresarios del cine ante las políticas estatales, sino que, como fue registrado para el caso turco, se utilizaban estrategias de resistencia como promocionar otras películas en carteleras, pero a la hora de la venta del ticket se revelaba cual sería la proyección correspondiente para ese día. Además se utilizaban dos proyectores, de esta forma si se producía una redada en la sala de exhibición se procedía a apagar el proyector que estaba dando la película erótica y se encendía la película que había sido publicitada en carteleras.<sup>289</sup> A pesar de que estos mecanismos de resistencia fueran generalizados por los empresarios de cine que proyectaron cine erótico, para el caso costarricense se constata que no se pusieron en práctica dichas dinámicas como la de los dos proyectores; no obstante, sí se tiene evidencia de que existían una serie de exhibidores de carácter clandestino, que fueron poco a poco desmantelados debido no solo a la falta de papeles que legitimaran su funcionamiento ante el Estado, sino también por la proyección de cine erótico, práctica que también llegó a darse en el Chile de 1930 y 1940 ante la incapacidad estatal para consolidar un código de censura lo suficientemente conciso para la correcta interpretación de los empresarios de cine y de los censores.<sup>290</sup>

A pesar de las constantes luchas desde los empresarios de cine en contra de la legislación de censura y el rechazo de la sociedad civil, estos no dejaron de proyectar cine

---

(2017), 1358-1359.

<sup>288</sup> Guido Fernández, “[Memorandum]”, ANCR, Ministerio de Gobernación, (5 de mayo 1996).

<sup>289</sup> Yaren, *Turkish Erotics: The Rise of Sex Influx*,

<sup>290</sup> Purcell, “Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910 - 1945”, 194.

considerado prohibido o pornográfico, como se verá en el siguiente apartado y que además podría considerarse parte de la misma dinámica de adopción de medidas de resistencia, esta última practicada de igual forma en Londres.<sup>291</sup>

Dichas posiciones no habían sido únicas en su naturaleza para Costa Rica, según Marranghello ya desde 1929 se habían encontrado en los archivos del Ministerio de Gobernación múltiples quejas por los continuos intentos desde el Poder Ejecutivo para producir un código que legislara la entrada de menores de edad a los teatros que pasaron a ser cines, lo que eventualmente produjo una resistencia desde los empresarios de los teatros, quienes naturalmente se opusieron a los límites de edad.<sup>292</sup>

Además de lo ya previamente señalado, los empresarios reclamaron por la disminución de los espectadores en las salas de cine; sin embargo, ellos no señalaron claramente algunas de las causas que pudieran haber estado deteriorando sus negocios. Lo que sí se puede evidenciar es la progresiva disminución de exhibidores mencionada anteriormente y esta disminución de los consumidores de cine, a pesar de esto ellos no vincularon el tema de la competencia con la televisión como un factor que agravaba su situación, lo cual no deja de ser importante para el análisis.

### **1.5 Advertencia, solo mayores de 21 años: Proyección del Último tango en París**

A finales del año 1973 se denunciaba en la prensa nacional una serie de epidemias de inmoralidad, auspiciadas por una clientela que carecía de moral cristiana, de valores familiares insertos en una espiral de perdición gracias al consumo desmedido de drogas, alcohol y sexo, todo lo anterior “autorizado” por el Estado costarricense. Dichas denuncias se hicieron a través de una serie de reportajes que buscaban visibilizar el consumo de sexo en locales especializados para ello, como lo eran los Night Clubs de la famosa “Zona Roja” de la capital.

El investigador de esta seguidilla de publicaciones hizo alusión a la permisividad de la policía para con los “proxenetas” o dueños de locales, quienes desde una posición de poder se dedicaban a mal influenciar a las juventudes por medio de bailes eróticos. Este contexto de constante vigilancia y quejas dieron paso a la identificación y persecución de ciertas películas y agentes denominados como corruptores de la sociedad

---

<sup>291</sup> “Scotland Yard vendió pornografía”, *La Nación*, 18 de noviembre de 1976, 27.

<sup>292</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 104-105.

civil, casi como si se tratara de una nueva cruzada moral.<sup>293</sup>

Tomando en cuenta este contexto, para el presente apartado se identificaron las distintas discusiones sobre la proyección en Costa Rica de la película *el Último tango en París*, como parte de la etapa inicial en la que se encontraban las proyecciones de cine clasificado como erótico.

1972 sería el año de estreno de la polémica película *el Último tango en París*, dirigida por el cineasta Bernardo Bertolucci, y protagonizada por el ya conocido Marlon Brando y la actriz neófita María Schneider. La película y sus escenas generaron una importante polarización en la sociedad costarricense, en un principio la institucionalidad propuso una revisión primaria de la película en algunos exhibidores para conocer la reacción de los censores y sus asesores, así como aplicar las correspondientes medidas de censura; no obstante, según una pequeña nota de prensa del 20 de noviembre de 1973 “Influyó mucho en esta decisión [censurar] el hecho de que los representantes de la casa productora pusier[a]n obstáculos a que se hicieran dos cortes que se consideraban imprescindibles para poder conceder la debida autorización.”<sup>294</sup>

A partir de la intervención de la Oficina de Censura las publicaciones con respecto a la película comenzaron a incrementarse, ya fueran estas como opinión o como críticas de cine formales que, como se había mencionado anteriormente, dividirían totalmente las opiniones no solo en torno a la película sino también alrededor del cine en general y del quehacer de la Oficina de Censura en particular.

La primera opinión identificada fue la de Mario Madrigal, publicada el día viernes 2 de noviembre de 1973 en el periódico *La Nación*, quien fungía como ayudante de la Oficina de Censura; dicho comentario trae a colación una serie de elementos vistos por primera vez hasta esta fecha, en donde se hizo referencia a que la película en cuestión no era pornográfica, contrario a lo que mucha gente creyó, en palabras de Madrigal “[...] no se trata, como muchas personas que no la han visto, creen de una película pornográfica, ni una exhibición [de] constantes orgías, ni un catálogo de posiciones sexuales, y mucho menos de cine rojo.”<sup>295</sup>

La cita anterior deja ver por primera vez la distinción entre una creación artística

---

<sup>293</sup> Edgar Espinoza R., “San José envuelto en “night clubs”, *La Nación*, 3 de noviembre 1973, 1B. Edgar Espinoza R., “Toda clase de gente llena los “night clubs”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1973, 1-2B. Edgar Espinoza R., “La vida interior de las bailarinas”, *La Nación*, 5 de noviembre de 1973, s.p. Edgar Espinoza R., “Censura permite el “topless”, *La Nación*, 7 de noviembre de 1973, 1-2B.

<sup>294</sup> “Censura prohibió “Último tango”, *La Nación*, 20 de noviembre 1973, 26 B.

<sup>295</sup> Mario Madrigal, “El Último tango en París”, *La Nación*, 2 de noviembre 1973, 3B.

que utilizó elementos eróticos para poder adentrarse en una explicación de la naturaleza humana y una producción pornográfica, en donde su objetivo formal se remite a generar excitación a través de una mirada, generalmente para consumo masculino. El tratamiento de la naturaleza humana dentro del filme captó la atención de algunos de los autores de opiniones en donde la violencia de algunas de las líneas y el uso del sexo como representación de una única conexión humana hacía de la película una exquisita experiencia artística; no obstante, como lo propone Eliécer Venegas el 22 de enero de 1974 a pesar de utilizar estos elementos de forma interesante no hace más que ello, o sea, que el filme termina encasillándose en una serie de escenas de carácter sexual que no llevan a más, según el autor:

“La cinta se empeña en ver la manifestación del problema solamente en las relaciones sexuales, y cada vez que los autores quieren salir de este terreno, lo que queda claro es su incapacidad: varias secuencias que se presentan posiblemente con intención de dar luz, son tan incommunicativas como el protagonista. Es decir, una vez colocados ciertos mojones, lo único que el guion hace es divagar. Los autores no saben cómo llenar los espacios que hay entre hitos [...]”<sup>296</sup>

Se querría pensar que al producir una crítica cinematográfica el foco de atención serían las actuaciones, el argumento de esta o su producción estética; no obstante, se ha logrado identificar que para esta película existió una evidente diferenciación de los señalamientos hacia la individualidad de los actores, pero ¿qué significa lo anterior?

A través del estudio se han identificado una serie de elementos que siempre están bajo el escrutinio público en los filmes de alta difusión. Para *El último tango en París*, si bien el hecho de introducir escenas de sexo explícito fue el foco de atención, no fue lo único criticado de forma imparcial y objetiva; contrario a lo anterior se ha encontrado que las observaciones al elenco se focalizaron y se dividieron en términos de sexo-género. Mientras a Brando se le hacía una crítica enfocada a su trabajo; más puntualmente a los papeles que interpretó, a su carrera artística haciendo recuentos de las producciones en donde había laborado y sus mecanismos de ensayo o intereses personales, a Schneider en primera instancia se le hicieron cuestionamientos más afines a su sexualidad, así el 24 de enero de 1974 Carlos Flores Meléndez proponía que “De la Schneider, hay poco que

---

<sup>296</sup> Eliécer Venegas, “Último tango en París.” Concierto para una cuerda”, *La Nación*, 22 de enero de 1974, 15 B.

decir: En sus escasos veinte años de edad ya ha tenido la experiencia de más de setenta amantes. Pero estos son los monstruos que la gente ama, e idolatra [...]",<sup>297</sup> obviando de manera definitiva el aporte que la actriz había hecho a la producción, y que además se entrelazó con las constantes conjeturas sobre la orientación sexual de actrices y directores por los filmes que interpretaron o produjeron.

Una de las polémicas más interesantes con respecto a la proyección de *El último tango en París* fueron los precios en los que se estuvo publicitando la película, lo cual fue generando importantes discusiones en torno al por qué se continuaba pagando por este espacio cuando el televisor podía ofrecer más variedad no solo para los adultos, sino también para los niños y adolescentes, quienes, según las principales quejas –las cuales se habían materializado en la prensa escrita desde el quinquenio pasado–, estaban siendo directamente afectados por las nuevas tendencias de proyección y las evidentes imposiciones de la Oficina de Censura. A lo anterior Carlos A. Morales planteó el jueves 24 de enero de 1974 que:

“Desde hace uno o dos años, los amantes del séptimo arte venimos padeciendo la arbitrariedad de las empresas cinematográficas a la hora de fijar los precios para determinados filmes. Los que conservan la memoria activa no se habrán olvidado todavía cuando por un peso veinticinco se podía ver en el Palace a la Greta Garbo en cualquiera de sus grandes creaciones y, por eso, ahora no encuentran forma de aplicarse cuál es el motivo para que una cantinflada valga la preciosa suma de ₡7.”<sup>298</sup>

El comentario anterior no fue único en su especie, sino que hubo una importante cantidad de quejas referentes a los precios de las proyecciones de cine, pero hay que mencionar el hecho de que las quejas eran exclusivamente dirigidas hacia la proyección de *El último tango en París*, en donde se encontró evidencia del cambio de precios abruptos en menos de una semana, como se podrá observar en las imágenes 1.4 y 1.5

---

<sup>297</sup> Carlos Flores Meléndez, “Marlon Brando: con piel de lobo”, *La Nación*, 24 de enero de 1974, 6 B.

<sup>298</sup> Carlos A. Morales, “Y si no volviéramos al cine... ¿qué?”, *La Nación*, 24 de enero de 1974, 2 B.

**Imagen 1.4 Cartelera de cine el Último tango en París (a)**



**Imagen 1.5 Cartelera de cine el Último tango en París (b)**



**Fuente:** *La Nación*, 17 de enero de 1974, 20 B.

**Fuente:** *La Nación*, 19 de enero de 1974, 32 B.

Como se puede observar de las carteleras del 17 al 19 de enero de 1974, hubo una evidente alza de 10 colones, lo que comenzó a generar importantes molestias del público consumidor, que en general eran familias y adolescentes que tomaron el cine como una de las principales diversiones públicas moderadamente accesibles del momento. La subida abrupta de precios puede verse durante todo el periodo de estudio, para el quinquenio de 1970 – 1975 el precio mínimo y máximo osciló entre los 0.11 centavos de dólar y 1.45 dólares respectivamente, siendo deflactados con los precios en dólares base de los años 1970, lo que evidenció que para este periodo, a pesar de que los precios subieron

constantemente, no habían sido afectados por la inflación como iba a ocurrir en posteriores décadas.

En las carteleras presentadas en las imágenes 1.3 y 1.4 se promociona la misma película *El último tango en París* en el mismo cine Rex; no obstante, la diferencia de precios asciende a un 100% del valor original. Se nota en la misma cartelera que los mecanismos de la censura siguen siendo los mismos: presentación de cédula de identidad para identificar quien podía acceder a ver dicho filme, la presentación de la misma únicamente en horarios nocturnos y restringido no solo a la zona central de Costa Rica sino también a un solo exhibidor, todas estas medidas previamente utilizadas, excepto la subida de precios, que se puede catalogar como una nueva herramienta no formal de censura para evitar que una porción importante de la población pudiera acceder a esta película.

Es importante preguntarnos bajo cuáles lógicas operaba la subida del precio de las entradas a los exhibidores nacionales, las cuales hasta finales de la década de 1960 habían estado con precios constantes. ¿Cómo se procedía a evaluar cuáles películas necesitaban que se le aplicara dichas regulaciones? ¿Fue una ley o acaso únicamente un mecanismo aplicado desde los empresarios de los exhibidores para lograr calmar las ansias de los censores?

Lo cierto es que esta experiencia no fue exclusivamente aplicada por el Estado o los empresarios de cine en Costa Rica; en países como España y Francia la nueva legislación dictó importantes cargas fiscales con el fin de sanear otras diversiones públicas, contrarrestando con el aumento en los precios no solo la extensión del consumo del cine en las llamadas “salas X” sino también como una especie de castigo por su misma existencia.<sup>299</sup>

Una de las lógicas que se podrán observar a través de las quejas desde la sociedad civil fue el hecho de que los censores utilizaron la posición socioeconómica de las masas que asistían a los exhibidores para respaldar sus decisiones de forma clasista. Lo anterior, al explicitar el hecho de que al ser personas de bajos ingresos no tendrían la educación formal lo suficientemente fuerte para poder consumir dichos productos audiovisuales. Esta dinámica se pudo identificar en países como Turquía e Irlanda, quienes planteaban que ciertos individuos se encargaban de “deteriorar” a un sector social “bajo” con medios sofisticados como el cinematógrafo, prácticas que se recrudecerían en estos países por

---

<sup>299</sup> Elena, “La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico”, 12-13.

toda la carga de autoridad paternalista que revestía a los principales censores, puestos que regularmente fueron ocupados por padres o reverendos.<sup>300</sup> Los discursos de censura principalmente dirigidos a las clases subalternas tanto en Costa Rica como en Irlanda giraron en torno al temor de que fueran copiados esos elementos extranjeros que aparecían en las representaciones cinematográficas como el sexo premarital, el aborto, el divorcio o el suicidio, lo que claramente en algunos países más conservadores fue eliminado totalmente del filme.<sup>301</sup>

Cuevas Molina plantea de hecho que si bien las políticas culturales planteadas por el estado costarricense desde la década de los cincuentas estuvieron canalizadas a las clases subalternas, es con la promoción de una “alta” cultura lo que consolidó el impulso a la generalización de una política para la difusión masiva de las producciones culturales a nivel nacional, o sea, no solo en el gran área metropolitana sino también en las zonas rurales periféricas; no obstante, el autor apunta a que se seguía manteniendo una concepción clasista ya que las funciones más elaboradas siempre iban a estar dirigidas a un público con una capacidad adquisitiva mayor, lo anterior no solo por el precio de las entradas sino también porque fueron presentadas en el Teatro Nacional.<sup>302</sup>

## Conclusiones

El desarrollo de un cuerpo censor que empezaba a moldear las diversiones públicas tuvo un amplio impacto en las tendencias cinematográficas de la década de 1970. A pesar de que estos códigos fueran formulados desde inicios del siglo XX las restricciones aplicadas fueron legadas al aparato de la censura institucional utilizado en el primer quinquenio de 1970; no obstante, que esas viejas estructuras se siguieran reproduciendo hasta bien entrada la década de los setenta no significó que no se presentaran rupturas importantes en la percepción en cuanto a la pertinencia de la censura como institución. De hecho, uno de los principales cambios en torno a la censura formal aplicada a los exhibidores fue la constante transformación en las dinámicas etarias que proponían los censores, así como la tipología de la restricción entre legal y no legal, censurada o no censurada, pasando a ser apta o no para un público en específico.

---

<sup>300</sup> Yaren, “Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx”, 1366. Kevin Rockett, “Protecting the Family and the Nation: the official censorship of American cinema in Ireland”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 20, no. 3 (2000), 286-287.

<sup>301</sup> Rockett, “Protecting the Family and the Nation: the official censorship of American cinema in Ireland”, 289, 291.

<sup>302</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 150-155.

Este cambio en el cuerpo legal establecido para censurar comenzó a tener importantes limitaciones en los años setenta por la introducción de elementos tecnológicos que hacía más compleja la fiscalización de las producciones masificadas, especialmente porque tanto el cinematógrafo como la televisión fueron percibidos por las autoridades gubernamentales como los medios predilectos para la masificación de ideologías y prácticas, que podían ser dañinas para el cuerpo social. Lo anterior, estaría directamente vinculado a una realidad de posguerra, en la que se bombardeó a los consumidores de cine con películas bélicas y la introducción de películas con contenido sexual, como producto de las nuevas dinámicas culturales, que fueron comercializadas a nivel global gracias a la flexibilización de las políticas censoras de países como Dinamarca, Suecia, Francia y los Estados Unidos.

Lo anterior, significó para el caso costarricense un leve pero significativo cambio en el consumo cultural, lo anterior se vio materializado en las proyecciones de cine con contenido sexual para el quinquenio de 1970 a 1975. Principalmente con las producciones mexicanas, las cuales tuvieron una importante presencia a lo largo y ancho del territorio nacional; a pesar de lo anterior, esto no significó que no se proyectara cine de otros países, sino que la tendencia fue que durante este contexto existiera una predilección por el cine latinoamericano.

Otra tendencia observada en la promoción del cine con contenido sexual proyectado a nivel nacional fue la publicidad, esta se encargó de la nomenclatura de las películas. La publicidad fue instrumentalizada por los mismos productores con el objetivo de crear algún tipo de expectativa en el público, lo que incluyó desde una promoción que tendía a sexualizar el contenido del film o más bien de eliminar esos elementos que causaran rechazo desde la sociedad civil. Lo que en efecto fue denunciado por la censura informal a través de medios como la prensa tanto laica como de la Iglesia Católica, o las quejas directas al ministro de Gobernación que estuviera en gestión.

Las manifestaciones de la censura fueron amplias; desde una censura formal conformada por las políticas estatales que pretendían eliminar o limitar una serie de elementos culturales considerados como extranjeros y malignos, hasta la censura informal, compuesta por una serie de grupos de presión conformados mucho antes de que se percibiera el ascenso de las proyecciones de cine con contenido erótico, como miembros de iglesias o grupos religiosos varios, grupos de padres y hasta figuras públicas.

Las medidas propuestas para censurar el cine con contenido erótico no fueron amplias. Generalmente se partía de eliminar fragmentos de películas o prohibirlas

totalmente; no obstante, solo fueron algunas de las propuestas de los ciudadanos, otras pedían más impuestos, boicots y cierre total de las salas de exhibición. Por otro lado, no se puede olvidar que hubo posiciones que rechazaban totalmente la censura, por ser una estrategia de normalización autoritaria por parte del Estado, además de la falta de conocimientos técnicos desde los funcionarios de la Oficina de Censura y las claras desigualdades de acceso que presentaba y presenta hasta hoy en día la población costarricense. Sin embargo, estas quejas no solo fueron transmitidas por la sociedad civil o espectadores, sino que la misma parte empresarial mantenía una posición a la ofensiva, puesto que las resoluciones de la Oficina de Censura eran rígidas, tendencias que se compartieron con países como España, Colombia, Italia o Estados Unidos.

La resistencia desde la contraparte empresarial también fue constante, este grupo continuamente apeló las decisiones tomadas por la Oficina de Censura, ya que eran frecuentes las irregularidades en torno a permisos otorgados a películas con temáticas similares. La estrategia de defensa de este sector ante las presiones por parte del Estado se basaron en el recorte de los filmes cuando era posible, o la restricción horaria, principalmente en la zona central del país por el alcance de los censores; no obstante, en lugares fuera de la GAM esta tendencia se diluía por el factor coerción, puesto que al estar tan lejos de las principales ciudades o cabeceras cantonales los efectivos policiales y censores no ejercían ningún tipo de presencia en términos concretos.

El estudio de caso de *El último tango en París* revela que las políticas de censura que tradicionalmente se le impusieron al cine erótico fueron generalizadas, como lo fue la restricción horaria, su proyección en una sala de cine exclusiva e incluso que su proyección fuera limitada únicamente a San José. Lo anterior, más los distintos controles y cambios con respecto al precio de las películas pueden observarse como una medida de coacción más para limitar el acceso de las clases con menos capacidad adquisitiva a consumir estos productos.

## **Capítulo II: Censurando lo incensurable: Auge del cine erótico en Costa Rica (1976-1986)**

Tras la exploración de la introducción de películas con contenido sexual y las películas propiamente eróticas durante el quinquenio de 1970 a 1975, en este capítulo se aborda el repentino auge del cine erótico que llegó a inundar los exhibidores nacionales, en la década siguiente. Dicho capítulo estará dividido en cuatro secciones: en primer lugar, se expondrá un breve contexto de la década de 1980 para poder identificar ciertos rasgos socioculturales de la sociedad costarricense, para comprender de una forma más completa el panorama sexual de la época. Por otro lado, se analizan las distintas carteleras cinematográficas encontradas en la década de estudio, ubicadas en el periódico *La Nación*, siguiendo el debilitamiento progresivo de la censura institucional durante la década de 1976 a 1986 y finalmente, los debates en torno a la censura del cine erótico proyectado nacionalmente desde la sociedad civil.

### **2.1 Contexto de Costa Rica entre 1980-1989**

Durante los primeros años de la década de 1980 la crisis económica mundial era inminente. Bajo un modelo económico con evidentes presiones sobre la balanza de pagos como principal factor de intensificación de la crisis, el modelo de dependencia del sector agro productor para la introducción de divisas hacía más débil la economía nacional. Lo anterior se vio profundizado por la dependencia de la industria nacional de materias primas, tecnologías y bienes de capital extranjeros que iba dirigido al Mercado Común Centroamericano (MCC).<sup>303</sup>

Sin embargo, no solo la situación financiera interna del país aceleraba la cada vez más cercana crisis, sino que los factores externos como la caída de las exportaciones – lo que provocó un déficit de la balanza de pagos-, el aumento de la deuda externa – lo que financió la previa expansión estatal-, el alza en los precios del petróleo y la crisis política centroamericana, tendieron a debilitar las relaciones internacionales de Costa Rica con el resto de América Central en términos económicos y geopolíticos.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Francisco Esquivel Villegas, “Costa Rica: de la crisis económica al ajuste estructural conservador”, en *Crisis económica y Ajuste estructural*, coord. Por Paulino Vargas (San José: EUNED, 2007), 130-136.

<sup>304</sup> Jorge León Sánchez, *Crecimiento y políticas económicas*, (San José: Editorial UCR, 2014), 275-276.

La crisis económica se materializó a través de indicadores como la inflación acelerada, que para 1982 había alcanzado un 82 por ciento más que en años anteriores. En el mismo año los salarios reales descendieron hasta en un 42 por ciento, el desempleo abierto en 1982 alcanzó el 24 por ciento, lo que tuvo serias repercusiones en la pobreza y pobreza extrema. En un ámbito macroeconómico las exportaciones se redujeron, cayó la producción y el colón llegó a desvalorizarse en hasta un 600 por ciento.<sup>305</sup>

Estos indicadores pesaban sobre la población en general, según Alvarenga, desde finales de la década de 1970 se percibía en el ambiente tensiones que se habían materializado a través de organizaciones comunales y sindicales, que regularmente explotaron en protestas masivas. Casos específicos como las huelgas de profesores, técnicos del ICE, médicos y trabajadores de la Standard Fruit Co., se sumaron a las tomas de tierra en la zona sur del país debido a la inmensa pérdida de poder adquisitivo, producto de la hiperinflación mencionada anteriormente. Se deja entrever una década profundamente confusa, cuyas reacciones estuvieron enmarcadas en un contexto de precariedad, que se percibía como de abandono y abuso estatal hacia las clases subalternas, históricamente vulnerables.<sup>306</sup>

Dicha situación llevó a que distintos entes financieros internacionales empezaran a ejercer presiones sobre Costa Rica para pagar la deuda, posibilidad que fue desestimada por el expresidente Rodrigo Carazo Odio (1978-1982), puesto que se propuso un paquete de medidas que iban a afectar a las poblaciones más vulnerables del país.<sup>307</sup>

Aunado a lo anterior, las principales críticas al modelo benefactor empezaban a girar en torno al gasto público; de esta forma el nuevo rumbo que tomó el Estado durante el gobierno de Luis Alberto Monge (1982-1986) obedeció a la liberalización del comercio exterior, con el objetivo de promocionar la industria y su producción a nivel internacional. Las exportaciones tanto de productos duraderos como no duraderos serían dirigidas a terceros mercados como el estadounidense que pasó de importar un 15 por ciento de productos costarricenses en 1984 a un 34,7 por ciento en 1989; el mercado Europeo pasó de un 1,5 por ciento en 1984 a un 3,9 por ciento en 1989, y el MCC que en 1984 recibía un 73,9 por ciento de lo producido en Costa Rica pasó a importar un 34,8 por ciento en

---

<sup>305</sup> Rovira, *Costa Rica en los años 80*, 37.

<sup>306</sup> Alvarenga Venutolo, *De vecinos a ciudadanos*, 217-221.

<sup>307</sup> León, *Crecimiento y políticas económicas*, 277-278.

1989, puesto que ya estaba en su última etapa de vida.<sup>308</sup> La decisión de enfocarse en otros mercados más que el nacional incluyó en un primer momento la promoción de productos agrícolas tradicionales, oferta exportable que para 1990 sería redireccionada hacia la producción de bienes no tradicionales tanto del sector agrícola como de alta tecnología, y la redimensión del aparato estatal, con la privatización de empresas y capital en manos privadas.<sup>309</sup>

Además de lo anterior, las presiones extranjeras no se hicieron esperar con respecto al financiamiento bancario, especialmente en torno a políticas de gasto público como la Iniciativa para la Cuenca del Caribe, las líneas de crédito de la AID (dirigidas a estimular las exportaciones no tradicionales y la banca privada), los convenios con el Fondo Monetario Internacional (FMI) y los préstamos para el Programa de Ajuste Estructural (PAEs). Costa Rica recibió entre 1985 y 1994 tres préstamos: PAE I erogado en 1985 de \$80 millones; PAEII \$200 millones otorgado en 1989 y el último PAE (III) por un valor de \$350 millones, de los cuales, según Mylena Vega, solo se llegaron a ejecutar \$180 millones.<sup>310</sup>

Durante el contexto de 1985 las políticas económicas en materia fiscal y productiva no tomarían un único rumbo, Jorge León Sáenz y Mylena Vega mencionan una importante combinación del modelo neoliberal o “promoción de exportaciones” y el modelo de sustitución de importaciones.<sup>311</sup> Lo anterior dejó en claro la tendencia del Estado costarricense a la aplicación de políticas que en la actualidad son denominadas neoliberales. No obstante, se diferenciaría la experiencia costarricense del resto de América Latina, ya que la privatización de las instituciones públicas se llegó a materializar a medias como lo propone Marc Edelman.<sup>312</sup>

Debido a la trayectoria que el Estado estaba tomando durante el primer quinquenio de la década de 1980, su concepción cambia radicalmente, ya que desde la experiencia de la Guerra Civil su papel se tornó interventor en términos económicos, claramente

---

<sup>308</sup> Mylena Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 22(1996), 133.

<sup>309</sup> León, *Crecimiento y políticas económicas*, 277-278.

<sup>310</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 130.

<sup>311</sup> León, *Crecimiento y políticas económicas*, 277. Mylena Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 22(1996), 130, 132.

<sup>312</sup> Marc Edelman, *Campesinos contra la globalización: movimientos sociales rurales en Costa Rica*, (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005).

políticos y también culturales. Sin embargo, a mediados de la década en cuestión este sistema se va difuminando; de forma tal, que las empresas creadas por CODESA durante los sesenta y setenta pasarían a manos de empresas privadas, marcando una transición hacia una forma de Estado regulada, sin proyecciones a la expansión empresarial. Estas tácticas para empezar a disminuir la capacidad de agencia estatal también se vieron materializadas en lo referente a los subsidios de granos básicos, que implementaba el Consejo Nacional de Producción (CNP), y la reducción progresiva de los aranceles a las importaciones tanto de productos comestibles como manufacturas competencia de las nacionales.<sup>313</sup>

Otras medidas de apertura que permitieron visualizar las nuevas tendencias en cuanto a desarrollo estatal se refieren, fueron: los incentivos a los cultivos no tradicionales, los Certificados de Abonos Tributarios (CATs), el subsidio a la actividad turística y finalmente la pérdida del monopolio de la banca estatal sobre la intermediación en lo referente a las transacciones internacionales y la captación de los depósitos a cuentas corrientes.<sup>314</sup>

A partir de 1979 el interés de Estados Unidos sobre Costa Rica empezaría a incrementarse por el conflicto armado en países como Guatemala, El Salvador, Nicaragua y Honduras, lo que fue concretado por medio de ayudas económicas que significaron la militarización y modernización de la policía costarricense. De esta forma la ayuda militar estadounidense “pasó de 2.1 millones de dólares en 1982 a 4.6 millones de dólares en 1983 y a 9.1 millones en 1984.”<sup>315</sup> Lo que demostró la posición estratégica de Costa Rica durante la intensificación de la Guerra Fría en Centroamérica, una posición que no solo se vio a través del servilismo geoestratégico sino también en torno a las relaciones diplomáticas del expresidente Luis Alberto Monge (1982-1986) en su gestión con Ronald Reagan, en los Estados Unidos.

Según Sofía Cortés Sequeira, ante la peligrosa insatisfacción de la sociedad civil y la deslegitimación del gobierno de Monge se firmó la Proclama de Neutralidad Perpetua, Activa y No Armada de 1983. Tenía por objetivo desalentar esa percepción pro

---

<sup>313</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 130-131.

<sup>314</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 131.

<sup>315</sup> Sofía Cortés Sequeira, “Izquierda y neutralidad perpetua (1983-1984)”, en *Ahí me van a matar: cultura, violencia y Guerra Fría en Costa Rica (1979-1990)*, ed. por Iván Molina Jiménez, (San José: EUNED, 2018), 131.

guerra que los medios de comunicación le habían empezado a achacar al gobierno de turno; lo que además podía verse por la fuerte actividad que habían estado manteniendo los grupos contrarrevolucionarios, que buscaban desestabilizar al nuevo gobierno sandinista, y que habían estado pasando por los controles fronterizos nacionales fácilmente, para utilizar el territorio nacional como base de operaciones, provocando intensos enfrentamientos y conflictos en la franja norte de la frontera costarricense-nicaragüense.<sup>316</sup> Así, bajo este escenario de Guerra Fría focalizada, la sociedad civil costarricense dirige su atención a las presiones del gobierno estadounidense hacia el nuevo enemigo “el nicaragüense comunista”, posicionamiento que es avalado e intensificado por los discursos nacionalistas contra el resto de centroamericanos adjuntos a la proclama de paz.<sup>317</sup>

Durante 1985 el enfoque en la reducción del tamaño del Estado sería fundamental para levantar los indicadores macroeconómicos ya expuestos anteriormente. Según León Sáenz, al experimentarse una reducción de los recursos del sector público y su eventual redirección al sector privado se pretendía que fuera un incentivo a la industria; por lo tanto, favoreciendo directamente al crecimiento económico del país. No obstante, a pesar de que esa transferencia fue efectiva, se arrastraban problemas con base tributaria, lo que provocó que los “grandes contribuyentes” estuvieran exentos de pago, generando no solo una regresividad tributaria sino también una ralentización en la solución de las presiones financieras al modelo económico nacional, profundizándose el déficit característico de la década. Dicha tendencia provocó que el Estado continuara operando de esa forma, generando que a partir de 1989 se redujera el flujo de fondos concesionales externos, por lo que se debió recurrir al ensanchamiento de la deuda interna de nuevo a inicios de la década 1990.<sup>318</sup>

La separación de la política económica y social producto del contexto de la década de 1980 legitimó la focalización de la implementación de políticas sociales a los sectores considerados como los más pobres, dejando por fuera a aquellos sectores que continuaban necesitando esos incentivos, pero que no ingresaban en esa categoría socioeconómica. Vega plantea que los servicios que fueron mayoritariamente golpeados por las nuevas directrices estatales fueron el de salud y educación (mayor incidencia y captación de

---

<sup>316</sup> Cortés Sequeira, “Izquierda y neutralidad perpetua (1983-1984)”, 134.

<sup>317</sup> Cortés Sequeira, “Izquierda y neutralidad perpetua (1983-1984)”, 34-135.

<sup>318</sup> León, *Crecimiento y políticas económicas*, 286.

estudiantes en las instituciones privadas tanto para preescolar, primaria, secundaria como universitaria). Esta tendencia agilizó el deterioro en la calidad y cantidad de los servicios públicos, el recorte mismo a los programas de asistencia social, así como el aumento en los niveles de informalidad del trabajo, debido a la progresiva baja en la captación de empleos en el sector público.<sup>319</sup>

La experiencia económica de la década de 1980 junto a la profundización de la crisis política, moldeó la realidad costarricense de la década de 1990. Según Rafael Cuevas Molina a partir de estos sucesos fundamentales se da una re-perfilización del horizonte cultural, lo que se ha considerado como una transformación identitaria no solo de la sociedad civil costarricense sino también centroamericana, estas novedades tuvieron un importante anclaje en torno a “la revolución tecnológica en las telecomunicaciones y el transporte.”<sup>320</sup>

Este tipo de experiencias comenzaron a calar hondo en el imaginario colectivo costarricense; no solo en términos de opinión pública, sino también en la producción artística y más específicamente literaria. Según Molina Jiménez a partir de la década de 1960, en Costa Rica las técnicas estilísticas y argumentativas de la cultura literaria comenzarían a desdibujar esa “esencia” costarricense, en donde el solar y los niños jugando en la calle juegos tradicionales tendían a ser una temática importante.<sup>321</sup> La década de 1980 representada por una generación desencantada dejaba entrever una producción cultural con tendencias politizadas, principalmente decepcionada con el ejercicio del gobierno de turno, esto de la mano con la política centroamericana, las minorías y un ahondamiento en el género del realismo mágico, contrario del realismo o costumbrismo que predominaba en décadas anteriores.

Esta nueva caracterización del consumo y su expansión se consolidaría en la década de 1980 a través de la adquisición de artículos de necesidades primarias como alimentos, ropa, electrodomésticos y demás traídos del extranjero. No solo se expandieron los servicios como la electricidad y el agua potable, sino que también este desarrollo tuvo un alto impacto en el componente cultural. A la premisa anterior se le suma la nueva publicidad en torno a una cultura de masas cada vez más tendiente a reproducir el estilo

---

<sup>319</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 132, 135, 138.

<sup>320</sup> Cuevas Molina, *De banana republics a repúblicas maquileras*, 5-6, 17.

<sup>321</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*, 90-91.

de vida estadounidense, lo que es una tendencia desde mitades del siglo XX y que se puede identificar a través del desprendimiento de algunas de las actividades de esparcimiento típicamente practicadas durante el fin de semana como el visitar el parque, ir a escuchar la comparsa e incluso visitar los exhibidores.<sup>322</sup>

Dichos cambios habían comenzado con un proceso de conurbación desde la década de 1960 hasta los ochenta, y que tuvo hondas repercusiones en la sociedad costarricense, no solo en términos de ordenamiento territorial, donde la población del Valle Central del país pasó de vivir en el centro del cantón josefino a vivir en las afueras de este, sino que también alteró el patrón arquitectónico, primeramente, predominado por casas y edificios de una sola planta hasta desarrollarse toda una inversión, en edificios comerciales como los talleres, comercios, fábricas hasta edificaciones cada vez más complejas como los malls, y también en infraestructura vial que conectaría a las poblaciones de los principales cascos centrales como Cartago, Alajuela y Heredia con San José. Todo lo anterior generaría un importante desdibujamiento de la vida cultural local anteriormente difundida, como lo plantea Molina.<sup>323</sup>

José Daniel Jiménez, citando a Edelberto Torres Rivas, menciona que este panorama se vio profundizado en términos de clases sociales al distribirse cada vez más clara y segmentadamente los barrios populares de los de élite, además de la creciente “tugurización” experimentada a través de la crisis de los años ochenta. Este panorama le dio paso a una generación conocida como la “generación perdida”, que afectó principalmente a un conjunto etario específico como los jóvenes, esta nueva categoría etaria definida como tal a partir de los años cincuenta pasó del 17 por ciento en 1960 al 22 por ciento en la década de 1980. Estos jóvenes tuvieron que dejar la educación ya fuera primaria, secundaria e incluso universitaria para poder contribuir con dinero a sus viviendas debido a la precariedad y escasez laboral experimentada a nivel nacional.<sup>324</sup>

El cambio en la dinámica de consumo, especialmente en lo relativo a los sectores medios y altos, se vio incentivada en Costa Rica por dos factores fundamentales: el financiero, con el uso de las tarjetas de crédito y la cada vez más creciente cantidad de

---

<sup>322</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*, 95-98.

<sup>323</sup> Molina Jiménez, *Costarricense por dicha*, 83-87, 89.

<sup>324</sup> José Daniel Jiménez, “Regímenes de normalidad: Procesos de construcción y regulación de la heterosexualidad en Costa Rica (1968-2002)” (Tesis para optar por la Maestría, Universidad de Costa Rica, 2019), 323.

tiendas especializadas en traer objetos de segunda mano para el mercado costarricense. Este panorama no solo se materializó en el mercado de vehículos, sino también de electrodomésticos, ropa y de actividades de esparcimiento como las discotecas y las cadenas de cine sin nombre.<sup>325</sup> Estas venían a ocupar el espacio de los cines de barrio o exhibidores tradicionales que durante décadas habían sido los espacios de vitoreo colectivo de la gran pantalla, ahora dominadas por grandes consorcios norteamericanos, dominio que llegaría a profundizarse mediante la expansión de las tiendas de alquiler de películas y el acceso a las videograbadoras.<sup>326</sup>

Según Vega, los gastos se vuelven ritualistas y simbólicos. En una sociedad en la que poco a poco, mediante el consumo y las nuevas tecnologías, se va adoptando un nuevo estilo de vida, lo nuevo y moderno viene a opacar aquello que otrora fue idealizado como el máximo exponente de la cultura de masas. Durante el apogeo de la época de la sustitución de importaciones en Costa Rica, entre las décadas de 1960 y 1970, se les daba mucha más importancia a aquellos productos de consumo básico, manufacturas y productos culturales provenientes de Centroamérica y el resto de América Latina tales como la música, los programas televisivos y el cine. Estos cambios, que ya tenían décadas dándose, se profundizaron y concretaron a inicios de la década de 1980 y 1990, en donde no solo cambian los espacios de consumo sino también la forma de compra, financiamiento y bienes consumidos.<sup>327</sup>

La redirección de la producción y sus mercados de comercialización produjo, como lo indica Mylena Vega, un incremento “[...] fuerte de un sector privilegiado de industriales, empresarios agrícolas y comerciantes exportadores [...]”, quienes dominaron la producción y exportación de productos no tradicionales; especialmente los promotores de las bancas privadas, quienes se han enriquecido no solo a través de actividades relacionadas al hampa (narcotráfico y evasión fiscal), sino también por la cada vez más baja remuneración de los trabajadores del agro en el país.<sup>328</sup> La predominancia y la intermediación de los recursos extranjeros podría darnos una pista de la fuerte decadencia de los exhibidores tradicionales, especialmente en lo relativo al acaparamiento de los sectores de consumo privados de acceso público, quienes con sus

---

<sup>325</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 140-141.

<sup>326</sup> Molina, *Costarricense por dicha*, 102-103.

<sup>327</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 138-140.

<sup>328</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 132-133.

redes se encargaron de importar materiales producidos en el extranjero para consumo de masas.

Especialmente en lo relativo a la creación de nuevos centros de consumo moderno como las plazas o los malles, etapa que se inicia en Costa Rica durante 1983 cuando se inaugura la primera plaza abierta de carácter comercial llamada Plaza del Sol, en Curridabat. Se marca de esta forma el inicio de una nueva época de decadencia de la comercialización de filmes, precisamente por la concentración de bienes y servicios en un solo espacio; le siguen Plaza Mayor (1990), Multiplaza (1993) y los de más reciente construcción son el Mall San Pedro (1995), Mall Internacional en Alajuela (1996) y Plaza Real Cariari en 1997.<sup>329</sup>

## **2.2 Entre el cine erótico y el cine no erótico**

El presente apartado abordará la configuración estética de las carteleras de cine entre 1976 y 1986. Se pretende ver el auge progresivo de las películas con contenido sexual y películas eróticas propiamente dichas en los exhibidores nacionales, también se tomará en cuenta para el análisis los países productores y la identificación por género cinematográfico.

Anteriormente se había mencionado la predominancia de las películas mexicanas sobre las provenientes de países latinoamericanos y de los Estados Unidos, dejando claro que para el primer quinquenio de estudio el consumo de películas especialmente mexicanas ejercía una importante presión sobre el resto de los países que introdujeron cine al mercado nacional.

Sin embargo, entre 1976 y 1986 se invertirían los papeles, el Cuadro 2.1 revela que el 47.7 por ciento de las carteleras de cine fueron producidas en Italia, desplazando a México al segundo lugar, con un 9.4 por ciento mientras que Francia asciende al tercer puesto con un 5.4 por ciento. La tendencia en cuanto a la escala regional de proveniencia de las películas indicaría además que la producción para este quinquenio estaría fundamentalmente anclada en Europa, en donde se concentraría aproximadamente el 56.7 por ciento de las carteleras analizadas. Finalmente, un 6.5 por ciento de las carteleras fueron identificadas como “Otros”, debido a la baja cantidad de filmes que fueron

---

<sup>329</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 140.

proyectados en los exhibidores nacionales. Estas películas fueron producidas en países como Dinamarca, Austria, Alemania, Japón, Brasil, Suecia, las Bahamas e Israel, que para esta etapa del estudio tuvieron una participación muy reducida en los géneros proyectados entre 1976 y 1986.

El hecho de que hubiera una merma en las proyecciones de cine clasificado como sexy comedias de origen mexicano en el presente decenio en los exhibidores costarricenses, obedeció a una serie de cambios en la estructura institucional de fomento de las producciones cinematográficas. Loranca explica que producto del cambio en las políticas estatales durante el gobierno de José López Portillo (1977-1982), en lo relativo a la producción y financiamiento de las películas mexicanas, la mayoría de los empleados de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) renunciaron o fueron despedidos, puesto que se buscaba una renovación radical de las ideas en dicha industria. Habiendo tomado estas decisiones se pudo constatar un repunte en la producción de cine mexicano con capital privado entre 1977 y 1979; no obstante, no se buscó incentivar la producción de cine erótico o sexy comedia, si no que el principal público meta de las producciones fueron las familias, generando en este contexto que la producción comercial erótica sufriera una reducción significativa en términos cuantitativos.<sup>330</sup>

Finalmente, la dinámica productiva generó una nueva censura cinematográfica en México, de esta forma durante los últimos años de producción y financiamiento estatal se les aplicó a las películas que desarrollaron temas históricos o sexy comedias una política de olvido y rechazo. Esta nueva dirección produjo que al menos hasta 1982 los melodramas urbanos contemporáneos fueran la norma. Sin embargo, esta censura presentó hasta cierto punto una serie de contradicciones; la primera y más grande fue una cláusula de liberación de cine “violento y vulgar de ínfima calidad”, a cambio de que la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas ayudara con el faltante de películas que comenzaba a aquejar a las comunidades con más tradición de consumo de cine.<sup>331</sup>

Esta posición gubernamental da importantes indicios de las cambiantes tendencias

---

<sup>330</sup> Loranca, “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios en México en la década de 1970”, 63-65.

<sup>331</sup> Loranca, “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios en México en la década de 1970”, 63-65.

en torno a la producción, consumo y distribución de cine mexicano; como lo indica Loranca, a partir de este contexto el imaginario colectivo de la familia tradicional producto de la Revolución Mexicana, la política y el comportamiento se intenta “enseñar” a través de la gran pantalla. El contraste más importante que identifica el autor es “la doble moral”, que se pretendió eliminar al censurar cierto tipo de cine, como la sexy comedia o cine de carácter erótico, pero que realmente se seguía exhibiendo y publicando en las carteleras de forma indiscriminada.<sup>332</sup>

**Cuadro 2.1 Cantidad de películas eróticas por país entre 1976 y 1986**

País	Cantidad de películas identificadas	Porcentaje de películas
Italia	132	47.7
México	26	9.4
Francia	15	5.4
Estados Unidos	13	4.7
Argentina	10	3.6
España	5	1.8
Gran Bretaña	5	1.8
Indeterminado	53	19.1
Otros*	18	6.5
<b>Total</b>	<b>277</b>	<b>100</b>

\*La categoría otros se componen de países tales como: Dinamarca, Austria, Alemania, Israel, Brasil, Suecia, Japón, Bahamas y Australia.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

Lamentablemente, muchas de las películas puestas en cartelera no pudieron ser identificadas en la base de películas IMDB o FilmAffinity por falta de información, ya que ilustrativamente las carteleras únicamente desplegaron cuatro elementos informativos, tales como: el cine en donde iba a ser proyectado el filme, la hora, el nombre de la película y la clasificación; o sea, si era para mayores de 18 años.

En consecuencia, un aproximado de 19.1 por ciento de las películas no pudo ser clasificado en algún género formal. Teniendo en cuenta lo anterior, no se registró ni el

<sup>332</sup> Loranca, “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios en México en la década de 1970”, 63-65-68.

país ni el género cinematográfico específico al que pertenecieron las películas, como se podrá ver en el Cuadro 2.2 de este capítulo. No obstante, tal y como lo menciona Loranca para el caso mexicano (lo cual también pasó en Costa Rica), la cartelera por sí sola se clasificó como erótica, puesto que invitaba a fantasear o hacía la “promesa” de excitación y deseo fuera de los parámetros “normales” a los que se adscribía la sexualidad propia de la época, como se verá en las imágenes 2.1 de la película *Crazy Horse* y 2.2 *Mujeres Apasionadas* encontradas en los exhibidores costarricenses.<sup>333</sup>

**Imagen 2.1** Cartelera “Crazy Horse”



**Fuente:** 30 de julio 1980, *La Nación*, 41 A.

---

<sup>333</sup> Loranca, “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios en México en la década de 1970”, 25.

**Imagen 2.2 Cartelera “Mujeres Apasionadas”**



**Fuente:** 3 de junio 1980, *La Nación*, 38 A.

La frontera establecida entre los periodos de estudio deja ver tendencias muy claras en cuanto a la clasificación general de las carteleras analizadas en el Cuadro 2.2, el cual está dividido en las 7 categorías de género cinematográfico que fueron mayormente encontradas en la prensa, en donde la novedad será la categoría de cine pornográfico.

**Cuadro 2.2 Cantidad de películas con contenido erótico por género cinematográfico entre**

<b>Género</b>	<b>Cantidad de películas</b>	<b>Porcentaje de películas</b>
Comedia Erótica	97	36.1
Erótico	54	20.1
Drama Erótico	42	15.6
Sexy Comedia	24	8.9
Pornografía	8	3.0
Otros*	5	1.9
Indeterminado	39	14.5
<b>Total</b>	<b>269</b>	<b>100</b>

\*La categoría “otros” se componen de géneros tales como: Cine LGTBI (lésbico, homosexual y transexual), cine de destape y su variante cine de ficheras, así como un documental.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

Como se apunta en el Cuadro 2.2 a pesar de que la comedia erótica estuviera a la cabeza con un 36.1 por ciento de las películas proyectadas, el aumento progresivo del cine erótico será muy evidente con un 20.1 por ciento de películas proyectadas. Si se comparan los porcentajes con el Cuadro 1.1 se verá que la comedia se redujo en aproximadamente 18 puntos porcentuales, y la sexy comedia, que para el primer quinquenio estaba en segundo lugar fue desplazada no solo por el cine erótico sino también por las películas dramáticas con contenido sexualmente explícito, llegó a descender de un periodo a otro en 38.6 puntos porcentuales. Sin embargo, lo que más interesa es apuntar que para el periodo de 1976 a 1986 las proyecciones de cine con contenido denominado como “erótico” representaron un 20.1 por ciento de las carteleras, contrario al 3.5 por ciento del periodo 1970 a 1975; o sea, aumentando en más de 100 puntos porcentuales, lo que deja ver una importante elevación en el número de carteleras.

Este mismo aumento en las películas con contenido erótico más explícito en términos absolutos, aunque tímido, será muy importante, ya que empezará a complejizar la clasificación de las carteleras cinematográficas. Casos como el drama erótico, el cine LGTBI y el cine de destape fueron introduciéndose con temáticas anteriormente inexistentes en las carteleras como el caso del cine lésbico, que es un término moderno.

Según Alejandro Melero, España había producido cine erótico desde la década de 1920, pero fue hasta 1975 cuando la producción de películas eróticas con sexo lésbico se

volvió más abundante. Incluso esta tendencia no se limitó a las fronteras españolas, sino que países como Francia, Italia y Estados Unidos,<sup>334</sup> con la flexibilización de las dinámicas censoras, instrumentalizaron esas nuevas representaciones de un grupo sexualmente disidente. El autor destaca el hecho de que el cine *per se* fue un importante medio de liberación de la sociedad española después del periodo dictatorial de Francisco Franco (1939-1975), en el que múltiples libertades individuales habían sido restringidas dado los códigos culturales conservadores impuestos, lo que incluyó no solo las representaciones del sexo no heterosexual sino también las mismas relaciones sexuales coitales entre individuos del mismo sexo, además de temas como el aborto, el sexo premarital o el adulterio.<sup>335</sup>

Es importante considerar que a pesar de que las representaciones en la gran pantalla del sexo lésbico fueran “progresistas” para la época, no significó una mejoría en cómo se proyectaba este grupo a la sociedad española ni mucho menos costarricense. Williams propone el término heterolesbianismo que conceptualiza la instrumentalización del sexo lésbico para el placer masculino, lo que generó disputas desde ciertas escuelas de pensamiento que analizan este género de cine erótico y pornográfico en específico. Esta categoría fílmica dentro del cine erótico, como se mencionó, trató de exponer a un grupo sexualmente diverso; sin embargo, seguía reproduciendo en su argumentación abundantes actitudes conservadoras que no estaban vinculadas con la realidad cotidiana de este grupo; basado en la ignorancia alrededor del tema, lo que hizo fue que se mostrara a las mujeres lesbianas como seres misteriosas, quienes además fueron castigadas en cada uno de los filmes como una suerte de “reivindicación” de la película ya de por sí transgresora.<sup>336</sup>

Las molestias desde la sociedad civil con respecto al cine erótico lésbico en la España a fines del franquismo fueron generalizadas por el potente contenido y lo que este representó para el imaginario colectivo en general, y para el grupo denominado

---

<sup>334</sup> Begoña Gutiérrez San Miguel, “Condicionantes ideológicos en el cine: el control político y la censura audiovisual a lo largo de su historia,” en *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, ed. José Gómez (Salamanca: Biblioteca de pensamiento y sociedad, 2013), 136-139, 141-143.

<sup>335</sup> Alejandro Melero, “The Erotic Lesbian in the Spanish Sexploitation films of the 1970s”, *Feminist Media Studies* 13, no. 1 (2013), 121-123.

<sup>336</sup> Linda Williams, “Sisters under the skin: video and blockbuster erotic thrillers” en *Women and film: A sight and Sound Reader*, ed. por Pam Cook & Philip Dodd (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 113. Melero, “The Erotic Lesbian in the Spanish Sexploitation films of the 1970s”, 125-126.

actualmente LGTBI en particular. Al estar enmarcado en una sociedad profundamente conservadora que pensó la homosexualidad y el lesbianismo como una patología, este tabú se respaldó en un contexto sociocultural de discursos pseudocientíficos, apoyados por una comunidad académica ligada al gobierno dictatorial cuya legislación trataba el lesbianismo como un problema neurótico, influenciado por la familia y reafirmado por la inmadurez sexual y el narcisismo.<sup>337</sup>

El caso costarricense será particularmente interesante, como se menciona en el capítulo anterior la homosexualidad y el lesbianismo por su parte fueron criminalizados y procesados por la institucionalidad judicial y respaldados por la institución psiquiátrica.<sup>338</sup> Durante un contexto particularmente convulso como lo fueron los años ochenta, la situación de crisis económica, incertidumbre laboral y social, además de la redimensión del Estado suscitaban periodos de histeria colectiva. De esta forma, se buscaban chivos expiatorios para poder canalizar el enojo de la población, materializando discursos institucionalizados desde las postrimerías del siglo XIX. Según Jiménez Bolaños ante el contexto de la década de 1980, desde el Estado se buscó concretar un discurso ante una sexualidad cada vez más pública, se buscó heterosexualizar a las juventudes como proyecto político, este se institucionalizaría con las guías de educación sexual, que buscaron explicar la relación sexual coital, de carácter biológica y cultural, con base en preceptos cristianos o de buenas costumbres.<sup>339</sup>

Durante la primera mitad del siglo XX en Costa Rica fueron particularmente las mujeres quienes sufrieron el internamiento por la fuerza en las instituciones médicas cuando se trataba del ejercicio de su sexualidad, principalmente cuando se habla de comportamientos que faltaron al respeto u honorabilidad familiar; de esta forma, se hizo patente el control verticalista y paternalista que catalogaba la sexualidad femenina como patológica e insana. Desde la institucionalidad médica se tendía a internar a mujeres que sufrían de “pulsiones sexuales” consideradas anormales, muchas de estas internas fueron tratadas con químicos y hasta con choques eléctricos, se buscaba una normalidad sexual que estuvo intrínsecamente reglamentada por la moral cristiana, más allá de un espectro

---

<sup>337</sup> Melero, “The Erotic Lesbian in the Spanish Sexploitation films of the 1970s”, 124-125.

<sup>338</sup> Isabel Gamboa, *En el hospital psiquiátrico: el sexo como lo cura*, (113-114, 141-144). Alvarenga, *Identidades en disputa*, (283-286, 295-300).

<sup>339</sup> Jiménez Bolaños, “Regímenes de normalidad”, 314-315. Gayle Rubin, “Thinking about sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality,” en: Gayle Rubin, *Deviations* (London: Duke University Press), 137-138.

cientificista.<sup>340</sup>

Un diagnóstico psiquiátrico sobre la supuesta degeneración orgánica y la locura consiguiente, fueron aspectos que afectaron mayormente a grupos o sectores considerados como vulnerables; no solamente por ser mujeres sino también por pertenecer a los sectores populares quienes, se creía, no tenían educación o controles familiares en los espacios públicos, donde flaqueaban sus valores. Se establece el “encierro manicomial” como uno de los principales medios de disciplinamiento social que ejercieron sobre la mujer “enferma”, tanto el papá u otros familiares masculinos, ya fuera el marido, un hermano o un tío.<sup>341</sup>

En el contexto de la década de 1980 en Costa Rica, se desprendieron una serie de posicionamientos desde los sectores conservadores en contra de los medios de comunicación como el cine, la radio y la televisión puesto que se les vinculó con cargas cada vez más fuertes de sexualidad y erotismo; esta tendencia, según expertos de la época, dañaría o influiría en las juventudes. Aseguraban que se profundizarían problemáticas psicológicas, sociales y médicas especialmente vinculadas a la ruptura con la moralidad, “donde las normas ya no rigen el comportamiento, y donde los impulsos desconectados toman las riendas”, especialmente se pensaba que elementos como los anteriores producirían anomalías como la drogadicción, el homosexualismo, la prostitución y los robos.<sup>342</sup>

Algunos de los discursos proyectados desde la institucionalidad marcaban cuándo la homosexualidad podía ser natural, como en la etapa de la adolescencia temprana, en donde una serie de factores como la timidez encausaría mal la identidad sexual del individuo, mientras que en la adultez era considerado como una anomalía, una perversión e incluso una desviación. Esta “desviación”, como lo llamaron en las distintas publicaciones con enfoque médico-sexológico durante la década de 1980, podía ser “curada” por los médicos o psiquiatras. Sin embargo, desde la perspectiva médico-política la homosexualidad se percibió como el enemigo interno; el elemento del Virus de Inmunodeficiencia Adquirida –VIH/SIDA- fue uno de los catalizadores de toda la

---

<sup>340</sup> Mercedes Flores González, *Locura y género en Costa Rica (1910 – 1950)*, Editorial UCR (2013), 185-186, 240-246.

<sup>341</sup> Flores González, *Locura y género en Costa Rica*, 243-245.

<sup>342</sup> Jiménez Bolaños, “Regímenes de normalidad”, 329.

violencia simbólica y física contra estos grupos durante esta década.<sup>343</sup> Estos discursos de patologización de la homosexualidad difieren en Costa Rica para el caso del lesbianismo, que fue catalogado como una especie de fantasía, producto de las carencias socio-afectivas experimentadas en la niñez, y que con el matrimonio se eliminaría.<sup>344</sup>

Estos discursos que paralogizaban diversas prácticas sexuales no reproductivas también fueron dirigidos a actos como la masturbación. Thomas W. Laqueur menciona en su libro que la masturbación comienza siendo un acto al que se le prestaba poca importancia previa al siglo XVIII, pensándose que no presentaba o dejaba consecuencias para quienes lo hacían y mucho menos a terceros. Es a través del planteamiento de este acto como “pecado” que se entiende una relación directa entre la psique, el cuerpo como generador de placer y el orden social. En este ejemplo, el autor menciona que la medicina como tal comenzaba a conformar un discurso patologizante de la masturbación y la excitación, que se imbricó definitivamente con la moral y la religión, llegando a definir de una forma u otra la percepción sobre una sexualidad moderna y occidental.<sup>345</sup>

La masturbación, junto a las representaciones sexuadas plasmadas en distintos soportes como el cine, provocaba importantes fricciones con la ética y la moralidad. El autor precisa que esa afectación colectiva radicaba en que, al ser un acto privado y “oscuro”, rompía con la transparencia que se pretendía la gente tuviera para con la comunidad; al ser un acto privado, no se podía saber o tener registro de la cantidad de veces o la intensidad de la práctica, lo que conllevó a una necesidad de control desde la subjetividad, con la religión, y desde la materialidad, a través de los discursos médicos y remedios para eliminar el deseo, aduciendo que la masturbación y el deseo no necesariamente tenían que ser transmitidos a través de un objeto real, sino que la imaginación era suficiente para poder generar excitación.<sup>346</sup> Partiendo de estas premisas, el temor o el horror hacia el cine erótico o pornográfico podría verse enraizado en el hecho precisamente del descontrol sufrido por la jerarquía paternalista en torno al cuerpo y sus saberes.

---

<sup>343</sup> Jiménez Bolaños, “Regímenes de normalidad”, 348 – 351.

<sup>344</sup> Jiménez Bolaños, “Regímenes de normalidad”, 351.

<sup>345</sup> Thomas W. Laqueur, *Sexo Solitario. Una historia cultural de la masturbación*, (Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 2007), 16-18.

<sup>346</sup> Laqueur, *Sexo Solitario. Una historia cultural de la masturbación*, 23-24.

**Cuadro 2.3 Número de películas por género y país proyectadas entre 1976 y 1986**

País	Comedia Erótica	Erótico	Drama	Sexy Comedias	Pornografía	Otros*	Indeterminado	Total
Italia	47	38	20	11	1		7	124
México	5	3	15			1	1	25
Francia	4	5	4		2			15
Estados Unidos	4		5		2	1		12
Argentina	8	2						10
España	3		1			2		6
Gran Bretaña	3	1	1					5
Otros**	4	1	3		3	2	1	14
Indeterminado	6	2	2	14			30	54
<b>Total</b>	<b>84</b>	<b>52</b>	<b>51</b>	<b>25</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>39</b>	<b>265</b>

\*La categoría otros se componen de los géneros: Documental, Cine de destape y cine LGTBI.

\*\* La categoría otros se componen de los siguientes países: Dinamarca, Suecia, Japón, Bahamas, Australia y Bahamas.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Cartelera cinematográfica (1970-1999), 2018.

La presencia de las películas italianas en las carteleras de los exhibidores nacionales, tal como se pudo observar desde el Cuadro 2.1, es abrumadora, pues supera con creces a todos los demás países europeos y americanos. Además, supera a dichos países por la amplia variedad de géneros cinematográficos que se produjeron, ya que no solamente se especializaron en las famosas comedias o sexy comedias, como fue la tendencia durante el quinquenio anterior, sino que para el periodo de 1976-1986 los distintos subgéneros de películas eróticas italianas entraron en una importante competencia con sus mismas comedias, como se aprecia en el Cuadro 2.3, con títulos tales como *Las mil y una noches prohibidísima*<sup>347</sup> dirigida por Antonio Marghereti y proyectada en el cine Metropolitan; *El Erotómano*<sup>348</sup>, de Mario Vicario y *Tentación*

<sup>347</sup> “[Las mil y una noches prohibidísimas]”, *La Nación*, 7 de setiembre 1976, 27 A.

<sup>348</sup> “[Erotómano]”, *La Nación*, 4 de enero de 1979, 30 A.

*Prohibida*<sup>349</sup> de Alberto Lattuada, solo por mencionar algunas de las películas recabadas de las carteleras.

Por otro lado, a pesar de que este capítulo está enfocado en las películas eróticas específicamente, no se deja de percibir que el erotismo en este quinquenio se coló fuertemente en muchas de las producciones clasificadas como “drama”, adicionando así variantes como los “dramas eróticos”, géneros que para el primer caso estuvieron bastante difundidos en las producciones de diversidad de países. México, a pesar de tener importantes números entre 1970 al 1975, pasó a declinar en cantidad de películas dramáticas para la década de 1976 al 1986 desplazándose al segundo lugar, con respecto a este género cinematográfico México no sería el único país que produciría el género drama, el cual estaría inmerso en las producciones del resto de países como Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña (véase Cuadro 2.3).

Cabe destacar el caso específico del género drama erótico, el cual sería especialmente desarrollado por la industria italiana desde inicios de la década de 1970. Un caso ejemplificante fue la película *Amor y muerte en una cárcel de mujeres*,<sup>350</sup> dirigida por Rino Di Silvestro, en 1973. Esta película es interesante ya que representa la historia de una mujer que va a la cárcel después de involucrarse con su novio en el tráfico de heroína, en la cárcel pasa muchas vejaciones por parte de las guardas de la cárcel además de las distintas presas que constantemente buscaron llamar su atención. La publicidad encontrada cuando se investigó la película arrojó que dentro del recinto carcelario existieron relaciones coitales o una sexualidad más amplia y diversa, con lo anterior en mente, se encontraron películas que tangencialmente abordaron temáticas referentes a la diversidad sexual, como se verá en los siguientes párrafos.

Como se mencionó anteriormente, estos dramas italianos tendían a involucrar en sus producciones temáticas vinculadas a relaciones de personas del mismo sexo. Las películas LGTBI y de destape generalmente provinieron de la España posfranquista, lo que deja ver una tendencia en el uso del cine erótico para este periodo con fines políticos. Tanto Santiago Fouz-Fernández como Alejandro Melero<sup>351</sup> apuntan que después de que España pasara por un periodo dictatorial se promocionaron nuevas formas de vivir la

---

<sup>349</sup> “[Tentación Prohibida]”, *La Nación*, 15 de enero de 1980, 47 A.

<sup>350</sup> “[Amor y muerte en la cárcel de mujeres]”, *La Nación*, 1 de noviembre 1976, 39 A.

<sup>351</sup> Santiago Fouz-Hernández, *Spanish erotic cinema*, (Edinburg: EDINBURGH, 2017). Melero, “The Erotic Lesbian in the Spanish Sexplotation films of the 1970s”.

ciudadanía, lo que fue fundamental para las libertades individuales representadas por medio de una especie de liberación sexual, lo que se pudo ver materializado a través del cine LGTBI y de destape. Este último género, hace alusión al cine que progresivamente fue quedando exento de los controles de la censura, la cual se comprometió a salvaguardar los valores tradicionales españoles, lo que se observó a través de la película proyectada el 27 de enero de 1979, *Las Adolescentes*<sup>352</sup> dirigida por Pedro Masó, cuyo objetivo final era presentar la iniciación sexual de tres adolescentes, o *Cambio de sexo*<sup>353</sup> del director Vicente Aranda, ambas películas españolas.

Es importante mencionar que se logró ubicar durante el periodo 1976 – 1986 los primeros rastros de las películas clasificadas como “pornografía”. En este contexto se ubicaron 8 películas o un 3 por ciento de los filmes recolectados. Se constató que dichas películas venían de países como Italia, Francia y los Estados Unidos, principales productores a nivel internacional. Finalmente, es importante abordar, al igual que se hizo en el apartado anterior, las categorías más amplias como fueron “Otros” la cual se compuso de películas que provenían de países como Dinamarca, Suecia, Japón, Bahamas, Australia y Bahamas, lo cual deja ver que a pesar de la cantidad de filmes recibidos, en la muestra se logra identificar una variedad de países productores amplia, que además permitiría conocer una sexualidad -No tradicional- de países no occidentales como Japón, Australia, las Bahamas por ejemplo.

Siguiendo con el análisis para el caso costarricense entre 1976 y 1986, las películas eróticas fueron proyectadas en tandas variadas. Generalmente las más utilizadas por los exhibidores fueron las de 3:00, 6:00 y 9:00 pm, esto a pesar de que las películas tuvieran una clasificación para mayores de 18 años, lo que sugiere que el erotismo cinematográfico mantenía una alta promoción en las salas del país. En contraste con estas libertades, se habían desarrollado otros mecanismos de censura previa como la edad legal para consumir estos productos cinematográficos e incluso la misma mutilación del filme. Al tener los exhibidores aproximadamente una sola sala para proyecciones, los gerentes tendieron a explotar el filme en las tres posibles tandas en que funcionaban sus negocios, lo que se observó en la información desplegada de las carteleras de cine, y que pudo obedecer al factor no solo de la diversidad de producción cinematográfica sino también

---

<sup>352</sup> “[Las adolescentes]”, *La Nación*, 27 de enero de 1976, 37 A.

<sup>353</sup> “[Cambio de sexo]”, *La Nación*, 23 de enero de 1980, 34 A.

al grupo de consumidores al que le estaban apostando los gerentes de cine.

Una de las principales hipótesis para comprender el ascenso y consolidación del consumo de cine erótico fue la flexibilización en las rígidas normas morales y comerciales que regulaban a las salas de cine, de esta forma una considerable cantidad de exhibidores tendió a combinar el material proyectado, esto quiere decir que no solamente pasaron películas clasificadas como eróticas, sino que también proyectaron cine no erótico.

El 14 de junio de 1976 se proyectó *Decamerón Secreto*,<sup>354</sup> película perteneciente a la saga de Pier Paolo Pasolini, en el cine Metropolitan en tanda de 7:00 y 9:00 de la noche; no obstante, ese mismo día en tanda de 3:00 de la tarde se proyectó *Una pareja desapareja*,<sup>355</sup> una comedia de situación de 1968. Pero ¿qué significa esto? Se podría sugerir que, dada la declinante situación de los variados exhibidores nacionales, ocurrida desde el periodo anterior, los gerentes de cine tuvieron que empezar a flexibilizar el contenido de las carteleras que generalmente respondían al cine no erótico más que al cine erótico. Se encuentra evidencia de que no solamente el Metropolitan desarrolló esta dinámica, sino que también cines como el Variedades, el Moderno, el Palace o el Rena adoptaron esta posición, dicha dinámica sugiere que la situación de progresivo deterioro de los comercios de cine era generalizada en los exhibidores de la ciudad capital.

A partir del análisis de las carteleras de cine se logró encontrar que existieron cines o salas de exhibición que proyectaron dos o más películas por día; esto quiere decir que hubo cines en que las carteleras combinaron películas de acción, terror e infantil con películas eróticas, dramáticas/ dramas eróticos y las comedias/sexy comedias. Este fenómeno, en donde cines que se podían denominar como familiares proyectaran películas o cine “rojo”, se logra apreciar como una dinámica de supervivencia desde los mismos exhibidores, flexibilización que permitiría que la supervivencia de algunos cines, como se observa en la imagen 2.1.

---

<sup>354</sup> “[Decameron Secreto]”, *La Nación*, 14 de junio de 1976, 47 A.

<sup>355</sup> “[Una pareja desapareja]”, *La Nación*, 14 de junio de 1976, 47 A.

**Imagen 2.3** Cartelera de cine de “El desafío de las águilas” y “Los cuentos de Canterbury”



**Fuente:** *La Nación*, 3 de enero de 1979, p. 30 A.

De nuevo, la tendencia con respecto a las cartelera de cine eróticas es que serán publicitadas como sexy comedias, que es la categoría con más menciones en la base de datos. Sin embargo, para este periodo la promoción de las cartelera de cine será más diversa que el periodo precedente. De esta forma, es frecuente encontrar en las descripciones de las cartelera de cine que dichas películas contenían un grado alto de picardía, sensualidad, presentando además pasiones desenfrenadas que mostraban escenas de erotismo. No obstante, es normal que la parte promocional expuesta en las cartelera de cine tendiera a ser la misma o muy similar entre las mismas películas, como si se estuviera hablando de un “copy and paste”. Para ejemplificar esa tendencia las

películas *El amante en el desván*,<sup>356</sup> una sexy comedia; *El...Ella... Y El*,<sup>357</sup> una comedia; *La cama en la plaza*,<sup>358</sup> película erótica italiana y *El ginecólogo de mi mujer*,<sup>359</sup> una comedia también italiana, utilizaron la misma frase publicitaria “La súper picante comedia a color”, “La súper atrevida sexy comedia” o “Una sexy comedia muy jocosa y picante”, demostrando que la publicidad no parecía tener mucha elaboración para atraer al público meta.

Con respecto a los elementos gráficos de las carteleras de cine, generalmente aparecen hombres y mujeres, caucásicos; no obstante, existen varios filmes en donde aparecen mujeres afrodescendientes, lo que prácticamente no es visto en el periodo 1970 a 1975. Por otro lado, las representaciones gráficas en las carteleras de cine comenzaron a ser un poco más frecuentes que en el periodo pasado, si bien la mayoría de las carteleras no especifican las profesiones a las que hace referencia la película, se pudo identificar que una importante parte de estas tienden a sexualizar la figura de profesoras de secundaria, madrastras, primas, sobrinas, hijastras y estudiantes en general, siempre apuntando a la figura femenina.

Este componente no es nuevo, Retana resume en su tesis que la figura femenina como centro del imaginario erótico, y por lo tanto de sus representaciones, proviene de los grabados y pinturas del siglo XVIII e inicios del XIX, y que posteriormente serían transmitidos a las producciones fotográficas eróticas y pornográficas modernas de inicios del siglo XX en países como Alemania, Francia, Suecia e incluso los Estados Unidos. Este rasgo temático se mantiene en el desarrollo y posterior adaptación de la producción de materiales pornográficos en el cine y posteriormente en la videocasete en el siglo XXI, en donde la figura femenina como componente único de la mirada y del deseo se perfiló como algo pasivo; con esto se hace referencia, a que el objetivo base tanto del cine erótico como pornográfico *mainstream* sería para el exclusivo placer masculino.<sup>360</sup>

Este elemento estará íntimamente relacionado con la representación física de los personajes en las carteleras de cine. En primer lugar, se encuentra la representación del

---

<sup>356</sup> “[El amante en el desván]”, *La Nación*, 7 de enero de 1979, 46 A.

<sup>357</sup> “[El... Ella... Y El]”, *La Nación*, 10 de enero de 1979, 23 A.

<sup>358</sup> “[La cama en la casa pública]”, *La Nación*, 18 de enero de 1979, 46 A.

<sup>359</sup> “[El ginecólogo de mi mujer]”, *La Nación*, 22 de enero de 1979, 29 A.

<sup>360</sup> Camilo Retana, “Pornografía: la tiranía de la mirada, estética, ética y política en el cine pornográfico contemporáneo” (Tesis para optar al grado de Licenciatura en Filosofía, Universidad de Costa Rica, 2007), 23-26.

rostro en la publicidad de las películas, seguidas de personajes con poca ropa y desnudos ocasionales, siempre representando el cuerpo femenino. Asimismo, será frecuente la tendencia de un retrato en las carteleras de carácter fragmentario, lo que significa, que con base en la materialización de una subjetividad, la lente tiende a fraccionar el cuerpo femenino, lo que tiene por objetivo enfocarse en el cuadro en una parte específica del cuerpo, generalmente las zonas que por construcción socio-cultural han sido erotizadas como el rostro, los senos, la vulva y el trasero, como se puede apreciar del material recogido en las carteleras de la segunda mitad del siglo XX, para ello véase las imágenes 2.4 y 2.5. Según Retana, estas tendencias parecieran ser propias del cine pornográfico contemporáneo, pero ya estaban presentes en la fotografía y el grabado pornográfico desde finales del siglo XIX.<sup>361</sup>

**Imagen 2.4** Cartelera de cine “Los doctores las prefieren desnudas”



**Fuente:** 11 de enero de 1980, *La Nación*, 46 A.

**Imagen 2.5** Cartelera de cine “La Hijastra”



**Fuente:** 11 de enero de 1980, *La Nación*, 46 A.

Según Gerardo García Rueda, siguiendo lo planteado por Retana, parte del lenguaje cinematográfico se desprende de uno de sus antecedentes inmediatos en la fotografía, pero es en la década de 1960 que el hiperrealismo y los acercamientos a un “primerísimo, primer plano” se plantean como tendencias modernas de la imagen

<sup>361</sup> Camilo Retana, “Pornografía: la tiranía de la mirada, estética, ética y política en el cine pornográfico contemporáneo”, 36-39.

pornográfica, cosificando ya no el cuerpo como tal si no las distintas partes que lo componen.<sup>362</sup>

Las producciones que fueron introducidas en el análisis del presente capítulo retrataron claramente elementos como la ficcionalidad materializada a través de la elección de las imágenes seleccionadas en las carteleras, empezando por las poses y seleccionando, como se mencionó anteriormente, una narrativa y un performance antes del coito, como el representar una maestra o una doctora.

### **2.3 Declive de la censura hacia el cine erótico en Costa Rica**

En el presente apartado se hace especial énfasis en las posiciones adoptadas por la Oficina de Censura para con las películas de corte erótico o con contenido sexual proyectadas en los exhibidores nacionales. Se analizan las réplicas que algunos de los empresarios y gerentes de las salas de cine le hicieron llegar al Tribunal Superior de Censura entre 1976 y 1978.

Uno de los elementos que fueron considerados a la hora de permitir la proyección de las películas que pretendían ser censuradas fue su clasificación. Los filmes pudieron ser categorizados como educativos a pesar de su contenido, especialmente cuando se hacía alusión a que su argumento presentó temáticas que, por el entorno o la cotidianeidad costarricense, no podían ser escondidas o simplemente ignoradas, como la sexualidad.

Un caso interesante fue el análisis de la película *Amor a cuatro puntas*, dicho análisis fue hecho específicamente para la Oficina de Censura, el autor plantea "...que no obstante contener esta película una alta cantidad de escenas sobre cuestiones sexuales, la misma no impacta en forma negativa, si se valoran en función del tema que se trata en la película..."<sup>363</sup> A pesar de estas intervenciones no siempre se llegaba a un veredicto positivo para los gerentes de cine. El resultado del análisis pasado se puede ver en la siguiente declaración de Bastida de la Paz el 11 de marzo de 1976: "es esta una de las cintas en que da la impresión que alguien tomó una buena idea y la puso en manos de un productor inteligente que la combinó con la feliz fórmula que asegura un éxito de taquilla: el erotismo. [...] el tipo de cintas que podría pasarse en un local especial para adultos,

---

<sup>362</sup> Gerardo Alfonso García Rueda, "Censura y pornografía en la década de los 70 en Colombia" (Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, 2019), 19-20.

<sup>363</sup> "[Amor a cuatro puntas análisis para la Oficina de Censura]", ANCR

pero no en un cine familiar como todos los de nuestro país”.<sup>364</sup> La última línea da la impresión de que la idea de un cine exclusivo para películas prohibidas no sería sólo de conocimiento de los empresarios.

Como se ha mencionado a lo largo de la investigación, estas resoluciones de la Oficina de Censura no quedaron sin respuesta, sino que cada película analizada por las autoridades tuvo al menos una réplica o apelación. Los criterios más utilizados por los empresarios no cambiarían de los utilizados en el primer quinquenio (1970-1975); no obstante, las réplicas mencionadas solamente se encontraron hasta el año 1978. Cabe destacar que la fortaleza que tenía la Oficina de Censura fue cuestionada durante gran parte de la segunda mitad de la década de 1970 pero ¿bajo cuales dinámicas sucede este cambio?, ¿económicas o de política cultural? ¿Fueron las presiones desde el sector empresarial y la sociedad civil lo suficientemente fuertes para que la institucionalidad sufriera un proceso de apertura generalizado o las dinámicas en cuanto a producción cinematográfica internacional ejercieron presiones sobre la misma institución?

Ante las dudas planteadas por el material consultado no se puede olvidar el panorama político-económico regional, en el que se adscribió Costa Rica finalizando la década de 1970, la cual estuvo marcada por la creciente inestabilidad financiera y política centroamericana. Nos podríamos preguntar, ¿bajo cuál dinámica o qué enemigo público se fue configurando en el imaginario público oficial como principal amenaza al estatus quo en general?

Según Marranghello, con cada cambio de gobierno el sistema de censura sufría mutaciones en lo relativo a su flexibilidad, la reflexión de Díaz Arias en torno a los intentos de cambio en lo relativo a la política cultural implementada por el gobierno de Liberación Nacional posterior al proceso de la Guerra Civil de Costa Rica ilustran precisamente que se buscó construir una identidad cultural hegemónica.<sup>365</sup> Esta dinámica fue importante durante el segundo quinquenio de la década de 1970, en algunas entrevistas el ministro de Gobernación Edgar Arroyo Cordero (1974-1977), mencionó la aplicación de medidas de “renovación” que se ejecutaron en la institución al momento de su llegada; buscando la reestructuración en función del personal; no obstante, según comentarios del funcionario se seguía ubicando el factor moral por encima de procesos

---

<sup>364</sup> Antonio Bastida de la Paz, “[Amor a cuatro puntas resolución]”, ANCR.

<sup>365</sup> Díaz Arias, *Crisis social y memorias en lucha*, 315-317.

técnicos.<sup>366</sup> Al momento de cuestionar el funcionamiento de la censura, el ministro planteó la necesidad de un universitario en la mesa de discusiones, para este cometido encargó a Jorge Arturo Montero diseñar un proyecto para complementar profesionalmente la Oficina de Censura, pretendiendo la integración de especialistas en cinematografía, entendiendo que esas deficiencias comprometieron el funcionamiento de la censura de forma objetiva.<sup>367</sup>

En 1978, al asumir Rodrigo Carazo Odio la presidencia de Costa Rica, se experimentó un profundo cambio en la forma de censurar, es en este contexto que películas que habían sido censuradas previamente comienzan a ver la luz del día como pasó con la saga de seis películas *Emmanuelle* e incluso con la película los *Frutos de la Época* (1973). Durante este contexto, el foco de atención de la censura se concentró en las películas con contenido violento y político más que en las películas con contenido erótico. Dado a que el objetivo principal de la censura era el control y disminución de la delincuencia, la Oficina de Censura coincidiría en que el norte de la prohibición principalmente buscaría clasificar el cine violento y político. De hecho, Marranghello coincide en que la censura es utilizada como propaganda de una estrategia política, en donde mayoritariamente influye la opinión de los pocos que llegaban a la oficina o que tenía poder político o religioso, o sea, dominado por una pequeña élite moral.<sup>368</sup>

Según Hernández Parra, a partir del cambio de gobierno no solo hubo un cambio en torno a los criterios de censura como se mencionó previamente, sino que, nuevamente se experimentó la renovación del personal que integró la Oficina de Censura, al involucrar funcionarios formados académicamente en arquitectura, filosofía, así como escritores, burócratas y pintores o artistas plásticos.<sup>369</sup> Desde 1978 la filosofía estatal se inclinó a reelaborar un discurso censor que buscó adaptarse a las corrientes culturales modernas o contemporáneas del periodo, a través de estrategias como la educación informal, con la utilización de los Cine foros.<sup>370</sup>

Hernández Parra profundiza en que el cambio que suscitó la apertura generó

---

<sup>366</sup> Renato Cajas, "La censura vista por su máxima autoridad", *Excelsior*, 13 de setiembre 1976, 9.

<sup>367</sup> Renato Cajas, "La censura vista por su máxima autoridad", *Excelsior*, 13 de setiembre 1976, 9.

<sup>368</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 44, 58, 66.

<sup>369</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 24-25.

<sup>370</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 25.

tensiones contra materiales específicos, como la cinematografía erótica y “la publicidad en la prensa, y cuyo principal enemigo fue la instancia censora.” De hecho, Hernández llega a la conclusión de que la apertura que se experimenta a lo largo de la década obedece a una política cultural propagada y respaldada por el Estado.<sup>371</sup> Durante este contexto distintos periódicos comenzaron a tomar acción para promocionar una campaña de moralización, liderada por la Comisión Pro-Familia, con el fin de combatir la propaganda inmoral.<sup>372</sup>

La Comisión Pro-Familia se encargó de generar los espacios de queja y malestar en el ámbito público, para poder llegar a las esferas de mando con la mayor agilidad posible, véase imagen 2.6. La organización “Pro-Familia” enfocó su movimiento de protesta contra lo que se consideró como “el difuso accionar estatal”, a través de las publicaciones en la prensa nacional. Es importante mencionar que, Hernández Parra, logró identificar que la campaña moral se enfocó al inicio como una resistencia a la propaganda comercial en general que utilizara la figura femenina para comercializar, quienes tenían por objetivo y elemento central en su discurso salvaguardar la moral y seguridad de la familia costarricense.<sup>373</sup>

De esta forma, empiezan a obtener mayor apoyo de la sociedad civil, la cual denunciaba el irregular proceder de las autoridades estatales con respecto a la autorización o censura de películas “pornográficas”, exigiendo el cumplimiento de las leyes, particularmente de la Ley 5811.<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 32, 36-37.

<sup>372</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 66.

<sup>373</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 38.

<sup>374</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 66.

**Imagen 2.6 Los costarricenses debemos exigir que se cumplan las leyes**

**LOS COSTARRICENSES  
DEBEMOS EXIGIR  
QUE SE CUMPLAN LAS LEYES**

**¡Basta ya de violar la Ley 5811!**

**PADRES, EDUCADORES, JOVENES:**

En Costa Rica existen oficinas para controlar los alimentos, las medicinas, semillas, pesos, medidas, etc.

Para regular el tránsito, importaciones, exportaciones, ejercicio profesional y muchas otras actividades que afectan la vida diaria.

Medidas aceptadas por todos pues son para el bien de la mayoría y no por eso hemos perdido **nuestra libertad.**

Se toman medidas contra la roya, el sarampión y otras plagas y epidemias.

Se lucha para prevenir los accidentes de tránsito bajo medias obligatorias que conllevan multas y sanciones.

Se colocan basureros y se pide ayuda para limpiarle la cara a la ciudad.

Todo lo aceptamos con agradecimiento y alegría, no hablamos de que nos quitan **la libertad**, porque comprendemos que estas medidas son para nuestro bien, el de nuestros hijos y nuestra patria.

**Ante la EPIDEMIA DE PORNOGRAFIA,**

generadora de violencia y otras lacras que han conducido a otros países más ricos y cultos que el nuestro a una pérdida de sus mejores valores, de lo que hoy se duelen, y ante el silencio y la indiferencia de los que tiene que velar por la **MORAL PUBLICA** pedimos que los miembros de la censura sean personas que:

1.— **ESTEN CONVENCIDAS** de la importancia de la labor que desempeñan y que cumplan su obligación de regular la moral de los espectáculos públicos.

2.— **QUE CONOZCAN Y ESTEN A FAVOR** de los valores fundamentales de la familia costarricense, su tradición cristiana, el amor al trabajo y la paz.

3.— **QUE SEAN BUENOS SERVIDORES** de un pueblo que, en su enorme mayoría no cree que por defender la trillada frase de "en aras de la libertad de expresión" unos pocos interesados y otros pocos ingenuos, deba permitirse sin regulación algunas, espectáculos denigrantes y degradantes en contra de las leyes y de la idiosincrasia de la familia costarricense.

Por Comisión Pro Familia  
Año Piza de Iglesias  
Ced. 1—396—1226

**VEA HOY  
CANAL 7  
YO ACUSO**

A las **10:00 P.M.**

Comisión Pro Familia  
Aportado. 3243

Los apoyamos en su lucha en Pro del Rescate de la Moral Pública

Nombre .....

Dirección .....

Ced. .... Tel. .... Apdo .....

**COLABORE EN SU COMUNIDAD Y SOLICITE LA COLABORACION DE SUS FAMILIARES Y AMIGOS.**

**Fuente:** Campo Pagado. Comisión Pro-Familia, “Los costarricenses debemos exigir que se cumplan las leyes”, *La Nación*, 16 de julio de 1979, 20 A.

Según Marranghello, después del 28 de junio de 1979 comenzó una importante seguidilla de publicaciones en contra del cine inmoral en la prensa nacional. Una de las intervenciones más interesantes la hicieron un grupo de cinco diputadas el viernes 29 de

junio de 1979, quienes mencionaban su descontento producto de la violación a la legislación que prohibía la propaganda pornográfica en Costa Rica. Estas diputadas plantearon exigirle al Poder Ejecutivo acciones contundentes en contra de aquellos que se dispusieran a romper la legislación pertinente; este hecho no fue aislado, instituciones como la Iglesia Bautista y algunos diputados hicieron público su apoyo al movimiento de la campaña moralizadora en periódicos o cartas directas, que fueron enviadas incluso a Estrella Zeledón de Carazo, primera dama de la República.<sup>375</sup>

El autor menciona que a pesar de la incansable actividad que había tenido la Comisión Pro-Familia desde junio de 1979 en la prensa nacional, fue hasta el 31 de agosto que el Tribunal Superior de Censura y la Junta de Censura se pronunciarían en su defensa. Proponen nuevamente que el objetivo último de la Censura era prevenir la delincuencia y “reducir el número de violaciones del Código Penal, mediante acciones profilácticas definidas de educación general [...] contundentes a evitar el desarrollo de la criminalidad y la comisión de delitos”.<sup>376</sup> Entonces, desde esta posición, se podría pensar que los ejecutores de la censura reconocieron bajo los nuevos esquemas institucionales que, los elementos de carácter moral y estético perdían su peso cuando se trataba de excluir o prohibir una película.

Según Hernández Parra, el objetivo de la campaña no era llegar a prohibir dichos materiales cinematográficos, sino poner de manifiesto a la familia nuclear costarricense, como la primera institución afectada ante tales materiales. De hecho, es posterior a la campaña que tanto la Oficina de Censura como el Tribunal Superior de Censura, que el subdirector Bastida de la Paz decide publicar una solicitud para que los periódicos o medios de comunican como la prensa limite la impresión de las carteleras de cine que publicitaron películas eróticas.<sup>377</sup> La posición tomada por el subdirector permite explicar el cambio que se visualiza en torno a las representaciones gráficas en las carteleras de cine que se visualizan en la segunda mitad de la década de 1970 en periódicos como *La Nación* y *La República*, periódicos que publicaron carteleras que podían acaparar más de la mitad de una página, contrario a la tendencia en cuanto a publicación en la década de 1980.

---

<sup>375</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 66-67.

<sup>376</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 69-70.

<sup>377</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 40, 48.

Estas posiciones contribuyeron a que los censores pudieran explicitar de forma categórica qué situaciones daban pie a la prohibición a partir de la década de 1978, principalmente se mencionó la combinación de escenas de sexualidad con violencia explícita de cualquier naturaleza, igualmente si estas manifestaciones de violencia eran aplicadas a individuos o grupos de forma “perversa o mórbida”. Es precisamente bajo esta seguidilla de críticas y exigencias hacia la Oficina de Censura y el papel que estaba ejerciendo el Estado que se proponen dos medidas para evitar poner una medida tan excesiva como la prohibición total: la primera medida fue la organización de cine foros que le permitiera desarrollar a los asistentes las herramientas necesarias para poder diferenciar la ficcionalidad de la película con la realidad que los rodeaba, lo anterior para reforzar esa criticidad y promover esa libre escogencia. Por otro lado, se aplicó una calificación previa de las películas publicitadas en la prensa; según Marranghello, estas políticas censoras involucraron categorías como la calidad técnica, el contenido y el género de las películas.<sup>378</sup>

Una de las principales inconsistencias registradas en torno a la revisión de las películas involucró que un filme fuera revisado por menos censores a la hora de visitar la sala, lo que fue denunciado por Ramón A. Coll, gerente de Películas Mexicanas de Centroamérica S.A el 5 de junio de 1978 ante el Tribunal de Censura: “Según los informes de mis empleados al ensayo llegaron dos personas, la Sra. Quitico [Kitico] Moreno y otra señora que no es miembro del Tribunal, A los 15 minutos la señora Moreno abandonó el cine y no regresó...”.<sup>379</sup> Al parecer, de un equipo de 5 personas solamente llegaron 2, y una de esas personas ni siquiera era parte de la institución, lo que deja ver que dichas resoluciones habían sido tomadas – no se sabe en cuantas ocasiones – de forma unilateral y con una serie de irregularidades importantes. De lo que sí se tiene registro es de otras 4 películas que habían sufrido la misma suerte, más específicamente *El último mundo del caníbal*, *La joven asesinada*, *El semental* y *La amiga de mi marido*,<sup>380</sup> suscritas por el ingeniero y posterior ministro de Gobernación Milton Arias Calvo. Dicha resolución, según la Oficina de Censura, resultó revocada; sin embargo, mientras no fueran puestas a revisión nuevamente seguirían siendo películas prohibidas para exhibición, finalmente

---

<sup>378</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 64. Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 70-71.

<sup>379</sup> Ramón A. Coll “[Queja irregularidades ante el proceso de censura]”, ANCR.

<sup>380</sup> Elizabeth Odio B., “[Revocación de la resolución de censura]”, ANCR.

solo se conoce que la película *–Amor a cuatro puntas–* fuera proyectada en cines posteriormente.

Dos años antes, en setiembre de 1976, el ministro Arroyo en una entrevista externaba que ese tipo de inconsistencias eran diarias y se reproducían en gran parte de los países en donde se aplica la censura; para el caso costarricense, una de las principales medidas para contrarrestar estas prácticas fue el descuento porcentual del pago a los censores por cada exhibición a la que no asistían. Al realizar ese tipo de preguntas, el entrevistador Renato Cajas se acercaba al punto neurálgico de la discusión de la censura en donde “[...] se tiene conciencia de que ese grupo de personas -no más de cinco en el caso del Tribunal- juzga por dos millones de personas.”<sup>381</sup>

Hernández Parra visualiza que esta era precisamente la operatividad que se organizó desde la institución censora bajo el cargo de la ministra Elizabeth Odio; según la entrevista a Hernán Cordero, los censores iban en parejas o grupos de tres personas a ver el filme y posteriormente una vez a la semana se reunían a discutir las películas vistas.<sup>382</sup> La información recabada por el autor, presenta una Oficina de Censura más flexible que pretendía más que coaccionar, discutir y negociar las condiciones de proyección de ciertos materiales audiovisuales.

Lo anteriormente expuesto por los gerentes de cine se aprecia también en lo ocurrido luego de la época dorada de las producciones de estudio norteamericanas; según Black, existió una importante decadencia de las productoras hollywoodenses durante la segunda mitad del siglo XX, los filmes reflejaron la realidad estadounidense de un modo conservador, debido al temor de perder al más mínimo porcentaje de espectadores, por lo cual se realizaba un tratamiento rígido de temas controvertidos. Esta forma de abordar distintos tópicos considerados tabú llevaba a que se reforzara un “espectáculo inofensivo”, llevando a la máxima eliminación de agentes corruptores y/o provocadores de efervescencia social.<sup>383</sup>

Este tipo de censura llegó a institucionalizarse dentro de la industria cinematográfica como “autorregulación industrial”, la cual funcionaba como una censura previa –guiones, fotografía, filmación- para que eventualmente las producciones pudieran

---

<sup>381</sup> Renato Cajas, “La censura vista por su máxima autoridad”, *Excelsior*, 13 de setiembre 1976, 9.

<sup>382</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 62-63.

<sup>383</sup> Gregory D. Black, *Hollywood Censored* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), 15.

ser proyectadas a nivel nacional –en Estados Unidos- y en el extranjero sin que tuviera que aplicárseles otro tipo de censura; no obstante, para la década de 1930 existía, además de esa figura, los Consejos de Censura municipales y estatales, quienes continuaban ejerciendo una irrestricta censura basada en el Production Code.<sup>384</sup>

La posición que mostraban los comerciantes de cine y los gerentes de los exhibidores era de evidente incomodidad por la presión que ejercía la censura sobre sus negocios. Ramón A. Coll le pidió al Tribunal de Censura en 1978 “... tratar de entender nuestra posición como distribuidores de películas, el material es muy escaso y cada día se hace más difícil nuestra subsistencia, [...] nos vemos afectados por varios tipos de competencia muy fuerte a quienes se les da una mayor libertad en materia de censura (caso de T.V. y Clubs Nocturnos)”,<sup>385</sup> observación que se hace por primera vez desde la posición de la contraparte empresarial.

La posición anteriormente mencionada no fue la única defensa que tenían los empresarios. Los gerentes alegaron que las películas que habían sido censuradas bajo criterios morales por ser “pornografía”, como lo mencionó Henry Loría, gerente de Films Magaly en 1976, con respecto a la película *Calores*, que había “...merecido elocuentes críticas sobre su calidad artística, su interpretación y el tema profundamente human(o) que toca.”<sup>386</sup> Se hacía entonces un reclamo que reprendía el factor moralista propuesto como una condena desde la institucionalidad, posición claramente contraria a la implementada a partir de 1978. Por otro lado, también fue recurrente reclamar el hecho de que algunas películas habían sido premiadas en festivales internacionales y por ello merecían un trato especial, como la película *Calores*, lo que además era esencial porque existía “... una innegable necesidad de que el cine en nuestro país se valore en cuanto a calidad artística y las películas que se presenten, vayan acorde con el grado de avance cultural de nuestro país...”.<sup>387</sup>

En 1989 Marranghello lanza una fuerte crítica a la figura de la censura, tachándola de “errática, contradictoria, incompleta, voluble, ineficaz, equivocada y, en los últimos tiempos obsoleta”.<sup>388</sup> De hecho su crítica aborda lo inútil de controlar las proyecciones

---

<sup>384</sup> Black, *Hollywood Censored*, 16.

<sup>385</sup> Ramón A. Coll “[Queja irregularidades ante el proceso de censura]”, ANCR.

<sup>386</sup> Henry Loria Leiton, “[Queja por resolución de censura “Calores”]” ANCR.

<sup>387</sup> Henry Loria Leiton, “[Queja por resolución de censura “Calores”]” ANCR.

<sup>388</sup> Marranghello, *Cine y Censura en Costa Rica*, 3.

de cine cuando estás solamente captaban el 10% de los consumidores, cuando ya existían antenas parabólicas, televisión por cable e incluso videocaseteras; según el autor, a ojos del Estado era lo más sencillo. Esta crítica, aunque parezca haber sido influenciada por una posición filosófica ante las libertades individuales del autor como persona y consumidor de cine, podría relacionarse también con las conexiones que tenía con algunos empresarios de cine como Henry Loría, gerente de la compañía Films Magaly y José Raventós R., gerente de Discine S.A., quienes le dieron acceso a archivos privados durante el transcurso de la elaboración de su investigación y con quienes probablemente compartía una relación de compadrazgo.

El empirismo y la improvisación en la crítica no parecen haber sido exclusivos del cine. Mariana Raabe Carcone, en su tesis de Licenciatura sobre la producción de escritos académicos sobre las Artes Visuales, notó que era característico que no fueran predominantes los estudios y/o análisis sobre producciones audiovisuales; según Raabe, en el balance más antiguo que se había elaborado, enfocado en los trabajos finales de graduación de la Facultad de Bellas Artes (1947-2007) por Rosa Malavassi Aguilar en una tesis publicada en 2008, había determinado que en la crítica generada en artes plásticas, artes musicales y artes dramáticas, se menciona difusamente el cine y su análisis.<sup>389</sup>

Lamentablemente, para el presente capítulo que abarca la década de 1976 a 1986 únicamente se encontraron 10 oficios producidos por la Oficina de Censura, en donde solamente cuatro son resoluciones provenientes desde la oficina en cuestión, cuatro documentos son contrapropuestas de los distintos gerentes de cine que recibieron las resoluciones y los restantes dos documentos son acusaciones de reproducción ilícita de canciones catalogadas como pornográficas, recursos que a pesar de no estar vinculados con el tema de estudio, se enmarcan en el contexto de sexualidad pública del que fue presa la sociedad civil producto del consumo masificado de las películas de este género específico.

A pesar de los pocos casos que hay por analizar, los que tenemos nos dan importantes indicios del progresivo debilitamiento de la institución. Una hipótesis del declive de la Oficina de Censura estaría vinculada a tres posibles factores: el primero que

---

<sup>389</sup> Mariana Raabe Carcone, "Historiografía de las artes visuales en Costa Rica", (tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad de Costa Rica, 2015), 32-33.

se propone es el institucional-financiero; la intervención estatal comienza a sufrir una serie de adaptaciones en lo relativo a su filosofía, especialmente en torno a la intervención que se implementó desde finales de la década de los cuarentas, en la que se sugiere una forma de estado intervencionista en términos tanto económicos, de políticas estatales y más esquemáticamente en torno a las políticas culturales como el consumo y producción de programas de radio, televisados e incluso el cine, además de las diversiones públicas en general.<sup>390</sup> De acuerdo con las fuentes consultadas se propone una transformación de la dinámica estatal en cuanto a la aplicación de la censura. El cambio más importante se percibió en lo relativo a las temáticas vedadas con más ahínco hasta la década de 1970, puesto que a pesar de que no se había eliminado las restricciones con respecto a la proyección de cine catalogado como “pornográfico o rojo”, se encuentra una diferencia radical a partir de 1978 en las categorías de transgresión de las películas, la cual a partir de ese contexto se enfocaría en la restricción de los contenidos con carga política y violencia física o simbólica de cualquier naturaleza, especialmente aquella dirigida a debilitar la figura del Estado y los escalones más bajos de su estructura.

Los cambios durante la década de 1980 fueron profundos, se puso de manifiesto que la presencia estatal estaba comprometida debido a las grandes presiones que se le había cargado durante ya tres décadas de expansión estatal.<sup>391</sup> Recordemos que la Oficina de Censura mantenía en su Reglamento Orgánico que su personal estaría cubierto por el Estado, si bien los censores no recibirían un sueldo o pago fijo desde el Ministerio de Gobernación, esta situación cambiaría en 1979 con el “Decreto Ejecutivo N.º 10791-J que indicaba el pago de 300 colones por sesión con un máximo de cuatro sesiones ordinarias y dos extraordinarias”<sup>392</sup>, además existían y se usaban efectivos policiales y demás recursos financiados naturalmente por Estado. La decadencia de la Oficina de Censura se podría situar en el contexto de las inconsistencias que se desprendieron del mismo Reglamento Orgánico de 1973, en donde se pretendía que la institución tuviera su propio local de exhibición, su archivo u oficina oficial e incluso el pago fijo mensual a los censores, lo cual no recibió la atención que se buscaba.

Posiblemente, otro factor que afectó a la institución de la censura, además de la situación financiera por la que pasaba la institucionalidad pública durante el primer

---

<sup>390</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas”, 130-131.

<sup>391</sup> León Sánchez, *Crecimiento y políticas económicas*, 275-278.

<sup>392</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 62-63.

quinquenio de la década de 1980, fue la disolución de las políticas culturales que buscaba introducir el proyecto hegemónico estatal desde 1949. La censura se enfocaba en elementos de corte religioso, sexual e incluso político, específicamente se sobrevaloró aquellos recursos o elementos que reproducían de forma más clara y transparente los valores sociales y las buenas costumbres liberacionistas, tratando de eliminar cualquier vestigio que habían sido heredados de los anteriores gobiernos opositores como el calderonista e incluso las tendencias discursivas comunistas.<sup>393</sup> Sin embargo, una propuesta del debilitamiento de la censura se concatena con la poca capacidad de gestión y alcance que estaba teniendo el Estado costarricense, debido a la amplia redimensión que significaron las políticas económicas provenientes de las entidades financieras con las que se había comprometido Costa Rica producto de la crisis económica de inicios de la década de 1980, lo que claramente significaba menor vigilancia de los cines.

Según Cuevas Molina, hay una ruptura fundamental en la concepción y manejo de la vida cultural del país en 1978, cuando después de ocho años de mandato liberacionista llega Rodrigo Carazo Odio (1978-1981) a la silla presidencial. La ruptura en torno a la dirección de la política cultural interesa puesto que es una de las principales líneas de acción del Estado ante el consumo, de esta forma, previo a 1978, el Partido Liberación Nacional había promovido una vida cultural relacionada estrictamente a la alta cultura, aquella relacionada a la pintura, danza, música y cine que fueran creados y promovidos por aquellos sujetos, en parte cooptados por el Estado como “promotores culturales”. Bajo esta dinámica la figura paternalista del Estado se manifiesta en la restricción y definición de una “cultura” de masas previamente revisada, culta y apropiada para un sector popular que no estaba entrenado o no podría elegir correctamente dichos productos culturales.<sup>394</sup>

Sin embargo, posterior al cambio de gobierno, cuando entra a regir Rodrigo Carazo Odio con el partido Coalición Unidad, esa concepción de la política cultural en relación directa con los promotores culturales se deteriora. Hay un cambio de esa estructura rígidamente verticalista, que se había materializado en una serie de controles altamente respaldados por la sociedad civil como la Oficina de Censura; en este periodo, esa oficina no pertenecerá más al Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, que

---

<sup>393</sup> Díaz Arias, *Crisis social y Memorias en lucha*, 315-316. Cuevas Molina, *El Punto sobre la i: Políticas culturales en Costa Rica 1948-1990*, 47-51.

<sup>394</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 204-205.

dictaminaba como legítimo aquellos materiales que era definidos como de alta cultura. Esa ruptura formaba parte de la concepción de unas políticas culturales más direccionadas en el sentido antropológico, en donde las comunidades, el pueblo o las clases subalternas tenían un papel activo, de creador y difusor de esa cultura más que solo un ente inerte que recibía las recomendaciones de un sector culturalmente distinto.<sup>395</sup>

Ese cambio es explicado por Cuevas Molina como una reacción desde una élite burguesa que había sido excluida de las estructuras de poder por el Partido Liberación Nacional, y que finalmente logró afianzarse más frente a los promotores culturales o “artistas”. El objetivo principal de esta nueva política estatal de finales de la década de 1970 e inicios de 1980 fue la descentralización de la promoción y producción cultural, y la regionalización de la institucionalidad pública.

¿Cómo se explica entonces esa “desaparición” o poca visibilidad de la respuesta institucional desde la Oficina de Censura con relación a la política cultural? Una propuesta que se retoma del estudio de Cuevas Molina es el hecho de que el Estado en este contexto se enfocó en la creatividad del pueblo, más que en el consumo de elementos culturales foráneos, como se ha podido ver a través de la documentación generada de la labor de la censura. Es bajo esta nueva dinámica en la década de los años ochenta que se empieza a visualizar cada vez menos a la institución. ¿Pero desapareció o se redireccionaron los esfuerzos? Ciertamente con las pistas que actualmente tenemos de la institución en cuestión, se propone que durante el contexto de crisis económica la contracción del Estado fue un hecho en términos institucionales, ya que es a partir de 1979 que se tiene uno de los últimos registros de la Comisión de la Oficina de Censura, pero, además, Molina Cuevas menciona una redirección en los esfuerzos institucionales desde el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, con la creación de programas y Casas de la Cultura en distintas partes del país, lo que quería distanciar aquella idea elitista y vallecentralista de la cultura.<sup>396</sup>

Finalmente, el tercer factor que se puede vincular con el deterioro en el énfasis de la Oficina de Censura hacia el cine erótico es el tema cultural, el cual era objetivo de disputas por medio de políticas estatales y de procesos de sensibilización introducidos al país por medio de grupos de estudio e instituciones no gubernamentales como el Centro

---

<sup>395</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 204-205.

<sup>396</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 210-211.

Orientación Familiar. Según lo mencionado por Jiménez Bolaños en su tesis de maestría, con respecto a la sexualidad hubo posiciones más flexibles y abiertas desde finales de la década de 1960, especialmente en lo relativo a la educación sexual y la planificación familiar. El autor menciona que la anuencia a discutir este tipo de posicionamientos en Costa Rica se debe a que hubo una ruptura en la dimensión del sexo como tema discutido únicamente en el ámbito privado, pasando a ser un tema público.<sup>397</sup>

A lo anterior se le suma el componente de la cultura de masas transnacionalizada. El consumo masificado de productos que se manufacturaron en el extranjero ya tenía una amplia aceptación y difusión en el territorio nacional, este fenómeno estudiado ampliamente por diversidad de autores nos permite concluir que existieron rupturas en torno a las mentalidades con respecto al consumo y el manejo de temas tabú como el sexo desde la verticalidad estatal, lo que claramente involucraba la legitimidad del Estado en el manejo de la vida privada de los ciudadanos. Este último elemento se profundizará en el siguiente apartado, pero es importante mencionar que experiencias como el ingreso de nuevas tecnologías (en 1980 aproximadamente un 86.4 por ciento de la población contaba con un televisor en casa)<sup>398</sup> y los nuevos movimientos que desafiaron los cánones hegemónicos culturales fueron el caldo de cultivo que permitieron la deslegitimación de estructuras de vigilancia y disciplinamiento social, incluso a lo interno de la institucionalidad.

#### **2.4 ¿Se debe censurar? Debates desde la sociedad civil sobre la censura**

El 22 de junio de 1976 Alberto Cañas Escalante, ex miembro de la Oficina de Censura, publicaría en el periódico *Excelsior* por primera vez que la película *Emmanuelle*, aclamada a nivel internacional, había sido censurada totalmente. Lo que significó que ningún exhibidor en el territorio nacional podría publicitarla y/o proyectarla. Cañas mencionó como anécdota haber ido a ver dicho film un año y medio antes a Miami, advirtiendo que “Emanuelle no es más que una sucesión de escenas pornográficas totalmente gratuitas, inmotivadas y deshilachadas...”<sup>399</sup> Dicho artículo mencionaba además repetidas veces la razón que tuvo la Oficina de Censura al aplicar dicha medida,

---

<sup>397</sup> Jiménez Bolaños, “Regímenes de normalidad”, 314.

<sup>398</sup> Jiménez Bolaños, “Regímenes de normalidad”, 323.

<sup>399</sup> Alberto Cañas Escalante, “Han prohibido “Emmanuelle””, *Excelsior*, 22 de julio de 1976, (s.p.)

dada la poca calidad moral de la película. Al estar en esta posición pro-censura y ejercer su papel como ex censor, el mismo Cañas se había concedido la libertad para iniciar una discusión con otras personalidades públicas para debatir la decisión de la censura y la legitimidad de la misma institución versando sobre la película.

Este apartado tendrá como eje central reconstruir una secuencia coherente de las distintas discusiones suscitadas alrededor del tema de la censura institucional y no formal, lo que será fundamental dada las peticiones que hicieron los distintos empresarios de las salas de cine al ministro de Gobernación para abrir un cine exclusivo de películas prohibidas.

Estos empresarios venían externando un importante descontento hacia la contraparte institucional, dadas las inflexibles prohibiciones que estaban afectando a la mayoría de los exhibidores nacionales.

La exposición de las discusiones dará paso a las posiciones adoptadas desde la sociedad civil, quienes tuvieron un amplio margen de participación en cuanto a opinión pública se refiere. Muchas de las opiniones tanto a favor como en contra de las discusiones fueron tomadas no solo de la prensa nacional consultada para este periodo, sino que también se consultó el material documental del Archivo Nacional de Costa Rica, dirigido al ministro de Gobernación Edgar Arroyo durante el año 1976.

Anteriormente se pudo constatar que una vez dictaminada una resolución de censura, generalmente había una apelación desde las gerencias de los exhibidores. Este tipo de medidas, que no permitieron una fluida comunicación entre empresarios y funcionarios públicos dada la verticalidad de la institución, generó que dichos empresarios optaran por pedir a la censura la creación de una sala especializada en cine prohibido enviando la solicitud al despacho del ministro de censura el 17 de febrero de 1976.<sup>400</sup>

Quienes se suscribieron a la petición mencionaban que las salas de cine a nivel nacional se categorizaban bajo la clasificación de cine familiar, lo que limitaba muchas de las proyecciones que se tenían planteadas. Ante tal escenario Henry Loría, gerente de Films Magaly solicitó los permisos para la instalación y el funcionamiento de un Cinema - Arte en Costa Rica. El autor de la carta mencionaba que la idea de la creación de una sala

---

<sup>400</sup> Henry Loría, [Gerentes de cine solicitan sala especializada], ANCR, 17 de febrero 1976.

de cine especializada no fue una idea propia, sino que en otras ocasiones la Oficina de Censura y el Tribunal Superior de Censura estuvieron promoviendo la creación -con previo acuerdo de las empresas involucradas en distribución de cine- de una sala de exhibición de cine que por distintas razones fue censurado.<sup>401</sup> La propuesta sobre este cine no hizo alusión específica a algún género cinematográfico en específico, más bien se pretendía proyectar aquel cine que había estado en una especie de limbo por la ambigüedad de los parámetros utilizados para censurar según los empresarios.<sup>402</sup>

En 1976 se hicieron una serie de publicaciones en torno a la necesidad de fiscalizar más de cerca la calidad de los filmes que estaban ingresando al territorio nacional, especialmente por las fuertes repercusiones que tenían para las juventudes.<sup>403</sup> Las discusiones en torno a la censura, ya fuera a favor o en contra, pusieron el foco de atención sobre una institución que había gozado durante muchos años de la confianza y la fortaleza de su legitimidad. La prohibición de la película *Emmanuelle*, significó una conmoción, materializada en múltiples reuniones y publicaciones frecuentes en la prensa, las cuales se enfocaron en la preocupación por la recepción de películas con contenido más explícito como principal amenaza a la fragilidad de la moral. No obstante, ante este contexto, el presidente de la Oficina de Censura Antonio Bastida de la Paz, declaró al periódico *Excelsior* que la institución no se encontraba en crisis.<sup>404</sup>

Tan solo un día después de haberse concretado la solicitud del exgerente Henry Loría al exministro de Gobernación, el 18 de septiembre de 1976 el periódico *La Nación* publicó la carta enviada por José Reventós (Gerente de Discine), Carlos Francisco Jinesta Gevara (G. Teatral Urbini), Ramón Coll (G. Pelimex), Antonio Múrolo (G. Metropolitán S.A.) y Henry Loría (G. Films Magaly) a Edgar Arroyo para que permitiera bajo una serie de estrictas normas la proyección del cine prohibido en el proyecto de la sala cinema-arte.<sup>405</sup>

En la noticia se hacía especial énfasis en que dichas películas estarían

---

<sup>401</sup> Henry Loría, [Gerentes de cine solicitan sala especializada], ANCR, 17 de febrero 1976.

<sup>402</sup> Henry Loría, [Gerentes de cine solicitan sala especializada], ANCR, 17 de febrero 1976.

<sup>403</sup> "Buscan soluciones a malas películas", *Excelsior*, 2 de setiembre 1976, 3. "Censores y empresarios tratan de mejorar el cine", *La Nación*, 2 de setiembre 1976, 5 A. Alberto Cañas, "Riesgo y calidad de la censura", *Excelsior*, 5 de setiembre de 1976, 2. "Censura debe ejercerse para cumplir las leyes", *La Nación*, 10 de setiembre 1976, 2 A.

<sup>404</sup> "La censura vista por su máxima autoridad", *Excelsior*, 13 de setiembre 1973, 9.

<sup>405</sup> "Filmes prohibidos podrían exhibirse", *La Nación*, 18 de setiembre de 1976, 6 A. "Sobre películas prohibidas pide opinar el ministro", *La Prensa Libre*, 22 de setiembre de 1976, 4.

exhibiéndose únicamente en la capital, donde habría un guardia, ya fuera financiado por los empresarios o por la Oficina de Censura, para que revisara si los espectadores contaban con su mayoría de edad. Dichas películas también estarían sujetas, según decisión de los censores y la disposición de los gerentes, a que fueran cortadas parcialmente, con el objetivo de eliminar las partes que más conmoción causarían.<sup>406</sup> Por otro lado, y aunque no se menciona en el artículo de prensa, los empresarios de la sala iban a disponer de aproximadamente 400 butacas equipadas para los futuros usuarios, lo que parece indicar que se proyectaba una asistencia del público bastante alta.

El Cinema-Arte iba a ser prestado al Centro de Orientación Cinematográfica de la Universidad de Costa Rica, a los clubes de Apreciación de Cinematografía oficiales y al Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes para que se pudieran realizar cine foros y proyecciones que contribuyeran a la educación cinematográfica, proponiéndose como los primeros pasos para desarrollar una disciplina de esta naturaleza en el país.<sup>407</sup>

Este tipo de disputas y dinámicas de mediación habían estado presentes en distintos países de América durante la primera mitad del siglo XX. Las diferencias en cuanto al papel que la cinematografía estaba ejerciendo sobre la población produjo que entre 1908 y 1910 los jueces y la Oficina de Censura de los Estados Unidos jugaran al verdugo, no solo en contra de las productoras de cine sino también contra los gerentes de los exhibidores de cine, quienes después de múltiples apelaciones al tribunal de censura fueron castigados duramente, con la revocatoria de las licencias de proyección. Generalmente las soluciones propuestas desde la institucionalidad serían acatadas a regañadientes; no obstante, como se verá también en el caso costarricense, la variedad de posicionamientos hacía más difícil la estimulación de la producción e inaccesible al público el material cinematográfico.<sup>408</sup>

La carta enviada por los distintos empresarios de cine no exponía razones nuevas del porqué se estaba recurriendo a la proyección de este tipo de material fílmico [con contenido erótico], sino que, como se mencionó anteriormente, las películas eran importadas a través de una oficina de las distintas empresas distribuidoras en Guatemala,

---

<sup>406</sup> "Filmes prohibidos podrían exhibirse", *La Nación*, 18 de setiembre de 1976, 6 A. Henry Loría, [Gerentes de cine solicitan sala especializada], ANCR, 17 de febrero 1976.

<sup>407</sup> Henry Loría, [Gerentes de cine solicitan sala especializada], ANCR, 17 de febrero 1976.

<sup>408</sup> Black, *Hollywood Censored*, 23-25.

y compradas en “bloque” y transportadas de país a país. Estas películas no eran escogidas por ninguno de los empresarios, sino que los mismos llegaban a comprar a ciegas o eran distribuidas de forma aleatoria, razón por la cual se quejaban los últimos de que fueran sometidos a tan graves restricciones, cuando ellos no podían tener un control certero de qué se introducía al país.<sup>409</sup>

Aunado a lo anterior, la producción cinematográfica, según los gerentes, tuvo importantes baches en el camino, esto significó deficiencias no solo en la cantidad de películas importadas al país sino también que la calidad técnica se había visto comprometida. La sensación de decadencia del medio estuvo presente durante todo el periodo de estudio y fue uno de los principales discursos para apelar a la censura.

Desde 1976 se encuentran indicios de la problemática en torno a la cantidad y la calidad del séptimo arte que entraba al país; el ex ministro Arroyo mencionaba que la hostilidad de ciertos sectores ante la censura radicó en esa precariedad, y la poca posibilidad de maniobra de los mismos gerentes de cine.<sup>410</sup> Esta situación se siguió arrastrando y profundizando en la década siguiente, una señal de esta situación se pudo visualizar en un telegrama impreso en un campo pagado del 4 de junio de 1980 de Servicine: “Enterados paralizada exhibición película "La casa de la calle Garibaldi" en Argentina por problemas políticos. Urge Envíenla a Costa Rica para pronta exhibición en Cine Universal de San José”,<sup>411</sup> dejando a plena vista las privaciones presentes en el mercado costarricense con respecto al material fílmico.

Es a partir de este contexto que se identifican algunos elementos relacionados a la etapa inicial de un *pánico moral*; lo que permite precisar el fenómeno como una *campaña moral*, debido al volumen de materiales recolectados desde la prensa nacional. Dicha reacción se visualiza en períodos muy específicos de tiempo, estos pueden ser de corta o mediana duración, generalmente se presentan cuando se hace pública alguna práctica que a vista del grueso de la sociedad civil se cataloga como escandalosa. Por definición la práctica referida rompe con los valores más tradicionales de ese conglomerado; o sea, en este contexto, al tomar una posición ante determinado fenómeno, se posiciona este como el “otro”. Desde el sector mediático en que se promueve el pánico se hará énfasis en discursos de tipo político o religioso, con el objetivo de atraer a amplias cantidades de

---

<sup>409</sup> “Filmes prohibidos podrían exhibirse”, *La Nación*, 18 de setiembre de 1976, 6 A.

<sup>410</sup> Renato Cajas, “La censura vista por su máxima autoridad”, *Excelsior*, 13 de setiembre 1976, 9.

<sup>411</sup> Servicine, “[Enviar película a Costa Rica]”, *La Nación*, 4 de junio de 1980, 39 A.

personas, apelando al sentido de seguridad de sectores etarios que son considerados como vulnerables.<sup>412</sup>

De esta forma, una vez que los gerentes de cine comenzaron a hacerle llegar primero sus quejas y preocupaciones, y posteriormente, sus demandas al ministro de Gobernación para abrir la sala de cine especializada en cine prohibido, es que se realzan una serie de miedos ante elementos percibidos como extraños o ajenos y que naturalmente se habían mantenido escondidos en la obscuridad de la habitación. Teniendo en cuenta que se ha propuesto 1976 como el punto de inicio para una campaña moral es necesario precisar cuáles elementos fueron encontrados en la campaña moral, que se pueden vincular a la teoría del pánico moral, lo que definitivamente permitiría la comprensión de la intensidad de las quejas y las propuestas.

Un elemento fundamental en el discurso desde la prensa fue la intromisión de una serie de actores en un único evento, lo que puede darnos una dirección en materia de opinión pública que empezaba a gestarse en torno a la petición de un cine especializado. De esta forma no solo el ministro de Gobernación –Edgar Arroyo– fue quien tuvo poder de decisión, sino que la discusión se amplió a toda la estructura social, dinámica de decisión rara vez vista si no era en periodos electorales. Otro elemento por considerar si se estudia el fenómeno de un pánico moral, es el encontrar un chivo expiatorio dentro de la discursividad del recurso que se está analizando, en este caso la prensa nacional. Goode y Ben-Yehuda han localizado a esos chivos expiatorios y los han denominado como “demonios populares”, desviadores, foráneos y los “otros”<sup>413</sup>, así como una retórica de carácter punitivista cohesionada, propio de una reacción que genera espasmos más que un razonamiento lógico.<sup>414</sup>

Estas razones fueron atendidas por un sector importante de la institucionalidad pública como la viceministra de Cultura, Juventud y Deportes Kítico Moreno ante la falta de respuesta del ministro Arroyo, quien diera su apoyo a la censura puesto que el tema de la moral era fundamental en ese contexto. Es bajo este panorama, como lo indica Thompson, citando a Howard Becker, que se conceptualiza al “empresario de la moral”, este individuo o grupo de individuos se constituyen por un periodo de tiempo determinado

---

<sup>412</sup> Kenneth Thompson, *Moral Panics. Keys Ideas*, (London: 11 New Fetter Letter, 1998), 2-7.

<sup>413</sup> Erich Goode y Nachman Ben-Yehuda, *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009), 34-36.

<sup>414</sup> Thompson, *Moral Panics*, 8.

–usualmente el tiempo que dura el escándalo producto del pánico- como quienes definen el comportamiento óptimo de cada ciudadano y es quien clasifica como desviado, criminal o anormal a quienes reproducen esa práctica cuestionada por unanimidad, y que en gran cantidad de ocasiones están respaldados por la opinión pública mediante la prensa. Lo anterior les da ese poder de organizar y liderar movimientos sociales para ejercer presión a las autoridades.<sup>415</sup>

Moreno enfatizó el 7 de octubre de 1976 “... que tal pretensión es absurda [abrir un cine exclusivo] y que, la misma, de aprobarse, sería como establecer una especie de cine basurero. Lo que la Censura rechaza es basura, dijo y la basura como tal, se devuelve...”,<sup>416</sup> esta declaración plantó una importante crítica a lo expuesto por los gerentes de cine, quienes alegaron no saber o no poder elegir lo que se compraba, a lo que Moreno planteó total incompetencia desde las partes empresariales. Por si fuera poco, Moreno no termina ahí, sino que plantea que desde la Oficina de Censura se dieron diversidad de consideraciones para que la censura operara como lo venía haciendo.

Según Hernández, citando a Cohen, el pánico tiene su génesis en la desviación inicial. La cultura de control social, como lo llaman estos autores, desarrolla una serie de juegos entre quienes mantienen el poder de decisión y aquellos que son vistos como elementos causativos de desorden, generando una narrativa del bien versus el mal que pronto aquejaría a la sociedad. De esta forma “... se polariza la imagen de desviación; creando una imagen de los agentes de control, como héroes, valientes y los desviantes como imágenes del mal.”<sup>417</sup> Esta cultura de control ejerce una serie de poderes dentro de la colectividad, no solo de forma factual mediante la normativa existente en torno a la censura cinematográfica y controles coercitivos como las restricciones etarias o las prohibiciones expresas mediante la Oficina de Censura, sino también en el imaginario colectivo, utilizando retóricas nacionalistas y moralistas; o sea, de carácter ideológico, las cuales no se contraponen discursivamente.

Ante la posición adoptada por la institucionalidad, y las presiones ejercidas por los distintos empresarios de cine, Arroyo optó por darle la palabra a un sector de la población que generalmente había sido ignorado en este tipo de discusiones, pero que iba

---

<sup>415</sup> Thompson, *Moral Panics*, 10-12.

<sup>416</sup> Kitico Moreno, “Rotundo rechazo a cines especiales”, *Excelsior*, 7 de octubre de 1976, 3.

<sup>417</sup> Sergio Hernández Parra, “Jóvenes, rock “satánico” y el pánico moral de 1992 en Costa Rica”, (Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 2016), 40.

poniendo más tensión sobre los distintos señalamientos. Retomando esta premisa, Arroyo pidió por medio de una nota en la prensa nacional del 22 de setiembre de 1976 "... quisiera y ruego a la opinión pública, manifestarse por medio de telegramas o cartas a mi despacho, con el objeto de tener una opinión sobre lo que piensa la mayor parte del pueblo costarricense al respecto...", ya que su administración "... Considera[ba] que en las decisiones importantes, a la hora de tomarlas, debe escucharse la opinión de intelectuales, obreros, trabajadores, campesinos y sectores profesionales",<sup>418</sup> lo que generó una importante cantidad no solo de discusiones en la prensa sino también de opiniones tanto individuales como grupales.

Una de las más importantes discusiones que se dieron en torno a la censura fue entre Guido Fernández y Alberto Cañas; ambos ex censores, el primero planteó desde su experiencia que le fue difícil aceptar el papel para el que había sido contratado, como se ve en la columna del 4 de setiembre de 1976:

Fui censor durante mucho tiempo. Recuerdo aquella sesión inaugural cuando don Emilio Jiménez tuvo la entereza de decir que no aceptaba el cargo porque no creía en la censura. Yo también terminé no creyendo en ella aunque durante esos años traté de ser todo lo menos censor que podía. Ahora creo que no fueron pasos equivocados [...] Mi criterio es ahora el de que la censura debería ser sustituida por un sistema de clasificación...<sup>419</sup>

Fernández expone que la posición de la censura tiende a ser una posición autoritaria, que lastima la libertad de expresión implícita en todo concepto de censura previa, que no cumple un objetivo coherente ya que no hay un plan a largo plazo que haga que esas producciones desaparezcan, y no sean buscadas por el público al que se pretende distanciar de ellas. Además, se plantea la negativa a cercenar una obra de arte, por el hecho de llegar a evitar la destrucción de la sociedad civil, lo que le parecía ridículo.<sup>420</sup>

Retomar el elemento de la democracia costarricense para proteger las libertades individuales no será nuevo dentro de las reacciones ante la censura desde los sectores más progresistas de la época, sino que también serán utilizados por su contraparte

---

<sup>418</sup> "Público debe decidir si exhiben cintas prohibidas", *La Nación*, 22 de setiembre de 1976, 5 B.

<sup>419</sup> Fernández, "Sobre Censura", *La Nación*, 4 de setiembre 1976, (s.p.)

<sup>420</sup> Fernández, "Sobre Censura", *La Nación*, 6 de setiembre 1976, (s.p.)

conservadora como podrá verse más adelante. Por otro lado, de acuerdo con una serie de investigaciones históricas se puede determinar que dicho discurso está presente y es paralelo al imaginario colectivo costarricense; Sergio Hernández logró visualizarlo para el caso de los jóvenes metaleros, quienes desde una posición rígida pero confiada se mostraron molestos ante las pretensiones del ministro Luis Fishman de “ilegalizar” la música metal. Ante esta posición se menciona el hecho de que el consumo de este género musical, remitía a una subcultura juvenil en los años 90, y por lo tanto más un gusto y preferencia personal; por lo tanto, el pensar en la prohibición se veía como un atentado a la libertad y la democracia costarricense.<sup>421</sup>

Ante el comentario de Fernández, Cañas esgrimió que a pesar de que la censura fuera odiosa, era un mal necesario, y que si se va a vivir en sociedad había algunos preceptos que se debían mantener y si era por medios coercitivos se tenían que aplicar. La cuestión, según Cañas, es que la censura en Costa Rica solamente abordaba temas morales; o sea, solo involucraba la pornografía, la violencia, pero no la política. Asimismo, Cañas dice “lo que me falta por ver es que alguno (que no sea el profesor Láscaris) se proclame enemigo de la censura en términos que exijan la autorización para [...] cine pornográfico...”<sup>422</sup> De esta manera Cañas obviaba el comentario de Fernández, lo cual retomaría en un segundo artículo, preguntándose si esa clasificación que proponía Fernández al proclamarse como liberal no era una clase de censura, alegando en el artículo del *Excelsior* del 9 de setiembre de 1976 que “... en todo caso, clasificar es ya una forma de censurar, aunque la clasificación no contenga elementos coercitivos.”<sup>423</sup>

A partir de lo anterior, Cañas se proclama también como liberal aunque manteniendo su distancia; ya que no quería que su “...país se convirtiera en una “capital de la pornografía”, así fuera temporalmente...”<sup>424</sup> Cañas le dice a Fernández que a pesar de que se elimine la censura no se impondría el libertinaje total y que se estaría igualmente sujeto a los criterios de los empresarios con respecto a lo que se ve en la pantalla grande, siguiendo supeditados a los criterios de unos cuantos; o sea, de los empresarios de cine. Esta desproporcionalidad no es casual, ya Rubin lo había mencionado y es una de las herramientas utilizadas en las campañas morales para producir más detractores,

---

<sup>421</sup> Hernández Parra, “Jóvenes, rock “satánico” y el pánico moral de 1992 en Costa Rica,” 107, 112.

<sup>422</sup> Cañas, “Riesgo y realidad de la censura”, *Excelsior*, 8 de setiembre de 1976, 2.

<sup>423</sup> Cañas, “Divagaciones en torno a la censura”, *Excelsior*, 5 de setiembre de 1976, 2.

<sup>424</sup> Cañas, “Divagaciones en torno a la censura”, *Excelsior*, 5 de setiembre de 1976, 2.

encontrado en el contexto de la campaña moral, puesto que se busca crear un miedo irracional desde la sociedad para generar anticuerpos ante un fenómeno que es natural, pero ha estado prohibido al ojo público.<sup>425</sup>

Carlos Catania, actor teatral y ex director de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, expondría de una forma bastante clara su posición con respecto a los diversos temores que irían emergiendo a través de los años en torno al cine pornográfico, los cuales calificó de “estúpidos” e incongruentes, ya que para la gran mayoría de la población cualquier tipo de cine era considerado como pornográfico, dándole razón suficiente a la institucionalidad para censurarlo. El 5 de enero de 1980 publicó en una carta a *La Nación* “Parece que la pornografía hace caer en lamentables confusiones, hasta el punto de considerar, por ejemplo, que un Buñuel es pornográfico en algunas películas.”<sup>426</sup> Este comentario deja ver que aún para 1980 el discernimiento de la población con respecto al desnudo artístico y el desnudo por desnudo no se había desarrollado.

Algunos teóricos como Kenneth Clark han desarrollado una serie de análisis categóricos del desnudo, siempre de forma muy binaria. Según Lynda Nead, Clark mencionaba en su obra de 1956 *The Nude* que existió desde mediados del siglo XVIII en Europa una clara diferencia entre el estar desnudo (naked) y un desnudo (nude), puesto que el primero es una imagen del cuerpo humano ya fuera este femenino o masculino que se lee o conceptualiza a la luz de la biología y la fisiología, generalmente exento de una carga sexualmente construida como sí lo tiene el *nude*. Este último concepto tiene una serie de componentes sexuados, que son construidos categóricamente desde la experiencia del entorno cultural inmediato de la sociedad que lo está consumiendo como producto cultural; algunas de las categorías que permean el concepto del *nude* son el género, la etnia, las características físicas de las zonas erógenas de quien se representa e incluso la clase social.<sup>427</sup>

Según Nead, Clark proponía dicotomías que nadie se había cuestionado previamente como el arte versus la obscenidad; o sea, en dónde se consideraban la carga

---

<sup>425</sup> Gayle Rubin, “Reflexionando sobre el sexo”, 41.

<sup>426</sup> Carlos Catania, “Cine y pornografía”, *La Nación*, 5 de enero de 1980, cartas, 3 B.

<sup>427</sup> Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, (Nueva York: Taylor & Francis e-Library 2001), 12-16.

de erotismo y cómo esta era representada a través del cuerpo desnudo.<sup>428</sup> Esta estética y su percepción, según la autora, se desprende de una tradición occidental proveniente desde la antigüedad, en donde se contraponen elementos subjetivos del observador desde lo hermoso y simple contra lo vulgar y grotesco. Esta generalización usualmente es inherente a la representación del desnudo femenino, puesto que es percibido como malo, que rompe los esquemas tradicionales e incita a la seducción, contraponiéndose a la lectura que se hizo del desnudo masculino, usualmente esa lectura se aplicaba únicamente a las artes pictóricas;<sup>429</sup> no obstante, a lo largo de la investigación se verá como precisamente en el cine las representaciones del cuerpo sexuado masculino no serán comunes sino que la explotación de la figura femenina monopoliza la cartelera y por lo tanto se observa negativamente.

Retomando nuevamente la crítica de Láscaris, Nead plantea que la frontera entre arte y no arte es la obscenidad y lo sublime, una de las ideas que mejor describen o tratan de comprender ese miedo colectivo que se reproduce en la prensa contra el cine erótico. Lo sublime y obsceno se lee e interpreta como esa falta de límites, excesos que rompen el marco de entendimiento del mundo. Lo sexual, que hasta ese contexto se había experimentado como un evento privado y casi que santificado, es expuesto, capitalizado y desacralizado mediante el consumo.<sup>430</sup> Clark, citado por Nead, propone precisamente que un producto como el arte deja de serlo para pasar a la categoría de “pornografía” esencialmente cuando esa representación incita a realizar alguna acción, en donde la excitación es más fuerte que la admiración por la estética artística, lo que podría contemplarse como uno de los argumentos de quienes se quejaron por los elementos eróticos en el séptimo arte.<sup>431</sup>

A partir de este momento se identifica otro de los elementos del pánico moral en la campaña moral de 1976, el cual se determina como la desproporcionalidad; según autores como Goode y Ben-Yehuda, el hecho de que en el contexto se haya identificado al elemento transgresor y se haya registrado una amenaza moral a través de encuestas y la misma opinión pública, colaboraría en el ensanchamiento de la problemática en sí,

---

<sup>428</sup> Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 19-22.

<sup>429</sup> Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 24-25.

<sup>430</sup> Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 25-26.

<sup>431</sup> Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 27

como lo indicó Catania líneas antes.<sup>432</sup>

Dicho lo anterior, hay que aclarar de que durante el subperiodo 1976-1986 que abarca este capítulo, las proyecciones de cine pornográfico no superaron el 5 por ciento de las proyecciones, las cuales según las restricciones etarias no estuvieron a disposición del público como hacen suponer las cartas recolectadas. No obstante, como se mencionó anteriormente el público como tal, apoyado por la prensa y una serie de intelectuales afiliados o aficionados al cine, determinaron que lo que se exponía no solo en las salas de cine costarricense en general sino también en el “nuevo” cine exclusivo sería cine pornográfico, el cual –según el imaginario colectivo- ya se le estaba vendiendo a las juventudes y a la niñez a través del cine.

A inicios de setiembre de 1976 luego de que Carlos Muñoz, coordinador de la Catedra de Apreciación de Cine de la Universidad de Costa Rica le sugiriera al ministro de Gobernación la incorporación de un integrante que pudiera participar con un discurso más objetivo basado en análisis académicos, se lograría integrar a la institución el licenciado Alfredo López-Calleja, quien posteriormente, como Fernández y Láscaris, estaría en contra del oficio de la censura.<sup>433</sup> Lo más importante fue que los distintos representantes o figuras de autoridad de la Universidad dieron un sí a la sala de cine prohibido, pero con ciertas condiciones, a la vez que cuestionaban la dinámica de censurar por censurar, aduciendo que la efectividad de esta era nula, viendo el tema educativo como una de las herramientas fundamentales a la hora de evaluar este tipo de situaciones.<sup>434</sup>

Desde la óptica educativa se plantearon una diversidad de valores que tenían que estar presentes en el diario vivir y ser aprendidos en la niñez y la juventud. El párrafo anterior no especifica si se hacía alusión a la educación formal o informal, lo que sí tiende a ser una constante es el hecho de que la iglesia católica siguiera generando tensiones por poseer el monopolio de qué se estaba enseñando y cómo es que se estaban enseñando algunos temas.

José Daniel Jiménez plantea en su tesis de maestría que existieron desde la década

---

<sup>432</sup> Nachman Ben-Yehuda y Erich Goode, *Moral Panics. The social construction of deviance* (Orford: Blackwell Publishing Ltd, 2009), 37-43.

<sup>433</sup> “La U tiene su representante en la censura”, *Seminario Universidad*, 13 de setiembre 1976, 10.

<sup>434</sup> “Un sí condicional a las salas de cine especializado”, *Semanario Universidad*, 18 de octubre de 1976, 8.

de 1950 conversaciones en el ámbito público que discutían la necesidad de una educación sexual que se materializara en la instrucción formal pública. Se expresaba una necesidad tangente en torno a la enseñanza desde las buenas costumbres y la “cientificidad” no solo de la maternidad sino también del contagio de las enfermedades venéreas, las relaciones prematrimoniales y el consumo del sexo heterosexual como un tema de adultos. Generalmente estas ideas sobre cómo el modelo educativo debía apropiarse de temáticas históricamente excluidas estuvieron marcadas durante décadas por discursos de índole moral, usualmente se instrumentalizaron los discursos médicos y religiosos, con tal de alejar a la población más “vulnerable” de estos temas, ¿pero por qué específicamente esta población? Según Jiménez, la percepción sobre la degradación moral y la violencia creciente era ejercida por los jóvenes, lo que dejaba abiertos ciertos portillos para que este círculo determinara a la juventud como el principal vector de putrefacción interna.<sup>435</sup>

El hogar y la instrucción pública fueron las principales instituciones que el público mencionaba como responsables de la educación de las juventudes, alegando la necesidad de un mejoramiento en las actitudes de esta población; sin embargo, existía un sentimiento generalizado de fallo desde la contraparte institucional. Jiménez Bolaños especifica el hecho de que en la década de 1950 las disputas sobre el consumo de masas, y especialmente el cine mexicano estaba siendo fuertemente cuestionado desde una diversidad amplia de sectores sociales, como la sociedad civil y la iglesia católica, quienes incluso desarrollaron una Oficina de Censura Católica que se encargaba de analizar y proscribir los espectáculos públicos que consideraba escandalosos y que atentaban contra la moral pública, regularmente los discursos de las instituciones involucradas tendieron a ser de carácter disciplinario.<sup>436</sup>

Hernández menciona que el pánico moral despertado por los jóvenes metaleros en torno al satanismo propagado mediante la música y escena metal traía una serie de cuestionamientos a la estructura familiar. Según Hernández, el Arzobispo Román Arrieta había señalado que había una importante crisis de los valores cristianos, los cuales estaban fuertemente entrelazados a la enseñanza religiosa no solamente en los centros educativos estatales sino también en la misma educación que le daban los padres a sus hijos e hijas,

---

<sup>435</sup> José Daniel Jiménez Bolaños, “Los regímenes de normalidad: procesos de construcción y regulación de la heterosexualidad en Costa Rica (1968-2002)” (Tesis para optar por el grado de maestría, Universidad de Costa Rica, 2019), 80-83.

<sup>436</sup> Jiménez Bolaños, “Los regímenes de normalidad,” 84-86.

promoviendo un desvío de las juventudes costarricenses hacia "...el homosexualismo, lesbianismo y la prostitución..."<sup>437</sup> siempre relacionando o demonizando las relaciones sexo afectivas, lo que incluía el consumo de cine con contenido erótico.

Posterior a la publicación del ministro de Gobernación Arroyo, las posiciones desde la sociedad civil fueron múltiples y variadas. Los posicionamientos en las publicaciones de la prensa nacional, como las cartas que le hicieron llegar al ministro Arroyo, estuvieron totalmente polarizados, existían enfoques tanto positivos hacia el accionar de la Oficina de Censura, así como quienes la rechazaron totalmente.

El 27 de setiembre 1976 el Comité de Damas Católicas señaló la "... completa inconformidad, por la frescura de esos empresarios que solicitan de usted el correspondiente permiso, para la apertura de salas o salones, donde poder exhibir sin restricciones, todas esas películas prohibidas e inmorales, en otras palabras "cine rojo.""<sup>438</sup> Generalmente dichas posiciones iban en la misma línea, una férrea indignación hacia la petición de los empresarios de cine y la posición adoptada por el ministro. Muchas opiniones se reprodujeron desinformadamente a través de la prensa, que estaba en contra de la total eliminación de la institución de la censura, obviando como se había mencionado anteriormente que los empresarios dijeron estar dispuestos a someterse a controles, mientras los dejaran proyectar dicho material.

Las cartas a favor del accionar de la censura giraron en torno a tres nuevos ejes principales, ya que muchos de los posicionamientos abordados en el primer quinquenio siguieron vigentes para este período. En un primer momento el papel que debía cumplir la institucionalidad era fundamental para poder crecer como individuos y como país, con lo que, si se dejaba de apostar a la censura, podría desestructurarse la vida tal y como se conocía hasta ese entonces; de esta forma se hizo especial énfasis en la necesidad de tener al mejor equipo en la Oficina de Censura, que no tuviera miedo a poner la situación en orden ya que empezaba a conformarse una especie de anarquía. Este orden tenía que estar supeditado a una base moral que respondiera a los cánones católicos costarricenses, así mismo dicho orden debía ser llevado a cabo por un buen funcionario, quien debía fungir como un hombre fuerte, con mano dura. Lo anterior, se puede observar en lo expuesto el

---

<sup>437</sup> Hernández Parra, "Jóvenes, rock "satánico" y el pánico moral de 1992 en Costa Rica," 104.

<sup>438</sup> Comité de Damas Católicas, "[Carta contra cines rojos]" (folio 62).

27 de setiembre de 1976 por el Comité de Damas Católicas:

“Es increíble señor Ministro que pida que sea el público quién se pronuncie, cuando sabemos que usted al juramentarse y aceptar el cargo, prometió defender y salvaguardar a la patria; no debería pues pedir a los costarricenses decentes que den su opinión, porque es usted y solo usted el llamado a negar rotundamente dichos permisos.”<sup>439</sup>

Estas posiciones en donde se pide un hombre fuerte para que mantenga en términos morales el *status quo* no debe sorprendernos, sino que, como plantea Dennis Arias, cuando empiezan a cambiar drásticamente ciertos parámetros “inamovibles” según una concepción tradicional, por lo tanto conservadora, se empiezan a activar una serie de dispositivos autoritarios que se gestaron en lo más interno de la sociedad, con el objetivo de defender ciertos privilegios.<sup>440</sup> Como se puede observar en la cita anterior estas posiciones fueron fuertemente promovidas por un sector específico de las personas a las que se les había solicitado su opinión con respecto a la proyección de cine prohibido.

Por consiguiente, la carta enviada por Adela Soto, menciona que “... las minorías que han socavado nuestra moral y buenas costumbres poco a poco han ido debilitando esa fuerza moral que tenían nuestros hogares [...] y han legalizado costumbres y actos, muy a pesar de lo reducido del grupo,”<sup>441</sup> lo que deja ver que este tipo de reclamos tuvieron una carga más amplia de descontentos que únicamente el factor cine.

Dichas quejas fueron muy frecuentes por el hecho de que también involucraron el elemento patriótico e identitario, que se caracterizó por tener que defender a la patria. Reinaldo Acuña y otros increparon el 28 de septiembre de 1976, desde el distrito de Goicoechea que

“... cuando un Ministro toma cargo de su puesto como tal, hace un juramento sobre la Biblia, y promete defender a la patria en sus valores cívicos y morales, no es necesario que pida el parecer del pueblo y es su deber y responsabilidad [...]

---

<sup>439</sup> Comité de Damas Católicas, “[Carta contra cines rojos]” (folio 62).

<sup>440</sup> Dennis Arias Mora, *Utopías de quietud. Cuestión autoritaria y violencia, entre las sombras del nazismo y del dilema antifascista (Costa Rica, 1933-1943)*, (San José: Editorial EUNED, 2011), 183.

<sup>441</sup> Adela Soto, “[Colima de Tibás carta pro-censura]”, ANCR, (folio 40).

velar por las buenas costumbres que aún se mantienen en nuestra patria...”<sup>442</sup>

Estas buenas costumbres se vieron constantemente amenazadas en el contexto de una sociedad civil que estaba viéndose acosada por las múltiples proyecciones de cine prohibido, lo cual estaba amenazando el estilo de vida que tan vehementemente habían protegido.

Para estas personas el consumo de cine erótico o prohibido estaba estrictamente relacionado con el ascenso de la prostitución, el uso de las drogas y la violencia de la que estaba siendo sujeto el país, lo cual no se percibía solo para el caso del San José; el canciller de la Curia Diocesana de San Isidro del General, Isidro García y García, protestaba que al estar las películas “...impregnadas de aberraciones sexuales, prostitución, lesbianismo, homosexualidad...”,<sup>443</sup> hacían que las juventudes reprodujeran dichos patrones de conducta y que “por lo expuesto consideramos Señor Ministro, que no solo debe prohibirse la proyección de tales películas, sino reforzar la autoridad de la Oficina de Censura...”, lo que para el canciller significaba efectivos policiales en San Isidro que hicieran cumplir la ley.

La deslegitimación simbólica de los empresarios del cine ante la sociedad civil en general, se mezclaba con elementos de carácter político temidos por los costarricenses al encontrarse enmarcados en un contexto de Guerra Fría, puesto que los discursos presentaban una carga discursiva referente al anticomunismo, donde se denunciaba la intromisión de elementos contra hegemónicos, que tenían que ser retenidos por una figura fuerte. Desde la experiencia de los jóvenes metaleros, en el año 1992, se reconoció que existía una figura –podría llamarse demoniaca– que introdujo esos elementos transgresores, los cuales estarían camuflados o integrados al *corpus* social, promoviendo “doctrinas extranjeras”, las cuales únicamente buscaban la desestabilización moral y social del orden establecido.<sup>444</sup>

En los Estados Unidos, desde inicios del siglo XX, se afirmaba que el consumo de cine cambiaba la percepción de la realidad de las juventudes al conceptualizar como positivos la introducción de valores fuera de los tradicionales, como lo era el robo o tráfico de

---

<sup>442</sup> Reinaldo Acuña y otros, “[San Francisco de Goicoechea en contra del cine rojo]”, ANCR, (folio 39).

<sup>443</sup> Isidro García y García, “[San Isidro de El General, Canciller de la Curia]”, ANCR, (folio 19).

<sup>444</sup> Hernández Parra, “Jóvenes, rock “satánico” y el pánico moral de 1992 en Costa Rica,” 110.

drogas y el establecimiento de relaciones amorosas sin el consentimiento paterno. En Costa Rica, para la década de 1976-1986, estas posiciones con respecto al cine no dejaron de preocupar a un importante sector de la sociedad civil; dicho lo anterior, el 29 de setiembre de 1976 la dirección, profesores y un aproximado de 540 alumnos y alumnas del Liceo de Moravia se posicionaron en desacuerdo con la proposición de los empresarios de cine, puesto que “[...] los jóvenes quienes serían los más asiduos espectadores de estas proyecciones, son los llamados a dirigir nuestro país en un futuro, desde ahora se les perturbaría en su salud sexual y mental no teniendo la capacidad necesaria para el encabezamiento y dirección de Costa Rica hacia la evolución y el progreso.”<sup>445</sup>

Esta misma posición para con los jóvenes se dio tanto de forma horizontal, aplicándose una censura desde y para los mismos jóvenes, hasta - y más comúnmente - de forma vertical, con los discursos paternalistas y adultocentristas desplegados desde el resto de la sociedad civil.<sup>446</sup>

Este posicionamiento no fue novedoso, como lo indican Hernández Parra y Mario Zúñiga Núñez, pues se cimienta en un posicionamiento ideológico de carácter patriarcal adultocéntrico, el cual se basa en una superioridad jerárquica construida desde la colectividad. Se establece al adulto como aquella persona madura cognitiva y emocionalmente, quien ya posee una estabilidad financiera; generalmente se le identifica con una masculinidad blanca y relacionada a los patrones conductuales hegemónicos - tales como la heterosexualidad y la adscripción al catolicismo-, que se contraponen a los y las niñas, adolescentes y ancianos, debido a su condición de dependencia. Es a partir de estas concepciones, basadas en las relaciones de poder, que se elabora una red más amplia de quién es el subordinado, de esta forma no se limita únicamente a la juventud, sino que dentro de este tejido social se circunscriben a las mujeres, trabajadores, campesinos, negros e indígenas, quienes, como se verá más adelante, tendrían que estar supervisados por una élite intelectual, respaldada por el Estado, para salvaguardar su integridad moral.<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> Liceo de Moravia, “[Legalización del cine rojo en Costa Rica]”, ANCR, (folio 12).

<sup>446</sup> Marta María Quirós y otros, “Carta pública”, *La Nación*, 10 de octubre de 1976, Campo Pagado: 17 A.

<sup>447</sup> Hernández Parra, “Jóvenes, rock “satánico” y el pánico moral de 1992 en Costa Rica,” 110-111. Mario Zúñiga Núñez, *Pensar a las personas jóvenes: más allá de modelos o monstruos*, (San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 2010), 19.

Dentro del discurso de la sexualidad hegemónica costarricense la doctora Isabel Gamboa menciona la interrelación entre lo jurídico y lo moral, retóricas que se han visto vinculadas al aspecto médico, conformándose históricamente una argumentación contra la sexualidad disidente marcada por las subjetividades institucionales; lo que quiere decir que estos discursos punitivos se transmiten y consolidan de forma sistémica, tipificándose desde la cumbre jerárquica como diferencias calificadas de “pecado, delito [o] trastorno”.<sup>448</sup> Según Gamboa, la persecución nace a raíz de las “acciones públicas o privadas que dañen la moral o el orden públicos”, así como de una disputa por tener el control de quién propone, ratifica y promueve “esa moral y ese orden público”.<sup>449</sup>

A través del recurso de la narrativa se logra consolidar el discurso criminal que se le aplican a los disidentes sexuales; Gamboa localizó este *modus operandi* en las noticias emitidas por periódicos nacionales en contra del movimiento LGTBIQ o las trabajadoras sexuales. Un claro ejemplo es la prohibición emitida por el gobierno costarricense el 2 de mayo de 1996, Ley 7600<sup>450</sup> contra la visita a determinados lugares como medida de protección especial, juzgándose como delito cometido bajo la “influencia del alcohol, drogas, homosexualismo o prostitución”, comparando de forma inexacta la operatividad de las drogas, la orientación sexual y el trabajo sexual.<sup>451</sup>

Según Gamboa, oficialmente en el contexto de los últimos 30 años del siglo XX, la legislación oficial estuvo permeada de conceptos indeterminados que combinaron un lenguaje jurídico, pero de connotación religiosa-moral, como “honestidad, obscenidad, buena fama, honor” buscando regular desde las tres principales materias (psiquiatría, legalidad, moralidad) el tema de la sexualidad, utilizando tratamientos y medicación con tal de condicionar esos comportamientos.<sup>452</sup>

Esa criminalización es evidente entre por los vecinos que enviaron su opinión sobre la censura y el cine erótico al ministro de Gobernación, a mediados de la década de los setenta. Los principales reproches hicieron énfasis en la falta de acciones en contra de los gerentes de cine. Estos reclamos fueron sostenidos a través de una institucionalidad que discursivamente combinó el análisis médico/psiquiátrico en torno al desarrollo de

---

<sup>448</sup> Isabel Gamboa, *En el hospital psiquiátrico: El sexo como locura* (San José: Universidad de Costa Rica Vicerrectoría de Acción Social, 2009), 64-65.

<sup>449</sup> Gamboa, *En el hospital psiquiátrico: El sexo como locura*, 66.

<sup>450</sup> Código Penal. (1970). San José: Editorial Investigaciones Jurídicas S.A.

<sup>451</sup> Gamboa, *En el hospital psiquiátrico: El sexo como locura*, 66-67.

<sup>452</sup> Gamboa, *En el hospital psiquiátrico: El sexo como locura*, 68-69.

habilidades cognitivas y de responsabilidad de las juventudes consumidoras de cine erótico o “pornográfico”, con el jurídico y moral ante la reproducción de modelos aprendidos a través del “cine inmoral”.

No obstante, estos posicionamientos no solo estarían dirigidos hacia las juventudes, sino que hay importantes cuestionamientos sobre las perturbaciones en el resto de los grupos etarios que conformaban a la sociedad civil. Soto se preguntaba: “No entiendo por qué una película [que] es mala para un joven no es mala también para una persona mayor de edad”.<sup>453</sup> Lo que quería decir la autora es que no importaba si era un menor de edad o alguien con cédula, esta persona sería igualmente perjudicada al consumir dicho cine, ya que, como lo posicionó Viela Cristina Zeledón el 28 de setiembre de 1976, “... últimamente son malsanos para todas las edades”.<sup>454</sup> Estos cuestionamientos fueron expuestos por ambas partes, tanto desde la oposición a la censura como quienes estuvieron a favor de ella.

Finalmente, un amplio sector de la oposición a la apertura del cine exclusivo propuso que dichos establecimientos no deberían existir, puesto que sus dueños lucraban con la perversión y el daño moral de los espectadores. De esta forma Gonzalo González, le planteó al ministro en su carta el 23 de octubre de 1976, “Si tuviéramos que cerrar tales establecimientos que operan con esos negocios ilícitos, que se cierren, el estado no se arruinará, y, a los que quedan cesantes que busquen otro bienestar sano. Los invito a coger café ahora que pagan bien.”<sup>455</sup>

Esta dinámica de culpabilización no solo contra los consumidores sino también en contra de los promotores del cine exclusivo será una constante; las dos medidas más populares que se propusieron contra ellos habían sido la prohibición total de la entrada de ese tipo de filmes al país junto con el boicot a los mismos establecimientos. Carlos Paniagua proponía que “... otra solución que puede ser empleada es la de subirle los impuestos para limitar aún más la afluencia del público, [...] así en lugar de ₡10.00 (diez colones) que se cobren ₡20.00 (veinte)” para ingresar a sus exhibiciones.<sup>456</sup> Dichos montos se vieron frecuentemente en las carteleras de cine; sin embargo, aún no se sabe si

---

<sup>453</sup> Adela Soto, “[Colima de Tibás carta pro-censura]”, ANCR, (folio 41).

<sup>454</sup> Viela Cristina Zeledón de Echeverría, “[En relación al debate suscitado en la prensa]”, ANCR, (folio 45-46).

<sup>455</sup> Gonzalo González, “[San Isidro del General, rechazo a la apertura de cine rojo]”, ANCR, (folio 6).

<sup>456</sup> Carlos Paniagua Vásquez, “[Tenemos más maestros que soldados]”, ANCR, folio 10.

los mismos se debieron a este tipo de restricciones o si fue debido al aumento en la cantidad de espectadores, con lo cual se especulaba subiendo el precio de la entrada. Muchas de estas propuestas no fueron bien recibidas, ya que dichas limitaciones solo segregaban a quienes pudieran destinar menos dinero en las mencionadas diversiones públicas.

Desde luego, para el decenio de 1976 a 1986 las opiniones en contra de la institución de la censura serían pocas, en comparación con las opiniones que la apoyaban. Todavía durante 1984 uno de los principales cuestionamientos hacia la institución de la censura se vinculó fuertemente con el ejercicio de poder que estuvo ejerciendo el Estado, cómo y cuándo se debía poner un límite a esas interferencias, ya que se valoraba más el bienestar de un grupo sobre el otro, tómesese de referencia la protección hacia grupos como las juventudes y la niñez.<sup>457</sup>

Las campañas contra la “homosexualización” de menores fueron abordadas por Rubin como uno de los mecanismos de histeria colectiva utilizada desde finales de la década de 1970 por las élites de derecha estadounidenses, quienes promovieron campañas que alertaban a las familias sobre como los productores convencían a los menores de entrar en vicios y en la producción pornográfica. Se buscaba con estas iniciativas promover una conducta sexual aceptable mediante leyes y decretos contra la pornografía, materiales clasificados como obscenos y como pornografía infantil en última instancia. Lo anterior llevó a que ciertas leyes que habían sido suavizadas a inicios de la década de 1960 podían llevar a un solo individuo a la cárcel por 15 años con una multa de \$100.000 de la época.<sup>458</sup>

Rubin plantea en su investigación que el esencialismo sexual se concibe como aquella idea del sexo como una práctica “... inmutable, asocial y transhistórico”, lo que implica que no está sujeta a cambios ni mutaciones en su concepción. Esta dinámica o abordaje de la sexualidad le ha dado un valor jerárquico a la institucionalidad científica, que tenía como función dictar y dirigir el comportamiento sexual de la población, como se ratificó no solo en la experiencia estadounidense sino también costarricense con la medicina, la psiquiatría o la psicología.<sup>459</sup>

---

<sup>457</sup> “¿Hasta dónde la censura?”, *La Nación*, 1 de octubre 1984, Editoriales, 2-B.

<sup>458</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo”, 7-9.

<sup>459</sup> Rubin, “Reflexionando sobre el sexo”, 13-14.

Bajo esta idea de que la sexualidad es una construcción humana -con sus cánones de moralidad y normalidad- se puede interpretar las múltiples denuncias y luchas desde los sectores más conservadores en Costa Rica durante 1976 y 1986, quienes criticaban la avanzada del “homosexualismo” y la “lesbiandad”, denunciados en la práctica como un objetivo maquiavélico contra las juventudes y la familia en general. Hay que entender que, en este contexto, las acusaciones iban dirigidas a quienes no se compenetraron con los mandatos morales que se habían propuesto como el comportamiento “normal” de hombres y mujeres.

Esa promoción de la homosexualidad y la lesbiandad, malinterpretados como un plan para destruir las juventudes, comenzaba tímidamente a ser consumida por una parte de la población que se sintió identificada y que tuvo representación fuera de su intimidad, como había sucedido por mucho tiempo en Costa Rica. Es interesante ver como algunas de las razones que se dieron para que se censure o para que se libere el cine prohibido son las mismas. Lo anterior se puede apreciar en cuanto a las medidas que debieron ser adoptadas para poder controlar este tipo de cine, como el subir los impuestos; sin embargo, las personas que estuvieron a favor de la medida propusieron: el pedir identificación, que solamente se proyectase dicho cine en una sala en la capital y en una estricta franja horaria nocturna, restricciones ideales para poder disfrutar de este tipo de entretenimiento.

En la experiencia del pánico moral de los consumidores de heroína en San José durante 1929 se logró robustecer de forma significativa el cuerpo represor, adscrito al Estado, el cual, para el contexto de las primeras décadas del siglo XX, parecía estar un poco debilitado. Ante las presiones desde la sociedad civil como desde las distintas instancias de Salubridad Pública se logró implementar una legislación –la cual era difusa y reglamentaba únicamente la venta y consumo de drogas referente a opiáceos-, si bien no era propia de la época, sí llegaría a ejecutarse hasta el contexto del pánico moral, incluso llegó a desarrollarse una nueva ley sobre drogas estupefacientes, diseñada especialmente contra el tráfico, la cual empezó a regir a partir de 1930.<sup>460</sup>

Para el caso costarricense se logró ejecutar una nueva legislación que prohibía de forma definitiva la proyección e introducción al país de material fílmico que involucrara contenido sexualmente explícito. A pesar de que no fue una ley o regulación producto de

---

<sup>460</sup> Palmer, “El consumo de heroína entre los artesanos de San José y el pánico moral de 1929,” 35-37.

las tensiones de 1976 en adelante, la Ley No. 8511 del 10 de octubre de 1975 se enfocó en la regulación de la publicidad en la cual apareciera la imagen de la mujer de forma impúdica, buscaba promover la fiscalización de los productos publicitarios de venta masiva por el ministerio de Gobernación.<sup>461</sup>

Las medidas propuestas como la restricción geográfica o la aplicación de impuestos a las entradas para las películas evidenciaban que para quienes proponían y ejecutaban dichas restricciones, las personas que vivían en las zonas periféricas no eran sujetos aptos para consumir dicho cine. Se llegó a reproducir en este ámbito una jerarquía de carácter paternalista para con las poblaciones que generalmente fueron consideradas como iletradas e ignorantes, por el hecho de vivir en estas regiones del país.<sup>462</sup>

Estas posiciones elitistas que consideraban a las clases populares residentes de las zonas rurales como incapaces de tomar sus propias decisiones, pueden rastrearse incluso desde el periodo liberal. Palmer logra evidenciar que las élites liberales de 1929, con el presidente Cleto González Víquez (1906-1910 / 1928-1932) a la cabeza, emprendieron importantes redes de espionaje y de reclusión de quienes consumían heroína. Se reprodujo un discurso donde se consideró que la clase obrera de San José, se arruinaba no solo en términos físicos, sino también morales ya que la ética del trabajo se veía perjudicada por el consumo de la heroína, así como la propiedad privada de los sectores adinerados circundantes al distrito hospital, que pudieron experimentar daños o vandalismo de parte de una “...masa todavía carente de una domesticación completa por la civilización.”<sup>463</sup>

Los posicionamientos menos conservadores se inclinaron por un consumo responsable de dicho tipo de cine. Algunas opiniones plantearon que había dos elementos fundamentales para entender de una forma más coherente las exhibiciones de cine erótico; el primero que se menciona es a través de una educación en donde se le pudiera enseñar a la persona qué es el sexo y cómo opera en la sociedad, con esto consecuentemente se eliminarían los tabúes que hicieron que la gente no pudiera ver tranquilamente los filmes. Guillermo Domínguez dijo que “son temas que debemos ver como cosa natural ya que nos brinda una prueba más de lo que realmente significa el sexo. Conociendo esto,

---

<sup>461</sup> “Ley no. 8511”, *La Gaceta*, 10 de octubre 1975, 4910.

<sup>462</sup> Ronald Flores Mora y otros, “No es lo mismo”, *La Nación*, 10 de noviembre de 1976, cartas, 3 B.

<sup>463</sup> Palmer, “El consumo de heroína entre los artesanos de San José y el pánico moral de 1929,” 33-34.

podemos llegar debidamente preparados al matrimonio, sin ningún asomo de malicia”.<sup>464</sup>

Tal propuesta educativa iba en consonancia con un accionar estatal que buscaba implementar Guías de Educación Sexual; en el ámbito de la salud pública, se producían campañas profilácticas en contra de la prostitución, por el control natal, campañas anti-transmisión del VIH, además de la prevención del aborto o las relaciones homosexuales tales aspectos culminaban con un énfasis en la familia nuclear costarricense que se respaldaría con la Iglesia Católica.<sup>465</sup>

Nos preguntamos entonces, ¿qué necesitaba el Estado para regular como lo había hecho anteriormente el tema de la sexualidad en el cine?, ¿qué tipo de incidencia o cambio en términos de comportamientos se estaban percibiendo desde la sociedad civil para incidir de forma tan increpante contra el cine? ¿Acaso se temía que, ante el avance de la liberalización de la sexualidad, las preferencias sexuales se “desviarán”? Tal como lo plantea Gayle Rubin en su teoría radical de la sexualidad, cualquier elemento que pudiera considerarse como dañino podría llevar eventualmente a una desestabilización profunda de la sociedad, lo que, según las críticas de la ciudadanía, afectaría directamente a la familia como tal y llevaría al desprecio del matrimonio, que era la base de la sociedad. Esta podría ser una de las razones por las cuales, hasta bien entrada la década de los años ochenta, la persecución de estos elementos disruptivos se intensificó.

Entre las reacciones ante el cine erótico en el país, se puede ver múltiples quejas sobre un tipo de información visual que “mancillaría” o desafiaría la idea del matrimonio y la construcción de las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres.<sup>466</sup> Había dudas sobre si esa introducción de nuevos valores y la destrucción de una cultura de antaño significaría una revolución sexual, o si, como lo propuso Julio Gómez, “¿debemos admitirla sin querer aceptarla?”,<sup>467</sup> discusión que ya había sido planteada desde la década

---

<sup>464</sup> Guillermo Domínguez, “Son cosas naturales”, *La Nación*, 23 de octubre de 1976, cartas, 3 B.

<sup>465</sup> Gamboa, *En el hospital psiquiátrico: Sexo como locura*, 50-62. Jiménez Bolaños, “Los regímenes de normalidad” 101-183. Marcela Rodríguez, “Entre el papel y la carne: Representaciones del cuerpo de las mujeres y las batallas por el dominio de su sexualidad. Un análisis desde la prensa escrita y la vida cotidiana en la región urbana josefina 1960-2010,” (Tesis para optar por el grado de Magíster Scientiae en la Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, 2016), 108-114.

<sup>466</sup> Liceo de Moravia, “Legalización del cine rojo en Costa Rica”, ANCR, (folio 12). Reinaldo Acuña y otros, “[San Francisco de Goicoechea en contra del cine rojo]”, ANCR, (folio 39).

<sup>467</sup> Julio Gómez Carballo, “¿Estamos en revolución sexual?”, *La Nación*, 11 de octubre de 1976, cartas, 3 B.

de los sesenta, como se pudo observar en el capítulo I.

Según Marcela Rodríguez, la configuración de identidades antes asumida y resguardada por el Estado y la familia – principalmente la figura paterna - se empieza a ver permeada de importantes elementos, poco comunes a mediados de siglo XX. La publicidad como elemento transmisor de políticas y normativizador de comportamientos, estrictamente relacionados al consumo de productos locales y posteriormente extranjeros, cambia en 1960 y establece imaginarios e ideales sobre el estilo de vida, salud, el modo de tratar el cuerpo, los parámetros del gusto e incluso las estéticas corporales.<sup>468</sup>

Según la autora, la publicidad tiene un papel acaparador en cuanto a medios de transmisión se refiere. Sin embargo, su mensaje ha sido categorizado históricamente para distintos sectores o lo que se le llama en la industria, segmentación de públicos. El objetivo de esta separación es poder llegar a un público, el cual, por sus características, podría consumir el producto pautado sin problemas relacionados a su edad, su género o el estrato sociodemográfico del que provenga.

Rodríguez plantea que la publicidad en 1950 y 1960 estaba enfocada a un público definido como “maduro”, compuesto por mujeres adultas consumidoras de productos de belleza como maquillaje, fajas y ropa de diferente estilo; estas mujeres tenían un poco más de libertad al escoger estos recursos estéticos sin la supervisión de un padre o esposo.<sup>469</sup> En este contexto, como lo aborda la autora, los y las jóvenes fueron constantemente vigilados en aspectos como qué ropa podían utilizar, si podían utilizar o no maquillaje, con quienes y cuando podían salir, además de otras atenciones religiosas, estableciéndose como resultado un público identificado como el consumidor perfecto.<sup>470</sup>

No obstante, esta premisa fundamental sobre la publicidad se resquebrajaría, al ser claro que el acceso a ciertos productos no estaría restringido al pequeño sector de la sociedad civil que pudiera consumirlos. Más bien, durante la década de los setenta y ochenta, la expansión de ciertas tecnologías como el televisor – además de una bonanza económica - invitaron a una más diversa sociedad a poder consumir productos traídos del extranjero. El constante bombardeo mediático producido y reproducido a través de publicaciones masivas como los periódicos, las revistas, fotografías, postales, la

---

<sup>468</sup> Rodríguez, “Entre el papel y la carne”, 187.

<sup>469</sup> Rodríguez, “Entre el papel y la carne”, 187-188.

<sup>470</sup> Rodríguez, “Entre el papel y la carne”, 193-194.

televisión y por supuesto el cine, lograron poco a poco ir desvinculando a un sector de los costarricenses de los paradigmas de consumo tradicionalmente relacionados al espacio geográfico al que se circunscribía su existencia, ampliando la red de consumo que añoraba el estilo de vida y el consumo representado a través de la publicidad.<sup>471</sup>

La ruptura en las mentalidades, en relación con la cultura de consumo, impactó profundamente las décadas de 1970 y 1980 en Costa Rica, de modo que los cambios no fueron solo económicos sino también relativos al mundo cultural que se estaba desarrollando. Rodríguez menciona que, para las entrevistadas en su investigación, hubo un cambio fundamental en el acceso de las mujeres a posiciones de representación y cargos públicos, así como una mayor representación del género femenino en las portadas de las revistas, los periódicos y la publicidad televisada. Esto implicaba un cambio en la representación simbólica de la mujer, ya no una mujer madura sino un sujeto de deseo, como lo serían mujeres más jóvenes, a cargo de su individualidad y sexualidad.<sup>472</sup>

El segundo elemento propuesto para comprender el cine erótico fue propuesto desde una reivindicación del excepcionalismo costarricense, Paniagua mencionó “[...] Creo que somos los mejores de Centro América y de muchos otros países, en este campo [sistema educativo]; entonces por qué privarnos de este tipo de cine que sí ven en todo Centro América, ¿es que tenemos miedo de darnos cuenta que nuestro estribillo no sea cierto?”<sup>473</sup>

Esta concepción de la idiosincrasia costarricense también estuvo relacionada con los valores democráticos y de libertad individual, nada despreciables para el mito de la democracia más larga de Centroamérica; con esto, Juan de Dios Delgado, en su carta de septiembre de 1976, mencionaba que “toda censura de espectáculo constituye un irrespeto al discernimiento individual del adulto, ¿Es razonable que el censor se arroge el monopolio del juicio infalible?”<sup>474</sup> Estos posicionamientos, aunque no fueron frecuentes en la prensa ni en las cartas dirigidas al ministro Arroyo, sí fueron una preocupación para el mismo ministro, como se mencionó en el apartado anterior; no obstante, no significa que no hubiera un contraste con las menciones al hombre fuerte que distintos autores de

---

<sup>471</sup> Rodríguez, “Entre el papel y la carne”, 199-201.

<sup>472</sup> Rodríguez, “Entre el papel y la carne”, 201-202, 209-211.

<sup>473</sup> Paniagua Vásquez, “[Tenemos más maestros que soldados]”, ANCR, (folio 10).

<sup>474</sup> Juan de Dios Delgado Bolaños, “[San José, Toda censura de espectáculos]”, ANCR, (folio 43).

opinión pedían para poder sobrellevar la “crisis moral”<sup>475</sup> que se avecinaba.

Otras posiciones manifestaron la necesidad de que la censura pasara por una amplia reestructuración, para que la institución fuera un centro de “estudios científicos de los espectáculos públicos”. Algunos autores como Carlos Ramos adujeron que dicha reestructuración obedecía a que la autocensura estaba tan impregnada en la sociedad civil que no hacía falta tantos controles coercitivos, además Fernández apuntaba a que el sistema de la censura era un sistema ya superado y que más bien se debió haber desarrollado un sistema de clasificación de los espectáculos, en donde el objetivo no fuera prohibir sino poner franjas horarias y etarias.<sup>476</sup>

Para el año 1979, Marranghello identifica una agresiva Campaña Moralizadora iniciada por la Comisión Pro-Familia en distintos medios de comunicación masiva, tal como había sucedido en 1969 en el periódico *La Nación*, *La Hora* y el programa de radio *La Palabra de Costa Rica*. El movimiento de la campaña logra ubicarse desde el 28 de julio de 1979 al 10 de noviembre del mismo año, y buscaba exigir a las autoridades el cumplimiento de la ley 5811.

Conforme pasa el tiempo, se pueden apreciar escasas, pero profundas diferencias en las constantes críticas a la institución de la censura. Durante este contexto se pudo identificar que, desde la sociedad civil, las quejas dejarían en evidencia que la incomodidad radicaba en que el cine violento recibía más la atención que incluso el cine erótico. Las críticas con respecto a los materiales que se estaban censurando se justificaron por la fragilidad que se le atribuyó a la familia costarricense, puesto que la tendencia, según los autores de las quejas, se enfocó en la crisis de valores incentivada por los gerentes de cine.

Según el autor, las preocupaciones fueron constantes en temáticas relativas a la difusión de pornografía por canales masivos como la televisión, las revistas, los periódicos y el mismo cine. Esta crítica ha sido constante en el tiempo, especialmente con la introducción de fotografías un poco más realistas que los tradicionales dibujos de la silueta femenina en la prensa nacional. Como se había comentado anteriormente, el designar a un chivo expiatorio permite proyectar el foco de atención de los lectores hacia

---

<sup>475</sup> Henry Saborío Sartoresi, “[San José, Equipo Sacerdotal queja cine rojo]”, ANCR, (folio 5).

<sup>476</sup> Carlos L. Ramos Esquivel, [San José, Leí su llamado]”, ANCR, (folio 61). Bernardo Chaverri C. “Sobre la Censura”, *La Nación*, 9 de octubre de 1976, cartas, 3 B.

el acusado, nuevamente en este contexto serán los gerentes de cine designados como promotores de la degeneración de un pueblo sano como el costarricense; sin embargo, se les agregan las críticas a los censores, acusados como aliados de los primeros.

A pesar de que las comunicaciones en la prensa fueran difusas y esporádicas con respecto a las respuestas de los gerentes de cine, el 19 de julio de 1979 tanto Ramón A. Coll como Hugo Chavarría defendieron la calidad artística de la película *Emmanuelle II*, principalmente en lo relativo a la seriedad del trabajo, ya que a Costa Rica habían estado llegando películas muy deterioradas o con poco financiamiento: “[...] que es una, si no la mejor, de las películas eróticas que hemos visto en Costa Rica”. Además, se hizo énfasis en la necesidad de diferenciar, como ya lo había dicho Láscaris en 1976, entre las categorías de cine pornográfico y el cine erótico. Los gerentes señalaban “que el cine pornográfico era el material fílmico que exhibe completa la relación carnal y además muestra con toda crudeza los órganos genitales tanto masculinos como femeninos en sus más mínimos detalles [...]”. Esos argumentos revalorizaban la opinión de los censores, en lo relativo a la novedad y redimensión de los criterios que se habían empezado a proponer a partir de 1978.

A raíz de esas argumentaciones, el Comité Pro-Familia en Costa Rica dirigió fuertes críticas al modelo institucional de la censura. Buscaron desde los principales canales de comunicación retar a quienes ostentaron el poder de la vigilancia con la solicitud de asignar a censores que cumplieran “[...] con su obligación de regular la moral de los espectáculos públicos” y “que conozcan y estén a favor de los valores fundamentales de la familia costarricense, su tradición cristiana, el amor al trabajo y la paz”. Aunado a lo anterior, el 31 de agosto de 1979 el tema de la corrupción estuvo implícito en las cartas enviadas desde la Comisión Pro-Familia, cuando este especulaba sobre los importantes vínculos de los gerentes con el Tribunal de Censura, presunto aliado de una “élite intelectual” para la cual se estaba gobernando o proyectando el cine inmoral.

Finalmente, la principal arma de la que dispuso la Comisión Pro-Familia fue el desprestigio de las medidas que habían propuesto los censores y el grupo de gerentes de cine para canalizar de forma positiva las consecuencias de las proyecciones, como sucedió con el cinefórum y las medidas de clasificación. La principal argumentación contra estas medidas de contención insistió en lo dañino de la pornografía, tanto para menores como para adultos.

En cuanto a la reconfiguración de la normativa o legislación en este decenio parece que la censura no llegó a ser un terreno fértil, ya que únicamente durante el primer quinquenio de la década de 1970 se pudo encontrar modificaciones a la legislación pertinente. Para este quinquenio, específicamente entre los años 1975-1976, se estaba discutiendo una importante reforma a los medios de comunicación masivos como lo eran la televisión y la radio, en donde el Estado tendría una importante incidencia en términos de censura, ya que se estaría propiciando una línea cultural para los programas que se transmitirían por ambos medios, dándole al Estado más margen de acción. La opinión pública profería que esto era una violación a la libertad de empresa y a la libertad en general, ya que se asemejaba estas disposiciones a un estado totalitario; no obstante, no se tomaba la misma posición para con el cine, sino que la población mantenía un fuerte apoyo a la censura que ejercería el mismo Estado por sobre los espectáculos.

Cabría preguntarse, ¿a qué respondían las distintas posiciones adoptadas con respecto a la censura para cada uno de estos medios? Ambas eran empresas privadas, con lo que traer la premisa de que se estaba violentado esa libertad para la televisión aplicaba de igual manera para con los empresarios del cine; también, habría que dirigir el análisis al elemento cultural, como lo era el tema sexual en un ámbito público, ya que, según algunas quejas, se pasaba la misma clase de productos por televisión, lo cual podría no ser cierto, pero para estas poblaciones, algún mínimo grado de contenido erótico era inadmisibles. No obstante, lo más importante de mencionar era la evidente cultura de censura que se le había aplicado a las proyecciones de cine desde inicios del siglo XX, las cuales no habían sido vividas por la televisión dada su novedad en el mercado.

Rafael Cuevas Molina intenta explicar que ese primer intento de regulación estatal de los medios de comunicación como la Radio y la Televisión chocaba con el imaginario nacional de democracia, muchas veces restringido por la sociedad civil al tema de la libertad de expresión, de hecho, este primer intento de regulación promovido en la administración de Daniel Oduber (1974-1978) fue catalogado como una “Ley Mordaza”.<sup>477</sup>

Las principales críticas en contra de las pretensiones de regulación y posterior injerencia estatal no solo en la producción, con el proyecto de la Cinemateca Nacional - 1977-, sino también en la proyección, con la creación del SINART -1980-, se hacía

---

<sup>477</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 219-222.

patente en un contexto de crisis económica. Sus críticas radicaron en la “contaminación, uso político” y “mecenazgo” del medio, lo que dejaba en clara desventaja a la iniciativa privada; sin embargo, para inicios de la década de 1980 aproximadamente el 80 por ciento de los medios estaban en manos privadas, mientras que el restante 20 por ciento se dividía entre iniciativas institucionales nacionales y el Estado.<sup>478</sup>

Retomando algunos de los postulados de Cuevas Molina, durante la década de 1980, las irregularidades vividas en el ámbito económico hicieron que el accionar del estado se viera limitado dentro de una nueva dinámica que toma fuerza con el gobierno de Luis Alberto Monge ante las presiones extranjeras. De esta forma, el estado se acoge a una estructura neoconservadora que pretende cada vez de forma menos discreta eliminar ese mecenazgo estatal y apostar por la “libertad de la empresa privada”, lo que no solo se ha conceptualizado en la retracción física, sino también simbólica del Estado.<sup>479</sup>

## **Conclusiones**

En conclusión, es claro que las películas introducidas en las carteleras cinematográficas costarricenses durante el periodo de 1976 a 1986 presentaron cambios sustanciales; mientras que en el periodo de 1970 a 1975, en los primeros tres lugares se encontraban la comedia, sexy comedia y el drama, para el segundo periodo los tres primeros lugares serían para la comedia, el cine erótico y el drama, viéndose como efectivamente la categoría de género erótico presentó un importante cambio. Al incrementar este género se pudo ver que la relación con la introducción de producciones italianas comenzó a ascender, dejando atrás a México quien anteriormente había estado a la cabeza.

A raíz de la introducción de dicho cine, la posición adoptada desde la Oficina y el Tribunal de Censura generó amplio descontento entre los gerentes de cine y la sociedad civil, lo que produjo una serie de presiones desde los últimos hacia el ministro de Gobernación, desencadenando una campaña moral generada por la creencia de que se iba a eliminar la censura totalmente, a lo que se alegaba la decadencia de los preceptos morales y las buenas costumbres costarricenses, un daño irreparable para con las juventudes quienes serían identificados como el sector etario más vulnerable. Juntas esas dos razones producirían un efecto dominó que daría como resultado la destrucción de la

---

<sup>478</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 218.

<sup>479</sup> Cuevas Molina, *El punto sobre la i*, 228.

sociedad costarricense. Es importante reseñar nuevamente, que las campañas morales fueron pequeños movimientos civiles que pretendieron denunciar prácticas inmorales, estas demostraciones de descontento no llegaron a alcanzar el volumen de un pánico moral.

Es importante reconocer entonces que a finales de 1970 el cambio en el gobierno generó un cambio en la política cultural y social vinculado a la censura. Hernández Parra explica que la producción censora, o sea, esa formulación de discursos para normar el comportamiento del consumo cambiaría a partir de 1978, de un discurso de prohibición a uno de clasificación, específicamente para separar a los jóvenes (niños y adolescentes) de los mayores de edad. Tomando en cuenta el contexto, los criterios de operatividad de la Oficina y el Tribunal de Censura no solo cambiaron en torno a los criterios de censura sino también las medidas para salvaguardar los valores y la idiosincrasia, así como promover otra cultura colectiva fueron los cine foros y las casas de la cultura.

Hay que vincular la expansión del cine erótico a un mundo cultural en constante cambio, especialmente en lo relativo al consumo. Y es que, como se ha planteado anteriormente, la extensión de un estilo de vida norteamericano moldearía un sistema de consumo que premia el cuerpo y su sexualidad como el principal valor de mercado, lo que se reproduciría en gran parte desde la producción cultural y hasta movimientos contraculturales como la Revolución Sexual, elementos fundamentales para entender cómo, a pesar del conservadurismo impregnado en la sociedad civil, hubo un espacio de coexistencia con esa apertura.

El contexto de las décadas de 1970 y 1980 sería el caldo de cultivo de la capitalización de la figura del sexo femenino en su máxima expresión, al ya haber pasado por un proceso de asimilación con la publicidad de las minifaldas, del maquillaje, la ropa interior y el mismo cine internacional en la década de 1960.

Los intentos de fiscalización desde el Estado hacia esa performativización del consumo sexual en el contexto de 1976 a 1986 fue de constante conflicto. La censura, para este periodo, vivió un fuerte retroceso; las críticas contra ella fueron constantes, y el perfil del costarricense heterosexual, cuidador del núcleo familiar y respetuoso de la ley fue constantemente deslegitimado desde la sociedad civil misma, lo que podría pensarse como un claro signo de debilidad y retracción simbólica del Estado, en un periodo de profundos cambios respecto a sus módulos de política económica y de políticas culturales.

### **Capítulo III: ¿Quién dijo sexo? Auge de la proyección de cine pornográfico (1987-1999)**

Tras haber visto el proceso de la introducción y consolidación de las proyecciones de cine erótico durante la década de 1970 en los exhibidores nacionales, la oferta de películas no volvería a ser la misma. Lo anterior significó que los filmes que fueron proyectados durante el periodo de estudio que comprende este capítulo, fueron siendo más explícitos en cuanto al mensaje de tipo sexual que propagaban.

El análisis de este capítulo toma en cuenta el contexto histórico de la década de 1990; luego examina las carteleras de cine, para observar las tendencias en cuanto a procedencia, a la promoción y la parte gráfica de las películas consumidas entre 1987 y 1999; por otro lado, se pretende analizar la manera en que la censura convivió con la oferta cinematográfica del contexto de estudio. Finalmente, se requerirá observar las tendencias en cuanto a las películas proyectadas en el Cinema 2000; este será un pequeño estudio de caso, ya que es uno de los únicos cines a nivel josefino de la época que sobrevivió hasta el 2021 bajo la dinámica de la proyección de cine pornográfico.

El desarrollo del presente capítulo se realizó utilizando la prensa recolectada del periódico impreso *La Nación*, la cual se complementó con el periódico digitalizado *La República*, debido a la pandemia del SARS-CoV-2 y el cierre de las instituciones que custodian la fuente primaria, se realizó un muestro al azar de cuatro meses al año para cada año del periodo de estudio. Se eligió el periódico *La República* puesto que la fuente guarda similitudes con respecto al periódico *La Nación*, lo que permitirá una comparación más fluida al contener secciones similares.

#### **3.1. Contexto costarricense 1990-1999**

Los cambios culturales por medio de la introducción de distintas tecnologías conllevaron la transculturización de un amplio sector etario como lo fueron las juventudes, a estas nuevas condiciones se sumó, a inicios de los años noventa, el creciente sector turismo, transnacionalizando el consumo.<sup>480</sup> Lo mencionado anteriormente es

---

<sup>480</sup> Molina, *Costarricense por dicha*, 93-110.

consecuencia de los procesos políticos y económicos de apertura que se experimentaron durante la década de 1990, la globalización en términos productivos provocaría modificaciones en los patrones de consumo y ritmo de vida del costarricense, lo que a la larga implicó el distanciamiento de dinámicas tradicionales de consumo para abrir paso a partir de finales de los setenta, durante los ochenta y más aún en la década de los noventa,<sup>481</sup> a la televisión, el cine y las tecnologías como Betamax y VHS, que conformaron un *american way of life* costarricense, lo que crearía rupturas generacionales e identitarias.

La consiguiente cultura de clases se profundizó a través del consumo y de la posición dentro de la estructura social en la que se fueron encontrando las familias costarricenses dado el continuo deterioro del Estado, que fue agravado por medio de políticas de ajuste estructural. Las instituciones más afectadas no llegarían a recuperarse, sino que muchas fueron cerradas o vendidas a pesar de tener restricciones legales para pasar de manos estatales a privadas como lo fueron la Central Azucarera del Tempisque, Cementos del Pacífico, Central de Aluminios Nacionales y la Central de Fertilizantes de Centroamérica.<sup>482</sup>

Por otro lado, en términos de inversión estatal, sería hasta bien entrado el nuevo milenio que la educación, salud y bienestar social recuperarían índices similares de crecimiento al periodo anterior a la crisis económica de inicios de los ochenta; aunado a lo anterior, se retiraron los subsidios dados por el Consejo Nacional de Producción (CNP) a la agricultura, incentivándose la importación de granos básicos con una progresiva desgravación arancelaria, esto bajó la competitividad del productor nacional generando una abrupta baja en el número de productores, lo que no llegó a pasar con el sector no-tradicional (industriales, agrícolas, de maquila y de producción en zonas francas) que continuaba disfrutando de los Certificados de Abono Tributario (CATs).<sup>483</sup>

Esta situación, por lo demás, agravó la realidad de los trabajadores no formales; según Cuevas Molina, la década de 1990 estuvo marcada por los programas de movilidad social hacia el sector privado “[...] en 1987 el 54,1% de los profesionales y técnicos era

---

<sup>481</sup> Cuevas Molina, *De banana republics a repúblicas maquilera*, 7.

<sup>482</sup> Mylena Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochenta y noventa”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 22 no. 2 (1996), 130-131.

<sup>483</sup> Molina, *Costarricense por dicha*, 124. Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochenta y noventa”, 131.

absorbido por el sector estatal, frente a un 45,9% en 1996”.<sup>484</sup> Ante el desempleo y la desregulación, muchos trabajadores quedaron a merced del mercado en donde los precios de la fuerza de trabajo siguieron siendo precarios comparados con el costo de la vida. A partir de los evidentes rezagos en materia económica, la Agencia para el Desarrollo Internacional (AID) procedió a depositar una serie de concesiones “de compensación social” para poder ir superando el impacto de los ajustes.<sup>485</sup> Tomando en cuenta lo anterior, se puede trazar un ensanchamiento en la polaridad de las clases sociales en Costa Rica, puesto que a partir de la experiencia de la crisis, la descentralización de la banca pública y el fortalecimiento de una industria no-tradicional, consolidaría una importante clase privilegiada industrial que mantendría no solo el poder económico del país sino también importantes influencias políticas.<sup>486</sup>

A partir de esta experiencia, a mediados de 1985 producto de la crisis y una serie de presiones por la apertura de la economía interna del país se buscó promocionar las exportaciones industriales atrayendo inversión extranjera directa. Ante un contexto de “recuperación económica” se buscó mejorar “los servicios de apoyo a los exportadores industriales y consolidar un aparato jurídico institucional, enfocado en lo comercial.”<sup>487</sup>

Según el nuevo modelo económico se tenía que incentivar la economía nacional de forma competitiva, lo que significó en este contexto de reorganización y apertura una nueva reasignación de recursos como “los precios, aranceles, tasas de interés y tipo de cambio” a aquellos productos que fueran más cotizados en el mercado extranjero.<sup>488</sup> Las reconfiguraciones económicas vividas a finales de la década de 1980 produjeron que la visión del Estado se proyectara hacia el extranjero, claramente implicaron nuevas perspectivas comerciales y marcos de acción novedosos. En un contexto de intensificación de las políticas neoliberales se creyó que el mercado regularía o asumiría funciones del Estado; de esta forma, bajo el nuevo enfoque de desarrollo estatal se propuso la reducción de la participación del Estado como “orientador, regulador o productor”.<sup>489</sup>

No obstante, según León Sáenz, las políticas implementadas a finales de la década

---

<sup>484</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochenta y noventa”, 132.

<sup>485</sup> Cuevas Molina, *De banana republics a repúblicas maquilera*, 92-93.

<sup>486</sup> Vega, “Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochenta y noventa”, 133-134.

<sup>487</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, (San José: Editorial UCR, 2016), 265.

<sup>488</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 265.

<sup>489</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 265.

de los ochenta más que reducir la intervención estatal tuvieron un impacto en torno a la reasignación de recursos para los productos más competitivos en los mercados de exportación. Primero se favorecieron a los productores de productos agropecuarios no tradicionales, seguidos de los productos de origen industrial; posteriormente, fueron favorecidas las industrias de maquila (textiles) y las zonas francas.<sup>490</sup>

Tal y como lo analiza León Sáenz, esa promoción de las exportaciones significó intervención estatal, ya fuera directa o indirectamente “a través de medidas fiscales, financieras, cambiarias, tributarias, industriales, arancelarias, crediticias y comerciales”, lo cual tuvo por objetivo reducir las presiones de las cargas tributarias internas y externas, facilitando la introducción de materias primas y la exportación de esos productos a los mercados de consumo, que en un primer momento estuvieron enfocados en Centroamérica, producto de los acuerdos con el Mercado Común Centroamericano. Posteriormente, en la segunda parte de los ochenta y la década de 1990, la representatividad de las exportaciones la tendría Estados Unidos producto de la Iniciativa de la Cuenca del Caribe (ICC) aprobada en 1983. Esta iniciativa logró una apertura en cuanto a productos de exportación no tradicionales, de esta forma se reubicaron las maquilas de inversión estadounidense en Costa Rica, el resto de Centroamérica y el Caribe. Según el autor, se apostó a este modelo para paliar la pobreza y el desempleo producto de la crisis económica.<sup>491</sup>

Entre 1985 y 2005 las industrias tuvieron un mayor auge, fueron empresas de manufacturas textiles establecidas como maquilas o las zonas francas las que experimentaron un mayor crecimiento. A lo anterior, se le sumó la expansión en la demanda de productos no solo a nivel interno alentado por una cuasi recuperación producto del crecimiento de las exportaciones tradicionales y no tradicionales, ante este panorama los distintos gobiernos se propusieron seguir una filosofía y línea de Estado neoliberal, lo que se puede observar por las políticas macroeconómicas relacionadas a la política cambiaria, arancelaria y financiera del sector industrial, la cual se enfocó en la expansión a terceros mercados como Europa y Asia.<sup>492</sup>

Si bien el régimen de maquilas no es exclusivo de las décadas de 1980-1990, fue durante el contexto de crisis socioeconómica 1980-1985 que se radicalizaron las medidas

---

<sup>490</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 266.

<sup>491</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 266.

<sup>492</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 278-279.

y las consecuencias de estas, especialmente ante el fortalecimiento de las relaciones comerciales con Estados Unidos en 1982. Según León Sáenz, el número de maquilas ascendería de un total de 20 empresas en 1980 a 250 en 1990; no obstante, el crecimiento no solo en torno a la inversión extranjera sino también en términos de captación de mano de obra no fueron constantes, pues las ventajas comparativas de otros países de la región como el menor costo de la mano de obra e incluso el precio de las materias primas ralentizaría el crecimiento en el número de posibles nuevas empresas en Costa Rica.<sup>493</sup>

Producto de este contexto en 1990 se crea el régimen de Zonas Francas, por medio de la Ley 7210, con lo cual a partir de 1994 se definirían políticas para utilizar los espacios físicos de las zonas francas para atraer industrias que no solo generaran empleo, sino que también trajeran inversiones vinculadas a la industria tecnológica. Algunos ejemplos de este régimen en la década de 1990 son Abbot (1992) e Intel (1997).<sup>494</sup> Estas fluctuaciones impactaron en la captación de la mano de obra en sectores de la industria de las zonas francas, entre 1986 y 1994 el número de empleados en el sector industrial biomédico alcanzaría los 205.000 empleados; sin embargo, la tendencia cambiaría entre 1995 y 1999, León Sáenz menciona que Costa Rica pasó de tener un desempleo del sector industrial específico a inicios de la década de 1990 de 9.900 personas a 13.000 personas inactivas en 1999.<sup>495</sup>

A finales de la década de 1980 e inicio de la década de 1990 las presiones estadounidenses por repeler cualquier radicalización política del istmo generaron importantes inversiones en los ejércitos y policía centroamericanos. Los cuerpos policiales del país eran de los organismos estatales que se mantenían robustecidos, debido a la inversión en la cartera de seguridad pública.<sup>496</sup> Sin embargo, con el fin de los conflictos militares en la región, y el gane de las elecciones nacionales en Nicaragua por Violeta Chamorro en 1990, también desistirían esas inversiones en capital.<sup>497</sup>

---

<sup>493</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 285-286.

<sup>494</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 285. "Abbott en Latinoamérica", Abbott, acceso el 29 de marzo 2021, <https://www.latam.abbott/about-us/abbott-in-latin-america.html>

<sup>495</sup> León Sáenz, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 298-299.

<sup>496</sup> Juan José Marín Hernández, "Delito, poder y control en Costa Rica: 1821-2000", *Delito, poder y control en Costa Rica: 1821-2000*, ed. Juan José Marín Hernández y José Daniel Gil Zuñiga. (San José: Sociedad Editora Alquimia 2000), 75.

<sup>497</sup> Cuevas Molina, *De banana republics a repúblicas maquilera*, 94-96.

### **3.2. Escuela del sexo: Incremento de las proyecciones de cine pornográfico en los exhibidores costarricenses**

Durante toda la década de 1970 se consolidaría en las salas de cine costarricense la proyección de cine erótico, en gran medida provenientes no solo de Europa sino también de los Estados Unidos, dicha tendencia se mantendría para el presente periodo de estudio. Según Elena, en gran parte de Europa fue expandiéndose la producción de películas pornográficas y la proyección en exhibidores que no eran exclusivos o que no formaban parte de este tipo del circuito comercial descrito. Así, desde 1978, cuando según Elena se experimenta una normalización del cine erótico, una quinta parte de las carteleras en los exhibidores italianos pasarían a ser de carácter pornográfico, demostrando la importancia que tendría para el consumo y para la industria como tal a nivel nacional.<sup>498</sup>

Para el periodo de estudio 1987 a 1999, se puede observar una disminución radical en la cantidad total de estrenos recolectados. Lo anterior se ve materializado en los números absolutos y porcentuales de los distintos países que para el subperiodo de 1976 a 1986 sumaban aproximadamente el 62.5 por ciento de las carteleras, como lo fueron en su momento México, Italia y Francia, como ya se mencionó. En el periodo de 1987 a 1999 México disminuyó aproximadamente 34.57 puntos porcentuales con respecto al periodo de 1976 – 1986, lo quiere decir que para el periodo 1976-1986 México concentraba el 9.4 por ciento de las películas o 26 carteleras en total, frente al 6.15 por ciento o 4 películas del periodo 1987 a 1999.

Sin embargo, el comportamiento de la oferta de películas tuvo cambios interesantes en relación con la distribución de los países productores de cine. Para este nuevo subperíodo la tendencia es alcista con respecto a las producciones hechas en los Estados Unidos, a pesar de que en términos de películas no eróticas o pornográficas ya se encontraba con una fuerte presencia a nivel nacional. Será para este periodo que su comportamiento experimentó un incremento de más de 100 puntos porcentuales con respecto a las carteleras compiladas en otros periodos, pasando de un 4.7 por ciento entre 1976 - 1986 a un 21.54 por ciento de las carteleras como se puede observar del Cuadro 3.1. No obstante, los porcentajes pueden comprometer el análisis si no se presta atención a los datos en bruto; es importante observar que en términos absolutos la cantidad de

---

<sup>498</sup> Elena, "La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico", 11-12.

cartelera de películas recolectadas en el periodo 1976-1986 para los Estados Unidos fue de 13 películas como se observa en el cuadro 2.1; mientras que, durante el periodo de 1987-1999 las cartelera de estreno recolectadas fueron 14, siguiendo el análisis de estos números se ratifica esa tendencia alcista que va incrementándose a través de los años de estudio, principalmente por la cantidad de recursos audiovisuales que continuamente se importaban al país.

Siguiendo a los Estados Unidos, Italia se mantuvo a la cabeza con un 16.92 por ciento de los estrenos entre 1987-1999; no obstante, se observa una disminución de aproximadamente 64.5 puntos porcentuales con respecto al periodo anterior, que representó el 47.7 por ciento de las cartelera publicadas en la prensa entre 1976-1986. Existe entonces, una marcada disminución en este periodo de las cartelera recolectadas, para el caso italiano durante el contexto de 1976-1986 se observa del cuadro 2.1 un total de 132 películas; mientras que durante el subperiodo de 1987-1999 se recolectaron 11 películas en total.

En términos porcentuales existió una tendencia al alza en el porcentaje de las películas producidas en Europa para el contexto de 1987 a 1999; específicamente Francia (6.15 por ciento) y España (6.15 por ciento) frente al 5.4 y 1.8 por ciento respectivamente entre 1976 y 1986. No obstante, en números absolutos, la cantidad de estrenos proyectados durante 1987-1999 en Costa Rica con respecto a Francia (4 películas) y España (4 películas) sería inferior frente a la cantidad de estrenos proyectados durante 1976-1986, donde Francia produjo 15 películas y España 5, lo que se desprende del cuadro 3.1.

**Cuadro 3.1 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico por país entre 1987-1999**

País	Cantidad de películas	Porcentaje de películas
Estados Unidos	14	21,54
Italia	11	16,92
México	4	6,15
Alemania*	4	6,15
Francia	4	6,15
España	3	4,62
Indeterminadas	18	27,69
Otras*	7	10,77
<b>Total</b>	<b>65</b>	<b>100,00</b>

\*Alemania: Alemania del oeste u occidental.

\*\*La categoría Otras involucra Brasil, Bahamas, Canadá, Gran Bretaña.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Cartelera cinematográficas (1970-1999), 2018.

En este periodo las producciones latinoamericanas presentaron un declive más pronunciado, al ser únicamente México la que prevalecerá dentro de la contabilidad de las cartelera de cine, con un 6.15 por ciento de las películas compiladas. Lo anterior deja ver dos tendencias, primero que la industria latinoamericana estaba sufriendo importantes pérdidas en cuanto a su capacidad de producción, como sí lo había tenido durante el quinquenio de 1970-1975 y la década de 1976-1986. En segundo lugar, al haberse profundizado y consolidado los patrones de consumo estadounidenses, dirigidos a las juventudes, se terminó desplazando en gran medida las producciones latinoamericanas, las cuales quedaron confinadas para un sector más reducido.

Con respecto a las películas denominadas como “Otras” podría decirse que la tendencia cambia con respecto a los apartados anteriores, puesto que la procedencia de los filmes estaría más vinculada al continente americano. Durante los subperiodos de 1970-1975 y 1976-1986 la mayoría de las películas ubicadas en la categoría de “Otras” provenían en su mayoría de Europa, en donde los máximos representantes fueron Austria, Dinamarca, Portugal, Alemania y Suecia; también se proyectaron películas de Israel, Japón, Australia y Brasil. En comparación al periodo actual de estudio en el que la categoría de “Otras” se compuso de países como Brasil, Canadá, Bahamas y Gran Bretaña.

Finalmente, como en apartados anteriores hubo un porcentaje de películas que no pudieron ser ubicadas en un país determinado debido a que la traducción del título de la película no tuvo coincidencias en las bases de datos de Filmaffinity e IMDB, pero que por su nombre e incluso por los elementos gráficos que contienen en la cartelera fueron incluidos en el análisis. Algunos ejemplos son *Sexo y amor en cuatro sentidos*,<sup>499</sup> *Amor y sexo en cuatro actos*,<sup>500</sup> *Picardías del sexo*,<sup>501</sup> *Escándalo*,<sup>502</sup> *La vida erótica de Malú*.<sup>503</sup> Esta tendencia no solo fue notoria en las salas de cine pequeñas sino también en aquellas que tenían más trayectoria como el Cinema 2000, Metro I y II antes llamado Metropolitan y Colón como se puede observar en la imagen 3.1.

**Imagen 3.1 Representación gráfica de las distintas carteleras de cine en 1992**



Fuente: *La República*, 5 de noviembre de 1993, p. 33.

Las carteleras durante el contexto de 1987-1999 seguirán analizándose bajo la misma categorización que los subperiodos predecesores; no obstante, debido a la diversidad en torno a los distintos géneros encontrados en la base de datos se decidió

<sup>499</sup> “[Sexo y amor en cuatro sentidos]”, *La Nación*, 3 de noviembre 1988, 15.

<sup>500</sup> “[Amor y sexo en cuatro actos]”, *La República*, 3 de noviembre 1988, 9 A.

<sup>501</sup> “[Picardías del sexo]”, *La República*, 16 de enero 1989, 45A.

<sup>502</sup> “[Escándalo]”, *La República*, 24 de enero 1989, 51A.

<sup>503</sup> “[La vida erótica de Malú]”, *La República*, 24 de diciembre 1992, 8 B.

reagrupar las categorías de Comedia Erótica, que contiene la comedia con desnudos y la comedia erótica propiamente dicha, y el drama, el cual se compone de dramas con desnudos frontales y públicos ocasionales, dramas que retratan la cotidianidad homosexual y el drama romántico sexual como se puede visualizar en el cuadro 3.2.

Para el periodo de 1987 a 1999, contrario a lo que se creería, los números absolutos y los porcentajes nos indican que tanto las comedias como los dramas con contenido erótico estaban a la cabeza con el 18.46 por ciento del material exhibido, lo que suma un total de 36.92 por ciento de las carteleras recolectadas. Se plantea como hipótesis que esta tendencia fue resultado de la dinámica en la introducción de películas al país, la cual durante este contexto siguió experimentando una importante crisis, no solo debido a que la industria a nivel internacional pasaba por una fuerte crisis productiva sino también por una serie de factores internos, tanto de naturaleza económica como también en términos de política cultural, como se desarrollará en el próximo apartado.

Para el periodo 1987-1999, las categorías de cine erótico y pornográfico compartieron el 33.84 por ciento de las carteleras recolectadas para el análisis como se puede observar en el cuadro 3.2. Los porcentajes anteriores demuestran que para este periodo hay una importante presencia de temáticas sexuales de carácter explícito en los exhibidores costarricenses, a pesar de que el número de salas de cine había presentado un paulatino descenso durante todo el periodo de estudio. Según Mario Giacomelli, crítico de cine italiano radicado en Costa Rica desde 1986, desde que se abrió el cine Magaly en julio de 1978 la apertura de salas de cine en el país fue prácticamente inexistente hasta 1994, cuando se da la apertura de los cines Colonial 1 y 2 en el centro comercial Plaza Colonial Escazú, lo cual posteriormente se volvió una tendencia con la apertura de los nuevos circuitos cinematográficos en los nuevos malles de San Pedro y Real Cariari.<sup>504</sup>

---

<sup>504</sup> "Cine: Reverdecen las salas de cine", *La República*, 5 de junio de 1994, 2B.

**Cuadro 3.2 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico entre 1987-1999**

Género	Cantidad de películas	Porcentaje
Comedia Erótica*	12	18,46
Drama Erótico**	12	18,46
Erótico	11	16,92
Pornografía	11	16,92
Sexy Comedia	1	1,54
Indeterminada	15	23,08
Otras***	3	4,62
<b>Total</b>	<b>65</b>	<b>100</b>

\*La categoría Comedia Erótica se compone de comedia y comedia erótica.

\*\*La categoría Drama involucra drama, drama erótico, drama homosexual y drama romántico sexual.

\*\*\* La categoría Otros incluye cine LGTBI, Thriller erótico y X.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Cartelera cinematográfica (1970-1999), 2018.

Siguiendo lo mencionado anteriormente, para el periodo de 1987 a 1999 es importante considerar el grado de dificultad que presentaba para los y las empresarias de cine el conseguir los estrenos lo más rápidamente posible, esto con el objetivo de poder satisfacer las demandas del público consumidor. Algunos títulos permiten ejemplificar esta dificultad, pues una película como *Deep Throat*, dirigida por Gerard Damiano en 1972, fue proyectada por primera vez en Costa Rica en el año 1992.

Lo anterior se puede confirmar por medio de las distintas quejas que algunos empresarios de cines como Luis Federico Carcheri, dueño de los cines Colonial 1 y 2, expusieron en la prensa nacional. Según Carcheri, durante la mayor parte de las décadas precedentes al año 2000 estos empresarios experimentaron altos impuestos a la importación de máquinas de proyección y venta de tiquetes o entradas a los comercios, la llegada tardía de estrenos al país, la censura previa y la introducción de la televisión por satélite y cable y los videoclubes.<sup>505</sup>

En consecuencia, habría que preguntarse si la utilización de la categoría cinematográfica “pornografía” tendría cabida cuando se estudian las proyecciones de cine

<sup>505</sup> “Cine: Reverdecen las salas de cine”, *La República*, 5 de junio de 1994, 2B.

en Costa Rica entre 1987 y 1999. Desde inicios del periodo abordado a 1999, fue la opinión pública quien decidió utilizar la palabra pornografía para criminalizar aquello que rompiera con la norma en términos de sexualidad y moralidad públicas. No obstante, hay que empezar a dimensionar los alcances de la proyección de cine pornográfico en Costa Rica, ya que, a pesar de ser un porcentaje pequeño en comparación con la proyección de cine no erótico, los parámetros morales cristianos establecidos por una sociedad como la costarricense no lograron frenar la introducción de este tipo de cine ni su posterior consolidación en el espacio público con el Cinema 2000.

En el cuadro 3.2 se puede observar que un 4.62 por ciento de las carteleras de cine se agruparon en la categoría “Otras”. Esta categoría está compuesta por tres tipos de películas, las más importantes serían las de cine LGTBI; específicamente un cine que retrató la interacción entre hombres homosexuales, infidelidades, prostitución masculina y femenina, prevaleciendo la temática de la diversidad sexual, aunque con menor representatividad en carteleras. Un caso ejemplificante sería la película dramática española llamada *Los placeres ocultos*,<sup>506</sup> del director Eloy de la Iglesia y proyectada en Costa Rica a finales de la década de 1980. Esta película cuenta todas las vicisitudes que tuvieron que pasar una pareja de varones, uno mayor y otro más joven, para poder estar juntos; durante el filme se puede observar también que la vida de las personas protagonistas gira alrededor de su vida sexual, la cual generalmente era desaprobada por conjuntos de personas de clase alta.

Con respecto al caso del cine mexicano ¿cómo es que de un periodo a otro hay una producción cada vez más creciente de películas con contenido sexual, que responden a una mirada sexualmente diversa? Según Héctor Salinas, desde la década de 1970 se empezó a promover una agenda política desde grupos que habían estado invisibilizados históricamente hablando, como lo fue el conglomerado LGTBIQ+. Estos grupos respondieron a un movimiento global en boga como lo fue el Movimiento de Disidencia Sexual, a través de este tejido se empezó una importante lucha por la auto identificación sexual del individuo, manteniéndose activos en el plano político y audiovisual.<sup>507</sup>

Lo único que pudo frenar al movimiento de ejecutar su plan político de visibilización y adquisición de sus derechos fue la aparición de la epidemia del Síndrome

---

<sup>506</sup> Cartelera no era gráfica, imagen extraída de la base de datos Filmaffinity para ilustrar.

<sup>507</sup> Héctor Miguel Salinas Hernández, “El porno gay hecho en México”, *Cuicuilco* 52(septiembre-diciembre 2011), 225.

de Inmunodeficiencia Adquirida –SIDA- en 1983, lo que consecuentemente crearía toda una atmósfera de rechazo hacia esta población, al ser de los primeros grupos diagnosticados con el virus. La falta de políticas estatales en México generaría que este movimiento se encargara de la prevención del contagio mediante campañas de enseñanza en los centros de reunión públicos como bares y cantinas, comúnmente frecuentados por estos grupos, lo que generó que hasta la década de 1990 se retomaran las acciones desde frentes políticos para la consecución de sus derechos elementales paralelo a la lucha contra el SIDA.<sup>508</sup>

Según Salinas, una explicación del incremento en la versatilidad de los filmes con contenido sexual viene dado por la intromisión de políticas globalizadas, en donde “... el modelo económico ha determinado una nueva forma de concebir al varón no heterosexual...”<sup>509</sup>. Partiendo de este supuesto fue mermando la punibilidad del ser homosexual bajo una óptica de mercado, de esta forma desde ciertas esferas de carácter empresarial se capitaliza –como inicialmente pasó con la pornografía en general- la lucha del movimiento, lo que antes era símbolo de resistencia ahora se constituye como una categoría resignificada de orgullo, construido este mismo por el mercado, el cual ha sido denominado como “mercado rosa”.<sup>510</sup>

La aproximación histórica que hace Salinas permite dimensionar la amplia existencia de un cine pornográfico homo-erótico de alcance internacional desde la década de 1970; sin embargo, según el autor, para el caso mexicano desde 1917 existía la producción y proyección de cine erótico homo, con aproximadamente hasta 20 cortos para inicios del siglo XX. Estas películas tendieron a retratar la cotidianidad de hombres que en un espacio comprometido por “reglas” heteronormativas tenían que convivir en espacios cerrados y hasta escondidos como bares y saunas o *glory holes*, así como mantener prácticas sexuales no protegidas; o sea, pre-condón.<sup>511</sup>

Algunas de las características que fueron fundamentales para la naciente industria audiovisual homosexual fueron: la precaria estética o trabajo de producción de las películas, puesto que no se había ampliado lo suficiente el mercado para la inversión en buena iluminación y las variaciones en fotografía; la carencia de un argumento en la trama

---

<sup>508</sup> Salinas Hernández, “El porno gay hecho en México”, 2011, 226.

<sup>509</sup> Salinas Hernández, “El porno gay hecho en México”, 2011, 227.

<sup>510</sup> Salinas Hernández, “El porno gay hecho en México”, 2011, 227.

<sup>511</sup> Salinas Hernández, “El porno gay hecho en México”, 2011, 228-229.

de la película, pues era común ver películas que resultaran ser una serie de cortos independientes entre sí; y finalmente, se le incorporó al filme música rítmica con el objetivo de eliminar del fondo los gemidos de los actores.<sup>512</sup>

Pero ¿cómo fue que se pasó de una producción pobre a una cada vez más profesionalizada carrera cinematográfica? Lo primero que hay que tener en cuenta es que México, a diferencia de Costa Rica, es un país productor y consumidor de películas; mientras que Costa Rica fue mayormente importador de películas, específicamente de géneros como el erótico y pornográfico. Salinas plantea que hubo cambios graduales, pero de gran impacto para la naciente industria. A inicios de la década de 1980, con la aparición del SIDA y del videocasete, cambiaría no solo la experiencia en la representación del sexo filmado sino también el acceso a este. Se establecieron una serie de lineamientos estéticos y de producción, empezando por los altos montos de inversión en el filme, vestuarios creativos, mejor calidad auditiva de las bandas sonoras y actores más jóvenes y con una apariencia estética arraigada al canon de belleza occidental, además empezaron a utilizar el condón en sus producciones. Paralelo a esta nueva dirección de la producción, la introducción de la videocasete permitió una accesibilidad cada vez más amplia del público que consumía este tipo de películas, no solo por el tabú del consumo de pornografía homosexual sino también por todo el recelo y miedo ante la pandemia del SIDA. El uso de tecnologías cada vez más modernas generó una diversificación del “porno gay” y la existencia de distintos subgéneros, lo que permitió la consolidación de una industria masiva de porno homosexual globalizado.<sup>513</sup>

El caso de Costa Rica siguió durante las últimas tres décadas del siglo XX la tendencia regional. Según el historiador José Daniel Jiménez, fue hasta 1971 con el nuevo código penal costarricense que se deja de penalizar la homosexualidad como un delito, es decir, se permitieron las relaciones coitales entre personas del mismo sexo en la privacidad de la alcoba.<sup>514</sup> El autor menciona que el hecho de no perseguir la homosexualidad como se hizo en contextos anteriores no significó una mejora en las condiciones materiales ni simbólicas de estos grupos, sino que sus lugares de sociabilidad quedaron relegados a la marginalidad de los espacios privados como bares y cines, e

---

<sup>512</sup> Salinas Hernández, 2011, 228-229.

<sup>513</sup> Salinas Hernández, 2011, 229, 234-235.

<sup>514</sup> José Daniel Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?: el referéndum sobre uniones civiles entre personas del mismo sexo en perspectiva histórica, Costa Rica, 1985-2010” (tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2014), 63-64.

incluso a la obscuridad de los distintos espacios públicos como lo fue el Parque Nacional, el Parque de la Sabana, baños públicos y callejones ubicados en el centro de la capital San José, como también lo observaría Jacobo Shifter Sikora hasta finales de la década de los noventa.<sup>515</sup>

Durante 1987, se da uno de los picos de contagios del VIH/SIDA, lo que repercutió en el accionar estatal. No solo se lanzarían campañas de “estudio” con el apoyo de la Universidad de Costa Rica para determinar quiénes eran los posibles grupos de riesgo como lo fueron los “homosexuales, drogadictos y hemofílicos”, sino que además, ante el creciente número de casos se propuso la obligatoriedad del examen para detectar anticuerpos positivos del SIDA a toda la población; no obstante, esta propuesta no tuvo éxito y se enfocó únicamente en los homosexuales.<sup>516</sup> Lo anterior se intensificó producto de múltiples discursos de carácter punitivo que no solo englobaron discursos médicos sino también religiosos, que dejaron como resultado la culpabilización de la orientación sexual disidente como el mayor vector de contagio; así como, la progresiva liberación femenina y la falta de figuras masculinas en las familias, “en donde los roles de género, la sexualidad normativa, el patriarcado y la conceptualización religiosa de la familia conforma[ro]n una suerte de barrera infranqueable contra el contagio de la enfermedad.”<sup>517</sup>

En el contexto de la epidemia del SIDA, se demoniza la sexualidad, principalmente aquella caracterizada como libertina, la cual se conceptualizó como “la herramienta del pecador”, en donde según Jiménez Bolaños, “le atribuyen poderes apocalípticos capaces de producir catástrofes en la sociedad.”<sup>518</sup> La combinación de discursos de carácter punitivo en contra de la población homosexual producto de un miedo colectivo ante la enfermedad, produjo rápidamente en la segunda parte de los ochenta que la criminalización de estos grupos se materializara en una serie de redadas principalmente en San José, en donde el delito fue el ser percibidos como homosexuales.<sup>519</sup> La sexualidad pública se vinculó de esta manera a los centros nocturnos en donde socializaban personas homosexuales – y realmente de cualquier orientación

---

<sup>515</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 65. Jacobo Schifter Sikora, *Caperucita Rosa y el lobo feroz* (San José: Editorial ILPES, 1999), 41-46.

<sup>516</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 66, 69-70.

<sup>517</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 66-69.

<sup>518</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 80.

<sup>519</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 81-84.

sexual –, pero que en términos discursivos, eran representadas como el otro enfermo, el prostituto o la “loca”. Quienes, según el discurso de abyección vinculado al médico, buscaron penalizar la expansión de una vida sexual que propagaba no solo una infección viral sino también,<sup>520</sup> ante el ojo público, un flagelo o la sexualidad pública que se vivió desde el pecado y se posicionó como uno de los principales medios de perturbación de la sociedad.

Es ante este contexto institucional y mediático de persecución y abyección, en dónde la sexualidad pública o mediatizada por la enfermedad y la percepción ciudadana en torno a la ruptura del orden natural, lograría que una comunidad marginalizada históricamente como la homosexual empezara a levantar la voz en defensa de sus derechos, lo que en consecuencia generó la creación de una comunidad que posteriormente generaría una red de cuidado y apoyo, que según Jiménez Bolaños a pesar de tener puntos de encuentro, sus objetivos y estrategias de acción tuvieron rumbos distintos.<sup>521</sup> Estas organizaciones fueron variadas, ya en 1987 existían 4 agrupaciones que buscaron redimir el abordaje mediático de la enfermedad, aquellos que buscaban denunciar el accionar institucional en torno al SIDA, quienes buscaron una alternativa al discurso criminalizante y pecaminoso de la población en riesgo; y finalmente, un grupo de mujeres lesbianas que buscaban desde una aproximación teórica, literaria y académica, con lecturas feministas, combatir la lesbofobia que existía en el medio.<sup>522</sup>

Estos cambios en torno a la dinámica interna y su visibilidad logran hasta cierto punto empezar a normalizar la existencia de sexualidades más allá de la hegemónica como algo no punitivo, y que poco a poco a través de movimientos internacionalistas como el “Orgullo Gay”, logran de una forma u otra algún tipo de cohesión entre los miembros del mismo grupo; y por consiguiente, la creación de una identidad que, al menos en lo público, no iba a ser compartida con todos, lo cual generó entre sus pares sentimientos de compañerismo y una forma de vida. Se puede vincular entonces esa representatividad y adopción de una orientación sexual disidente como identitaria, con el consumo de productos culturales o experiencias sexuales poco comunes como el cine erótico o pornográfico, bares y saunas, lo que rápidamente se materializó en distintos lugares de consumo colectivo que avivó los espacios de socialización.

---

<sup>520</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 86-87.

<sup>521</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 96-97.

<sup>522</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 97.

Siguiendo con la categoría “Otros”, se identificaron películas clasificadas como Thriller erótico, género que tuvo su más alta cantidad de películas producidas entre las décadas de 1980 y 1990. En estos filmes tendieron a combinar el sexo, erotismo, crimen y violencia. Estas películas trataron de simular ciertas producciones europeas catalogadas como *softcore*,<sup>523</sup> que contrario a la pornografía, aunque contienen altos grados de erotismo no se presentan detalles como la penetración sexual, masturbación ni el sexo oral, un excelente ejemplo de este tipo de cine fue la película *Sliver: una invasión a la privacidad*, proyectada en el Cinema Colón y protagonizada por Sharon Stone y William Baldwin.<sup>524</sup>

Finalmente, se encontró una película que fue clasificada como “X” en la base de datos cuyo nombre es *Anatomía de un acto de amor*, fue dirigida por Herman Schnell en Alemania como se puede observar en la imagen 3.3. Desde 1920 Hollywood propuso un sistema de cesura previa autoimpuesta con el objetivo de mantener al gobierno fuera de su influencia de poder. Fue en 1922 que se crea el Sistema de clasificaciones de la Motion Pictures Association of America (MPAA), para controlar los espectáculos que presentaban contenido no apto para niños como violencia extrema, sexo explícito o *softcore* y lenguaje gráfico.<sup>525</sup> El hecho de que las producciones se fueran complejizando en temática produjo que en noviembre de 1968 se adoptara un sistema de clasificación más cercano al que conocemos hoy, y que involucró las clasificaciones “G, M, R y X”.<sup>526</sup>

---

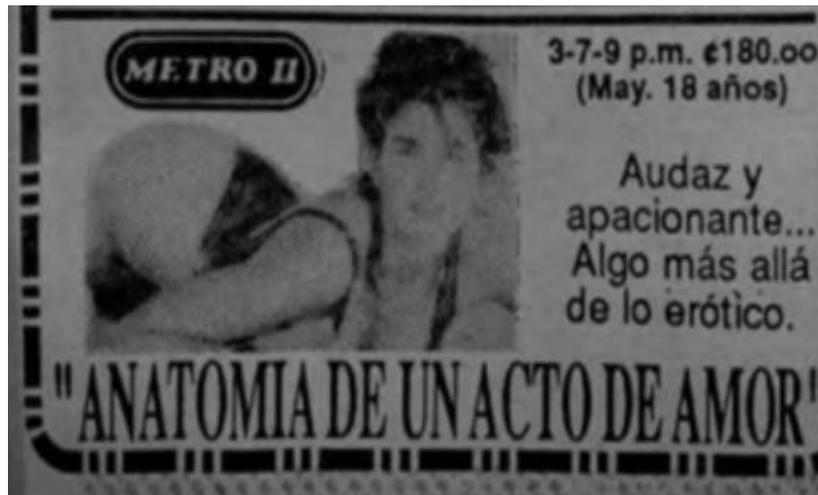
<sup>523</sup> Jordy Costa, “Dominatriz último modelo. Una aproximación a la mala fin de siglo”, *Nosferatu: Revista de Cine* no.23(1997), 23.

<sup>524</sup> “Sliver: una invasión a la privacidad”, *La República*, 4 de septiembre de 1991, 33.

<sup>525</sup> Laura Turner Garrison, “what happened to the X-Rating?”, Mental Floss, accesado el 13 de marzo 2022 <https://www.mentalfloss.com/article/28925/what-happened-x-rating>

<sup>526</sup> Laura Turner Garrison, “what happened to the X-Rating?”, Mental Floss, accesado el 13 de marzo 2022 <https://www.mentalfloss.com/article/28925/what-happened-x-rating>

### Imagen 3.2 Cartelera de Anatomía de un acto de amor



**Fuente:** *La República*, 4 de septiembre de 1991, 27A.

Durante el contexto de la década de 1970, tras la adopción masificada de producciones que contenían escenas de sexo explícito o simulado con el boom del cine erótico, diversos cineastas comenzaron a utilizar indiscriminadamente la clasificación “X” para crear más morbo alrededor de sus películas. Lo anterior, junto a la incapacidad de los autocensures de dividir aquellos filmes que no contenían escenas de sexo, produjo que a inicios de la década de 1990 el sistema de clasificación estadounidense sufriera un cambio importante con respecto a las distintas clasificaciones, de esta forma se dejaría la clasificación “X” para aquellos filmes pornográficos o eróticos y la clasificación NC-17 sería aplicada a las películas que no son aptas para menores de diecisiete años.<sup>527</sup>

La experiencia de la ampliación en torno a las clasificaciones no pasó desapercibida en Costa Rica, el periódico *La República* hizo una reseña de las implicaciones que contenía la clasificación “X” para ciertas películas que tenían una temática distinta a las películas eróticas y pornográficas. La autora del artículo Esther Borrel, menciona que este tipo de cambios obedecen a que hubo un incremento en las producciones con violencia extrema en los Estados Unidos a finales de 1980, además expone que “esa reconversión aparente del cine estadounidense de la guerra al sexo puede responder a un desafío a las tradicionales ligas puritanas de un país donde sigue prohibido

---

<sup>527</sup> Laura Turner Garrison, “what happened to the X-Rating?”, Mental Floss, accesado el 13 de marzo 2022 <https://www.mentalfloss.com/article/28925/what-happened-x-rating>

el top-less en las playas y donde algunos de los actos sexuales practicados por los personajes de las películas citadas están penados por ley en algunos estados.”<sup>528</sup>

El cuadro 3.3 nos permite visualizar la diversificación de algunos países en relación con la producción de los distintos materiales cinematográficos llegados a Costa Rica a finales de la década de 1980 y la década de los noventa. Países como Estados Unidos e Italia continúan situándose a la delantera por la cantidad de filmes encontrados y por su diversidad, durante el periodo de 1987 a 1999 México y Francia se interesaron en las comedias, el erotismo, la pornografía y el drama únicamente.

**Cuadro 3.3 Número de películas por género y por país proyectadas con contenido erótico y pornográfico entre 1987-1999**

País	Géneros							Total
	Comedia*	Erótica	Pornografía	Dramas	Sexy Comedia	Indeterminadas	Otras ***	
Estados Unidos	3	1	6	2			2	14
Italia	2	2	2	5				11
México	3			1				4
Francia		1		3				4
Alemania	1	1		1			1	4
Indeterminadas			3		1	14		18
Otras	5	1		2			1	9
<b>Total</b>	<b>14</b>	<b>6</b>	<b>11</b>	<b>14</b>	<b>1</b>	<b>14</b>	<b>4</b>	<b>64</b>

\*Tanto las comedias, dramas y cine erótico involucrarían todas sus variaciones.

\*\*Los países involucrados dentro de la categoría otras son: Bahamas, Brasil, Canadá, España y Gran Bretaña.

\*\*\* Las categorías incluidas en “Otras” son thriller erótico, drama romántico, LGTBI y X.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Cartelera cinematográfica (1970-1999), 2018.

Alemania fue un país que, mantuvo el número de producciones con contenido clasificado para adultos entre el periodo 1976-1986 y 1987-1999, de hecho, es la única película clasificada como “X” en la base de datos y proviene de la Alemania Occidental, fue estrenada en 1970.<sup>529</sup> No obstante, como se observa en la imagen 3.3, el uso de la categoría X no estaría restringida a las producciones alemanas, sino que, se comienza a

<sup>528</sup> Esther Borrel, “Haz el amor y no la guerra”, *La República*, 4 de noviembre de 1990, 5B.

<sup>529</sup> “Anatomía de un acto de amor”, *La República*, 4 de septiembre 1991, 27A.

utilizar en las carteleras distintivos recursos gráficos que se adscribieron en el inconsciente colectivo exclusivamente a la pornografía como lo fue el uso de las “X”. Tanto en la cartelera de la película *Zazel* como en las *Brujas del Sexo* se utilizó en las carteleras las “XXX”, además de recursos promocionales como “la obra maestra del éxtasis pornográfico” o “Todas nuestras películas contienen sexo explícito”.

Las películas pornográficas recolectadas tuvieron un incremento en los estrenos pasando de ocho películas entre 1976 - 1986 a 11 estrenos entre 1987 – 1999, de los cuales solamente a ocho se les logró establecer una clasificación y el país de proveniencia, en su mayoría provendrían de los Estados Unidos e Italia. Contrario al subperíodo anterior, las distintas carteleras comenzaban a retomar las dimensiones gráficas previas a 1980, como se puede observar en la imagen 3.3; no obstante, esto se dio para casos específicos en el año 1999, lo que quiere decir que no fue una tendencia del subperiodo en estudio. En pocos casos se describió o se expuso al público la clasificación que estas películas tenían, se utilizaron descripciones y fotografías más claras y sugestivas; casos como *Las brujas del sexo*,<sup>530</sup> *Zazel*<sup>531</sup> o *Universitarias 2*<sup>532</sup> no pudieron ser clasificadas en un país determinado, pero las carteleras permitieron incluirlas en el análisis.

---

<sup>530</sup> “Las brujas del sexo”, *La Nación*, 23 de enero de 1999, 22.

<sup>531</sup> “Zazel”, *La Nación*, 23 de enero de 1999, 22.

<sup>532</sup> “El bote del amor”, *La Nación*, 8 de enero de 1999, 14.

Imagen 3.3 Carteleras de cine: Zazel, Las brujas del sexo y Universitarias 2

The image shows two movie posters side-by-side. The left poster is for 'ZAZEL' and features two women in lingerie. The right poster is for 'LAS BRUJAS DEL SEXO' and features a woman in a bikini holding a whip. Both posters include pricing and showtimes information.

**METROPOLITAN 2**  
**HOY**  
3, 5, 7, 9 p.m. ₡600  
Tel: 221 - 3376  
May. 18  
**XXX**  
**ZAZEL**  
*La Esencia del Sexo*  
En Español  
LA OBRA MAESTRA DEL  
EXTASIS PORNOGRAFICO  
Ganadora de 7 premios  
en el Festival de CINE PORNO  
de VIENA

**CINEMA** 2000  
(May. de 18 años)  
PASEO DE LOS ESTUDIANTES  
FRENTE A LA CASA  
DEL TORNILLO  
**HOY 3 y 5 p.m. ₡600**  
(Sólo May. de 18 años)  
¿USTED VIO LAS  
UNIVERSITARIAS...!  
AHORA  
ESPECIALMENTE  
PARA USTED...  
**UNIVERSITARIAS 2**  
**HOY sólo 7 y 9 p.m. XXX**  
Vea esta cinta con una excelente  
producción de bellas modelos del sello **VIVID**  
May. 18 años  
**XXX**  
**LAS BRUJAS DEL SEXO**  
Todas nuestras películas contienen sexo explícito.

Fuente: *La Nación*, 23 de enero de 1999, 22.

Si bien las horas de proyección entre 1987-1999 de las películas clasificadas como cine erótico, pornográfico y sus derivados se concentraron en las tandas de 7:00 a 10:00 p.m.; de la base de datos para los mismos años se desprende que las tandas de 3:00, 4:00 y 6:00 p.m. empezaron a ser utilizadas por los dueños para proyectar películas con sexo explícito. Se pudo identificar entonces, que contrario a los subperiodos anteriores, de 1970 a 1986, la estrategia de los distintos dueños de las salas de cine se hacía menos flexible con respecto a la oferta programática. De esta manera desde 1970 hasta 1986 se combinó el cine comercial no erótico ni pornográfico en tandas matutinas junto al cine clasificado por la prensa nacional como “cine rojo” en tandas nocturnas; pero la década

de 1990 experimenta un cambio radical en esa dinámica.

Podría suponerse que esta fue una medida aplicada por los censores desde 1970 hasta 1986, para que a las funciones pudieran asistir un número más reducido de menores de edad por la hora de proyección. Dicha práctica podría vincularse a una apertura focalizada de la censura con respecto a la representación de las sexualidades como una política estatal; no obstante, las tensiones en torno al cine erótico y pornográfico siguieron presentes en las mentalidades. Para el periodo de 1987-1999 era menos frecuente que las carteleras fueran combinadas entre cine con contenido erótico y cine no erótico o pornográfico; o sea, que para el tipo de evidencia que se recabó podría plantearse como hipótesis que hubo una tendencia a la especialización en proyecciones de este género, lo que podría suponerse generaba una especie de barrera para cierto tipo de audiencia.

Para verificar esa hipótesis sobre la especialización de las salas de cine puede verse los casos del Cinema 2000, Cine Real, Metro 2, Metropolitan, Bellavista y hasta el Variedades, los cuales durante el subperiodo 1976-1986 tendieron a combinar sus películas eróticas, pornográficas, comedias y dramas con contenido sexual con películas de acción, drama, romance e infantil; sin embargo, como se puede observar en el cuadro 3.4 esas prácticas ya no eran tan comunes en el medio. Para el periodo 1987 a 1999, la tendencia fue que las distintas salas de cine pasaran durante meses las mismas películas en las distintas tandas disponibles o que dichos cines compartieran carteleras con otras películas pornográficas y/o eróticas como se puede observar nuevamente en la imagen 3.4.

**Cuadro 3.4 Cantidad de películas por género que compartieron cartelera con películas pornográficas y eróticas (1987-1999)**

Género	Cantidad de carteleras
Acción	2
Drama	3
Romance	2
Infantil	1
Erótica	3
Pornográfica	10
<b>Total</b>	<b>21</b>

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

Es difícil determinar si bajo este régimen de proyección se inició un proceso de especialización generalizado en las salas de exhibición en cuanto a cine erótico y pornográfico, puesto que no se tiene ningún tipo de documentación que indique de manera explícita que dichos exhibidores solamente pasarían este tipo de filmes. Más bien, lo que podría suponerse es que hubo en algunos casos una transición forzosa, ya que había poca oferta de películas de buena calidad entrando al país, las cuales en algunos casos estuvieron siendo acaparadas por cines de mayor popularidad que todavía sobrevivían, o por la televisión, que durante esta época estaba teniendo un importante apogeo por la creciente cantidad de televisoras al aire, el cable y la cada vez más creciente cantidad de videoclubes.

Durante el periodo de 1987 hasta 1999 la restricción más aplicada al público consumidor de cine fue el tener la mayoría de edad (18 años cumplidos) para poder ingresar a ver películas con contenido erótico o pornográfico. Restricciones como la inconveniencia para menores de 18 años o el exigir ser mayor de 21 años fueron prácticas que habían estado en desuso desde el quinquenio 1970-1975; algo similar sucedió con las regulaciones que sometían a una determinada película a ser exhibida únicamente en una sala de cine o a ser proyectada únicamente en la capital durante el periodo de 1976-1986. Únicamente se encontraron dos casos en que se aplicó explícitamente una restricción de

horario de proyección para las películas *Los placeres de la Cicciolina*,<sup>533</sup> película pornográfica italiana estrenada en 1987, y *Momentos de amor*,<sup>534</sup> la producción estadounidense de los directores Harry Novak y Joe Sherman.

Es importante recalcar que la publicidad de estos filmes en las carteleras encontradas en los periódicos *La Nación* y *La República* tendieron en mayor grado a no representar gráficamente las distintas películas que se estaban proyectado entre 1987 y 1999. Se podría plantear que las editoriales de los medios consultados buscaron ser más reservados en lo relativo a las carteleras, debido a que en este contexto las quejas sobre la pornografía y sus efectos dañinos comenzaban a volver a tener un repunte, como se verá más adelante con el caso de la censura de la *Última tentación de Cristo* en 1987. No obstante, esa práctica no se difundió con todas las películas ni con todos los cines, como se ha observado a lo largo del capítulo. Durante el periodo analizado la mayoría de las carteleras de cine fueron presentadas como se ve en la imagen 3.4, únicamente desplegaban los datos fundamentales para que el consumidor pudiera saber dónde y cuándo se presentaba la película, además del precio en ciertas ocasiones.

**Imagen 3.4 Carteleras de cine 1991**

<b>CINES</b>	
<p><b>Bellavista:</b> «La Sirenita» 2 y 4 y «Henry &amp; June» 6:45 y 9 p.m..</p> <p><b>Cinema Colón 1:</b> «Mi pobre angelito» 4, 6:45 y 9 p.m.</p> <p><b>Cinema Colón 2:</b> «Los reyes de la playa» 3, 5 y 8 p.m.</p> <p><b>California:</b> «Los reyes de la playa» 4, 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Capri 1:</b> «Depredador II» 3, 5, 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Capri 2:</b> «Mi pobre angelito» 4, 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Sala Garbo:</b> «Crímenes y pecados» 3, 5, 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Magaly:</b> «Mi pobre angelito» 4, 6:45 y 9 p.m.</p> <p><b>Real:</b> «GHOST: La sombra del amor» 4, 7 y 9 p.m.</p>	<p><b>Rex:</b> «La Sirenita» 2, 4 y 7p.m.</p> <p><b>Variedades:</b> «Todos los perros van al cielo». 2 y 4 p.m. y «Atame» 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Palace:</b> «Depredador» 12, 2, 4, 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Laurence Oliver:</b> «El secreto del abismo» 4, 6:35 y 9:15 p.m.</p> <p><b>Metro 1:</b> «Los supersónicos» 2 y 4 p.m. y «Adorable criatura» 3, 7 y 9:15 p.m.</p> <p><b>Metro 2:</b> «Rocky V» 5, 7, y 9 p.m.</p> <p><b>Cinema 2000:</b> «La Misión» 3 y 5p.m. «Fanny Hill» 7 y «Salón Kitty» 9 p.m.</p> <p><b>Universal:</b> «Adorable criatura» 4, 6:45 y 9 p.m.</p> <p><b>Omni:</b> «Los supersónicos» 11 a.m., 1, 3 y 5 p.m. «Rocky V» 7 y 9 p.m.</p> <p><b>Apolo (Cartago):</b> «Punto de impacto». Del 16 al 23 de enero. 4 y 7:30 p.m.</p>

**Fuente:** *La República*, 18 de enero 1991, 34A.

<sup>533</sup> “Los placeres de la Cicciolina”, *La Nación*, 10 de enero de 1993, 39A.

<sup>534</sup> “Momentos de amor”, *La República*, 8 de octubre 1993, 39A.

No obstante, las películas que sí fueron expuestas en carteleras con elementos gráficos y publicidad escrita siguieron los patrones descritos para el período 1976-1986. Se siguieron utilizando términos como “lo más atrevido”, “picante”, “sensualidad en cartelera”, “sexo”; sin embargo, la descripción que más menciones tuvo en la base de datos fue la del “erotismo” en la cartelera. Con respecto a las imágenes que aparecen en las carteleras, la gran mayoría de películas no están representadas gráficamente, pero las que sí al menos un 75 por ciento tienen a mujeres como elemento central, solo 22 por ciento presentan hombres en cartelera (siempre acompañados por una chica) y el restante 4 por ciento son grupos mixtos de personas que fueron representados en las carteleras.

Siguiendo con el análisis gráfico de las películas publicadas en las carteleras entre 1987 y 1999 se siguen sexualizando profesiones como las secretarias, ejecutivas, profesoras, estudiantes y algunos casos otras profesiones que aparecieron en cartelera esporádicamente como fotógrafas, aviadoras, escritoras etc.; sin embargo, la tendencia fue que no hubiera una mención a las profesiones de los personajes. En relación a las representaciones sexuadas de los filmes en cuestión se logró identificar únicamente una película en la que la protagonista fuera negra,<sup>535</sup> sin embargo, no pudo ser encontrada una cartelera gráfica en el periódico *La República* o *La Nación*, sino que la confirmación de la etnia de la protagonista se dio a través de la base de datos Filmaffinity,<sup>536</sup> todas las demás carteleras que tenían algún dibujo o fotografía representaron mujeres y hombres de tez blanca y cabello rubio u oscuro.

Finalmente, en las carteleras cinematográficas que sí hubo representación gráfica, el 61 por ciento mostró rostros, el segundo recurso más utilizado fueron las carteleras que presentaban a mujeres con prominente busto y/o poca ropa lo que sumó el 20 por ciento. Mientras que los recursos menos utilizados en cartelera fueron el trasero y las siluetas de las chicas que aparecieron en 4 y 6 por ciento respectivamente. Dicha parte gráfica no tenía el objetivo de presentar el tema central de la película o al menos resumir el argumento de la película en sí, lo que pretendía era atraer a un público en específico explotando la figura femenina, lo que de hecho se puede apreciar en las carteleras recolectadas. Finalmente, un elemento nuevo en las carteleras que no se visualizó en los

---

<sup>535</sup> “La venus negra”, *La República*, 24 de diciembre 1992, 8B.

<sup>536</sup> “La Venus negra”, Filmaffinity, accesado el 13 de marzo de 2022, <https://www.filmaffinity.com/mx/film923264.html>

periodos anteriores fue el uso de la clasificación X o XXX en la cartelera, así como la leyenda “sexo explícito”, lo que claramente identificó las películas como pornografía como la que se visualiza en la Imagen 3.4 y 3.5.

### **Imagen 3.5 Cartelera de Perversión de Verano: Chicas, sexo y verano**



**Fuente:** *La Nación*, 15 de enero de 1999, 22 A.

### **3.2 Del Cucu a la pornografía: dinámicas de la censura institucional y opinión de la sociedad civil entre 1987 y 1999**

En este apartado se abordan los distintos posicionamientos sobre la proyección de cine erótico y pornográfico presentes en la prensa nacional. Los posicionamientos fueron divididos en tres tipos de publicaciones: en opinión, la cual se encuentra en las secciones de Foro, Cartas, Domingo, Lector, Enfoque al redactor y Editorial de *La República*; mientras que, por otro lado, se abordaron las críticas de cine, lo que permitió observar la opinión de los críticos sobre algunas películas que se compilaron. Finalmente, en las noticias o notas periodísticas informativas se incluyó el análisis la postura de los distintos jerarcas de las instituciones públicas, quienes tomaron una posición activa frente a las constantes quejas de los actores civiles. Las opiniones giraron en torno a temáticas

variadas como la falta de estudios técnicos para ejercer la censura, las fuertes críticas a la comercialización del sexo por medio de las carteleras de cine, la televisión, los video clubes y la publicidad. Estas posiciones determinaron el accionar y la posición estatal ante las constantes presiones de uno u otro bando.

La segunda mitad de la década de los ochenta fue el predecesor de una ola de descontento que se intensificó en la década de los noventa. Del muestreo aleatorio de la prensa recolectada en los meses de enero, junio y noviembre de 1987 hasta 1999 se desprenden muestras del malestar dirigido contra la censura. La prensa recolectada nos permite observar a distintos actores que fueron señalados a la hora de apoyar o criticar la dinámica del consumo cinematográfico en general, y en particular el estudiado en este apartado; cine erótico, pornográfico y sus derivados.

De la base de datos podemos ver que las Noticias y las Opiniones son las categorías de tipo de publicación que más predominaron en la recolección de datos, sobresaliendo con un 82 por ciento de los recursos obtenidos en el periódico *La República*; mientras que la críticas de cine fueron el 8,2 por ciento de esas publicaciones, que se dividen en las temáticas abordadas en los espacios de publicación del periódico incluyendo críticas de películas que no fueron encontradas en cartelera. Finalmente, se encontraron editoriales, entrevistas y campos pagados que suman el 9 por ciento de las publicaciones restantes.

Durante este contexto, el país seguía atravesando un periodo de inestabilidad política, económica y cultural heredada de la crisis de 1982-1983. Durante 1987 y gran parte de la década de los noventa las críticas a una institucionalidad desgastada y débil se enfocaron en denunciar desde distintos frentes la corrupción e inacción de sus funcionarios.

Las preocupaciones del costarricense en torno al cine estuvieron vinculadas durante mucho tiempo a su decadencia, la cual se vio generalizada en el medio hacía más de una década. La poca diversidad de estrenos y de nuevos géneros cinematográficos fueron importantes componentes de las quejas de la sociedad civil, que especificaba en sus intervenciones en la prensa que las salas del cine pasaban refritos y películas que habían sido estrenadas entre 1970 y 1980, caracterizadas principalmente como vulgares, chabacanas, pornográficas, a lo que se le sumaron las malas traducciones y la mala calidad técnica.<sup>537</sup> Solo en algunos pocos casos esas opiniones con respecto al cine fueron

---

<sup>537</sup> Francisco Zeledón R., "Un cáncer en la sociedad", *La República*, 2 de enero de 1987, 22. Francisco Zeledón R., "Pornografía y erotismo en Costa Rica", *La República*, 15 de febrero 1987, 18.

positivas, las cuales fueron principalmente expresadas por Mario Giacomelli como crítico de cine, quien confirmaba que a pesar de que las películas fueran eróticas el contenido era muy interesante, presentaron un argumento coherente, además de buena calidad.<sup>538</sup>

Las quejas durante este periodo parecen estar vinculadas a un medio internacional que afectaba directamente a los actores internos, puesto que se menciona la poca cantidad de información que existía de una película acá en el país y como los premios de algunas producciones fueron el único filtro que se aplicaba para determinar la entrada de un material no aconsejable al país.

En los últimos tres años de la década de 1980 y la década de 1990 una serie de artículos empezaron a visibilizar a los bandos en pugna por el control de la moralidad y los espectáculos públicos. Se localizaron en la base de datos los ejes principales sobre la crítica al cine, los cuales se enfocaron en la moralización de la cotidianidad por medio de la concientización de los adultos, la vuelta a un entorno más tradicional, que tenía por objetivo frenar la comercialización del sexo, para así proteger a las juventudes y la niñez frente a la corrupción.

Francisco Zeledón publicó una seguidilla de tres artículos en los que detalladamente propuso una crisis moral provocada por el consumo de la pornografía. El autor, en su primera entrega reflexiona sobre distintos estudios de caso en donde el consumo de pornografía de forma abierta y pública en fiestas, reuniones o bares como el Saoco ubicado en San José, fueron una problemática que no solo el cine sino también los videoclubes se habían encargado de normalizar. Nuevamente, el factor etario es un componente fundamental a la hora de analizar el consumo de estos productos audiovisuales, a pesar de que el énfasis de la protección esté en la niñez, se aclara que la afectación es generalizada tanto para los jóvenes como para los adultos.<sup>539</sup>

Las críticas de Francisco Zeledón en 1987 tuvieron una relación estrecha con una serie de males sociales que afectaron a la población costarricense desde la niñez hasta la vejez. Dentro del artículo el autor cita a Elizabeth Morales, “cientióloga del Instituto Tecnológico de Dienética” a quien rescata por dar una mirada médica que denuncia el consumo de pornografía y sus efectos psicológicos. Morales en su discurso vincula la

---

<sup>538</sup> Mario Giacomelli, “El submundo del porno”, *La República*, 5 de junio de 1998, 6B. <https://prensacr.info/data/619fa451445c2c61f42ad1ee> Mario Giacomelli, “Juegos de placer”, *La República*, 7 de junio de 1998, 2B. <https://prensacr.info/data/619fa4aa445c2c61f42ad234> **Referencia de hipervínculo no válida.**

<sup>539</sup> Zeledón R., “Un cáncer en la sociedad”, *La República*, 2 de enero de 1987, 22.

excitación con sensaciones de dolor físico, afectaciones en el comportamiento del niño observador y traumas vinculados a una exposición temprana ante este tipo de experiencias sexuales, como se observa en el artículo publicado en *La República* el 2 de enero de 1987,

“Este pequeño crece con un impacto emocional, una deformación moral. Y como es capaz de estimularse en esa forma descarnada, puede perfectamente llegar hasta la violación de una hermanita, por ejemplo. El daño que puede sufrir en el momento y que marcará sus pautas para el futuro, se refiere al dolor que el sexo puede causarle. Porque la excitación en los niños les causa dolor.”<sup>540</sup>

El análisis médico no solo fue expuesto por Morales, sino que Zeledón acompañó en la segunda entrega los comentarios de la científicóloga con una observación psicológica dictada por el Dr. Henning Jensen Penington, en ese momento director del Instituto de Investigaciones Psicológicas de la Universidad de Costa Rica. Jensen proponía que el consumo de la pornografía se daba por dos razones: primero, por el ritmo de la vida moderna, en la que existía un sentimiento generalizado de soledad, falta de redes de apoyo y que combinado con el discurso de la liberación sexual de 1960 normalizaron esos “estímulos perversos” para superar la alienación producto de este estilo de vida, lo que fue relacionado por la científicóloga a la “demencia sexual”.<sup>541</sup> Zeledón apunta a que la globalidad del contexto permitió la asimilación de esos cambios en las costumbres sexuales; no obstante, en países desarrollados se dio lenta y progresivamente, pero en países subdesarrollados como Costa Rica, ese cambio fue de golpe y estuvo más vinculado a las tecnologías que a una asimilación fluida y aceptada por la sociedad.<sup>542</sup>

Un segundo factor que, según los autores, le dieron popularidad a ese tipo de productos fueron los individuos “con ciertas limitaciones que lo necesitan orgánicamente. O simplemente enfermos sexuales”; según ellos, era el estímulo necesario para poder vincularse íntimamente con sus respectivas parejas sexuales, si había una. Estos análisis publicados en la prensa retomaron preocupaciones ya expresadas en otros contextos, como la inestabilidad en relación con las jerarquías de género y modelos sexuales, de hecho, se plantea la comparación con el libro “Un Mundo Feliz”, de Aldous Huxley donde el máximo peligro sería la promiscuidad.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> Zeledón R., “Un cáncer en la sociedad”, *La República*, 2 de enero de 1987, 22.

<sup>541</sup> Zeledón R., “La pornografía corrompe al país”, *La República*, 8 de febrero 1987, 20.

<sup>542</sup> Zeledón R., “Pornografía y erotismo en Costa Rica”, *La República*, 15 de febrero 1987, 18.

<sup>543</sup> Zeledón R., “La pornografía corrompe al país”, *La República*, 8 de febrero 1987, 20.

La promiscuidad fue vista como un potencial desestabilizador de la vida matrimonial y en pareja, principalmente para las personas de clase alta y media, quienes de acuerdo con Zeledón practicaban el Swinger o intercambios de parejas sexuales; no obstante, la crítica a la promiscuidad con respecto a las clases populares se lee en clave más médico/social que moral. Dichas críticas se vincularon a la descomposición social, a este miedo colectivo se le suma, de acuerdo con las opiniones civiles, la ola de casos de SIDA, el ascenso de las madres solteras, la drogadicción, la prostitución, hasta temas más complejos como la violencia sexual - violaciones y raptos - y la pornografía infantil, que estaban teniendo cada vez más visibilidad en la prensa nacional.<sup>544</sup>

Es importante tener en mente que, durante este contexto las tensiones con respecto a la sexualidad no solo recaían en cómo era vivida esta en la privacidad de la pareja o del individuo, sino que se criticó en dónde se vivía esa sexualidad. Uno de los principales factores de transgresión con respecto al consumo de productos culturales y prácticas sexuales sería principalmente el lugar de consumo, en los distintos parques, callejones, baños públicos, bares, saunas y cines como indican los estudios de Bolaños Jiménez y Shifter Sikora,<sup>545</sup> distintas poblaciones tendieron a utilizar los espacios públicos como alcobas, pero los principales discursos estigmatizaron a una población específica -la población homosexual- como aquellos perturbadores de la estructura tradicional.<sup>546</sup>

Durante el contexto de inicios de la década de 1990, las constantes quejas sobre la proyección de materiales no aptos para menores y demás productos generaron reacciones desde la sociedad civil en donde la desproporcionalidad en el discurso fue una tendencia. Un caso ejemplificante fueron las descripciones proveídas por el famoso ginecólogo Mauro Fernández, el médico propuso el 1 de abril de 1991 en el periódico *La República* que las “películas versa[n] sobre adultos penetrando niños recién nacidos, [...] descuartizamientos sangrientos que evocan gozo y placer en el agresor, y lo más macabro de todo es que muchas de estas escenas son reales, es decir, no hay montaje fotográfico”.<sup>547</sup> Naturalmente, los comentarios de personalidades públicas como un

---

<sup>544</sup> Zeledón R., “La pornografía corrompe al país”, *La República*, 8 de febrero 1987, 20. Mauro Fernández, “S.O.S sexual”, *La República*, 5 de abril de 1994: 7B.<https://prensacr.info/data/61d0a2f9445c2c31968a46b7>

<sup>545</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 81-89. Shifter Sikora, *Caperucita rosa y el lobo feroz*, 41-57.

<sup>546</sup> Jiménez Bolaños, “¿De la abyección a la normalización?”, 81-89.

<sup>547</sup> Mauro Fernández, “Video Sex”, *La República*, 4 de abril de 1991, 7 B.

doctor o personalidades religiosas tendieron a tener más peso sobre la percepción de la colectividad.

Retomando el artículo de Zeledón, él percibe a la proyección de pornografía como resultado de una sociedad moderna y de los efectos que la globalización han tenido sobre las pautas de consumo, en donde factores externos como: las cintas de video, las grabaciones portátiles o las modas femeninas “que muestran en público las formas de la mujer sin recato”, son copia de lo que “vemos en los cines o la televisión”.<sup>548</sup> Estas opiniones fueron generalizadas en la prensa recolectada, de hecho se propone una serie de consecuencias producto de la proyección de cine “rojo” tales como: la destrucción de la familia nuclear católica costarricense, una crisis de carácter social y moral, lo cual ya se ha mencionado como parte de las consecuencias en contextos previos.

La diferencia de este contexto es que algunos otros autores mencionan que de la producción y proyección de cine erótico y pornográfico se desprenden cambios en la forma de hacer las cosas, tales como legislar la importación y proyección de materiales audiovisuales que contienen imágenes pornográficas, el cambio en la legislación no se dio únicamente en países como los Estados Unidos y Francia,<sup>549</sup> sino que Costa Rica, participaría en el proceso de reforma del marco jurídico que respaldó a la Oficina de Censura. Lo anterior, fue una reacción producto de las presiones sociales que se accionaron en contra de la Oficina,<sup>550</sup> pero también un resultado de la política de redirección de las exportaciones a terceros mercados que se intensifica desde finales de la década de 1980, lo cual produjo que se crearan condiciones ventajosas para los exportadores nacionales en los países de interés; debido a esta razón, el Estado empezó a negociar tratados de libre comercio los cuales no solo incluyeron programas de desgravación arancelaria, si no también cláusulas de “seguridad jurídica”, que abarcaron

---

<sup>548</sup> Zeledón R., “Un cáncer en la sociedad”, *La República*, 2 de enero de 1987, 22.

<sup>549</sup> “Nueva ley para frenar industria de la pornografía”, *La República*, 17 de noviembre de 1987, 38. <https://prensacr.info/data/61d21ac2445c2c61099cc1ec> Error! Referencia de hipervínculo no válida. *La República*, 28 de enero de 1990, 37A. [https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica\\_28\\_3%20ene%201990.pdf](https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica_28_3%20ene%201990.pdf) Esther Borrel, “Has el amor y no la guerra”, *La República*, 4 de noviembre de 1990, 5B. [https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica\\_4\\_2%20nov%201990.pdf](https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica_4_2%20nov%201990.pdf) Alessandra Baldini, “Prohíben difundir sexo en televisión”, *La República*, 6 de junio de 1992: 8B. <https://prensacr.info/data/61dbf218445c2c430caf03cb>

<sup>550</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 124-125.

el comercio de mercancías, e incluyeron servicios, inversión, propiedad intelectual.<sup>551</sup> Esta última fue fundamental para la existencia de los video-clues como medio de supervivencia.

En este contexto, el análisis médico e institucional jugó un papel central en elaborar un diagnóstico de las prácticas sexuales indeseables adquiridas a través de la violencia de los distintos filmes. Zeledón citó al viceministro de Gobernación Lic. Álvaro Ramos, quien reclamó el cambio del ciudadano medio bajo la era de la pornografía, la cual fue relacionada con una mayor incidencia en casos de violencia sexual como violaciones, raptos y prácticas sexuales que implicaban un deterioro físico denunciado por las esposas ante los médicos, “lo que implicó una grave violación de la condición estable de las costumbres sexuales”.<sup>552</sup>

Los elementos expuestos anteriormente vislumbran el proceso de un cambio cultural que para algunos actores estaba siendo “impuesto” por la tecnología audiovisual, la oferta y los mercaderes del sexo, como llamaron en distintas ocasiones a los empresarios de cine y los dueños de los videoclubes y televisoras.

El cambio cultural experimentado en torno al consumo y las dinámicas sexuales es fundamental en estos análisis; de hecho, se propone que existe una mayor presencia de la sexualidad en el ámbito público a partir de la visibilización de productos como películas, videos o novelas, líneas eróticas y bares que presentaban o difundían algún grado de erotismo o imágenes consideradas pornográficas. Dichas prácticas fueron crecientes en la prensa, lo que fue representativo en las publicaciones recolectadas; no obstante, algunas temáticas fueron publicadas esporádicamente.

La prensa posicionó en el ojo público temáticas que escandalizarían a sus asiduos lectores, un ejemplo claro fue la vida de estrellas pornográficas internacionales, el caso más representativo fue el de Ilona Staller, más conocida como la “Cicciolina”. Actriz de origen húngaro, naturalizada italiana. Fue miembro de la cámara de diputados de Italia por el Partido Radical desde 1987 hasta 1992; según algunos autores de los artículos de la ANSA (Agenzia Nazionale Stampa Associata),<sup>553</sup> ella había llegado a su puesto por medio del voto protesta. Durante este contexto se habló continuamente no solo de sus trabajos cinematográficos, sino también de las costumbres y propuestas políticas de la

---

<sup>551</sup> León Sáez, *La industria en Costa Rica en el siglo XX*, 281.

<sup>552</sup> Zeledón R., “Un cáncer en la sociedad”, *La República*, 2 de enero de 1987, 22.

<sup>553</sup> En inglés “National Associated Press Agency”, es un servicio de cables líder en Italia, cuya misión es la distribución de noticias.

exdiputada; como ofrecerse a intimar con Sadam Husein durante la guerra del Golfo para que el conflicto terminara, así como sus constantes intentos por reunirse con George Bush, sus críticas a la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) o sus propuestas de educación sexual y las colinas del amor (espacios públicos para intimar), además de su vida privada.<sup>554</sup>

La tendencia en torno a la cobertura mediática en las publicaciones periódicas como la prensa no solo visibilizó personajes como actrices y actores de la industria en cuestión, sino que también llevó a una discusión pública temáticas como las líneas eróticas y la pornografía infantil, cuyos ejecutores, fueron vigilados y duramente acusados de ser perversos comerciantes de la decencia pública<sup>555</sup>, de esta forma el análisis de la prensa representó estos temas como si fueran lo mismo o si tuviera una relación proporcionalmente directa, lo cual debió ser diferenciado. Según la prensa, las distintas autoridades de los diferentes países en que estas líneas eróticas operaron como Reino Unido, Perú, México, Argentina, Estados Unidos<sup>556</sup> y Costa Rica, tomaron acciones en contra de la creciente cantidad de llamadas que estaban comprometiendo a los dueños de las líneas telefónicas.

En Perú, esas líneas produjeron que se ejecutaran investigaciones más profundas, los resultados arrojaron que las llamadas no solo salían de casas de habitación sino también de oficinas de altos funcionarios de la administración pública. Entelperú, empresa encargada de proveer el servicio de llamadas internacionales, tomaría la acción de bloquear dichas líneas para que no se pudiera realizar ningún tipo de contacto, mientras que los dueños de las líneas telefónicas que fueron afectados por las tarifas de las llamadas internacionales hicieron huelgas y marchas para que se les perdonaran los cobros

---

<sup>554</sup> "Europa vota", *La República*, 14 de junio de 1987, 2. "Figuras del espectáculo al Parlamento italiano", *La República*, 17 de junio de 1987, 50. "La Cicciolina entre las rejas", *La República*, 1 de marzo de 1988, 23. "Strep-tease en el Parlamento", *La República*, 27 de enero de 1989, 37. "Siguiendo los pasos de la Cicciolina", *La República*, 5 de agosto de 1989, 25. "Proponen erigir parques del amor", *La República*, 25 de agosto de 1989, 30. "Cicciolina los convenció", *La República*, 6 de octubre de 1989, 32. "Cicciolina quiere ver a Bush", *La República*, 8 de junio de 1990, 18A. "Cicciolina a los tribunales", *La República*, 22 de junio de 1990, 16. "Uruguayo reta a Cicciolina a hacer el amor en un estadio", *La República*, 31 de agosto de 1990, 31. "Cicciolina se ofrece como rehén", *La República*, 18 de octubre de 1990, 30. "Hoy se casa la Ciccionlina", *La República*, 1 de junio de 1991, 31. Juan Lara, "Partidos confían triunfo en cantantes y artistas", *La República*, 25 de marzo de 1992, 17. Oscar Peyrou, "Artistas de todo el mundo ostentan cargos públicos", *La República*, 11 de abril de 1992, 6B. "Nació el hijo de la Cicciolina", *La República*, 5 de noviembre de 1992, 7B.

<sup>555</sup> "Porno con niños", *La República*, 18 de noviembre 1987, 49 A. "Contra la pornografía infantil", *La República*, 12 de mayo de 1996, 14 A.

<sup>556</sup> "Nueva ley en E.U. para frenar industria de la pornografía", *La República*, 14 de noviembre de 1987, 38.

relacionados a ese concepto.<sup>557</sup> Otro caso que llegó a la prensa costarricense fue el publicado la sección de los cables más curiosos el sábado 28 de noviembre de 1992:

Un marino norteamericano ... condenado a prisión en una cárcel británica, por haber violado a una adolescente, luego de pasar varias horas escuchando fantasías sexuales de voces femeninas en las líneas eróticas, con lo que los especialistas ejemplifican que existe una relación directa entre esta nueva modalidad de pornografía y los ataques a mujeres.<sup>558</sup>

El caso costarricense toma fuerza hasta 1996, la prensa se encarga de hacer un estudio del servicio de líneas calientes proveído por empresas canadienses y haitianas como la International Audiotext Group Inc. Se describe que el costo por minuto variaba según la hora y duración de la llamada, e iba de \$2 a \$2,50 por minuto más el impuesto de ventas (15%). Según Ricardo Neira, subdirector de la Dirección del Servicio Internacional del Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) y Walter Gómez, Jefe del Departamento de Comercialización Internacional, en promedio se hicieron 900 llamadas diarias, cifra alarmante no solo por la cantidad sino porque se llegó a facturar hasta 1 millón de colones diario por abonado; no obstante, en otro artículo se mencionan cifras que van de los ₡250 hasta los ₡250.000,<sup>559</sup> lo que claramente tenía por objetivo alarmar a la población en general, pero a los abonados en particular.

Contrario a otros países del continente frente a la misma situación, el estado costarricense no pretendía tomar ninguna acción formal como bloquear las líneas internacionales eróticas. Las autoridades del ICE ante este escenario optaron por publicar campos pagados y prevenir a los padres con practicar la vigilancia asidua de los adolescentes y otras personas que pudieran estar utilizando la línea sin su consentimiento, posición que fue respaldada por Monseñor Arrieta unos meses más tarde.<sup>560</sup> Las presiones constantes ejercidas por la Defensora de los Habitantes adjunta Joyce Zurcher y la Comisión de Control y Calificación de Espectáculos Públicos, habían acordado prohibir las publicaciones en cualquier formato que promovieran anuncios de carácter pornográfico; sin embargo, no lograron detener dicha difusión publicitaria por mucho

---

<sup>557</sup> "Teléfono erótico causa problemas", *La República*, 8 de enero de 1988, 5.

<sup>558</sup> "Teléfonos eróticos propician agresión", *La República*, 28 de noviembre de 1992, 10B.

<sup>559</sup> "Teléfonos eróticos propician agresión", *La República*, 28 de noviembre de 1992, 10B. Ivannia Varela Quirós, "SNE no puede prohibir llamadas eróticas", *La República*, 22 de diciembre de 1995, 6.

<sup>560</sup> Rocío Pastor, "¡Cuidado! con las líneas calientes...", *La República*, 20 de noviembre de 1995, 6A. Adriana Gentilini Salazar, "Arzobispo eleva su voz por el agro", *La República*, 19 de mayo de 1996, 5A.

tiempo, de esta forma tanto la Defensoría de los Habitantes como el ICE pidieron la intervención del Servicio Nacional de Electricidad (SNE) para que su junta directiva obligara al ICE a la suspensión del acceso al número de la línea erótica, lo cual, según la institución, violaría el derecho constitucional a la libertad de expresión, por lo que fue rechazado.<sup>561</sup>

Según la documentación recolectada se logró identificar que una serie de empresas de telecomunicaciones “piratas” operaban de forma irregular o ilegal en Costa Rica, las cuales dieron un servicio paralelo al del ICE con respecto a la telefonía internacional, pero con un precio más competitivo, por debajo del 65 por ciento del precio por minuto cobrado por la empresa nacional. Este tipo de acciones demostró que, para el Estado, la apertura de las telecomunicaciones, a pesar de la creciente globalidad, significaba un deterioro millonario, como se puede extraer de la noticia del 7 de diciembre de 1996 publicada en *La República*: “se estima que el ICE dejó de percibir al menos ₡500 millones por las llamadas que se hicieron a través del servicio paralelo, que representa un 10% de lo facturado”. Posterior a este descubrimiento el Estado tomó la decisión de limitar el acceso a las líneas calientes o eróticas internacionales, para que únicamente los propietarios de las líneas telefónicas que tuvieran añadido el servicio y que contaran con un código proveído por la institución pública pudiera consumir audios pornográficos.<sup>562</sup>

Según la opinión pública, el hecho de que las muestras de cine ya no tuvieran el mismo impacto obedecía a una importante crisis que el cine estaba viviendo desde inicios de la década de 1980. El periódico *La Nación* publicó el día 1 de enero de 1986 una noticia publicada por un medio romano, en donde se explicitaba que “... conectado a un riñón, a un corazón y a un pulmón artificial, [el cine] parece estar esperando el momento en que los especialistas dictaminen que puede morir...”.<sup>563</sup> No obstante, esa decadencia se logró matizar por el importante descenso en el número de exhibidores que se estaba experimentando a nivel mundial, quitándole el peso a las películas producidas en la época; según Andrzej Wajda, reconocido director de cine polaco, radicado en Francia, “...El agonizante [cine] solo puede ser reanimado con el ardiente beso de la sala de proyección pero esa sala no existe más, en parte porque existe la televisión que la suplanta.”<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> Rocío Pastor, “¡Cuidado! con las líneas calientes...”, *La República*, 20 de noviembre de 1995, 6A. Varela Quirós, “SNE no puede prohibir llamadas eróticas”, *La República*, 22 de diciembre de 1995, 6. Hermes Navarro del Valle, “Volvieron las líneas eróticas”, *La República*, 26 de enero de 1999, 11A.

<sup>562</sup> Rocío Pastor y Erdín Hernández, “Llamadas al exterior bajarán hasta un 59% - ICE también limita líneas eróticas”, *La República*, 7 de septiembre 1996, 3A.

<sup>563</sup> “¿Crisis en el cine?”, *La Nación*, 1 de enero 1986, 30 A.

<sup>564</sup> “¿Crisis en el cine?”, *La Nación*, 1 de enero 1986, 30 A.

Algunos comerciantes o dueños de cine en Costa Rica mencionaron en entrevistas que era especialmente difícil tratar de mantenerse a la moda o al día con respecto a los estrenos, puesto que los medios alternativos, al tener acceso a los estrenos y sin ningún tipo de regulación, podían darse el lujo de proyectar muchas películas y más modernas que las salas de exhibición. Según Carcheri, “en muchos casos pasaban cinco meses para que una obra estrenada en Estados Unidos llegara aquí, y los cines de provincia tenían que esperar unos tres meses más”.<sup>565</sup>

Retomando el último punto de la cita de Wajda, se destaca a la tecnología como un factor esencial dentro de la decadencia que ya se había mencionado en apartados anteriores; según el autor “las películas en cambio viven un momento de inmenso crecimiento. Difundidas por la televisión o los videocassetes, no están amenazadas por nada...”.<sup>566</sup> Esta dinámica no está lejos de haber sido la experiencia vivida en la Costa Rica de las últimas décadas del siglo XX con el cierre masivo de teatros no sólo josefinos sino también de teatros y salas de cine locales.<sup>567</sup> Por otro lado, los medios como la televisión y principalmente los video-clubes experimentaron durante la década de los noventa las primeras regulaciones, después de múltiples quejas de los empresarios de las salas de cine existentes.

Según la nota periodística de Ana María Parra, el Estado tomaría la iniciativa de regular la piratería que afectaba al cine en general, y que ponía presiones sobre los exhibidores o salas de cine y video clubes en particular. “Con el afán de regular la piratería, de proteger la propiedad intelectual de una persona y para garantizar la calidad del material para los usuarios, la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos es aplicada con mano dura”, esta decisión fue dirigida principalmente a las “casas” de video. En la nota se menciona que producto de estas mismas regulaciones los dueños de los videoclubs optaron por comprar videos pornográficos en mayor cuantía “porque no tiene derechos de autor. De esta forma obtienen una forma de ingreso para sostener a sus familias”, tendencia que comparte similitudes con el cine durante el contexto de la flexibilización de las carteleras.<sup>568</sup>

Ante tal panorama, la sociedad civil propuso una serie de medidas que el Estado podía tomar para controlar el espectáculo del cine, en especial de los exhibidores. En

---

<sup>565</sup> Mario Giacomelli, “Reverdecen las salas de cine”, *La República*, 5 de junio de 1996, 2B.

<sup>566</sup> “¿Crisis en el cine?”, *La Nación*, 1 de enero 1986: 30 A

<sup>567</sup> Giacomelli, “Reverdecen las salas de cine”, *La República*, 5 de junio de 1996, 2B.

<sup>568</sup> Ana María Parra, “Sexo, videos y pleitos”, *La República*, 2 de junio de 1996, 1B.

primer lugar, se propusieron restricciones más fuertes para los empresarios de cine o quienes no cumplieran con los criterios morales de la época recordando que medios como la televisión, los videoclubes e incluso el internet estaban ejerciendo fuertes presiones, estas restricciones se materializaron en algunas ocasiones en decomisos y allanamientos.<sup>569</sup> En una noticia publicada el 18 de junio de 1987, se registró que se accionaron mecanismos de control contra de los negocios clasificados como corruptores, según el periódico *La República*, el Ministerio de Gobernación y la Policía empezaron a decomisar material ingresado ilegalmente a Costa Rica a través de la frontera con Panamá, incautándose aproximadamente 5.000 películas piratas pornográficas, esta cantidad de películas fueron confiscadas en lotes de 500 unidades en 12 negocios (video clubes) ubicados en San José,<sup>570</sup> lo cual se representó en la prensa de la época como una denuncia algo “jocosa” como se visualiza en la imagen 3.5.

**Imagen 3.6** Caricatura sobre el decomiso de cintas pornográficas



**Fuente:** *La República*, 21 de junio de 1987, 18A.

<sup>569</sup>“Prevención contra el delito”, *La República*, 08 de noviembre de 1993, p. 12. <https://prensacr.info/data/61d07edd445c2c31968a2935> “Ticas en videos pornos”, *La República*, 27 de noviembre de 1993: 13 A. <https://prensacr.info/data/61d08456445c2c31968a2db0>

<sup>570</sup> “Gobernación declaró pelea a pornografía”, *La República*, 18 de junio de 1987: 14. <https://prensacr.info/data/61d1f1cd445c2c61099ca1a9> ¡Error! Referencia de hipervínculo no válida.

El intento por detener o intentar solucionar la decadencia del cine, que en Costa Rica significó el deterioro de la calidad en cuanto a temática y técnica de la cinematografía proyectada, resultó en propuestas que estuvieron vinculadas con los estímulos fiscales para aquellas salas de exhibición que proyectaron cine de buena calidad;<sup>571</sup> con la intervención de profesionales en salud ya fuera psicólogos o médicos, tradicionalmente autorizados a diagnosticar en materia de cine erótico y pornográfico; con un análisis de cine más profesional, puesto que no era la norma ver una resolución de la Oficina de Censura de carácter técnico o artístico;<sup>572</sup> y finalmente, con propuestas sobre un protagonismo de los consumidores más activo, lo anterior quería decir que si los empresarios de cine supieran realmente lo que les gustaba a los costarricenses, el cine pornográfico o inmoral no se estaría proyectado.

Las posiciones con respecto a la censura son variadas: se menciona en múltiples ocasiones las quejas sobre una censura excesiva en Costa Rica. Luis Carcheri menciona en un artículo de *La Nación* del 1 de enero de 1989 que mientras otros negocios o medios como los teatros, las revistas y la misma televisión por cable no sufren impedimentos o regulaciones relacionadas a los derechos de autor, el cine continua experimentando controles que los hacen tener más pérdidas que ganancias.<sup>573</sup> Estas mismas quejas se reprodujeron cinco años después en el periódico *La República* el 5 de junio de 1996; Carcheri, nuevamente entrevistado por Giacomelli, mencionaba que los impuestos a la importación de maquinaria para proyectar eran exageradamente altos, por lo que no tenían la posibilidad de modernizar sus equipos, además según el entrevistado:

A eso se sumó la posición acérrima de la censura: Costa Rica fue uno de los países más severamente castigados, en términos de censura, de toda América. Se prohibía la presentación de muchos filmes con base en criterios arbitrarios y se usaba una política muy represiva en cuanto a calificaciones.<sup>574</sup>

Algunas de las críticas de los empresarios de cine durante la década de 1990 se enfocaron en la relación que existió entre el auge de la televisión y del videoclub, y el deterioro y posterior cierre de múltiples cines provinciales y de barrio, colaborando con

---

<sup>571</sup> José Elieser Valverde Monge, "Futuro sano para nuestra juventud", *La República*, 19 de enero de 1990, 21A.

<sup>572</sup> Dino Starcevic, "La generación del No", *La República*, 25 de junio de 1992, 20A.

<sup>573</sup> "Cines piden trato justo", *La Nación*, 1 de enero de 1989, 5A.

<sup>574</sup> Giacomelli, "Reverdecen las salas de cine", *La República*, 5 de junio de 1996, 2B.

la ya mencionada crisis del cine. Varela entrevista a Carcheri, quien profundiza el comentario cuando menciona que “el cine Reina, de Guadalupe, es una tienda de Nintendo y electrodomésticos, y el Río, del mismo barrio, lo compró una iglesia evangélica, y el cine Guadalupe se utiliza para comercializar árboles de navidad. Similar ocurrió con el cine Chic, en Alajuela, ahora propiedad del Banco Nacional, y el cine San Ramón, que ahora es una agencia de carros”, a lo que se le sumaba el costo de ir a ver una película que oscilaba entre ₡250 y ₡350 contra el precio de alquiler de un casete por tres días que no superaba los ₡250.<sup>575</sup>

Las manifestaciones contra la censura excesiva fueron amplias y siempre se vincularon a otro tipo de productos audiovisuales, lo que permite observar más claramente los alcances que tuvo simbólica y materialmente la Oficina de Censura. Diversos posicionamientos se enfocaron en su quehacer y alcance, como el hecho de que se estuviera castigando o censurando distintas canciones o producciones musicales por sobre las producciones cinematográficas; este tema es estudiado por Hernández Parra con respecto al pánico moral y los jóvenes metaleros en 1992,<sup>576</sup> pero además, Brosky Kirton publicó un fuerte cuestionamiento el 16 de junio de 1989 en el periódico *La Nación*:

No me explico como la Oficina de Censura pueda prohibir la transmisión de la canción “El cucu”, de la Sonora Dinamita, mientras permite que las televisoras pasen películas pornográficas. Asimismo, no me explico cómo admite la pornografía en las salas de cine. ¿Qué están haciendo los funcionarios de la mencionada entidad?<sup>577</sup>

Sergio Hernández plantea que desde finales de la década de 1970 se experimentaron cambios en la estructura interna de la censura, lo cual obedeció a una serie de directrices proveídas por la jerarca Elizabeth Odio. Se replanteó el papel de productos culturales como la música, el cine o la televisión, y la manera en que debía estar “la censura de acuerdo con las tendencias del consumo cultural”, lo que quiere decir que la Oficina de Censura, como una dependencia del Ministerio de Justicia, buscaba “controlar comportamientos por medio de la regulación de prácticas culturales, y en particular el consumo del cine. No obstante, la censura debía adaptarse a los cambios

---

<sup>575</sup> Ivannia Varela, “Pequeños cines sucumben frente al auge del video”, *La República*, 29 de noviembre de 1992, 7B.

<sup>576</sup> Hernández Parra, “Jóvenes, rock ‘satánico’ y el pánico moral”.

<sup>577</sup> Brosky Kirton, “Censura de “El cucu””, *La Nación*, 16 de enero de 1989, 18A.

sociales y culturales que experimentaba la sociedad costarricense.”<sup>578</sup>

Las quejas contra la censura institucional dejan entrever una tendencia muy similar a los periodos anteriores, se encontraron más posiciones vinculadas a la necesidad de una censura que fuera moderna más que a la desaparición de esta. De igual manera se buscaba que la Oficina de Censura hiciera una labor de divulgación efectiva de las tareas que realizaba, puesto que no se percibía ningún cambio en cuanto a los controles ejercidos por el Estado con respecto al cine erótico y pornográfico específicamente. Sumado a lo anterior, los distintos posicionamientos ante la censura dejaron claro que existía la necesidad de saber cuáles eran los límites mismos de la censura institucional en Costa Rica.

A pesar de que se localizaron quejas con respecto al laxo accionar de la Oficina de Censura se abogó por una censura más moderna, que permitiera consumir cine a quienes querían hacerlo, pero manteniendo los controles para con la niñez y la juventud, además de esto se requería saber desde la sociedad civil qué era lo que estaba haciendo y bajo cuales direcciones estaba trabajando la Oficina de Censura como tal. Al pedir una mejor divulgación de lo que se hacía, se dejaba ver que existían importantes quejas vinculadas a que la Oficina de Censura estaba reproduciendo un papel “dictatorial” o “rígido”.

Con respecto a las distintas posturas en relación a la censura institucional, a lo largo de la década de 1990 las respuestas desde la sociedad civil se empezaron a visibilizar no solo a través de la prensa escrita sino también mediante distintos mecanismos institucionales, esto quiere decir que las personas que estuvieron tanto a favor como en contra de la dinámica censora en el país realizaron denuncias públicas o interpusieron recursos de amparo para que distintas autoridades fiscalizaran las atribuciones que el gobierno, en materia de censura, se estaba dando.

La película *La última tentación de Cristo*, dirigida por Martín Scorsese en 1988 suscitó en este contexto una serie de presiones desde numerosos frentes civiles e institucionales como la Iglesia Católica, quienes buscaron conseguir su total liberación o prohibición. Si bien esta película no tiene un argumento sexual de carácter pornográfico ni erótico, el hecho de que se le dotara de deseos y falencias a la figura divinizada de Cristo, condujo a que se hiciera una lectura realmente punitiva del filme. La película produjo que no solo la Oficina de Censura sino también un porcentaje importante de la

---

<sup>578</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (En prensa), 24-25.

población e instituciones se pronunciaran no solo a lo interno del país sino también a lo externo, logrando inmortalizar el filme, de forma infame. Carlos Rodríguez Herrera, mencionó en la sección Buzón, del periódico *La República* que

“Nuestros pastores no están tomando una fuerte acción para enseñar al pueblo de Dios a defender la moral y la fe católica, los verdaderos valores y respeto por la tradición cristiana. Pienso que si la indiferencia continúa, aún entre los escogidos a guiar a ese pueblo por el desierto, ésta no va a ser la última tentación sino la primera tentación, y no de Cristo, sino de muchos de los cristianos que como Eva, andan por ahí engañados y desorientados. El informativo católico pro-defensa de la tradición y la familia y la sociedad, “these last days news letter” dice que si los clérigos no fueran tan pasivos y tuvieran la fuerza de voluntad para hablar claro y protestar contra estas abominaciones, pronto estas llegarían a su fin. Los líderes cobardes producen rebaños cobardes.”<sup>579</sup>

Las constantes quejas sobre la filmación e importación del filme dejaron como resultado la prohibición de la película el 3 de mayo de 1989. Fue la gerente Nicolette Baker quien solicitó los permisos de exhibición para el estreno de la película en la Sala Garbo, llevando a reunirse a una serie de sacerdotes, laicos y miembros de la Oficina de Censura para que tomaran una decisión; no obstante, a pesar de todos los preparativos el resultado del fallo fue negativo. Los censores, quienes tenían el poder de decisión argumentaron en su resolución que la película tenía un impacto importante en la percepción religiosa en los jóvenes la cual era contraria a la tradicional, lo anterior podría “socaba[r] la bases religiosas y culturales del pueblo, y, por tanto, fomenta[r] la amoralidad”.<sup>580</sup>

Hernández Parra menciona que, en la documentación oficial de la Oficina de Censura, el fallo contra la película *La última tentación de Cristo*, evidenciaba “una defensa ideológica de la religión cristiana, la Iglesia Católica y las Sagradas Escrituras”. Así mismo esa lectura buscaba evitar un colapso social vinculando a la corrupción y delincuencia, causada por esa ruptura de los valores sociales y morales producto de la proyección. El análisis realizado por el autor vislumbra una relación entre los criterios de censura conservadores vinculados a una esfera moral y personal, con las diferentes

---

<sup>579</sup> Carlos Rodríguez Herrera, “La última tentación”, *La República*, 3 de enero de 1990, 18 A.

<sup>580</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (En prensa), 103-105.

directrices culturales y sociales del país, es decir que se utilizó el discurso de la moral cristiana como una excusa desde las altas jerarquías institucionales como una medida de control social, o una “estrategia para incidir en los procesos sociales”.<sup>581</sup>

Son frecuentes las publicaciones en que la visión paternalista estatal se reafirma o desafía por medio de comentarios hechos por individuos, en donde factores como el “raciocinio” y la identidad fueron un factor fundamental para rechazar la liberalización de la película en cuestión. Claudio Castro Elizondo publicó el 14 de enero de 1990 en *La República* que:

“La prohibición en definitiva para que se exhiba, es una buena decisión ya que, por la crisis de valores morales, el irrespeto a las personas mayores y la falta de identidad propia que existe hoy en la sociedad costarricense acarrearía mucha confusión entre quienes la observen, máxime si no tienen una preparación académica o cultural que los haga captar lo que en realidad desea expresar Martín S. en su película.”<sup>582</sup>

Rápidamente ante las distintas posiciones que surgieron en torno a la película, la Oficina de Censura y su accionar nuevamente fueron sujetos de crítica. Durante este contexto, el análisis del marco jurídico en el que se desarrollaron sus agentes y sobre la que se basó la dirección de la Oficina de Censura desde la década de 1960 empezó a ser tomado en cuenta no solo en las quejas sobre el accionar institucional sino como una medida para mitigar el poder que la institución tenía. En noviembre de 1989, el procurador de Derechos Humanos en Costa Rica, Lic. Odilón Méndez veía el estreno de la película más factible, debido a que Costa Rica había ratificado la Convención Americana de Derechos Humanos, lo que significaba un cambio en el marco jurídico relativo a la defensa de ciertas libertades individuales como la libertad de expresión. Debido a esta razón el Lic. Méndez afirmaba que “la Oficina de Censura había perdido vigencia debido a la Convención Americana de los Derechos Humanos”.<sup>583</sup>

A pesar del dictamen del procurador, que hizo mención directa a la Convención Americana de los Derechos Humanos, el Tribunal Superior de Censura apeló dicha decisión ante los procuradores generales. Dos de los miembros de la Oficina de Censura

---

<sup>581</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (En prensa), 105.

<sup>582</sup> Claudio Castro Elizondo, “La prohibición de la película”, *La República*, 14 de enero de 1990, 16A.

<sup>583</sup> Dino Starcevic, “Critican prohibición de película”, *La República*, 16 de enero 1990, 13A.

eran los procuradores; Lic. Adrián Vargas -Procurador General- y Lic. Farid Beirute - Procurador General Adjunto-, quienes debido al conflicto de intereses decidieron que el Lic. Roberto Steiner fuera quien tomara la decisión de abrir o no la posibilidad de proyectar la película. Según Adonai Arrieta, miembro de la Asociación de Estudiantes de Derecho de la Universidad de Costa Rica, la decisión de que fuera el Lic. Steiner quien tomara acción seguía presentando conflictos de intereses ante lo cual decidieron presentar una recusación; no obstante, el recurso no fue procesado exitosamente.<sup>584</sup> A lo anterior, se le sumó que los estudiantes denunciaron el accionar de la Oficina de Censura, queriendo llevar a los distintos censores ante el Ministerio Público, por haber estado aplicando leyes que no tenían ninguna vigencia ante el Estado de derecho.<sup>585</sup>

Como fue usual, los cuestionamientos a la Oficina de Censura giraron en torno a cómo se le podían construir límites al manejo de las políticas restrictivas institucionales, ya que la tesis principal del momento era que el Estado tenía que intervenir en todas las diversiones públicas y demás medios de comunicación masiva que implicaran un daño de cualquier índole. Generalmente se utilizó el argumento de establecer regulaciones para la protección de la niñez y las juventudes, siendo estas últimas de los sectores de la sociedad civil que más visitaba el cine y que progresivamente fue teniendo más representación política y cultural. De esta forma, se buscó conciliar el proteger el interés público, lo cual se materializaba en contrarrestar la influencia de esos productos culturales, y evitar la violación de los principios básicos de la libertad de pensamiento y expresión, que estaban intrínsecos en las distintas constituciones del mundo, lo que se vería violentado por una especie de “ley mordaza” que se estaba intentando promover y que una serie de ciudadanos denunciaban.<sup>586</sup>

La sociedad civil, al igual que en contextos previos, tomaría una postura dividida, de apoyo y de rechazo a la Oficina de Censura como institución. El contexto de *La última tentación de Cristo* permitió ver críticas en torno a la arbitrariedad de los criterios utilizados para la censura, pero más que todo ante las distintas tensiones, y el manejo interno de la institucionalidad, y su transparencia.

Virginia Medina, quien publicó su columna el 13 de enero de 1990 en *La*

---

<sup>584</sup> Dino Starcevic, “Critican prohibición de película”, *La República*, 16 de enero 1990, 13A.

<sup>585</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (En prensa), 126.

<sup>586</sup> Virginia Medina, “¿Censura? No, gracias”, *La República*, 13 de enero de 1990, 16A. Dino Starcevic, “Critican prohibición de película”, *La República*, 1 de junio de 1990, 13A.

*República*, criticó fuertemente a la institucionalidad, abriendo el artículo con una reflexión sobre las tendencias de los regímenes dictatoriales como el ignorar una convención o acuerdo internacional vinculados a derechos humanos. La autora aclara que los derechos de libertad de palabra y de prensa no son derechos que se puedan utilizar en toda la amplitud de su palabra, sino que se debe tener en cuenta el no afectar a otros individuos.<sup>587</sup> Medina compara de forma interesante la Plaza de la Democracia con la Oficina de Censura cuando menciona que Costa Rica al ser una nación democrática debería mantener su discurso y proteger esos pilares básicos que la definen como un ejemplo a seguir en América Latina,<sup>588</sup> lo cual se verá en el siguiente fragmento:

A veces, suceden cosas que son propias de regímenes dictatoriales, como la decisión del Procurador Asesor de prohibir la exhibición de la película “La última tentación de Cristo”. A veces, hay oficinas, como la de Censura, que no son propias de nuestro tiempo....Creo que así como sobró el ejército en Costa Rica e hizo falta una Plaza de la Democracia, también sobra la Oficina de Censura, que mengua a los derechos de libertad de expresión, de libertad de información, pilares básicos, fundamentales de una verdadera democracia, no de una democracia inventada.<sup>589</sup>

La posición de Virginia Medina sería compartida por un importante sector de la sociedad civil. Hernández Parra menciona en su investigación que el 15 mayo de 1989 los estudiantes de la Asociación de Derecho de la Universidad de Costa Rica interpusieron un recurso de apelación ante el Tribunal de Censura, aduciendo que la censura previa violaba derechos humanos tales como la Libertad de Expresión y de pensamiento, lo que claramente violaba los acuerdos tomados al firmar la Convención Americana sobre los Derechos Humanos, aprobada el 23 de febrero de 1970.<sup>590591</sup>

No obstante, de acuerdo a una serie de notas periodísticas extraídas del periódico *La República* se conoce que la Oficina de Censura apeló el 29 de noviembre de 1989 el dictamen del Procurador de Derechos Humanos Odilón Méndez ante la Procuraduría

---

<sup>587</sup> Virginia Medina, “¿Censura? No, gracias”, *La República*, 13 de enero de 1990, 16A.

<sup>588</sup> Medina, “¿Censura? No, gracias”, *La República*, 13 de enero de 1990, 16A.

<sup>589</sup> Medina, “¿Censura? No, gracias”, *La República*, 13 de enero de 1990, 16A.

<sup>590</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 119. Dino Starcevic, “La última tentación de Cristo: Un año de calvario para la película”, *La República*, 28 de mayo de 1990, 20B.

<sup>591</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 119. Dino Starcevic, “La última tentación de Cristo: Un año de calvario para la película”, *La República*, 28 de mayo de 1990, 20B.

General de la República, ratificando la posición asumida en primera instancia por la Oficina de Censura con respecto a la prohibición de la película.<sup>592</sup> De acuerdo a Elodia Mora, la decisión fue tomada por mayoría de votos, “basada en la opinión de la Iglesia, organizaciones sociales, padres de familia y costarricenses en general que manifestaron su inconformidad con la transmisión de la película”.<sup>593</sup> La decisión del Tribunal de la Oficina de Censura provocaría que demás grupos de presión se fueran uniendo a las medidas de protesta tomadas por los estudiantes.<sup>594</sup>

Luego de que el procurador Steiner confirmara la decisión de mantener la película censurada, y que el Dr. Romero y el Dr. Herrera (ex-censores) argumentaran que “la Constitución Política protege los derechos humanos de expresión y la libertad de cultos; y que la Convención Americana de Derechos Humanos garantiza esas libertades públicas, y que los argumentos dados por el Procurador de los Derechos Humanos son congruentes con la Constitución Política, la Convención Americana de los Derechos Humanos y el Proyecto de Ley de Regulación de los Espectáculos Públicos”, se buscó apurar a los legisladores para que aprobaran el Proyecto de Ley de Espectáculos Públicos.<sup>595</sup>

El 22 de enero de 1990, ante la decisión tomada por la Procuraduría General de la República, el abogado Allen Pérez Somarriba solicitó a los magistrados la ampliación del recurso de amparo presentado por los estudiantes de la Asociación de Derecho “en virtud de un nuevo acto del Estado que vulnera los derechos constitucionales de pensamiento y expresión”, ante lo cual el abogado increpó que se debería estudiar porqué en la resolución del Tribunal de Censura tanto el Dr. Rafael Ángel Herrera como el Dr. Jorge Enrique Pérez no emitieron voto, lo que nuevamente nos dirige a una crítica ante la transparencia y funcionalidad del Estado.<sup>596</sup>

A nivel interno, en torno a la institucionalidad Hernández Parra menciona que se dieron una serie de cambios o movimientos en el personal que conformó la organización de la Oficina de Censura, lo que permitió generar un cambio a nivel institucional en

---

<sup>592</sup> Starcevic, “La última tentación de Cristo: Un año de calvario para la película”, *La República*, 28 de mayo de 1990, 20B.

<sup>593</sup> Elodia Mora, “Censura reafirma prohibición de “La última tentación de Cristo”, *La República*, 19 de enero de 1990, 9A.

<sup>594</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (En prensa), 128-129.

<sup>595</sup> Mora, “Censura reafirma prohibición de “La última tentación de Cristo”, *La República*, 19 de enero de 1990, 9A.

<sup>596</sup> Dino Starcevic, “Amplían amparo sobre “La última tentación de Cristo”, *La República*, 24 de enero de 1990, 2A. Dino Starcevic, “Rechazan argumentos de Procurador Steiner”, *La República*, 31 de enero de 1990, 5A.

cuanto a la filosofía y parámetros de criticidad ante un producto audiovisual, uno de los cambios más representativos fue la figura de Bastida de la Paz, quien había estado manejando la Oficina de Censura desde los setenta. Posterior a los recursos de amparo, Maruja Chacón en 1990 toma el puesto de ministra de Justicia temporalmente y fuerza a Bastida de la Paz a abandonar el puesto.<sup>597</sup>

Es después de esta intervención, que desde distintos frentes se busca cada vez más frecuentemente la intervención de figuras estatales; en mayo de 1990 Luis Federico Carcheri, dueño de distintas salas de cine interpuso otro recurso de amparo, esta vez relacionado a la película “Grita por ayuda”. El empresario de cine mencionó en su denuncia que el decreto de la Oficina de Censura atentó contra “el artículo 13 de la CDH, que establece la regla excepcional de que los espectáculos públicos puedan ser sometidos por ley, y no por simple decreto.”<sup>598</sup> Algunas instituciones o figuras estatales ya habían sido mencionadas en contextos anteriores como el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, la iglesia o el Ministerio de Educación Pública en materia de educación sexual; no obstante, durante la década de 1990 se buscó la participación de actores o instituciones de carácter jurídico tales como el Ministerio de Gobernación, la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la Sala IV como ente fiscalizador de la institucionalidad de Costa Rica o la Asamblea Legislativa como ente que formula la regulación interna del país.<sup>599</sup>

Tal como lo menciona Hernández Parra, es con la intervención de los estudiantes de Derecho que se pasa de tener una censura orientada a la producción de discursos mediáticos e institucionales para controlar las mentalidades y sus representaciones, a una censura jurídica. Para este contexto sociopolítico, la visión jurídica aplicada en Costa Rica se encargó de proscribir aquellas imágenes, ideas y prácticas disidentes, no solo en el plano político sino también religioso / moral incluso antes de ser publicadas y/o consumidas por el público, lo que tiene mucha relación con comentarios como los de Virginia Medina.<sup>600</sup>

Producto de la inacción de la Sala IV posterior a los recursos de amparo, en 1992

---

<sup>597</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, (En prensa): 129.

<sup>598</sup> Dino Starcevic, “Nuevo recurso en contra de la censura”, *La República*, 26 de mayo de 1990, 8A. <https://prensacr.info/data/61e1acec445c2c2ff3109815> ¡Error! Referencia de hipervínculo no válida.

<sup>599</sup> Mora, “Censura reafirma prohibición de “La última tentación de Cristo”, *La República*, 19 de enero de 1990, 9A. “Procurador solicita rechazar recurso de amparo a Sala IV”, *La República*, 28 de enero de 1990, 8A. <https://prensacr.info/data/61e19093445c2c2ff3108264>

<sup>600</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 119-120.

se publica una nota periodística en la que se menciona la derogación de dos decretos ejecutivos del Reglamento Orgánico de Censura de 1973, que “le daba legalidad al ente clasificador” y que fue creado; como ya se ha mencionado, en la administración Figueres Ferrer (1970-1974). Ante tal contexto de ilegalidad, la directora ejecutiva del Consejo Nacional de Espectáculos Públicos, la Lic. Yolanda Delgado mencionó que no se podía determinar el marco de acción de la Oficina de Control de Espectáculos Públicos, precisamente en esta misma nota la redactora del artículo establece que el poder de la Oficina o sus resoluciones únicamente seguían teniendo valor por “la buena voluntad de los empresarios de los medios pues no hay un fundamento jurídico que la respalde”, lo cual fue extraído de unos comentarios hechos por el Lic. Farid Beirute.<sup>601</sup>

Es precisamente bajo este contexto de tensiones y desafíos a la institucionalidad costarricense que se crea el Consejo Nacional de Espectáculos Públicos, integrado por los Ministerios de Justicia y Gracia, Educación y Cultura, Juventud y Deportes; así como por la Procuraduría General de la República, la Defensoría de los Derechos Humanos y el sector docente Universitario. Esta comisión, además, la integran el Director nacional de Prevención del Ministerio de Justicia y Gracias, el jefe del departamento de Control de Propaganda del Ministerio de Gobernación y Policía y una delegada del Instituto Nacional de las Mujeres.<sup>602</sup> Este consejo trabajó en conjunto con la Comisión de Control y Clasificación de los Espectáculos Públicos, formado por personas de las comunidades y algunos especialistas.<sup>603</sup>

Ante tal panorama se presentó ante la Comisión de Sociales de la Asamblea Legislativa, el proyecto denominado “Ley General de Espectáculos Públicos”, escrito por la Lic. Cecilia García y Mario Víquez, ambos exfuncionarios del ministerio de Justicia.<sup>604</sup> Pretendía establecer una serie de sanciones contra quienes incumplieran las disposiciones de la Oficina de Control de los Espectáculos Públicos.”<sup>605</sup> Se esperaba que el nuevo proyecto de ley incluyera en la regulación a medios como la radio, el cine, la televisión, discos, cintas magnetofónicas, videocasetes, juegos de video o electrónicos similares, las revistas, los espectáculos en vivo y todo tipo de función, representación, transmisión o

---

<sup>601</sup> Ivannia Varela, “Censura sin ley”, *La República*, 8 de noviembre de 1992, 4B.

<sup>602</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 173.

<sup>603</sup> Varela, “Censura sin ley”, *La República*, 8 de noviembre de 1992, 4B.

<sup>604</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 148.

<sup>605</sup> Varela, “Censura sin ley”, *La República*, 8 de noviembre de 1992, 4B.

captación pública.<sup>606</sup>

Según Hernández Parra, además del Consejo Nacional de Espectáculos Públicos y Afines, y la Comisión de Control y Calificación de Espectáculos Públicos, como fue la costumbre el gobierno de turno intentó que la legislación fuera aplicada en cada rincón del país, de esta forma se buscó un mayor alcance al crear un “órgano auxiliar y descentralizado” como las Comisiones auxiliares cantonales. Según el autor, estas estarían compuestas por tres vecinos de la comunidad, que debían ejercer un papel de vigilantes para denunciar ante la comisión los abusos o las violaciones a la nueva ley. No obstante, estas comisiones no llegaron a ejecutarse debido a la falta de presupuesto y la incapacidad de los gobiernos locales de financiar la actividad censora en sus jurisdicciones.<sup>607</sup>

Es importante mencionar que se logró localizar otro artículo publicado en *La República* del año 1994, el cual menciona el derogamiento de los artículos 20 y 27 del decreto ejecutivo número 203-3-J del 29 de abril de 1991, los cuales proponían que la Oficina de Censura era la que permitía o restringía el ingreso o exhibición de los espectáculos públicos así como que dichos funcionarios podrían procesar y/o multar a los empresarios, principalmente de cine, ante el incumplimiento del fallo de la Oficina de Censura. Los magistrados de la Sala Constitucional finalmente decidieron en marzo de 1994 que los artículos no concordaban con la legislación moderna y los declararon inconstitucionales, de acuerdo con la nota periodística los censores no podrían llevar a ningún empresario ante los tribunales o aplicar sanciones a quienes no acataran dichas disposiciones. Ante esta situación Elizabeth Odio, ministra de Justicia en la administración de José María Figueres Olsen (1994-1998) expresaría su preocupación por el estancamiento del proyecto de Ley de Espectáculos Públicos presentado, según el periódico *La República*, en 1990.<sup>608</sup>

La inhabilidad de la Asamblea Legislativa para aprobar esta ley produjo que día con día los ciudadanos creyeran que se había eliminado totalmente la censura previa en Costa Rica; no obstante, diversas publicaciones del editor del periódico *La República* Eduardo Amador, permitieron aclarar que la inconstitucionalidad del accionar de la

---

<sup>606</sup> Varela, “Censura sin ley”, *La República*, 8 de noviembre de 1992, 4B.

<sup>607</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 173-174.

<sup>608</sup> Rodrigo Peralta G., “Regulaciones de la Censura no son obligatorias”, *La República*, 24 de marzo de 1994, 6 A. Según la documentación consultada por Sergio Hernández en su investigación *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 150-151, esta se crea en 1992.

Oficina de Control de los Espectáculos Públicos se relacionó al artículo 29 de la Constitución Política,<sup>609</sup> el cual hace alusión a la necesidad de una ley para poder censurar los espectáculos públicos, que a inicios de la década de los noventa todavía estaba siendo legislado con un Reglamento Orgánico.<sup>610</sup>

El deterioro y la retracción estatal de la década de 1990 se visualiza ante la incapacidad de las distintas instituciones legisladoras como la Sala IV y la misma Asamblea Legislativa para conciliar una decisión. Alberto Cañas Escalante, ex censor y ex presidente de la Asamblea Legislativa durante el periodo de gobierno de Figueres Olsen (1994-1998) dio distintas entrevistas a *La República*, alegando que los magistrados eran fanáticos a quienes únicamente les importaba mandar o legislar al pie de la letra, mientras que Cañas mencionaba que la justicia era el tema principal cuando se estaba en un rol de magistrado o de diputado, ante lo cual la ley o la jurisprudencia era solo un medio más para alcanzar esa justicia.<sup>611</sup>

Ante la tardanza de la Asamblea Legislativa por aprobar una ley que protegiera a los menores de la creciente cantidad de corrupción, las críticas no se hicieron esperar, de hecho, Amador exigió en el mismo editorial “la emisión, a la mayor brevedad posible, de una ley denominada ‘El régimen jurídico de las libertades públicas.’ Esperemos que la próxima Asamblea recoja el guante y dicte esa legislación lo antes posible, pues evidentes razones de interés público así lo exigen.”<sup>612</sup>

Hernández Parra menciona que en 1993 se conformó una comisión de legisladores de mayoría perteneciente al partido Unidad Social Cristiana para discutir el alcance del nuevo proyecto de Ley General de Espectáculos Públicos. Se discutió el propósito mismo de la ley con tres de los mayores representantes como los administradores o empresarios cinematográficos, los dueños o administradores de los video-clubes e incluso la directora del Teatro Nacional. Se quiso eliminar la ambigüedad y arbitrariedad con que se había regido la censura desde 1973; ante lo cual, la exministra Elizabeth Odio se remitió a un factor determinante que había sido obviado por la institucionalidad en otros contextos. La exministra planteó la diferencia entre la “proyección pública (cine) y privada (televisión y videocasete), y que el enfoque de esa censura debería ser el público, puesto que el

---

<sup>609</sup> Constitución Política de la República de Costa Rica, emitida el 8 de noviembre de 1949. Recuperada de [https://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm\\_norma.aspx?param1=NRM&nValor1=1&nValor2=871&nValor3=0&strTipM=FN](https://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_norma.aspx?param1=NRM&nValor1=1&nValor2=871&nValor3=0&strTipM=FN)

<sup>610</sup> Eduardo Amador H., “Lectura equivocada de una sentencia”, *La República*, 13 de abril de 1994, 14.

<sup>611</sup> Angela Orozco, “Presidente de Asamblea critica a magistrados”, *La República*, 04 de julio de 1994, 5 A.

<sup>612</sup> Amador H., “Lectura equivocada de una sentencia”, *La República*, 13 de abril de 1994, 14 A.

Estado no podría asumir una labor de vigilancia tal que englobara todos los medios, especialmente porque no iba a sustituir la labor de los padres de familia como filtro.<sup>613</sup>

Finalmente, fue en noviembre de 1994 que se publicó en el periódico *La Gaceta* la Ley General de los Espectáculos Públicos, Materiales Audiovisuales e Impresos. Según Emilia Mora, el instrumento jurídico pretendió regular los espectáculos públicos que involucraban “la radio, la televisión por VHF o UHF, por cable, por medios inalámbricos, transmisiones vía satélite, alquiler de películas y videojuegos, así como material escrito que, por su contenido pornográfico o violento, inciten al crimen o al vicio y degrade al ser humano.”<sup>614</sup> Esta ley, de acuerdo con la autora del artículo, pretendió remplazar la caduca Oficina de Censura; de esta forma, el Consejo Nacional de Espectáculos Públicos resolvería los recursos de apelación que interpusieran las partes interesadas cuando se aplicara la ley, y la Comisión de Control y Calificación, calificaría las diversas actividades.<sup>615</sup>

Como mencionó Amador, el 27 de noviembre de 1994, “la aprobación de esta legislación no es garantía de que se van a desterrar de los medios de comunicación esos males que carcomen la sociedad de nuestro tiempo”.<sup>616</sup> El modelo de censura propuesto por los exfuncionarios, y consultado en Comisión Legislativa determinaría en Costa Rica una ley que tenía por objetivo controlar de forma sistemática la delincuencia que cada vez tenía mayor visibilidad en las telenoticias y periódicos. Principalmente, se parte de los discursos enfocados en la infancia y las juventudes, que trataron de alejar a las poblaciones más influenciadas de los elementos corruptores proveídos desde los Estados Unidos, y que Cañas Escalante conceptualiza como “imperialismo cultural”. Finalmente, Hernández Parra plantea entonces que este plan de control de la delincuencia pasa por un proceso de saneamiento o “higienismo social” moderno, en donde el control se ejerce mediante filtros en el consumo cultural interno del país, lectura de la realidad nacional que obviaba el contexto de crisis económica y político-institucional en que se exacerbaba “la pobreza, precarización, marginalidad, discriminación,” etc.<sup>617</sup>

La segunda parte de la década de los noventa fue igual o más convulsa en materia

---

<sup>613</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 155-156.

<sup>614</sup> Emilia Mora Gamboa, “Regularán espectáculos públicos”, *La República*, 3 de noviembre de 1994, 5 A.

<sup>615</sup> Mora Gamboa, “Regularán espectáculos públicos”, *La República*, 3 de noviembre de 1994, 5 A.

<sup>616</sup> Eduardo Amador H, “Espectáculos públicos y pérdida de valores”, *La República*, 27 de noviembre de 1994, 18 A.

<sup>617</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)* (Costa Rica, en prensa), 162-169.

de descontento social. Según la sociedad civil, posterior a los tres años de espera en relación con la aprobación y firma de la Ley General de Espectáculos Públicos, se iba a producir una renovación estatal. En algunos comentarios publicados en la prensa, presuntos agentes corruptores como los comerciantes de los espectáculos públicos serían sancionados y hasta expulsados de sus roles si incurrían en la proyección o comercialización de películas o publicidad que explícitamente mostraran imágenes que fueran consideradas eróticas o pornográficas; no obstante, tal y como lo denunció el arzobispo Monseñor Arrieta, “considero que, a pesar de lo dicho por el presidente en materia social, sus colaboradores no responden a su pedido con la eficiencia que deben hacerlo, por eso abogamos por más entrega”.<sup>618</sup>

Esta queja no sería la única en su naturaleza, sino que de acuerdo con algunas notas periodísticas se enviaron múltiples cartas al presidente de turno Figueres Olsen (1994-1998) denunciando la inseguridad creciente en la sociedad civil y la poca intervención de las autoridades a pesar de la legislación existente; en estos discursos se vincula el deterioro de la sociedad al de la pérdida de valores y al consumo de productos que son reprobables y hasta enfermizos.<sup>619</sup>

Un elemento importante que se intensifica en la segunda parte de la década de 1990, es que se utilizó como justificante de las críticas al cine erótico y pornográfico la Convención Americana de los Derechos Humanos, sobre todo su artículo 13.4 sobre la censura previa, la cual debe dar “protección moral de la infancia y la adolescencia”,<sup>620</sup> por lo tanto, “igualmente el ordenamiento penal tipifica la transmisión pública de pornografía – caso de la televisada- como delito de corrupción de menores y la sanciona en el artículo 167 del Código Penal con penas de tres a ocho años de prisión.”<sup>621</sup>

Quienes estaban a favor de la censura durante el primer quinquenio de 1990 utilizaron posteriormente la Convención Americana de los Derechos Humanos para denunciar la inacción del Estado, como ente garante de aplicación de las leyes. El hecho de que la frecuencia de la televisión y la radio fuera un monopolio estatal, y la tipificación de un delito como la corrupción de menores fueran de los principales discursos punitivos para esta década demuestran que el descontento con respecto a la institucionalidad fue

---

<sup>618</sup> Adriana Gentilini Salazar, “Arzobispo eleva su voz por el agro”, *La República*, 19 de mayo de 1996, 5 A.

<sup>619</sup> Juan José Sobrado, et all., “Advierten sobre galopante deterioro de valores morales”, *La República*, 14 de mayo de 1996, 14 A.

<sup>620</sup> Juan José Sobrado, et all., “Advierten sobre galopante deterioro de valores morales”, *La República*, 14 de mayo de 1996, 14 A.

<sup>621</sup> Sobrado, et all., “Advierten sobre galopante deterioro de valores morales”, *La República*, 14 de mayo de 1996, 14 A.

una tendencia para esta década, y lo que se buscaba era un chivo expiatorio que purgara las frustraciones de aquellos que seguían percibiendo una creciente corrupción.

Ante este tipo de posicionamientos, José Rafael Brenes publicaría una columna previniendo esa idealización de la intervención estatal, y recalcó el hecho de que la aplicación de la Convención es válida única y exclusivamente mientras sea aplicado para salvaguardar la niñez y la adolescencia, no para prevenir a los adultos. Ante tal situación, Brenes planteó el 30 de mayo de 1996 en el periódico *La República* que existe la

Necesidad de distinguir entre espectáculos de acceso general, como lo sería la televisión, y aquellos de acceso restringido como la televisión por cable, el cine, videofilmes, etc. ¿Por qué? Cuando un padre de familia compra un televisor asume la responsabilidad de velar por los programas que pueden ver sus hijos, pero, por otra parte, los menores pueden ver televisión en casi cualquier parte. En el caso de los otros medios el acceso es limitado y la responsabilidad por incumplir es fácilmente establecida.<sup>622</sup>

El comentario de Brenes, es una posición recuperada también por Hernández Parra en su análisis sobre el accionar de los estudiantes de Derecho y los distintos recursos en donde se rescata que a partir de la década de 1990 el neoliberalismo como una filosofía estatal, no sería asumida únicamente en materia político-económica; sino que, se asume como una nueva estrategia de supervivencia, en esencia se hace una crítica importante a la aplicación de leyes en términos generales y no enfocada a ciertos sectores específicos, como los niños o adolescentes, lo que expone la creciente importancia del individuo en el plano público.<sup>623</sup>

La carta firmada por 78 políticos, profesionales y empresarios generó que Carcheri escribiera una réplica en la cual establecía que el cine ha sido uno de los medios más censurados históricamente hablando, no solo porque la legislación de la época censuraba únicamente al cine, teatro y la radio sino porque el recurso humano siempre ha sido escaso para tal tarea y se ha enfocado en la seguir fiscalizando las proyecciones cinematográficas. El autor plantea que un censor no puede entrar a las casas a verificar el contenido que consume a través del televisor, pero sí lo pueden hacer cuando van al cine y ven los filmes que se proyectan. El Lic. Carcheri citó en el mencionado artículo las

---

<sup>622</sup> José Rafael Brenes, "Al margen", *La República*, 30 de mayo de 1996, 13 A.

<sup>623</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*: 120-121.

palabras mencionadas por la directora de la Oficina de Control y Clasificación de los Espectáculos Públicos en una publicación del día 14 de mayo de 1996, “La regulación de cable no se está haciendo en este momento, pues nunca ha sido regulado, pero es importante regularlo. Queda confirmada la falta de recursos humanos.”; lo mismo sucedió con los videoclubes, podrían haber existido divisiones claras en cuanto a los géneros, pero no hubo más vigilancia sobre el alquiler de algunos de los casetes.<sup>624</sup>

En conclusión, el contexto tanto cultural, económico, político como institucional de la década de 1990 deja claro que hay una fuerte conexión entre el discurso de protección tradicional a la niñez y a la juventud, que se encuentra en contraposición con la apertura de mercados y nichos de producción cultural que se impregnaron de tendencias extranjeras. La presencia de una vida y una cultura sexual más moderna y pública, en conjunto con una figura estatal sumida en una crisis no solo identitaria sino de recursos trató de hacer frente a las distintas presiones del público de forma simbólica, por medio de posicionamientos publicados en la prensa y la firma de una ley que duraría aproximadamente cuatro años en firmarse, pero que para efectos prácticos o materiales no tenía peso por las tendencias en las modalidades o medios de consumo.

Sin embargo, hay que dejar claro que existe una importante transición que visibiliza un cambio importante en la forma en que se gestiona la censura y el consumo audiovisual como tal, especialmente alrededor de la legislación, la cual primero es desacreditada mediante acciones legales, lo que significó la detración del accionar de la Oficina y del Tribunal de Censura. Lo anteriormente mencionado es fundamental, puesto que nos permite entender cómo, producto de los constantes debates en torno a películas como *La última tentación de Cristo*, la apertura y la gestión de la censura se transformaron y ampliaron los parámetros de la censura de formas inimaginables. Si bien la institucionalidad no desapareció como se pensaba a mediados de la década de 1970 con la solicitud de una sala para cine prohibido, la dinámica de la censura terminó por enfocarse en materiales audiovisuales más allá de los pornográficos o eróticos.

---

<sup>624</sup> Luis Carcheri Schwartz, “Cines actúan con apego a la ley”, *La República*, 1 de junio de 1996: 13 A.

### 3.3 La Sala Roja: Estudio de caso del Cinema 2000

El presente apartado abordará las proyecciones de cine pornográfico, las cuales fueron puestas en escena en la pantalla del Cinema 2000. Se requiere conocer las principales tendencias en cuanto a los horarios de proyección, el material gráfico y demás elementos operativos de la sala de exhibición que llegó a ser de exclusiva proyección pornográfica.

El contexto de la crisis productiva del cine en términos globales nos permite analizar ciertos elementos para comprender el nacimiento del Cinema 2000; su ubicación céntrica en la capital hacía que estuviera más expuesta al ojo público, pero de una forma u otra logró seguir operando hasta el año 2021 con la exclusividad de las proyecciones de cine pornográfico.

En la segunda mitad de la década de 1990 ya no había duda de que la transmisión y consumo de ideas provenientes del extranjero, por medio de las tecnologías audiovisuales, habían llegado para transformar la vida cultural del país. No obstante, el crecimiento de esta industria audiovisual no incluiría a todos los comercios o negocios existentes, en 1995 *La República* publicó la apertura del primer multicinema nacional llamado CCM cinemas en Costa Rica, ubicado en el Mall San Pedro en San José.<sup>625</sup> Según Gloriana Corrales, Donald Formal, fundador del mall y empresario, dueño de la constructora Urban Edge, empezaría las gestiones de la construcción de la edificación a partir de 1993, con una inversión de capital nacional de aproximadamente ₡3.563 millones de la época. A partir de este momento, la tradicional ida al cine desaparece en una difusa estela de consumo en el “food court” y las distintas tiendas de los edificios que poco a poco concentrarán las diversiones públicas y el comercio de la ciudad, el multicinema contó con 5 salas de cine hasta aproximadamente julio o agosto de 1996, cuando Formal y Carcheri, quién fue gerente de la cadena hasta 1999, alentarían la construcción de cinco salas de cine más en el cuarto piso.<sup>626</sup>

Esta noticia generó inquietudes con respecto a la existencia de las salas de proyección, que desde mediados de 1980 estaban experimentando una crisis generalizada, en donde la competitividad en términos de precio, tecnología y oferta de películas, en

---

<sup>625</sup> Harold Quesada, “En todas”, *La República*, 5 de julio de 1995, 4 B.

<sup>626</sup> Gloriana Corrales, “Mall San Pedro: El titán que asombró a la Costa Rica noventera”, *La Nación*, 1 de mayo del 2016. Recuperado desde: <https://www.nacion.com/revista-dominical/mall-san-pedro-el-titan-que-asombro-a-la-costa-rica-noventera/OJL2GNI2TVFSJA52C7XYCRGH3U/story/>

contraposición con el nacimiento y la predominancia de esos nuevos circuitos comerciales, que con más inversión podían traer estrenos para captar a una cantidad de gente mayor.

Para comprender el contexto del Cinema 2000 se debe entender que no inició como un cine exclusivamente pornográfico, esta sala de proyección se fundó en 1982 con el nombre del Cinema Irazú, ubicado en la calle 9, Avenida 8 y 10, 25 metros norte de la Casa del Tornillo, en el famoso Paseo de los Estudiantes como se puede observar en la imagen 3.6.,<sup>627</sup> aproximadamente nueve meses después de su inauguración se da el cambio de nombre al Cinema 2000.<sup>628</sup>

Dicho exhibidor proyectó cine no erótico o pornográfico desde sus inicios; no obstante, al recrudecerse la crisis económica de 1982-1983 que hizo más difícil el consumo de este tipo de diversiones e incluso la creciente crisis cinematográfica, dio como resultado una menor importación de filmes para uso interno de las salas de exhibición tuvo como consecuencia un progresivo cambio en las estrategias de sobrevivencia de los exhibidores. Según Juan P.,<sup>629</sup> último dueño del Cinema 2000, las películas de estreno llegaban al cine capitalino hasta mes y medio después de haber ingresado al país, por lo que al hacerse más difícil que llegaran estrenos a éste, su dueño en 1983 -Guido Prado- optó por comenzar a proyectar películas latinoamericanas independientes, de esta forma se concentró en la programación de películas argentinas e italianas.<sup>630</sup>

---

<sup>627</sup> Campo pagado inauguración del Cinema Irazú, *La República*, 11 de diciembre de 1982, 16. Recuperado desde:

<sup>628</sup> Campo pagado inauguración del Cinema 2000, *La República*, 16 de noviembre de 1983, 35 A.

<sup>629</sup> Posiblemente se trate de Juan Padro, nieto de Guido Prado, fundador del Cinema Irazú.

<sup>630</sup> Cristina Mora Juliuta, "11 horas de porno al día", *La Nación*, 30 de octubre 2011.

Imagen 3.7 Inauguración del Cinema Irazú

**CINEMA IRAZU**  
**PASEO DE LOS ESTUDIANTES**  
**LUJOSO Y CONFORTABLE**

**PRIMERO EN COSTA RICA CON PANTALLA FLOTANTE.  
PARQUEO CONTIGUO AL CINE**

Con mucho orgullo y satisfacción ofrecemos para fin de año el CINEMA IRAZU al gran público de Costa Rica.  
Estamos en la etapa final de acabados y creemos haber logrado el objetivo propuesto: brindarle a la comunidad costarricense una sala de cine lujosa y confortable en su interior, y de arquitectura moderna y gran belleza en su exterior.

Muy pronto le estaremos invitando a la gran inauguración y USTED DIRA LA ULTIMA PALABRA.

**CINEMA IRAZU**  
PRONTO REGIA INAUGURACION

GERENTE: GUIDO PRADO ROJAS  
Gerente Administrador: Lic. Guido G. Prado M.

**DISEÑO, PLANOS E INSPECCION**  
Arquitecto: Mario Rojas Ch.  
Ing. Civil: Rafael Angel Rojas E.  
Ing. Eléctrico: Luis Manuel Buján L.

**CONSTRUCCION:**  
Maestra de Obras: Guido Villalobos S.

**PLANOS Y DISEÑOS ESPECIFICOS**  
Acústica y proyección: D. Vargas S.A.  
PANTALLA FLOTANTE D. Vargas S.A.  
Ing. Enrique Vargas  
ESTUDIO DE SUELOS: ASTEL, S.A.  
Ing. Franklin Rojas

Fuente: *La República*, 11 de diciembre de 1982, 16.

La mencionada estrategia de los filmes independientes fue acogida en los Estados Unidos posteriormente, cuando Hollywood se resistía a cambiar las temáticas anteriores a la guerra o a dejar de hacer películas propagandísticas proguerra. Además, dicha estrategia se vio incentivada por las constantes presiones desde la Corte Suprema de Justicia ante el monopolio de la producción, distribución y exhibición de los filmes, lo que generó que después de 1952 los teatros-cines pasaran a manos de particulares y no de

la cadena productiva hollywoodense. Dicho cambio en la tradicional forma de distribución y exhibición produjo que las dinámicas de censura igualmente cambiaran; cuando los teatros cines pasaron a manos de particulares, el Production Code perdería poder como ente autorregulador, además de que la censura religiosa dejaba de ser legítima ante la ley.<sup>631</sup>

En una entrevista con el periódico *La Nación* del día 30 de octubre del 2011, el dueño del Cinema 2000 Juan P., recalcó que “uno de los pedidos incluyó por error una película XXX: *Los vicios privados de Eva*. [...] y fue así como inició el cine porno, primero en tanda de 10 p.m.; luego, durante todo el día...”,<sup>632</sup> ante la crisis productiva del cine, la crisis económica y un golpe de suerte en un contexto de mayor apertura -sexual- con respecto a los productos audiovisuales introducidos al país, fue que se percibió una importante oportunidad de supervivencia. Según las carteleras recuperadas del periódico *La República*, se pudo rastrear que la primera proyección de *Los vicios privados de Eva* fue el martes 28 de abril de 1993;<sup>633</sup> no obstante, contrario a lo mencionado por Prado, las tandas en las que se proyectó la película fueron entre las 7:00 pm y 8:30 pm.

La narración de Prado se puede ver materializada en las carteleras recopiladas en los periódicos *La Nación* y *La República* a partir de la década de 1990; no obstante, algunas fuentes nos indican que desde 1983 habían algunas proyecciones de películas relacionadas a temáticas de carácter sexual, como se observa en la imagen 3.7 de la cartelera de cine “Amor, sexo y travesuras”.<sup>634</sup> Teniendo en cuenta lo anterior, se considera que la tendencia sexualizante de las carteleras con mayor grado de explicitud se incrementa desde 1986, ya que se estaba proyectando esporádicamente películas pornográficas, como lo fueron *Emmanuelle negra n.º 2*,<sup>635</sup> del director Bitto Albertini (1976) y películas dramáticas con contenido sexual como *Vicios privados, públicas virtudes*<sup>636</sup> de 1976, dirigida por Miklós Jancsó, además de esto las películas eróticas continuaban en escena proyectándose generalmente en horarios que iban desde las 7:00 pm hasta las 9:00 pm, lo que probablemente se dio porque la proyección diurna era

---

<sup>631</sup> Black, “Las películas en la cultura americana: El control del entretenimiento en América, 1930-1968,” 11-12.

<sup>632</sup> Cristina Mora Juliuta, “11 horas de porno al día”, *La Nación* 30 de octubre 2011.

<sup>633</sup> [Vicios privados de Eva], *La República*, 28 de abril de 1993, 6 B. Recuperado desde:

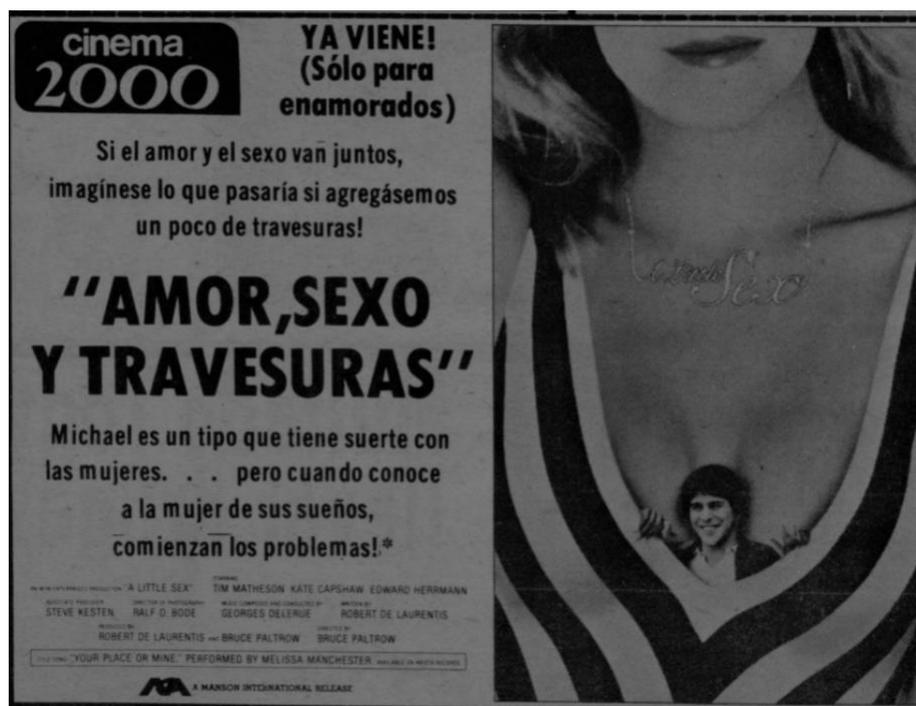
<sup>634</sup> “Amor, sexo y travesuras”, *La República*, 3 de febrero de 1983, 38 A.

<sup>635</sup> [Emmanuelle negra n.º 2], *La Nación*, 24 de junio de 1986, 59 A.

<sup>636</sup> [Vicios privados, virtudes públicas], *La Nación*, 1 de noviembre de 1986, 43A.

exclusiva del cine no erótico.

### Imagen 3.8 Cartelera de “Amor, sexo y travesuras”



**Fuente:** *La República*, 3 de febrero de 1983, 38 A.

Si bien la década de los noventa no fue la precursora de las proyecciones cinematográficas pornográficas se puede observar que el incremento de la proyección de estos materiales audiovisuales experimentó un incremento veloz. El análisis del Cinema 2000 como un caso de estudio, nos permite observar que a pesar de que la oferta programática a inicios de 1990 seguía siendo mixta, en el contexto de 1990 hasta 1999 la pornografía fue ganando más terreno y adeptos. Esta tendencia es fundamental puesto que, como se observó en el apartado anterior, el Estado accionó importantes dispositivos de control en torno a la censura de materiales audiovisuales que contuvieran escenas sexuales explícitas; sin embargo, el poder de la censura quedó en eso, un poder simbólico que en la materialidad del consumo no tuvo implicaciones mayores que promover el morbo de la audiencia.

En efecto, en este contexto se debe tomar en cuenta que, de acuerdo con la legislación vigente, ya no se podía censurar de forma definitiva un espectáculo público; de esta forma, la censura fue aplicada únicamente al acceso de menores de edad a los establecimientos. Es bajo esta lógica jurídica e institucional en donde se tuvo que enfocar

el accionar estatal hacia el medio de mayor predominancia, como la televisión por cable y los videoclubes;<sup>637</sup> bajo las fuerzas del mercado, con respecto a la oferta y la demanda de productos audiovisuales, se observa un rápido incremento no solo en torno a la cantidad de películas explícitamente pornográficas y sus derivados, como se observa en el cuadro 3.5.

Retomando la idea anterior, la filosofía estatal que se profundizó en la década de los noventa en relación con el neoliberalismo, liberal en lo económico y conservador en lo cultural, deja muchas preguntas con respecto al fenómeno del consumo audiovisual. Con la nueva legislación se pretendió expandir el alcance de los distintos mecanismos de censura institucionales con las comisiones vecinales, que funcionarían similar a la figura de la Unidad Preventiva del Delito en las décadas de 1960 y 1970. No obstante, durante la década de 1990 el desfinanciamiento institucional, la cada vez más clara agenda neoliberal relacionada a la reducción de la presencia estatal produjeron, como lo menciona Hernández Parra, citando a Carlos Luis Fernández, que durante este contexto el Estado se abocara únicamente a fungir un rol de consultor, en donde su poder de facto se limitó a la clasificación horaria de los productos audiovisuales, principalmente transmitidos por la televisión, debido a que presupuestariamente los gobiernos locales no podían asumir el financiamiento de esas comisiones de censura locales.<sup>638</sup>

La situación de la sexualidad pública en este contexto es un factor fundamental para entender cómo un cine como el *Cinema 2000* pudo existir a lo largo de tres décadas. Se propone que hubo un proceso inconsciente en torno a la normalización de los espacios de recreación, de carácter sexual, fuera de la hegemonía cultural tradicional. Schifter Sikora y Jiménez Bolaños expusieron casos ejemplificantes en donde no solo se vincularon sexualidades disidentes sino también nuevas formas de visualizar, lucrar y crear una consciencia e identidad en torno a productos culturales normalmente proscritos por la sociedad en general, mediante el recurso discursivo del tabú y la abyección.<sup>639</sup> Esta idea de los sitios públicos en donde las relaciones sexuales a escondidas eran un secreto a voces, no solo para sus asiduos visitantes sino también para los ajenos, fue creciendo;

---

<sup>637</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 173.

<sup>638</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 174.

<sup>639</sup> Jiménez Bolaños, *¿De la abyección a la normalización?*, 109-114. Schifter Sikora, *Caperucita Roja y el lobo feroz*, 41-57. Schifter Sikora, *Viejos verdes en el paraíso: turismo sexual en Costa Rica* (San José: Editorial EUNED, 2007), 54-62, 70-76.

Sikora Schifter menciona que en 1989 estos lugares se limitaron al Parque Nacional, callejones y casas abandonadas aledañas a la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano, así como el Cine Líbano. No obstante, el autor menciona que en 1998 la tendencia con respecto a estos lugares es de crecimiento, no solo en el número de lugares destinados a un sexo público pero anónimo, sino también en la cantidad de consumidores. Por ejemplo, el autor menciona que a los lugares anteriores se les suman otros espacios recreativos como los saunas, la Plaza de la Cultura, el Parque de la Merced, Parque de España, el Parque Morazán, ojo de agua y el Parque de la Sabana.<sup>640</sup>

Es en este contexto que el autor hace especial mención del Cinema 545 o 2000, no solo como un sitio de consumo de materiales audiovisuales pornográficos, sino como parte de un circuito de sitios en donde la interacción sexual se daba en las mismas instalaciones, lo cual se constató en un estudio etnográfico con el cine Líbano y posteriormente Metropolitan. A lo anterior, se le sumaron los video-porno, los cuales llegaron a cumplir un papel similar a los exhibidores, con la proyección de películas eróticas o pornográficas, sumado a las salas para interacción sexual entre adultos.<sup>641</sup>

Tal y como se mencionó en el primer apartado de este capítulo, en el presente contexto se recolectaron películas que no pudieron ser clasificadas en un género o país específico por las características de la cartelera, además de la traducción de los títulos, pero que por su publicidad y la imagen fueron incluidas en el análisis, como se observa en el cuadro 3.5. Se observa que existe un incremento de las proyecciones pornográficas en el Cinema 2000, otra tendencia que se desprende del cuadro analizado es el progresivo declive en el porcentaje de los filmes recolectados entre 1987 y 1999 en relación con la proyección del drama erótico y sus variantes (19.4 por ciento), el cine erótico (16.1 por ciento) y la comedia erótica (16.1), géneros que habían sido los favoritos entre 1970 y 1986, lo que pareciera indicar una especialización del exhibidor al cine pornográfico.

---

<sup>640</sup> Schifter Sikora, *Caperucita Roja y el lobo feroz*, 59-68.

<sup>641</sup> Schifter Sikora, *Caperucita Roja y el lobo feroz*, 67-71

**Cuadro 3. 5 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico proyectadas en el Cinema 2000 entre 1987 y 1999**

<b>Género</b>	<b>Cantidad de películas</b>	<b>Porcentaje</b>
Indeterminado	8	25.8
Pornografía	7	22.6
Drama Erótico	6	19.4
Erótico	5	16.1
Comedia Erótica	5	16.1
<b>Total</b>	<b>31</b>	<b>100</b>

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

Con respecto al origen de las películas, la tendencia que había seguido don Guido Prado cambiaría radicalmente en el contexto de estudio 1987-1999. Posterior a una crisis económica y programática se optó por seguir la tendencia mundial en torno a la importación de cine norteamericano, lo anterior quiere decir que las películas traídas de Latinoamérica o Europa ya no eran tan cotizadas como en la década de 1970; por el contrario, sería Estados Unidos el país con mayor representatividad en cartelera con un 29 por ciento, además de las películas indeterminadas, lo que sumó aproximadamente el 50 por ciento de las carteleras recolectadas para esta sala de cine específica. Lo anterior, logra profundizar en la idea del “imperialismo cultural” tratado por Hernández Parra, quién cita a Alberto Cañas Escalante, el cual menciona que este tipo de tendencias y sus consecuencias tuvieron por objetivo implantar “modelos culturales extranjeros que han modificado la idílica paz costarricense”.<sup>642</sup>

**Cuadro 3. 6 Cantidad de películas con contenido erótico y pornográfico**

<sup>642</sup> Hernández Parra, *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*, 171-172.

**proyectadas en el Cinema 2000 entre 1987 y 1999**

<b>País</b>	<b>Cantidad de películas</b>	<b>Porcentaje</b>
Estados Unidos	9	29
Indeterminado	9	29
Italia	6	19.4
Alemania	2	6.5
Otros*	5	16.1
<b>Total</b>	<b>31</b>	<b>100</b>

\*La categoría Otros está compuesta por los siguientes países: Bahamas, Brasil, Costa Rica, Francia y el Reino Unido.

**Fuente:** Ruiz Coronado, Elaboración propia con base en La Nación, base de datos Carteleras cinematográficas (1970-1999), 2018.

Por otro lado, las películas italianas tuvieron una representación un poco más baja en el Cinema 2000 que en el resto de los exhibidores del país; de 1987 a 1999 se proyectaron 11 filmes provenientes de este país, en contraposición a las seis películas recolectadas en las carteleras del periódico *La República* para esta sala de proyección en específico. Nuevamente se observa que la diversificación de la oferta de películas como propuesta para captar a más población va en detrimento; no obstante, eso no significó que hubiera una tendencia al declive del consumo en general puesto que el cine siguió funcionando, es más se propone que la funcionalidad de la sala de exhibición, es decir su objetivo principal pasó de proyectar cine pornográfico exclusivamente, a ser un refugio para el consumo anónimo de sexo público, donde la criminalidad del discurso desaparece mientras no haya quien señale a los participantes.

Finalmente, se logró recolectar un 16.1 por ciento de películas que provenían de distintos países como Alemania, Bahamas, Brasil, Francia y el Reino Unido, ante lo cual se destaca el declive de un importante productor como Francia, que a inicios del periodo de estudio fue de los principales productores de cine erótico consumido en el país.

Las películas que estuvieron entrando al país, directamente a las carteleras del Cinema 2000, fueron producidas a finales de la década de 1970 e inicios de la década de 1980, lo que deja ver la tardanza en cuanto a la introducción de nuevos títulos, específicamente de naturaleza pornográfica. Un caso ejemplificante se dio en el año 1992,

cuando entró a cartelera la película de 1972, *Garganta Profunda*,<sup>643</sup> es decir, fue en este año que se lograría identificar por primera vez una mención para este filme. Lo anterior quiere decir que dicho filme llegaría a proyectarse en carteleras nacionales 20 años después de su estreno; aunque este es el caso más extremo, muchos filmes llegarían a dicho exhibidor hasta 10 años después de su realización, lo cual se podría explicar nuevamente por la acaparación de los filmes entre las salas más populares -ya que este no fue el único cine en donde se exhibió-, además hay que recordar que durante este contexto las fuertes críticas en torno a la institucionalidad, específicamente hacia la Oficina de Censura, habían logrado desestabilizar sus bases jurídicas, dejando sin efectos sus poderes hasta que se firmara y ratificara la Ley General de Espectáculos Públicos en el año 1994.

A partir de la intensificación del fenómeno de la proyección de cine erótico y pornográfico en el Cinema 2000 hubo un cambio de horario en las proyecciones, como lo mencionó Prado en su entrevista con *La Nación*. Hasta 1991 se mantuvo la proyección de películas de género erótico desde las 7:00 pm hasta las 9:00 pm, fue bien entrada la década de los noventa que con la exhibición de cine pornográfico se empezó a aplicar una especie de filtro en los horarios de proyección; medida que para inicios de 1980 había sido desestimada como estrategia de censura para las películas eróticas, mientras que parece que el cine pornográfico estuvo sujeto a una franja horaria específica, como se menciona en la Ley General de Espectáculos Públicos, según el artículo 27 de la citada Ley el horario de adultos comenzaría a partir de las 10:00 pm hasta las 5:00 am del día siguiente.<sup>644</sup> De esta forma, películas como *Los placeres de la Cicciolina*<sup>645</sup> producida en 1987 y dirigida por Ricardo Schicchi, o *Momentos de amor*<sup>646</sup> estrenada en 1984, dirigida por Harry H. Novak y Joe Sherman mantendrían horarios de proyección distintos; no obstante, esta dinámica no fue la norma, como se puede ver en la Imagen 3.7, se hace explícita la utilización de censura por edad y por franja horaria.

Desde mediados de la década de 1990, como también se pudo ver en la entrevista a Juan P., las películas eróticas y todas sus variantes, además de las películas

---

<sup>643</sup>[Garganta Profunda], *La República*, 24 de diciembre de 1992, 8 B.

<sup>644</sup> Ley General de Espectáculos Públicos, noviembre 1994. Recuperado desde [http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm\\_texto\\_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=52739&nValor3=57306&strTipM=TC#up](http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=52739&nValor3=57306&strTipM=TC#up)

<sup>645</sup> [Los placeres de la Cicciolina], *La Nación*, 10 de enero de 1993, 20.

<sup>646</sup> [Momentos de amor], *La Nación*, 3 de enero de 1994, 31.

pornográficas, estarían siendo proyectadas en tandas de 4:00, 6:00, 7:00 y 9:00 pm, eliminándose la restricción horaria, esto quiere decir que para la segunda mitad de la década de los noventa la especialización del Cinema 2000 como un exhibidor de cine exclusivamente pornográfico había llegado a su clímax, a partir de ese momento ya no sería proyectado cine no pornográfico, salvo esporádicamente.

La “permisividad” del Estado en un contexto como el vivido en la década de los noventa con respecto a los materiales audiovisuales puede ser explicado por una serie de razones. La primera es que de acuerdo con la Ley 7440, las restricciones a los espectáculos públicos en vivo dirigidos a adultos debían cumplir una serie de reglas; no obstante, la más representativa fue el inciso b) del artículo 26, “Que el sitio donde se presente el espectáculo sea cerrado, de modo que no permita el acceso físico o visual de personas menores de edad.”, esta disposición se cumplió a cabalidad en muchos de los establecimientos en donde se proyectó cine, aunado a la capacidad de los funcionarios del cine para identificar coherentemente su público meta.

Además, hay que considerar el contexto de ampliación de la sexualidad pública, un caso ejemplificante es el abordado por la socióloga Megan Rivers-Moore, quien remarca que durante la década de los noventa la “mercantilización neoliberal del ocio, del consumo y del sexo” se dieron por una serie de condiciones macro y microeconómicas que afectarían una porción de la población mayoritariamente femenina y costarricense, como las trabajadoras sexuales. Según la autora, durante este contexto se amplía una dinámica por parte del Estado que hasta esta década se pudo visualizar claramente, y la conceptualizó como la “ambivalencia permisiva del Estado”.<sup>647</sup>

¿Pero qué significa precisamente esa permisividad y como se vincula con el cine erótico y pornográfico? Rivers-Moore explica que hubo un cambio en la filosofía y política del Estado para con las trabajadoras sexuales, puesto que históricamente se habían aplicado políticas represivas en relación con la salud pública, más que una reglamentación o fiscalización de la práctica sexual. De esta forma, las redadas de detención de trabajadoras sexuales representaron usualmente para el Estado, una forma de hacerse visible y contrarrestar la sensación de debilidad creciente, ante la reconfiguración estatal producto de las políticas neoliberales. Así las cosas, se desarrolla un discurso de una

---

<sup>647</sup> Megan Rivers Moore, Gringo Gulch. Sexo, turismo y movilidad social en Costa Rica, (San José: Editorial UCR, 2019), p. XVIII-XIX.

economía moral nacionalista con relación al sexo, en donde se ejerció la vigilancia sobre ciertos sectores específicos, con el objetivo de salvaguardar no solo una “sexualidad apropiada” sino también rechazar de facto esa “sexualidad que ponen en peligro a la nación.”<sup>648</sup>

Ante un escenario de creciente reconfiguración estatal, la sexualidad no reproductiva que se asocia con una identidad nacional externa pierde poder en el imaginario colectivo, a lo anterior se le suma que se hayan generado espacios en donde la legislación nacional se aplica de forma selectiva, esto quiere decir que producto de ese cambio y la poca actividad punitiva se generaron geografías del trabajo sexual que permiten al Estado beneficiarse de prácticas que a priori son criticadas con argumentos morales, pero que en lo relativo al mercado (turismo sexual) y fiscal (pago de impuestos) afectan positivamente al Estado.<sup>649</sup>

Esta permisividad y la generación de una geografía sexual selectiva se vislumbra no solo en el popularmente llamado barrio Gringo Gulch (se extiende desde calle 9 a calle 11, e involucra los barrios antaño de las élites josefinas como Barrio Otoya y parte de Barrio Amón) o la zona roja (ubicado entre las calles 4 y 10 en San José centro), sino también en el espacio que ocupaba el Cinema 2000, comercio que, a pesar de estar ubicado en el centro de San José, en donde las discusiones sobre el consumo de sexo público tuvieron implicaciones fuertes, sobrevivió hasta el año 2021.

---

<sup>648</sup> Rivers Moore, Gringo Gulch, 160-162.

<sup>649</sup> Rivers Moore, Gringo Gulch, 12, 162.

**Imagen 3.9** Cartelera de “Los placeres de la Cicciolina”



**Fuente:** *La Nación*, 10 de enero de 1993, 20.

Finalmente, la parte promocional de estas películas no iba más allá de tratar de atraer a los consumidores como se mencionó en el apartado primero de este capítulo, los productores se enfocaron en la representación del cuerpo femenino, de forma que las corporalidades representadas iban desde el rostro hasta senos o traseros. Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, se incorporó al análisis un elemento nuevo en algunas carteleras publicadas en este exhibidor, en donde se indicaba que todas las películas contenían sexo explícito además de la incorporación de las “X” como designación del género de las películas, como se puede observar en la imagen 3.4 de *Las Universitarias 2*<sup>650</sup> y *Las brujas del sexo*<sup>651</sup> o en la imagen 3.9 con las carteleras de *Deseos de la piel*,<sup>652</sup> *Las mujeres de John Bobbytt*,<sup>653</sup> *El bote del amor*<sup>654</sup> es importante mencionar

<sup>650</sup> [Las Universitarias 2], *La Nación*, 15 de enero de 1999, 22.

<sup>651</sup> [Las brujas del sexo], *La Nación*, 23 de enero de 1999, 22.

<sup>652</sup> [Deseos de la piel], *La Nación*, 8 de enero de 1999, 14.

<sup>653</sup> [Las mujeres de John Bonnytt], *La Nación*, 8 de enero de 1999, 14.

<sup>654</sup> [El bote del amor], *La Nación*, 8 de enero de 1999, 14.

que esta dinámica no solo se dio en las carteleras del periódico *La República*, sino que la tendencia se observa igualmente en el periódico *La Nación*. Es importante reconocer que esta dinámica no se limitó al Cinema 2000, sino que otros exhibidores reconocidos por la proyección de cine pornográfico también utilizaron esos recursos en las carteleras, tal como el cine Metropolitan.

Esta dinámica se profundiza a partir de 1999, cuando se reanuda la publicación de anuncios alusivos a productos audiovisuales que tuvieran contenido sexual en medios como la prensa, lo cual había sido regulado producto de la campaña moral de 1979 con la Ley 5811 tal como sucedió con las líneas eróticas, las cuales sufrieron una serie de críticas y la supresión de su publicidad, al igual que los exhibidores que proyectaron películas eróticas o pornográficas.<sup>655</sup>

De esta forma, se pudo visualizar que, en periodos anteriores, incluso para la misma década de 1990, la cartelera se vio limitada a la tímida sugerencia del contenido desarrollado en la película con juegos de palabras, sin mucha explicitud o retratos gráficos que tuvieran poses excesivamente sugerentes. El cambio en las representaciones en las carteleras entre 1987 y 1999 se constata en una serie de elementos: el primero y más llamativo es que a diferencia del resto del periodo de estudio, en 1999 las carteleras parecen mostrar más porciones del cuerpo femenino, pero ¿por qué el término porciones? Hay que recordar cómo se mencionó en el capítulo segundo, que la fraccionalidad del cuerpo fue una tendencia en las carteleras desde 1970; no obstante, como se observa en la cartelera de la imagen 3.9 ya no se enfoca en una única sección del cuerpo, sino que se le presta atención al conjunto, contrario a lo retratado en la imagen 3.10 en donde los rostros son el centro de atención.

El segundo elemento de las carteleras vistos a través de la década de 1990 es el uso de fotografías de mayor calidad, lo anterior no solo se puede observar si se hace una comparación entre la imagen 3.9 y 3.10, sino que también se puede observar cuando se comparan las carteleras de los últimos años de 1990 con las décadas de 1970 y 1980, en el primer quinquenio era más usual ver carteleras que utilizaran recursos gráficos más parecidos a un dibujo o silueta, mientras que en la década que va desde 1976 hasta 1986, la tendencia para el periodo en que las carteleras mostraban contenido gráfico era de fotografías un poco más claras pero hiper seccionadas, enfocadas en el rostro, los senos,

---

<sup>655</sup> Hermes Navarro del Valle, "Volvieron las líneas eróticas", *La República*, 26 de enero de 1999, 11 A.

el abdomen o el trasero.

**Imagen 3.10** Cartelera de *Deseos de la piel*, *Las mujeres de John Bobbytt*, *El bote del amor*



**Fuente:** *La Nación*, 8 de enero de 1999, 14.

Con respecto a la parte gráfica de las películas pornográficas proyectadas en el Cinema 2000 no tendieron a mostrar posiciones explícitas como en otros periodos, pero sí mantienen a la figura femenina como el centro de atención de la sección promocional como se puede observar en la imagen 3.10 del 8 de octubre de 1993.

**Imagen 3.11** Cartelera de “Sodomía” e “Inspiración erótica”



**Fuente:** *La República*, 8 de octubre de 1993, 39.

### Conclusiones

El periodo de 1987 a 1999 fue una década marcada por los cambios no solo a nivel institucional o político sino también en torno a las mentalidades. Después de un proceso de apertura que duró décadas, es notable que en los noventa la liberalización fue un tema de debate en todas las facetas de la cotidianidad, no solo en torno a los productos de consumo cultural, al Costa Rica empezar a abrir su comercio en mayor grado a los Estados Unidos y Europa, sino que este cambio en torno a las mentalidades empezó a generar críticas en la vivencia en torno a la sexualidad hegemónica, católica y heteronormativa. Con este análisis, es importante dimensionar que uno de los principales cambios con respecto a las décadas anteriores, es que quienes están más vinculados a la ruptura generacional en torno a los patrones de consumo, se respaldan y definen una identidad propia a través de una ciudadanía sexuada.

Las experiencias recopiladas de la prensa nacional nos hacen ver dos patrones, los cuales permiten tratar de explicar como a lo largo de la década el fenómeno del erotismo y la pornografía como productos de consumo público o privado fueron determinantes en la ruptura de los patrones de consumo tradicional, y por lo tanto de apertura cultural. Se desprende del análisis que la presencia y el accionar estatal ante problemáticas como la

estudiada en este capítulo más que proactiva sería reaccionaria; es decir, fue después de un proceso de apertura generalizada durante las últimas dos décadas del siglo XX y constantes quejas o campañas morales de actores diversos, que tuvieron picos de intensidad, lo que permitió la formulación de una nueva ley con respecto a las diversiones públicas.

A lo mencionado anteriormente, hay que sumarle una ruptura importante en el ámbito de la representación pública de las distintas identidades sexuales, fuera de la heteronormatividad. El que se haya empezado a explotar de forma cada vez más constante el sexo en cartelera como pasó en el caso de estudio del Cinema 2000, es una prueba de que el impacto de una sexualidad no reproductiva se fue expandiendo en el imaginario de los costarricenses. Lo anterior, claramente impactaría las tendencias en cuanto a esa sexualidad y sus subsecuentes manifestaciones, incluso en para quienes eran heterosexuales al hacerse pública la relación sexual coital.

El cambio cultural, como producto de una dinámica más profunda como la globalización, permitió la adopción de tecnologías audiovisuales o canales de comunicación más novedosos, lo que eventualmente significó la apertura de mercados cada vez más complejos de legislar y nichos cada vez más rentables o cotizados. Se propone que la forma de actuar por parte del estado costarricense fue producto de un Estado frágil económicamente y dividido políticamente, especialmente por las secuelas de la crisis económica de 1980, la cual no solo debilitó las bases económicas de aquellos exhibidores tradicionales, sino que también profundizó cambios en la forma de consumir y fiscalizar el consumo.

A lo anterior, se le suma la identificación de un discurso tradicional publicado en la prensa por civiles y personas pertenecientes a la estructura institucional que desarrollaron su accionar en torno a la conducta deseable paralela a la tradición. No obstante, en el ámbito público ese posicionamiento formal/tradicional sería confrontado discursiva y simbólicamente, o sea, que se presentaron resistencias a las formas de vida conocidas mediante críticas a los mitos y simbolismos representados no solo en el discurso médico sino también en la fuerza institucional respaldada durante décadas por los ciudadanos y por la ley.

La posición del Estado ante la creciente deslegitimación de la Oficina de Censura y el sexo público como un producto de consumo cultural, intensificó la mercantilización neoliberal del sexo en Costa Rica, lo anterior quiere decir que, ante la imposibilidad del Estado de regular los productos que ingresaban al país, así como el comportamiento de la

sexualidad no reproductiva, las geografías sexuales selectivas no solo fueron aplicadas a las zonas de comercio sexual, como lo fue en la Zona Roja de San José con la prostitución. Este contexto nos puede ayudar a explicar de forma más clara la consolidación del Cinema 2000 hasta el año 2021, no como el proyecto propuesto por los gerentes de cine en relación con la sala roja, como el que se propuso a mediados de 1970, sino como una consecuencia de la progresiva apertura cultural y capacidad de consumo del costarricense, pues no hay que olvidar que a mediados de la década de 1990 los indicadores macroeconómicos afectados con la crisis de 1980 comenzarían a recuperarse, como el empleo en las zonas francas y otros sectores incentivados por el Estado.

## Conclusiones generales

La presente investigación se dedicó a replantear la idea que se tiene con respecto a la sexualidad pública en Costa Rica, en las últimas tres décadas del siglo XX y esto particularmente a través del cine erótico y pornográfico, su censura y su consumo. Primeramente, se parte de criterios cinematográficos como los géneros a los que se adscribieron las películas analizadas para el contexto de estudio. Esta dinámica fue fundamental, debido a que el cine y sus categorías en realidad son conceptos históricos que cambian con el tiempo, lo anterior, quiere decir que cuando pasa el tiempo lo que una vez se consideró transgresor y dañino en la actualidad la percepción puede ser distinta, ya no negativa o, al contrario, positiva. Partiendo de este supuesto, es importante dimensionar que, en la presente investigación, el análisis de las carteleras de cine se realizó a partir de una combinación entre los criterios del género cinematográfico y los distintos discursos en torno a estas proyecciones, además de su publicidad en las carteleras. La producción en medios escritos como la prensa y las cartas custodiadas por el Archivo Nacional de Costa Rica, en el contexto de estudio 1970 – 1999 nos permite observar de forma más clara como las transgresiones a la moral pública fueron un tema de debate por las distintas percepciones, moralidades y mentalidades presentes en el conglomerado humano tan diverso que es Costa Rica.

Es importante visibilizar que a lo largo de la investigación se han señalado las discrepancias con relación a las menciones de la proyección de ciertos géneros cinematográficos, principalmente en torno a la pornografía. Lo anterior es fundamental entenderlo puesto que al estar analizando recursos históricos como la documentación del Archivo Nacional o la prensa impresa durante el contexto de la época, hay que visualizar la producción censora en función de un discurso relativizador de los conceptos utilizados, lo que significa que, de hecho los conceptos de cine rojo, cine erótico, cine pornográfico e incluso las sexy comedias, son abstracciones volubles y que en muchas situaciones se ven permeados por las agendas políticas y religiosas de un sector específico o de un país.

En la segunda mitad del siglo XX el estado costarricense experimentó una redefinición en sus tareas y en el porcentaje de injerencia en la vida privada de sus ciudadanos. Las transformaciones que sufre el Estado en su estructura involucraron no solo un ensanchamiento en lo relativo a la captación de mano de obra y de la infraestructura, así como de las relaciones diplomáticas y comerciales del país, sino que el Estado se involucró más de cerca en el consumo, como figura fiscalizadora de la

moralidad pública y policía de las buenas costumbres del contexto. De hecho, la pretensión de un control generalizado del consumo audiovisual ya había sido reglamentado desde finales del siglo XIX con las distintas leyes y decretos que regularon las diversiones públicas en general; no obstante, la formalización de dichas intervenciones se materializó en la fundación de la Oficina de Censura a inicios de la década de 1960.

Estas intervenciones en lo relativo a las distintas actividades de ocio fueron señaladas y criticadas, no es una novedad que las presiones del Estado hacia ciertos sectores sociales dejaron en evidencia desde las décadas de 1950 y 1960 que las clases subalternas no se percibían como pasivas en su totalidad. Las dinámicas propuestas por el Estado en torno a la modernización social y de la maquinaria estatal produjeron que la sociedad civil fuera desarrollando una tradición de resistencia, lo cual se ha abordado en distintas investigaciones de carácter histórico, no obstante, usualmente esa resistencia se enmarca en un contexto político o socio-económico, mientras que la esfera cultural queda relegada de los análisis de las luchas sociales, pues se ha percibido al costarricense como un consumidor pasivo de los productos audiovisuales, principalmente en lo relativo a los productos estadounidenses, lo cual solo ha sido debatido en las investigaciones más recientes.

Ante un panorama de constante cambio que involucró una cultura de masas cada vez menos familiar, lo que quiere decir que progresivamente los productos audiovisuales estuvieron más vinculados a los Estados Unidos que a América Latina con países como México, Argentina e incluso Brasil fueron profundizando rupturas en los esquemas de la cultura hegemónica del consumo que se venía reproduciendo desde inicios del siglo XX. No hay que obviar que este cambio en el consumo sería un catalizador de descontento entre las distintas generaciones de consumidores de las diversiones públicas. Al progresivo cambio en el panorama cultural a lo interno del país, se le sumaron las distintas dinámicas globales propias del contexto de estudio, que significaron rupturas transgresoras en torno a las telecomunicaciones, el concepto de familia y las edades (juventudes y niñez) así como una nueva comprensión de la sexualidad humana, la cual se vio confrontada a través de movimientos internacionalistas como la Revolución Sexual y el uso de la píldora anticonceptiva (sexualidad no reproductiva), la proscripción de la censura hacia las producciones cinematográficas sexuales y posteriormente su redefinición y la confrontación de una sexualidad hegemónica y predominantemente heterosexual desde los movimientos de liberación sexual, hoy en día conceptualizados en grupos como LGTBIQ, que para este contexto estuvieron más enfocados en las

comunidades de hombres homosexuales y mujeres lesbianas.

La idea de una Costa Rica predominantemente conservadora en términos sexuales se ratifica en el presente estudio, si bien la afirmación anterior no es un nuevo descubrimiento nos permite esclarecer las distintas formas en que se discutió como esa apertura cambiaría la convivencia en el hogar, lo cual estaría directamente vinculado a las relaciones entre los distintos géneros y la supervivencia de la familia nuclear como pilar fundamental de la sociedad costarricense. Ante los cambios experimentados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en torno a la cultura y la sociedad, los sujetos-individuos se posicionaron ante los nuevos fenómenos culturales, desde una reinterpretación de las pautas en torno a la injerencia estatal, la percepción de la sexualidad, así como a los nuevos productos audiovisuales que comenzaron a tener más visibilidad en la prensa como las sexy comedias.

Con base en el periodo de estudio, se conoce que en Costa Rica se había legitimado una forma de sexualidad en pareja, una sexualidad estructurada en un modelo heterosexual hegemónico, dentro del marco matrimonial cristiano, lo cual no significó que no existieran otras formas de vincularse como el sexo prematrimonial o con trabajadores sexuales; no obstante, estos eran invisibilizados por no ser la práctica más legítima a los ojos de la comunidad. La expansión de nuevas formas de socialización y vinculación entre personas y las nuevas costumbres que poco a poco se fueron propagando en el imaginario colectivo costarricense de inicios de la década de 1970 produjeron un cambio en la relación de la población con la sexualidad.

Es importante ver que la apertura al consumo de productos audiovisuales como los analizados en esta investigación fueron producto de una apertura generalizada, que involucró no solo un cambio en torno a las temáticas sino también en relación con las políticas culturales y sociales que el Estado asumió a lo largo de los 30 años de estudio. Lo cual nos permite dimensionar esta transición como una serie de consecuencias producto de la globalización de los movimientos y productos del consumo a lo largo y ancho del hemisferio occidental, que comenzó a popularizar primero las producciones latinoamericanas para después enfocarse e idealizar el *American way of life* como un objetivo de vida. Claramente es importante involucrar en el análisis el hecho de que en Costa Rica el ensanchamiento de la clase media como un sector en progresivo crecimiento daría pie a ese interés por los productos importados. No obstante, aunque el proceso del crecimiento de la clase media no involucró a toda la población costarricense en términos materiales, el cine como medio audiovisual logró por su accesibilidad captar a un

importante sector socioeconómico, por su ubicación geográfica y su precio.

Entre 1970 y 1975 se pudo visualizar dos tendencias importantes: primero, a inicios del periodo de estudio la apertura sexual fue calculadamente progresiva, esto porque hubo una introducción pausada en cuanto a los porcentajes de estrenos de las películas eróticas, lo que es claro al analizar las películas proyectadas. Durante el primer quinquenio de estudio se percibió que la predominancia en las carteleras estuvo vinculada a las sexy-comedias mexicanas o las comedias picantes. Se sugiere que esa apertura tímida, aunque constante, estuvo preparando el terreno para poder ofertar productos audiovisuales más explícitos, los cuales, sin un periodo de preparación, hubieran sido rechazados con más ahínco.

Al mencionar que hubo cálculos en torno a las proyecciones o exhibiciones públicas no solo se hace referencia a la forma en que los empresarios del cine tuvieron que ingeniárselas para lograr introducir dichos productos al país sino también porque la producción censora estuvo muy involucrada en la regulación cinematográfica. Se desprende de la investigación como el factor etario fue fundamental para el discurso censor; en efecto, para 1970 el 47.8 por ciento de las películas categorizadas como sexy-comedias o comedia erótica estuvo restringida para menores de 21 años, lo cual cambia radicalmente para el año 1975, en donde el 59.5 por ciento de las carteleras estaban restringidas para menores de 18 años. Por el contrario, a partir del segundo subperíodo analizado la cantidad de referencias a una censura etaria para los menores de 21 años y una censura a la vez geográfica baja en cantidad de menciones en la base de datos, sino es que desaparece. Es un hecho que se desincentiva la censura a los adultos, el discurso se centró particularmente en la infancia y las juventudes, quienes usualmente fueron el principal sector considerado como vulnerable ante las distintas formas de explotación de la sexualidad. Para el periodo final, se plantea al Estado más que como una figura fiscalizadora, una figura consultora.

La tendencia percibida con respecto a los países de procedencia para la primera parte de la década de 1970 estuvo estrictamente vinculada a la producción latinoamericana, lo que cambiaría radicalmente en las décadas de 1980 y 1990. De hecho, hubo un desplazamiento del consumo latinoamericano a otras generaciones, parece que quienes consumieron cine con contenido erótico y posteriormente pornográfico estuvieron expuestos a las producciones europeas provenientes de países como Italia y Francia para el periodo 1976-1986, e incluso México que para este periodo seguía siendo representativo en las carteleras. Sin embargo, al finalizar la década de 1980 se hizo más

visible el avance de la predominancia de las películas producidas en los Estados Unidos, lo que tendencia no solo para las carteleras comerciales o de cine no erótico, sino que se involucró más tardíamente con un porcentaje cada vez mayor de participación en las películas eróticas y pornográficas, lo que terminaría por desplazar en la década de 1990 las producciones de otros país, lo que significó que era el país dominante, pero no el único productor.

A lo largo de los 30 años de estudio la predominancia de las proyecciones en torno al género cinematográfico siempre estuvo en la comedia o drama erótico; sin embargo, las carteleras identificadas como películas eróticas tuvieron un incremento sustancial en el segundo subperiodo de investigación 1976-1986, lo cual finalmente cambiaría para la década de 1990 en donde se observó que hubo un incremento tímido pero bastante representativo de las películas pornográficas, lo cual no significó que se desincentivaran los restantes géneros cinematográficos que habían sido los predominantes en décadas anteriores. En lo relativo a la década de 1990 las películas clasificadas como “Otras” a pesar de no haber sido encontradas en la base de datos, se pueden clasificar como pornográficas por los elementos descriptivos que se han encontrado en las carteleras. Entonces, es fundamental distinguir que cada subperiodo consta de una oferta cinematográfica distinta, que propiciaron discursos relativos a esos productos audiovisuales y sus temáticas.

En cuanto a las carteleras de cine, se observó que de acuerdo con cada subperiodo las características en lo relativo a las representaciones cambiarían; no obstante, la continuidad se percibió en que el cuerpo femenino siempre fue el centro de atención o el elemento de explotación principal. Se ha localizado que para todo el periodo de estudio es normal la hipersexualización de los distintos sectores etarios; no obstante, el más controversial fueron aquellos que simulaban ser menores de edad, principalmente las mujeres que parecen niñas, lo que en consecuencia se percibe como una fetichización de las relaciones familiares. Lo anterior se concluye de la recolección de carteleras que hicieron alusión a primas, madrastras, tías y hasta hermanas en situaciones cotidianas, pero que, de acuerdo con el argumento de la película, buscaban una vinculación más allá de la filial. Además, se logró destacar de las carteleras recolectadas para el periodo mencionado, que se hacía un énfasis bastante claro en la sexualización de distintos oficios o carreras profesionales como las enfermeras, las maestras, las niñeras, las doctoras, las estudiantes (colegialas o universitarias), las secretarias, etc. Esta práctica finalmente parece que sería desincentivada a mediados de la década de 1990; puesto que las

carteleros de cine tendieron a representar más que un performance que acuerpara el argumento de la película, imágenes que dejaran a la imaginación los contenidos explícitos que se iban a proyectar.

Las representaciones en las carteleros tuvieron claros cambios entre cada subperiodo, de hecho entre 1970 y 1975 es bastante claro que las carteleros de los cines más populares tendrían más representatividad para el negocio de la publicidad al encontrar carteleros que tuvieron dimensiones de hasta una página entera, contrario a los exhibidores que estaban ubicados en las zonas periféricas como los cines de barrio, lo cuales usualmente aparecían con los elementos fundamentales para el consumidor; no obstante, esto no fue una tendencia consolidada, sino que a lo largo del quinquenio se combinaron carteleros con imágenes o siluetas que parecían pinturas o ilustraciones, principalmente a blanco y negro, las cuales en pocas ocasiones eran claras.

La tendencia anterior comienza a declinar a partir finales de la década de los setentas, en este contexto se visualiza que en la sección de las carteleros de cine comienzan progresivamente a abarcar menos espacio en el periódico *La Nación*. Principalmente es claro que hay una profundización en la cantidad de exhibidores que dejan de utilizar imágenes para promocionar las carteleros, esta situación podría matizarse con las constantes quejas de la sociedad civil ante la instrumentalización del progresivo aumento en el uso de la figura femenina para la venta de productos, así como el uso del erotismo en la publicidad. Y es que como se vio anteriormente, la fraccionalidad del cuerpo como estrategia de marketing lograría deteriorar, según el público consumidor, la relación que existía del coito como una actividad reproductora y la figura de la mujer como sacrosanta e inmaculada.

La tendencia con respecto al uso del recurso de la fraccionalidad del cuerpo fue una práctica que se siguió utilizando a lo largo del periodo de estudio, cada vez en menor medida. Sin embargo, fue hasta finales de la década de 1990 que se logró observar con mayor frecuencia el uso de fotografías realistas en las distintas carteleros de cine; por otro lado, los elementos utilizados para promocionar las películas fueron más explícitos, como el uso de fotografías que utilizaron todo el cuerpo en la imagen, con posiciones más explícitas o llamativas, y el uso de frases como “todas nuestras películas cuentan con sexo explícito” e incluso el uso de la letra “X” en cartelera, como símbolo mundial de la pornografía.

Fue posible encontrar en las primeras dos décadas del estudio carteleros que promovían o idealizaban las agresiones sexuales en distintos ámbitos, ya fuera en la

cotidianidad o en otros contextos como el carcelario, con películas como *Viólame* o *Vida y muerte en una cárcel de mujeres*, solo por mencionar algunos ejemplos. Este tipo de películas produjeron en la prensa, aunque de forma indirecta, una serie de discursos principalmente negativos, lo anterior se dio porque habían muchas denuncias con respecto a violaciones a mujeres jóvenes y menores de edad, incluso infantes, lo que casualmente fue vinculado al cine erótico y pornográfico, con el argumento de que esas producciones propiciaban una visualización abrupta, malsana y prematura de las relaciones sexuales, lo que también se rechazó por la exposición a temas de esa naturaleza sin ningún tipo de consecuencia.

Como se mencionó al inicio del apartado de las conclusiones, la apertura cultural a temáticas previamente restringidas para ciertos sectores (adultos-casados) fue controlado o progresivamente liberado. La afirmación anterior se fundamenta en que, a través de los distintos subperiodos, el nivel de explicitud en las carteleras es cada vez más claro. De hecho, este fenómeno no se explica por sí mismo; a lo largo de la investigación, se lograron identificar quejas relacionadas con la reducción del número de usuarios, que fueron disminuyendo a lo largo de los 30 años del periodo de estudio. Lo anterior, no solo significó que menos gente destinaba parte de sus ingresos al consumo de productos audiovisuales fuera de sus hogares, sino que se materializó en la disminución de las salas de proyección, esa disminución y la cada vez menos atractiva oferta cinematográfica producto de las condiciones de compra de las películas produjeron que los gerentes de cine tuvieran que ejecutar estrategias de supervivencia ante la creciente precariedad del mercado.

Se propone entonces que en el primer quinquenio del estudio se da una progresiva flexibilización de las temáticas aceptadas y proyectadas en los exhibidores nacionales, la tendencia durante el primer quinquenio fue que las salas de exhibición proyectaran esporádicamente sexy-comedias o comedias subidas de tono en distintos exhibidores, algunos más frecuentemente que otros. No obstante, esa flexibilización fue expandiéndose en distintos exhibidores que después tendieron a proyectar diariamente películas con temáticas sexuales, combinando las carteleras no eróticas en horarios diurnos, y películas eróticas o sexy comedias en horarios nocturnos, usualmente entre las 8:00 pm y 10:00 pm. Finalmente, se ha logrado apreciar que esta flexibilización de las carteleras, a pesar de no ser un fenómeno generalizado para todas las salas de cine, tuvo una gran importancia para la sobrevivencia de unas cuantas. Es más, se propone que a pesar de la falta de documentación, estudios de caso como el Cinema 2000 nos dan

indicios suficientes para visualizar una progresiva especialización hacia el cine pornográfico, como un nicho emergente.

Ante las proyecciones de materiales con temáticas sexualmente incipientes, no solo la institucionalidad sino también la sociedad civil prepararían y desplegarían una serie de acciones que buscaría contrarrestar las gestiones de los empresarios, a quienes en eventuales contextos de tensiones tratarían como “demonios populares” o “agentes corruptores”. Y es que Costa Rica ha tenido una larga experiencia regulando el consumo de masas, al accionar dispositivos de control o regulación del comportamiento civil, regido este a través de discursos que apelaron a la moral y las buenas costumbres. Muchos de esos discursos adquieren mayor relevancia cuando se hace un análisis comparativo con otras latitudes y se encuentra que, al igual que en Costa Rica, esos discursos ubicaron a los sujetos en un futuro distópico, en donde un elemento como la corrupción es producto de la pornografía, podría generar rupturas tales que desestabilizarían las bases de la sociedad en la que se vive, destruir el matrimonio e incluso la familia tradicional en un efecto dominó.

La cultura de control se fue revistiendo de legitimidad a través de la primera mitad del siglo XX en relación con las diversiones públicas, en donde la segregación y el proteccionismo de ciertas comunidades o sectores fue un discurso esencialmente promovido por el Estado y transmitido/reproducido por la población. Posteriormente, la apertura progresiva del país a las estructuras más modernas del comercio exterior y la transmisión de ideas involucrarían una transformación interna no solo en la cotidianidad del costarricense sino también en la institucionalidad. En consecuencia, se tiene una amplia experiencia con respecto a la producción censora, se localizaron toda una serie de reglamentos y decretos alrededor de las distintas diversiones públicas en donde queda claro que el Estado pretendió ejercer un papel activo, de regulación y fiscalización no solo del consumo sino también de la sexualidad. Se observó que a través de los tres subperiodos de estudio se discutió públicamente el tipo de sexualidad que se estaba propagando con la publicidad y consumo de ese tipo de cine.

Se desprende de la base de datos que entre 1970 y 1975 la discusión de la sexualidad giró entorno a una sexualidad pública ¿quién, cómo y por qué se estaba consumiendo esos productos audiovisuales? Además de la afrenta directa al Estado como ente garante o más bien regulador de esas diversiones y expresiones, es precisamente en este contexto que instituciones como la Iglesia católica y distintos individuos cuestionan el modelo de sexualidad que se estaba promoviendo a través del cine, el cual

esencialmente estuvo vinculado al ámbito público. Ante la cada vez más clara exposición de la sociedad civil al cine rojo se esperaba un recrudecimiento de la legislación y del accionar estatal; no obstante, ese recrudecimiento se daría en las propuestas de ciertos sectores de la sociedad civil.

Desde luego, comenzaron por promover discursos que pretendían enseñar lo dañino de la reapropiación de la actividad sexual, en donde la principal consecuencia sería precisamente el hecho de que la corrupción producto de las producciones harían de Costa Rica una capital del sexo. La sexualidad nuevamente fue vista como el campo de disputa de un sector contra otro, en el que se buscó fiscalizar los objetivos del encuentro, a través de propuestas con lenguaje punitivo. Es un hecho que se intentó promover un miedo colectivo a través del uso de falacias escaladas vinculadas al sexo. Este discurso es una posición muy importante puesto que para las perspectivas del futuro que se plantearon en la prensa, principalmente entre 1970 y 1990 se mencionaba que Costa Rica terminaría siendo una capital del sexo en donde la prostitución, la drogadicción, la violencia y la homosexualidad serían aquellas prácticas generalizadas que se propagarían producto del consumo de cine pornográfico. Es curioso como en la década de 1990, el creciente aumento del turismo sexual y la comparación que algunos medios hicieron entre playa Jacó en Puntarenas con Bangkok en Tailandia fuera pasada por alto en los discursos en contra de la censura; de acuerdo a algunos autores, en el contexto de 1990 la sexualidad pública se vuelve un negocio rentable para el Estado (tanto en la capital como en las zonas costeras) y es una estrategia de movilidad social para los y las trabajadoras sexuales.

Las medidas punitivas propuestas desde la censura son distintas, primero hay que entender que, en Costa Rica, en los tres subperiodos de estudio la censura se aplicó tanto desde la institucionalidad como desde la sociedad civil. Como se mencionó anteriormente, la censura institucional estuvo legitimada por un importante sector de la sociedad civil costarricense desde sus inicios; no obstante, los cambios en los medios, la apertura de Costa Rica al mundo y la adscripción del Estado a convenios internacionales permitieron visualizar a la figura estatal como una estructura débil por los grupos que exigían una institucionalidad más fuerte o efectiva y autoritaria, por aquellos que criticaron como el Estado coartó la posibilidad de elección, al prohibir los distintos productos audiovisuales. Las medidas de mayor popularidad que se ejecutaron fueron la prohibición total o la regulación con segmentos horarios y/o etarios, el corte de escenas completas o parciales; sin embargo, fueron prácticas que progresivamente se desincentivaron por la creciente importancia de los derechos de autor dentro de un marco

legal internacional y como reacción a la negación de los empresarios de cine. Es claro que en este contexto la percepción de la democracia fue debilitándose, principalmente desde el sector de la sociedad que estuvo en contra de la censura.

Es bastante claro que para este quinquenio se da una politización de la sexualidad, primeramente en lo relativo a la necesidad explícita de un sector más conservador de la sociedad que exigía una legislación nueva, que involucrara las nuevas tendencias del consumo. De esta forma, la politización llegó a consolidar bandos, se pudo constatar dos tipos de posiciones: quienes estuvieron a favor y en contra de la censura, esas posiciones quedaron registradas como opinión pública. Estos bandos generaron en varias ocasiones las llamadas campañas morales, que fueron pequeños movimientos de protesta que buscaron señalar a un chivo expiatorio en momentos de tensión colectiva, principalmente en los medios de comunicación masivos disponibles en cada periodo analizado. El objetivo principal era desincentivar, criminalizar y borrar la práctica que causaba la incomodidad, ante estos ataques no solo los empresarios de cine fueron proscritos como los corruptores populares, sino que también los censores del contexto fueron señalados por la falta de ejecución de las normas en contra de la publicidad vista como dañina, principalmente a inicios de 1980 cuando ya la redirección en materia de política censora había tomado un rumbo distinto.

Si bien en el ámbito teórico de esta investigación se parte desde el concepto de pánico moral, para poder explicar como la ciudadanía instrumentaliza la institucionalidad en situaciones de tensión colectiva, el caso de las proyecciones de cine erótico y pornográfico en Costa Rica se visualiza en el largo plazo como una serie de campañas morales, lo cual estuvo estrictamente vinculado al proceso de apertura cultural. Se proponen tres razones por las que no se pudo consolidar el pánico moral como tal en el periodo 1970-1999:

La primera es que a pesar de que existía desde el gobierno una aceptación generalizada al rechazo de este tipo de proyecciones, el objetivo de la censura oficialista había cambiado, y con esto cambió el enfoque de la represión o la censura previa. Lo anterior produjo que, aunque se transmitió un importante rechazo a esas producciones desde la sociedad civil en la prensa, ya el Estado no estaba en condiciones de accionar punitivamente contra estas expresiones cinematográficas en específico, lo que de algún modo ralentizó las expresiones de rechazo.

Segundo, de acuerdo con la investigación realizada a lo largo de 30 años se determino que no hubo un pánico moral, sino campañas morales debido al volumen de

publicaciones encontradas en la prensa nacional. Si bien existe plenitud de documentación la misma se encontró diseminada irregularmente a lo largo de todo el periodo. La intensidad de las publicaciones y los medios que lo publicaron no fueron los suficientes para determinar un pánico moral.

Tercero, se puede plantear como una hipótesis que, la razón por la cual no se escaló hasta el pánico moral fue porque muchos de quienes publicaban su opinión en la prensa fueron censores, funcionarios públicos, empresarios, comerciantes/ importadores y académicos, con lo que se propone que la mayoría de las publicaciones provinieron de actores menos vulnerables al discurso oficialista o presiones civiles. Lo anterior produjo una contención de la violencia simbólica y material desde el Estado a los comercios, además de que, como se había mencionado anteriormente, se estaba cimentando un proceso de apertura a la sexualidad pública.

Con relación a las campañas morales su objetivo fue llegar a la mayor cantidad de espectadores desde los distintos medios de comunicación para presionar al gobierno a retomar una política de censura del cine más similar a lo practicado a inicios de la década de 1970. Contrario a lo planteado en otras investigaciones con respecto al objetivo de la campaña moral de 1979, en donde se sugiere que el objetivo era restringir la publicidad catalogada como pornográfica, más que eliminar las proyecciones de cine prohibido; lo cierto es que, puede percibirse que a lo largo de las tres décadas de estudio las tensiones que se desprendían de las imágenes proyectadas, percibidas como inmorales, fueron el objetivo principal de las campañas morales, los distintos comentaristas de los conflictos requerían de una institucionalidad que buscara eliminar no solo la publicidad, sino también las películas e incluso los exhibidores que incurrieron en las proyecciones. Se considera que los discursos punitivos contra este tipo de materiales fueron más representativos pues involucraron no solo a quienes dirigían los negocios sino también a los consumidores de dicho tipo de cine.

De 1976 a 1986, es claro que la discusión se desplaza a las sexualidades disidentes, las cuales, como se ha mencionado ya previamente, se enfocaron en los hombres homosexuales y las mujeres lesbianas, esencialmente se cree que producto de un contexto no solo de visibilización de espacios de consumo de sexo no heterosexual sino también de la criminalización de estos grupos, se logra consolidar una identidad sexuada que se vinculó a las proyecciones de cine erótico; creadas en estas otras latitudes, consolidaron un nuevo nicho de promoción de la sexualidad en el ámbito público.

Se considera que ante las presiones ejercidas no solo por la sociedad civil, que

estuvo tanto a favor como en contra de la censura, se le sumó a la ecuación los empresarios de cine quienes proponían como medida paliativa a la censura crear una sala exclusiva para proyectar cine prohibido. Ante la propuesta, el ministro de Gobernación recomendó que todos los ciudadanos que pudieran participar dieran su opinión ante la oferta de la apertura de una sala de exhibición para cine prohibido. Esta dinámica, ya conocida en el discurso nacional, tuvo por objetivo institucionalizar el conflicto; como se verá en la década de 1990, el Estado, tras haber redefinido sus objetivos y el alcance de la censura, tiene que reaccionar de alguna forma ante las presiones de la sociedad civil para evitar mayores conflictos.

Si bien estas expresiones de la sexualidad ya eran dimensionadas y reguladas por el estado costarricense desde inicios del siglo XX, por medio de leyes contra la sodomía o con la aplicación del encierro psiquiátrico, este contexto nos permite observar que a pesar de la resistencia y clara oposición desde el Estado y cierto sector de la sociedad se tuvieron que dar concesiones, principalmente porque a finales de la década de 1970 existe una nueva realidad estatal. Lo anterior, tiene especial importancia en el presente estudio porque el Estado tuvo que situar estos fenómenos no solo como una cuestión de modernización legal, sino también en términos de injerencia estatal y el redireccionamiento de las subjetividades del individuo en donde los patrones de consumo no solamente cruzaron el consumo mismo, sino la clase social, el género e incluso la sexualidad.

En este contexto es cuando más claramente se observa que el discurso de la pornografía pasa por las subjetividades de los individuos, en donde la “obscenidad y vulgaridad” de un desnudo es generalizado en cada expresión audiovisual sin tomar en cuenta el tipo de explícites ni el contexto de la imagen. Ante los nuevos productos audiovisuales, la desproporcionalidad del discurso acaparó las descripciones de los filmes. Esas lecturas cargadas de elementos propios de las campañas morales generaron y difundieron un fuerte temor de la sociedad civil a la eliminación de la Oficina de Censura como institución, generando una expectativa nefasta del futuro.

Continuando con la censura, la otra parte de la censura aplicada en Costa Rica fue la censura informal, esta no está adscrita formalmente a ninguna institución, pero muchas veces se basa en la filosofía de otras instituciones como la misma Oficina de Censura y/o doctrina religiosa que predomina en el país. En este sentido, la autoridad censora que ejerció el Estado estuvo bien instrumentalizada, de tal forma que el recurso de la autocensura fue internalizada, y finalmente aplicada en un formato de “censura

horizontal”, o sea, la aplicación de la censura de un civil a otro, lo cual sería fundamental cuando se habla de un estado débil, en donde la policía de las buenas costumbres no pudo fiscalizar efectivamente la aplicación de la legislación de la censura en las periferias. Estas prácticas de coacción sostuvieron durante gran parte del periodo de existencia a la Oficina de Censura, la cual tuvo un apoyo inicialmente fuerte pero que se fue debilitando, dando como producto una transformación de esta.

Algunas de estas quejas o posiciones coincidieron en ambos bandos, de esta forma, los argumentos para restringir las proyecciones en algunas situaciones fueron exactamente los mismos para liberar las proyecciones, entre los que se encuentran: la mayoría de edad como factor para una independencia de facto, discursos relativos a la identidad nacional y el excepcionalismo costarricense (en cuanto a educación, blanquitud e incluso la misma institucionalidad como catalizador del conflicto, la libertad y la democracia), la aplicación de restricciones etarias, geográficas e incluso la aplicación de tarifas o impuestos que limitaran el acceso a los espectáculos públicos.

El último punto es fundamental puesto que se puede situar que algunos empresarios de cine lograron aplicar formas de censura que no habían sido institucionalizadas todavía, como lo fue el subirles el precio a ciertas películas, un caso representativo de esta dinámica fue *El último tango en París*, esta cartelera nos da indicios de que las restricciones que se aplicaron tuvieron una estructura de clase. Realmente, no es una novedad el hecho de que la sexualidad no reproductiva haya estado disponible, sin castigo o vigilancia para los sectores más acaudalados de la sociedad; para quienes se encontraban en las clases subalternas, de hecho, la censura y la vigilancia fueron parte de sus posibilidades y limitaciones de ocio. Lo anterior, se hizo patente en la investigación a través de discursos normalizadores en donde se propuso que las clases subalternas carecían de educación y medios para poder enfrentarse a los productos audiovisuales de naturaleza pornográfica o erótica.

Lamentablemente queda fuera del alcance de esta investigación el determinar el público meta de los cines que proyectaron películas con contenido erótico y pornográfico por la naturaleza de las fuentes. Existe una encuesta generada por el Estado para determinar la receptividad de los costarricenses en 1979 con respecto a los productos audiovisuales como el televisor y el cine; no obstante, la fuente mencionada únicamente se ha encontrado para un año, pero de ella se puede concluir que quienes usualmente consumieron cine de esa naturaleza fueron hombres, clase media y principalmente de la gran área metropolitana.

Al finalizar la década de 1970 es claro que la posición que adoptaría el Estado con respecto a la apertura y el modelo de control hace una transición de una posición recalcitrantemente negativa y rígida a una de evidente incomodidad permisiva. Se ha logrado constatar con otras investigaciones que el estado como estructura organizada, obedeció a una agenda política, la cual sufrió mutaciones con cada cambio de gobierno. Es precisamente esa política económica, social y cultural la que afectó y eventualmente transformó el sistema de la censura, en donde no solo hubo una reconfiguración a lo interno de la institución en lo relativo al personal; sino que, producto del contexto de crisis y renovación política en la región, la reconfiguración estuvo estrechamente vinculada a la necesidad de modernización, de ahorro de recursos y de cambio en la forma de legislar, principalmente sobre la legalidad del funcionamiento de la Oficina de Censura.

Se buscó una redirección del enfoque de la censura, como institución formal de vigilancia de las temáticas sexuales, a una censura política y contra la violencia. La apertura propiciada por un cambio en la configuración de la censura generó que desde el Estado se buscara incidir en la elección de las masas a través de proyectos educativos informales como los cines foros; no obstante, lo más importante fue el cambio de un rol regulador o coaccionante, a uno consultor. A lo largo del periodo la percepción de la apertura en términos de temáticas de los productos audiovisuales fue considerada como corrupción, se planteó que los censores y el tribunal tenían redes o eran aliados de los gerentes de cine.

Las quejas durante 1990 hacia el cine erótico cambian, se percibe que se ha desarrollado un discernimiento un poco más complejo alrededor de la estética erótica por parte de ciertos sectores, principalmente de figuras públicas vinculadas a los distintos medios de comunicación; no obstante, la percepción de decadencia es una constante a lo largo de las tres décadas de estudio. En el subperiodo 1987 – 1999 la discusión gira en torno a la pornografía y la importancia de resguardar a la juventud y la niñez ante la exposición prematura de contenidos sexuales explícitos.

El análisis y el discurso médico sobrepasó el discurso punitivo en este subperiodo, se logra apreciar que para este contexto las críticas a la estética pornográfica se centran más en los daños fisiológicos a los menores y las juventudes, antes que los discursos moralistas utilizados en previos subperiodos. De esta forma, se logra apreciar que hay una sustitución de los discursos; no obstante, la intención fue la de normar, señalar y proscribir a los consumidores adultos. Desde la perspectiva médica, el discurso se abocó a describir

las posibles consecuencias como las enfermedades mentales, deformaciones físicas, transformaciones en las relaciones de género, el desarrollo y la propagación de ideologías para promover la promiscuidad sexual, lo cual claramente repercutía en la familia.

En la década de 1990 es recurrente el discurso de que hay una diferencia en cuanto al impacto del consumo de productos audiovisuales de carácter sexual entre quienes pertenecían a un estrato socioeconómico alto, medio o de las clases populares. Sumado a lo anterior, la crítica también involucró el lugar de consumo, no obstante, en este sentido no se hizo una apreciación positiva o negativa dependiendo del lugar; en el imaginario colectivo uno era tan dañino como el otro. Las distintas presiones sobre la institucionalidad fueron fundamentales para hacer una revisión profunda de la normativa nacional y su posterior reconfiguración. Recordemos que la citada ley de Espectáculos públicos se había estado mencionando en la prensa desde finales de la década de 1970; no obstante, fue aprobada hasta 1994. De hecho, es importante rescatar que la firma de la ley fue una movida estratégica como parte de una actitud conciliadora del estado ante la emergencia promulgada por los sectores más conservadores, principalmente ante la sensación cada vez más clara de debilidad institucional producto del contexto de crisis y de una reconfiguración marcada por las presiones civiles y el mercado mismo.

Con respecto a los empresarios de cine, este grupo en la década de 1990 comienza por aprovechar la inestable e irregular situación que vive la institucionalidad, primero al estratégicamente empezar a visibilizarse en la prensa con más frecuencia y posteriormente al utilizar, al igual que cierto sector de la sociedad civil, los canales institucionales como los recursos de amparo para poner resistencia ante las presiones de la sociedad civil, es decir se pasa de una censura mediática a una censura jurídica. No obstante, hay que dimensionar que en este contexto la cantidad de productos que se estaban comerciando hicieron que los exhibidores tuvieran cada vez más competencia con los night-clubs, los videoclubes, la televisión por cable y satélite además del internet, de los impuestos y la lentitud con la que llegaban los estrenos. Ante este contexto, las posiciones desde la sociedad civil en torno a la protesta del sexo público, siempre siguieron con mayor frecuencia a los cines como los promotores de la indecencia, lo cual se materializó en persecuciones, allanamientos y decomisos de cintas catalogadas como pornográficas.

La reconfiguración que sufre el Estado entre 1980 y 1990 con respecto a la legislación y la Oficina de Censura nos permite explicar una ampliación de la sexualidad pública, esto es fundamental para comprender por qué el proyecto de una sala de

exhibición exclusiva para cine prohibido no prosperaría como un proyecto colectivo entre los distintos empresarios del cine y tutelado por el Estado. A mediados de 1980 ya el Estado como ente garante de la censura institucional habría enfocado sus recursos en fiscalizar aquellos productos audiovisuales que incentivaran la delincuencia, más que el consumo de productos vinculados a las proyecciones eróticas y pornográficas, a pesar de las críticas y de las presiones ejercidas por el sector civil; el contexto de retracción Estatal hizo que no fuera necesario crear una sola sala de exhibición para la exclusiva proyección de estos productos, más bien se visualiza una liberación de estas proyecciones. A pesar de que se formulara a mediados de 1990 una nueva ley que pretendía fiscalizar no solo las proyecciones de cine sino también la programación televisiva, se hizo claro que el Estado no tuvo los censores necesarios para ejercer la vigilancia sobre los exhibidores restantes, de esta forma es claro que existe una ambigüedad y selectividad a la hora de hacer efectiva la ley, lo que permitió que la iniciativa de corte privada como el Cinema 2000 se transformara con el tiempo en un cine exclusivamente pornográfico.

## **Fuentes**

### **Archivo Nacional de Costa Rica**

“[Acta de la sesión #47]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (10 de octubre de 1975).

“[Amor a cuatro puntas análisis para la Oficina de Censura]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (*s.f.*).

“[Reglamento Orgánico de la Oficina de Censura]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (29 de noviembre de 1973).

“[Renuncia de Guido Fernández...]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, (1971).

Acuña, Reinaldo et all. “[San Francisco de Goicoechea en contra del cine rojo]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (1976).

Bastida de la Paz, Antonio. “[Resolución de censura de Dagmar’s Hot Pants]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (18 de abril de 1975).

Bastida de la Paz, Antonio. “[Amor a cuatro puntas resolución]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (11 de marzo de 1976).

Bastida de la Paz, Antonio. “[Censura de la película Dagmar’s Hot Pants]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (18 de abril de 1976).

Bastida de la Paz, Antonio. “[En estas camas nadie duerme]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (28 de abril de 1976).

Coll, Ramón A. “[Queja irregularidades ante el proceso de censura]” Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (5 de junio de 1978)

Comité de Damas Católicas, “[Carta contra cines rojos]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (27 de setiembre de 1976).

Delgado Bolaños, Juan de Dios. “[San José, Toda censura de espectáculos]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (setiembre 1976).

Fernández Saborío, Juan Carlos. “[Rechazo a apertura de cine exclusivo]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación (1970).

García y García, Isidro. “[San Isidro de El General, Canciller de la Curia]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (1976).

- González, Gonzalo. “[San Isidro del General, rechazo a la apertura de cine rojo]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (23 de octubre de 1976).
- Guido, Fernández. “[Memorandum]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (5 de mayo de 1971).
- Jinesta G., Carlos F. “[Apelación de la censura a Confesiones Femeninas]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (4 de junio de 1975).
- Jinesta G., Carlos F. “[Apelación de la censura a Dagmar’s Hot Pants]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (13 de marzo de 1975).
- Liceo de Moravia, “Legalización del cine rojo en Costa Rica”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (29 de setiembre de 1976).
- Loria Leiton, Henry. “[Queja por resolución de censura “Calores”]” Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (1976).
- Odio B., Elizabeth. “[Revocación de la resolución de censura]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, (1978).
- Paniagua Vásquez, Carlos. “[Tenemos más maestros que soldados]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (1976).
- Ramos Esquivel, Carlos L. [San José, Leí su llamado]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (1976).
- Saborío Sartoresi, Henry. “[San José, Equipo Sacerdotal queja cine rojo]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (1976).
- Soto, Adela. “[Colima de Tibás carta pro-censura]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (1976).
- Zeledón de Echeverría, Viela Cristina. “[En relación al debate suscitado en la prensa]”, Archivo Nacional de Costa Rica, Ministerio de Gobernación, Justicia y Gracia, (28 de setiembre de 1976).

## **Prensa Nacional**

- “Adolescente Impura”, 1970. *La Nación*, 13 de junio, p. 111.
- “Amor y muerte en la cárcel de mujeres”, 1976. *La Nación*, 1 de noviembre, p. 39 A.
- “Amor y sexo en cuatro actos”, 1988. *La República*, 3 de noviembre, p. 9 A.
- “Amor, sexo y travesuras”, 1983. *La República*, 3 de febrero, p. 38 A.

“Anatomía de un acto de amor”, 1991. *La República*, 4 de septiembre, 27 A.

“Al margen de la felicidad”, 1986. *La Nación*, 29 de noviembre, (s.p.)

“Burlesque”, 1984. *La Nación*, 17 de enero, p. 27 A.

“Carla y Nora”, 1975. *La Nación*, 2 de junio, 74A.

“Cama, coche, alojamiento”, 1970. *La Nación*, 1 de junio, p. 86.

“Cambio de sexo”, 1980. *La Nación*, 23 de enero, p. 34 A.

“Cines piden trato justo”, 1989. *La Nación*, 1 de enero, p. 15 A.

“Cine: Reverdecen las salas de cine”, 1994. *La República*, 5 de junio, p. 2 B.

“Cómo enfriar a mi marido”, 1975. *La Nación*, 4 de enero, p. 92.

“Crazy Horse”, 1980. *La Nación*, 30 de julio, p. 41 A.

“¿Crisis en el cine?”, 1986. *La Nación*, 1 de enero, p. 30 A.

“Cuando las colegialas crecen”, 1984. *La Nación*, 17 de enero, p. 27 A.

“Decameron Secreto”, 1976. *La Nación*, 14 de junio, p. 47 A.

“Deseos de la piel”, 1999. *La Nación*, 8 de enero, p. 14.

“El amante en el desván”, 1979. *La Nación*, 7 de enero, p. 46 A.

“El bote del amor”, 1999. *La Nación*, 8 de enero, p. 14.

“El... Ella... Y El”, 1979. *La Nación*, 10 de enero, p. 23 A.

“El ginecólogo de mi mujer”, 1979. *La Nación*, 22 de enero, p. 29 A.

“El Graduado”, 1970. *La Nación*, 10 de enero, p. 71.

“Emmanuelle Negra 2°”, 1986. *La Nación*, 24 de junio, p. 59 A.

“Erotomano”, 1979. *La Nación*, 4 de enero, p. 30 A.

“Escándalo”, 1989. *La República*, 24 de enero, p. 51 A.

“Escuela de placer”, 1984. *La Nación*, 1 de enero, s.p.

“Escuela de Placer”, 1984. *La Nación*, 1 de enero, s.p.

“Filmes prohibidos podrían exhibirse”, 1976. *La Nación*, 18 de setiembre, p. 6

“Garganta profunda”, 1992. *La República*, 24 de diciembre, p. 8 B.

“Hasta donde la censura”, 1984. *La Nación*, 10 de enero, p. 2 B.

“Las adolescentes”, 1976. *La Nación*, 27 de enero, p. 37 A.

“La Bachiller”, 1986. *La Nación*, 19 de junio, p. 50 A.

“Las brujas del sexo”, 1999. *La Nación*, 23 de enero, p. 22.

“La cama en la casa pública”, 1979. *La Nación*, 18 de enero, p. 46 A.

“La censura vista por su máxima autoridad”, 1976. *Excelsior*, 13 de setiembre, p. 9.

“La Colegiala”, 1976. *La Nación*, 15 de enero, p. 46 A.

“La gran comilona” 1975. *La Nación*, 1 de junio, p. 66A.

- “Las mil y una noches prohibidísimas”, 1976. *La Nación*, 7 de setiembre, p. 27 A.
- “Las mujeres de John Bonnytt”, 1999. *La Nación*, 8 de enero, p. 14.
- “La Perra”, 1970. *La Nación*, 28 de junio, p. 107.
- “La Primita”, 1986. *La Nación*, 2 de junio, p. 68 A.
- “Las universitarias 2”, 1999. *La Nación*, 15 de enero, p. 22.
- “La vida erótica de Malú”, 1992. *La República*, 24 de diciembre, p. 8 B.
- “La venus negra”, 1992. *La República*, 24 de diciembre, p. 8 B.
- “Los dilemas de un censor”, 1971. *La Nación*, 31 de marzo, p. 14.
- “Los placeres de la Cicciolina”, 1993. *La Nación*, 10 de enero, 20.
- “Momentos de amor”, 1993. *La Nación*, 3 de enero, p. 31.
- “Mujeres apasionadas”, 1980. *La Nación*, 3 de junio, p. 38 A.
- “No desearás al vecino del nº 5”, 1975. *La Nación*, 12 de diciembre, p. 55A.
- “Picardías del sexo”, 1989. *La República*, 16 de enero, p. 45 A.
- “Portero de Noche”, 1986. *La Nación*, 8 de junio, p. 62 A.
- “Sexo y amor en cuatro sentidos”, 1988. *La Nación*, 3 de noviembre, p. 15.
- “Silver: una invasión a la privacidad”, 1991. *La República*, 4 de septiembre, p. 33.
- “Striptease de la muerte”, 1970. *La Nación*, 30 de enero, p. 94.
- “Súper Decamerón Erótico 3”, 1975. *La Nación*, 3 de noviembre, p. 43A.
- “Último tango en Roma”, 1975. *La Nación*, 6 de noviembre, p. 38A.
- “Una pareja desapareja”, 1976. *La Nación*, 14 de junio, p. 47 A.
- “Vicios privados de Eva”, 1993. *La República*, 28 de abril, 6 B. Recuperado desde:  
<https://prensacr.info/data/61dbe880445c2c430caefc0a>
- “Vicios privados, virtudes públicas”, 1986. *La Nación*, 1 de noviembre, p. 43 A.
- “Quiero lo que quiero...ser mujer”, 1975. *La Nación*, 1 de noviembre, p. 34A.
- “Zazel”, 1999. *La Nación*, 23 de enero, p. 22.
- Aguilar C, Fernando, 1971. “Censura terrible”. *La Nación*, sección Cartas a la columna, 17 de abril, p. 8.
- Amador H., Eduardo, 1984. “Crisis moral”, *La Nación*, 18 de junio, p. 14 A.
- Amador H., Eduardo, 1994. “Lectura equivocada de una sentencia”, *La República*, 13 de abril, p. 14. Recuperado desde  
<https://prensacr.info/data/61d0a47a445c2c31968a47f2>
- Amador H, Eduardo, 1994. “Espectáculos públicos y pérdida de valores”, *La República*, 27 de noviembre, p. 18 A. Recuperado desde  
<https://prensacr.info/data/61d0db34445c2c31968a7421>

- ANSA, 1990. “Modifican en Francia sistema de censura”. *La República*, 28 de enero, 37A. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%2028%20ene%201990.pdf>
- Baldini, Alessandra, 1992. “Prohíben difundir sexo en televisión”. *La República*, 6 de junio, p. 8 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61dbf218445c2c430caf03cb>
- Brenes, José Rafael, 1996. “Al margen”, *La República*, 30 de mayo, p. 13 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4dd8d445c2c39f992f484>
- Borrel, Esther, 1990. “Haz el amor y no la guerra”, *La República*, 4 de noviembre, p. 5B. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%204%20nov%201990.pdf>
- Cabezas, Ricardo, 1970. “¿Qué pasa con las diversiones?”, *La Nación*, 30 de noviembre, p. 50.
- Calvo, Virgilio et al, 1986. “Descomposición social”. *La Nación*, 17 de junio, p. 6A.
- Chaverri C., Bernardo, 1976. “Sobre la Censura”. *La Nación*, 9 de octubre, p. 3 B.
- Campo pagado inauguración del Cinema Irazú, 1982. *La República*, 11 de diciembre, p. 16. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61988842445c2c2d4462d15c>
- Campo pagado inauguración del Cinema 2000, 1983. *La República*, 16 de noviembre, p. 35 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61998051445c2c21073c2892>
- Cañas Escalante, Alberto, 1976. “Han prohibido “Emmanuelle””, *Excelsior* 22 de julio, (s.p.).
- Cañas, Alberto, 1976. “Riesgo y realidad de la censura”, *Excelsior*, 8 de setiembre, p. 2.
- Cañas, Alberto, 1976. “Divagaciones en torno a la censura”, *Excelsior*, 5 de setiembre, p. 2.
- Carcheri Schwartz, Luis, 1996. “Cines actúan con apego a la ley”, *La República*, 1 de junio, p. 13 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4ddef445c2c39f992f4d4>
- Castro Elizondo, Claudio, 1990. “La prohibición de la película”, *La República*, 14 de enero, p. 16A. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%2014%20ene%201990.pdf>

- Catania, Carlos, 1980. "Cine y pornografía". *La Nación*, 5 de enero, p. 3 B.
- Comisión Pro-Familia, 1979. "Los costarricenses debemos exigir que se cumplan las leyes". *La Nación*, 16 de julio, p. 20 A.
- Corrales, Gloriana, 2016. "Mall San Pedro: El titán que asombró a la Costa Rica noventera", *La Nación*, 1 de mayo. Recuperado desde: <https://www.nacion.com/revista-dominical/mall-san-pedro-el-titan-que-asombro-a-la-costa-rica-noventera/OJL2GNI2TVFSJA52C7XYCRGH3U/story/>
- "Dictamen sobre la calidad cinematográfica de la película Al margen de la felicidad", 1986. *La Nación*, 30 de noviembre, p. 79 A.
- Domínguez, Guillermo, 1976. "Son cosas naturales". *La Nación*, 23 de octubre, p. 3 B.
- Fernández, Guido, 1976. "Sobre Censura", *La Nación*, 4 de setiembre, (s.p.).
- Fernández, Mauro, 1991. "Video Sex". *La República*, 4 de abril, p. 7 B.
- Fernández, Mauro, 1994. "S.O.S sexual". *La República*, 5 de abril, p. 7 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d0a2f9445c2c31968a46b7>
- Flores Mora, Ronald et all, 1976. "No es lo mismo". *La Nación*, 10 de noviembre, p. 3 B.
- Gentilini Salazar, Adriana, 1996. "Arzobispo eleva su voz por el agro", *La República*, 19 de mayo, 5A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4dbef445c2c39f992f331>
- Giacomelli, Mario, 1994. "Reverdecen las salas de cine". *La República*, 5 de julio, p. 2B.
- Giacomelli, Mario, 1998. "El submundo del porno". *La República*, 5 de junio, p. 6 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/619fa451445c2c61f42ad1ee>
- Giacomelli, Mario, 1998. "Juegos de placer". *La República*, 7 de junio, p. 2 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/619fa4aa445c2c61f42ad234>
- "Gobernación declaró pelea a pornografía", 1987. *La República*, 18 de junio, p. 14. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d1f1cd445c2c61099ca1a9>
- Gómez Carballo, Julio, 1976. "¿Estamos en revolución sexual?". *La Nación*, 11 de octubre, p. 3 B.
- González Vega, Gabriel, 1986. "Cine '85". *La Nación*, 29 de enero, p. 1 B.
- Kirton, Browsky, 1989. "Censura de "El cucu"", *La Nación*, 16 de enero, p. 18 A.
- Láscaris, Constantino, 1975. "¡Apto para mayores!". *La Nación*, sección Foro de la nación 19 de abril, p. 15.
- "Más de doce películas totalmente prohibidas para Costa Rica", 1970. *Semanario Universidad*, 23 de noviembre, p. 7.
- Medina, Virginia, 1990. "¿Censura? No, gracias", *La República*, 13 de enero, p. 16A.

- Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61e18cae445c2c2ff3107f5d>
- “México: erotismo nacional, historias sin pudor”, 2015. *Entorno Inteligente*, 6 de septiembre.
- M.M.M., 1975. “Historia de un amor prohibido”, *La Nación*, sección Cartas, 12 de junio, p. 14B.
- Molina Jiménez, Iván, 2016. “Elysia o el valle de los nudistas”. *La Nación*, 20 de marzo.
- Mora, Elodia, 1990. “Censura reafirma prohibición de “La última tentación de Cristo”, *La República*, 19 de enero, p. 9A. Recuperado desde [https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica\\_19%20ene%201990.pdf](https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica_19%20ene%201990.pdf)
- Mora Gamboa, Emilia, 1994. “Regularán espectáculos públicos”, *La República*, 3 de noviembre, p. 5 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d0d596445c2c31968a6f8c>
- Mora Juliuta, Cristina, 2011. “11 horas de porno al día”. *La Nación*, 30 de octubre.
- Moreno, Kitico, 1976. “Rotundo rechazo a cines especiales”. *Excelsior*, 7 de octubre, p. 3.
- Navarro del Valle, Hermes, 1999. “Volvieron las líneas eróticas”, *La República*, 26 de enero, p. 11 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/619fda63445c2c61f42afae9>
- “Nueva ley para frenar industria de la pornografía”, 1987. *La República*, 17 de noviembre, p. 38. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d21ac2445c2c61099cc1ec>
- Parra, Ana María, 1996. “Sexo, videos y pleitos”, *La República*, 2 de junio, 1B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4de20445c2c39f992f4fa>
- Pastor, Roció, 1995. “¡Cuidado! con las líneas calientes...”, *La República*, 20 de noviembre, 6A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4c092445c2c39f992dcd2>
- Pastor, Roció y Erdín Hernández, 1996. “Llamadas al exterior bajarán hasta un 59% - ICE también limita líneas eróticas”, *La República*, 7 de septiembre, p. 3A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4eecf445c2c39f993025e>
- Peralta G., Rodrigo, 1994. “Regulaciones de la Censura no son obligatorias”, *La República*, 24 de marzo, p. 6 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d0a0e5445c2c31968a4507>
- Orozco, Angela, 1994. “Presidente de Asamblea critica a magistrados”, *La República*, 04 de julio, p. 5 A. Recuperado desde

<https://prensacr.info/data/61d0b801445c2c31968a579d>

“Pornográfico y Pernicioso”, 1974. (*En Prensa*) agosto 1974, p. 2-3.

“Prevención contra el delito”, 1993. *La República*, 08 de noviembre, p. 12. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d07edd445c2c31968a2935>

“Procurador solicita rechazar recurso de amparo a Sala IV”, *La República*, 28 de enero, p. 8A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61e19093445c2c2ff3108264>

“Público debe decidir si exhiben cintas prohibidas”, 1976. *La Nación*, 22 de setiembre, p. 5 B.

Quesada, Harold, 1995. “En todas”, *La República*, 5 de julio, p. 4 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4a8e1445c2c39f992c983>

Quirós, Marta María, et al, 1976. “Carta pública”. *La Nación*, 10 de octubre, p. 17 A.

Rodríguez Herrera, Carlos, 1990. “La última tentación”, *La República*, 3 de enero, p. 18 A. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%203%20ene%201990.pdf>

Servicine, 1980. “[Enviar película a Costa Rica]”. *La Nación*, 4 de junio, p. 39 A.

Sobrado, Juan José, et al., 1996. “Advierten sobre galopante deterioro de valores morales”, *La República*, 14 de mayo, p. 14 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4daff445c2c39f992f26b>

Starcevic, Dino, 1990. “Critican prohibición de película”, *La República*, 16 de enero, p. 13 A. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%2016%20ene%201990.pdf>

Starcevic, Dino, 1990. “La última tentación de Cristo: Un año de calvario para la película”, *La República*, 28 de mayo, p. 20 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61e1ad54445c2c2ff3109868>

Starcevic, Dino, 1990. “Amplían amparo sobre “La última tentación de Cristo”, *La República*, 24 de enero, p. 2A. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%2024%20ene%201990.pdf>

Starcevic, Dino, 1990. “Rechazan argumentos de Procurador Steiner”, *La República*, 31 de enero, p. 5A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61e19150445c2c2ff31082f0>

Starcevic, Dino, 1990. “Nuevo recurso en contra de la censura”, *La República*, 26 de

- mayo, p. 8. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61e1acec445c2c2ff3109815>
- Starcevic, Dino, 1992. “La generación del No”, *La República*, 25 de junio, p. 20A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61dbf6d1445c2c430caf079f>
- “Teléfonos eróticos propician agresión”, 1992. *La República*, 28 de noviembre, p. 10B. <https://prensacr.info/data/61dc1e04445c2c430caf273d>
- “Tentación Prohibida”, 1980. *La Nación*, 15 de enero, p. 47 A.
- “Ticas en videos pornos”, 1993. *La República*, 27 de noviembre, p. 13 A. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61d08456445c2c31968a2db0>
- “Tribunal de alzada tendrá la oficina de censura”, 1971. *La Nación*, 16 de abril, p. 74.
- “Un sí condicional a las salas de cine especializado”, 1976. *Semanario Universidad*, 18 de octubre, p. 8.
- Valverde Monge, José Elieser, 1990. “Futuro sano para nuestra juventud”, *La República*, 19 de enero, p. 21 A. Recuperado desde <https://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201990/La%20Republica%2019%20ene%201990.pdf>
- Varela, Ivannia, 1992. “Pequeños cines sucumben frente al auge del video”, *La República*, 29 de noviembre, p. 7 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61dc1e49445c2c430caf2776>
- Varela, Ivannia, 1992. “Censura sin ley”, *La República*, 8 de noviembre, p. 4 B. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61dc18d3445c2c430caf2305>
- Varela Quirós, Ivannia, 1995. “SNE no puede prohibir llamadas eróticas”, *La República*, 22 de diciembre, p. 6. Recuperado desde <https://prensacr.info/data/61c4c5ad445c2c39f992e100>
- Vargas Soto, Enrique, 1986. “Alto a la pornografía”. *La Nación*, 14 de noviembre, p. 15 A.
- Zeledón R., Francisco, 1987. “Un cáncer en la sociedad”. *La República*, 2 de enero, p. 22.
- Zeledón R., Francisco, 1987. “Pornografía y erotismo en Costa Rica”. *La República*, 15 de febrero, p. 18.
- Zeledón R., Francisco, 1987. “La pornografía corrompe al país”. *La República*, 8 de febrero, p. 20.

## Bibliografía

- Acuña Zamora, Gilbert y otros. "Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897-1950)." Seminario de graduación de licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 1996.
- Agüero Barrantes, Mariela. "Percepción de la fealdad en el periodo de las minifaldas (1965-1975)." Editado por Dennis Arias Mora, en *Mutaciones de la Cultura, el Poder y sus Categorías: Memoria del IV Coloquio Repensar América Latina*. San José: Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas, 2017.
- Alsina Thevenet, Homero. *Censuras y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1972.
- Alvarenga Venutolo, Patricia. *De vecinos a ciudadanos. Movimientos comunales y luchas cívicas en la historia contemporánea de Costa Rica*. San José: Editorial UCR: Editoria UNA, 2009.
- Alvarenga Venutolo, Patricia. *Identidades en disputa. Las reinenciones del género y de la sexualidad en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*. San José: Costa Rica, 2012.
- Arias Mora, Dennis. *Utopías de quietud. Cuestión autoritaria y violencia, entre las sombras del nazismo y del dilema antifascista (Costa Rica, 1933-1943)*. San José: Editorial EUNED, 2011.
- Arias Mora, Dennis. "Monstruos que gobiernan, animales que devoran. La crítica al liberalismo desde la zoología política de Costa Rica (1870-1900)." *Anuario de Estudios Centroamericanos* vol. 41 (2015), 219-248.
- Badilla Gómez, Patricia y José M. Cerdas Albertazzi. "Movimientos pro-vivienda en San José: una clientela movilizada (1980-1990)". *En Revista de Historia*, no. 67 (enero-junio 2013): 121-156.
- Baltodano, Gabriel. "Literatura y cine: el caso costarricense." En Albino Chacón y Marjorie Gamboa (eds). *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*. Heredia: EUNA, 2010.
- Bjorklund, Elisabeth y Mariah Larsson (eds). *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*. North Carolina: McFarland and Company Inc, 2016.
- Black, Gregory D. "Las películas en la cultura americana: El control del entretenimiento en América, 1930-1968." En *Cultura y literatura popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros*, editado por José Manuel Estévez-Saá, 1-19. Sevilla: Arcibel: Grupo de Investigación

- Escritoras y Escrituras, 2005.
- Black, Gregory D. "Censorship: An Historical Interpretation." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6, no. 1 (Fall, 1991): 167-186.
- Black, Gregory D. *Hollywood Censored*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y Guillermo González Campos. "Literatura y cine: Procesos de reescritura y transformaciones discursivas en la película Caribe." *Intersedes* 6, no. 11 (2005): 17-26.
- Bolaños Esquivel, Bernardo. "Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera." *Revista Comunicación* 19, no. 2 (2010 a): 43-51.
- Bolaños Esquivel, Bernardo. "Literatura y producción audiovisual en Costa Rica: El caso de Fabián Dobles." *Revista Escena* 34, no. 68-69 (2010 b): 79-88.
- Bolaños Esquivel, Bernardo. "La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar." *Revista Comunicación* 20, no. 2 (2011): 32-43.
- Bolaños Esquivel, Bernardo. "La evolución de la fiesta de los diablitos de Boruca: Consideraciones a partir de su registro audiovisual." *Cuadernos Inter.cambio sobre Centroamérica y el Caribe* 10, no. 2 (2013): 19-36.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y Guillermo González Campos. *De tránsitos, imágenes y sentidos: literatura y producción audiovisual en Costa Rica*. Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2017.
- Brode, Douglas. *Sex, Drugs and Rock 'n' Roll. The Evolution of an American Youth Culture*. New York: Popular Culture and Everyday Life, 2015.
- Cáceres Mateus, Sergio. "El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1931-1942." *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 16, (2011).
- Chaves-Olarte, Georgina y Francis Mora Ballester. "Crítica filosófica-jurídica a la censura cinematográfica." Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 1989.
- Contreras Castro, Anabelle. *Soralla de Persia. Medium, medios y modernización cultural en Costa Rica (1950-1970)*. Heredia: Editorial EUNA, 2012.
- Couvares, Francis G. "So this is censorship: race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s." *Journal of American Studies* 45, no. 3 (agosto 2011): 581-597.

- Corbin, Alain., Courtine, Jean-Jacques y Georges Vigarello. *Historia del cuerpo. (III) Siglo XX. Las mutaciones de la mirada en el siglo XX*. Buenos Aires: Taurus Historia, 2006.
- Cortés Sequeira, Sofía. “Izquierda y neutralidad perpetua (1983-1984)”. En *Ahí me van a matar: cultura, violencia y Guerra Fría en Costa Rica (1979-1990)*, editado por Iván Molina Jiménez, (127-163). San José: EUNED, 2018.
- Cortés Pacheco, María Lourdes y Carlos Cortés. “La sala mágica. Agonía, muerte y transformación del cine en Costa Rica.” *Separatas de la Revista Herencia* 9, no. 2 (1997).
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *Luces, cámara, ¡acción!... textos de cine y televisión*. San José: Editorial UCR, 2000.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *El espejo imposible: una historia del cine costarricense*. San José: Editorial UCR, 2001.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Editorial Taurus, 2005.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. “El nuevo cine costarricense.” *Revista Comunicación* 20, no. 2 (2011): 4-17.
- Costa, Jordy. “Dominatrix último modelo. Una aproximación a la mala de fin de siglo.” *Nosferatu. Revista de Cine* 23(1997): 77-83. Recuperado desde [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41017/NOSFERATU\\_023\\_019.pdf](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41017/NOSFERATU_023_019.pdf?sequence=4)  
**?sequence=4; Error! Referencia de hipervínculo no válida.**
- Cuevas Molina, Rafael. *El punto sobre la i: Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones, 1996.
- Cuevas Molina, Rafael. *De banana republics a republicas maquileras. La cultura en Centroamérica en tiempos de globalización neoliberal (1990-2010)*. San José: EUNED, 2012.
- Cuevas Molina, Rafael. *Vendiendo las joyas de la abuela: Políticas culturales e identidad nacional en Costa Rica (1990-2010)*. San José: Editorial EUNED, 2013.
- Del Noce, Augusto (edt). *La escalada del erotismo*. Madrid: Ediciones Palabra, S.A., 1975.
- Díaz Arias, David. *Crisis social y memorias en lucha: Guerra civil en Costa Rica, 1940-1948*. San José: Editorial UCR, 2015.
- Durón, Hispano. “Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano

- (2001-2010). *Reflexiones* 91, no. 1 (2012): 247-253.
- Edelman, Marc. *Campesinos contra la globalización: movimientos sociales rurales en Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005.
- Elena, Alberto. “La puerta del infierno: Tres notas sobre la circulación del cine pornográfico.” *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, (2000): 7-22.
- Enríquez Solano, Francisco José. “Diversión pública y sociabilidad en las comunidades cafetaleras de San José. El caso de Moravia (1890-1930)”. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica, 1998.
- Esquivel Villegas, Francisco. “Costa Rica: de la crisis económica al ajuste estructural conservador”. En *Crisis económica y Ajuste estructural*, coordinado por Por Paulino Vargas 119-235. San José: EUNED, 2007.
- Fernández Morera, Esteban. “Purificando el cine en Costa Rica 1936-1937: cruzada global, censura moral y movilización católica.” *Cuadernos de Inter.c.a.mbio sobre Centroamerica y el Caribe*, 17 no. 1(2020): 1-29.
- Fernández Morera, Esteban. “Nosotros frente a los imperios: Imaginarios católicos encontrados en la Guerra Fría, 1953-1973”. (*En Prensa*, 2018).
- Fernández Morera, Esteban. “Imaginando amigos y enemigos: La “Guerra Fría Cultural” en Costa Rica, 1953-1973”. Tesis para optar al grado de máster, Universidad de Costa Rica, 2022.
- Flores Ponce, Ana Cristina. “En el principio, el sexo: de pornografía y reproducciones simbólicas”. *Razón y Palabra* 77 (agosto-octubre 2011), pp. 4-12. Tomado desde <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520010036.pdf>
- Forshaw, Barry. *Sex and Film: The Erotic in British, American and World cinema*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015.
- Fouz-Hernandez, Santiago (ed). *Spanish erotic cinema*. Edinburgo: EDINBURGH University Press, 2017.
- Fumero, Patricia. *Teatro, público y Estado en San José (1880-1914): Una aproximación desde la historia social*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996.
- Gamboa, Isabel. *En el hospital psiquiátrico: Sexo como locura*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2009.
- García, George. “La infamia de Beltrán Cortés. Hegemonía, nacionalismo y control social en Costa Rica 1938-1939.” *A contra Corriente* vol. 10, no. 2 (2013), 23-57.
- García Rueda, Gerardo Alfonso. “Censura y pornografía en la década de los 79 en Colombia.” Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia, Pontificia

- Universidad Javeriana, 2019.
- Garnier Rímolo, Leonardo y Laura Blanco. *Costa Rica un país subdesarrollado casi exitoso*. San José: URUK Editores, 2010.
- González Ortega, Alfonso. *Mujeres y Hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005.
- Goode, Erich y Nachman Ben-Yehuda. *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- Hernández Parra, Sergio. “Jóvenes, rock “satánico” y el pánico moral de 1992 en Costa Rica.” Tesis para optar por el grado de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2016.
- Hernández Parra, Sergio. *Censura, cine y modernización del consumo cultural audiovisual en Costa Rica a finales del siglo XX (1978-1995)*. (En prensa).
- Jiménez Bolaños, José Daniel. “¿De la abyección a la normalización?: el referéndum sobre uniones civiles entre personas del mismo sexo en perspectiva histórica, Costa Rica, 1985-2010.” Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 2014.
- Jiménez Bolaños, José Daniel. “De lo privado a lo público: la celebración del orgullo LGBTI en Costa Rica, 2003-2016.” *Diálogos* 18, no.1 (enero-junio, 2017): 65-90.
- Jiménez Bolaños, José Daniel y Mario Bahena Uriostegui. “Entre la ciencia y la cultura: la conformación de discursos médicos sobre la homosexualidad en el contexto del surgimiento del VIH/SIDA en Costa Rica.” *Anuario de Estudios Centroamericanos* 43, (2017): 419-445.
- Jiménez Bolaños, José Daniel. “Los regímenes de normalidad: procesos de construcción y regulación de la heterosexualidad en Costa Rica (1968-2002).” Tesis para optar por el grado de maestría, Universidad de Costa Rica, 2019.
- Kipnis, Laura. *Bound and Gagged. Pornography and the Politics of Fantasy in America*. Durham: Duke University Press, 1999.
- “La reina de San Rafael cumple 25 años”, *La Nación*, 30 de junio 2012.
- Laqueur, Thomas W. *Sexo Solitario. Una historia social de la masturbación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Lee, Yun-Jong. “Woman in ethnocultural peril: South Korean Nationalist Erotic Films of the 1980s”. *Journal of Korean Studies* 21, no. 1 (2016): 101-135.
- León Sáenz, Jorge. *Crecimiento y políticas económicas*. San José: Editorial UCR, 2014.
- Loranca Frontana, Ignacio. “El erotismo en la cartelera cinematográfica de los diarios de

- México en la década de 1970.” Tesis de Maestría en Comunicación Colectiva, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2018.
- López-Calleja, Alfredo. “Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica.” Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad de Costa Rica, 1974.
- López Martín, Francisco. “Sed de sombras. Reflexiones en torno al cine pornográfico.” *Estudios filmicos*, no. 19 (2000): 47-49.
- Malavassi, Ana Paulina. “Dibujos obscenos en el Cartago de 1843”. *Actualidades del CIHAC* vol. 2, no. 5 (diciembre 1995), 1-5.
- Maranghello, Daniel. *El cine en Costa Rica: 1903-1920*. San José: GRAFITEC, S.A., 1988 a.
- Maranghello, Daniel. *Cine y censura en Costa Rica*. San José: GRAFITEC, S.A., 1989 b.
- Marín Hernández, Juan José. “El control social y la disciplina histórica. Un balance teórico metodológico.” *Revista de historia de América* 129 (2001): 31-71.
- Marín Hernández, Juan José. *Delito, poder y control en Costa Rica: 1821-2000*. San José: Sociedad Editora Alquimia 2000, 2011.
- Melero, Alejandro. “The Erotic Lesbian in the Spanish Sexploitation films of the 1970s.” *Feminist Media Studies* 13, no.1 (2013): 120-131.
- Turner Garrison, Laura. “What happened to the X-Rating?”, *Mental Floss* (2011). Obtenido desde <https://www.mentalfloss.com/article/28925/what-happened-x-rating>**Error! Referencia de hipervínculo no válida.**
- Molina Jiménez, Iván. *Costarricense por dicha: Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial UCR, 2010.
- Molina Jiménez, Iván. *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015.
- Molina Jiménez, Iván. “Elysia o el valle de los nudistas”: el escándalo por nudistas en el San José de 1934”, *La Nación*, 20 de marzo 2016.
- Molina Jiménez, Iván. “Estadísticas de financiamiento, salarios docentes, matrícula, cobertura y graduación en educación costarricense: una contribución documental (1827-2016). San José: Centro de investigaciones Históricas de América Central, 2017.
- Molina Jiménez, Iván y David Díaz Arias (eds.) *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*. Heredia: EUNED, 2018.
- Molina Jiménez, Iván y David Díaz Arias (eds.) *Ahí me van a matar. Cultura, violencia*

- y guerra fría en Costa Rica (1979-1990)*. San José: EUNED, 2018.
- Mora Carvajal, Virginia. “La televisión llega a la publicidad. Prácticas publicitarias e imagen femenina en Costa Rica.” *Reflexiones* vol. 92, no. 2 (2019), 39-64.
- Mora Carvajal, Virginia. “Entre pantalones campana y blue jeans. Revolución sexual femenina y publicidad en Costa Rica”. Ponencia, XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, 2018.
- Mora Carvajal, Virginia. “Entre pantalones campana y blue jeans. Revolución sexual femenina y publicidad en Costa Rica.” XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigaciones de la Comunicación, Universidad de Costa Rica, 30 de julio al 1 de agosto 2018.
- Nead, Lynda. *The female nude. Art obscenity and sexuality*. Londres; New York: Taylor & Francis e.Library, 2001.
- Ogien, Ruwen. *Pensar la pornografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2005.
- Palmer, Steven. “El consumo de heroína entre los artesanos de San José y el pánico moral de 1929.” En *El Paso del Cometa*, editado por Iván Molina Jiménez, 29-62. San José: Editorial UNED, 2005.
- Paus, Eva. *Inversión extranjera, desarrollo y globalización. ¿Puede Costa Rica amular a Irlanda?* San José: Editorial UCR, 2007.
- Peña Sánchez, Edith Yesenia. “La pornografía y la globalización del sexo”. *El Cotidiano* 174(julio-agosto 2012), 47-57.
- Pugsley, Peter C. *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*. Burlington: Ashgate, 2013.
- Pugsley, Peter C. *Exploring morality and sexuality in Asian Cinema: Cinematic Boundaries*. New York: Ashgate, 2015.
- Purcell, Fernando. “Cine y censura en Chile: Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945”. *Atenea (Concepción)*, no. 503 (2011), 187-201.
- Raabe Cercone, Mariana. “Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012). Tesis para optar por el grado de Licenciatura. Universidad de Costa Rica, 2015.
- Randall, Richard S. *Censorship of the movies: The social and political control of a mass medium*. Madison: University of Wisconsin Press, 1970.
- Radel, Nicholas F. “The Transnational Ga(y)ze: Contrstructing the East European Object of Desire in Gay Film and Pornography after the Fall of the Wall”, *Cinema Journal* 41(2001), 40-42.
- Retana, Camilo. “Pornografía: la tiranía de la mirada, estética, ética y política en el cine

- pornográfico contemporáneo.” Tesis para optar al grado de Licenciatura en Filosofía, Universidad de Costa Rica, 2007.
- Ritzenhoff, Karen y Catriona McAvoy. *Selling Sex on Screen. From Weimar Cinema to Zombie Porn. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.*
- Rivers-Moore, Megan. *Gringo Gulch. Sexo, turismo y movilidad social en Costa Rica.* San José: Editorial UCR, 2019.
- Rockett, Kevin. “Protecting the Family and the Nation: the official censorship of American cinema in Ireland.” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 20, no. 3 (2000): 283-300.
- Rovira Mas, Jorge. *Costa Rica en los años 80.* San José: Editorial Porvenir, 1987.
- Rovira Mas, Jorge. *Estado y política económica en Costa Rica (1948-1970).* San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2000.
- Rubin, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. En *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, compilado por Carole S. Vance, 113-190. Madrid: Revolución, 1989.
- Salazar Montes, Mario. “Rebelión juvenil y régimen político (1962-1971).” En *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*, ed. Por Iván Molina Jiménez y David Díaz Arias. Heredia: EUNA, 2018.
- Salinas Hernández, Héctor Miguel. “El porno gay hecho en México”. *Cuicuilco*, 52(septiembre-diciembre 2011), 225-250.
- Schifter Sikora, Jacobo. *Caperucita rosa y el lobo feroz: sexo público latino.* San José: ILPES, 1999.
- Schifter Sikora, Jacobo. *La casa de Lila: prostitución masculina en América Latina.* Nueva York: The Haworth Hispanic and Latino Press, 1999.
- Schifter Sikora, Jacobo. *Viejos verdes en el paraíso: turismo sexual en Costa Rica.* San José: Editorial EUNED, 2007.
- Staderini, Michi. “Un sexo sin cualidades. La imagen pornográfica de la prostituta”. *Nueva Sociedad*, 109 (septiembre-octubre 1990), (s.n.p.). Tomado desde [https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1927\\_1.pdf](https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1927_1.pdf)
- Sojo Obando, Carlos. *Los de en medio: la nueva pobreza en Costa Rica.* San José: FLACSO, 1997.
- Thompson, Kenneth. *Moral Panics. Key Ideas.* London: 11 New Fetter Letter, 1998.
- Urbina, Chéster. “Homogenizando Culturas. Peleas de gallos, corridas de toros y Estado en Costa Rica”. *Revista de Ciencias Sociales (CR)* 3 no. 89 (2000): 59-67.

- Urbina, Chéster. "Circo, nigromancia y prestidigitación en San José (1867-1914)". *Revista de Ciencias Sociales* vol. 1, no. 95 (2002), 97-115.
- Vargas, Sussy. "Breve historia de la taxonomía del cuerpo y del pecado en el arte costarricense". *Escena Revista de Arte* vol. 75, no. 2 (2016), 149-178.
- Vega, Mylena. "Cambios en la sociedad costarricense en las décadas de los ochentas y noventas." *Anuario de Estudios Centroamericanos* 22, no. 2 (1996): 129-146.
- Vega Jiménez, Patricia y Eugenio Quesada Rivera. *Leyes y comunicación en Costa Rica: 1824-1930*. San José: Universidad de Costa Rica – CICOM, 2015.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Williams, Linda. "Sisters under the skin: video and blockbuster erotic thrillers." En *Women and film: A sight and Sound Reader*, editado por Pam Cook & Philip Dodd, 105-114. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Williams, Linda. *Screening Sex*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2008.
- Wong, Heung-wah y Yau, Hoy-yan. "The "real core": The taste of Taiwanese men for japanese adult videos." *Sexualities* 15, no.3-4 (2012): 411-236.
- Yaren, Ozgur. "Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx". *The Journal of Popular Culture* 50, no. 6 (2017): 1356-1375.
- Yau, Hoi-Yan y Heung-Wah Wong. "Translating Japanese Adult Movies in Taiwan: Transcending the Production-Consumption Opposition." *Asian Studies Review* 34, (s.n) (2010): 19-39.
- Zúñiga Núñez, Mario. *Pensar a las personas jóvenes: más allá de modelos o monstruos*. San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 2010.

## Anexos

### Anexo 1

#### Autores de las resoluciones de la Oficina de Censura 1970-1975

<b>Fecha</b>	<b>Fondo</b>	<b>Autor</b>	<b>Puesto</b>
1975-01-16	Cultura	Bastida de la Paz, Antonio	Presidente Tribunal Superior de Censura
1975-04-18	Cultura	Bastida de la Paz, Antonio	Presidente Tribunal Superior de Censura
1975-04-28	Cultura	Bastida de la Paz, Antonio	Presidente Tribunal Superior de Censura
1975-06-27	Cultura	Bastida de la Paz, Antonio	Presidente Tribunal Superior de Censura
1975-06-06	Cultura	Bastida de la Paz, Antonio	Presidente Tribunal Superior de Censura
1975-09-19	Cultura	Arias Calvo, Milton	Presidente Tribunal Superior de Censura
1975-10-06	Cultura	Fernandez Saborio, Juan Carlos	Presidente Tribunal Superior de Censura

**Fuente:** Elaboración propia con base en las resoluciones obtenidas del fondo de Cultura, del Archivo Nacional de Costa Rica 1970 a 1975.

## Anexo 2

**Tabla de resoluciones de censura dividida por película, año y criterios de censura 1970 a 1975**

Fecha de la resolución	Nombre de la película	Estatus de la película	Criterio de censura
1975-01-06	Calores	Prohibida	
1975-01-16	Calores	Prohibida	Mansilla el matrimonio Promoción del voyerismo Libertad sexual matrimonial Contraria a las costumbres y tradiciones
1975-04-18	Dagmar's hot pants	Prohibida	Baja calidad técnica y artística Transgresión de leyes morales Pornografía Obscenidad Inmoralidad
1975-04-28	En estas camas nadie duerme	Prohibida	Transgresión de leyes morales y sexuales costarricenses Obscenidad Amenaza a la sociedad
1975-06-27	Confesiones femeninas	Prohibida	Baja calidad técnica y artística Transgresión de normas legales Transgresión de leyes morales Amenazas a las buenas costumbres y sociedad costarricense Desecho de valores éticos
1975-08-06	Los frutos de la época	Prohibida	Baja calidad técnica y artística Pornografía y drogas Representación de actos violentos y sexuales que atentan contra las buenas costumbres Desafío a las autoridades Ejemplo contrario para las juventudes
1975-10-06	Los frutos de la época	Permitida, pero con restricciones horarias y regionales	Tema de actualidad Argumento fuerte

**Fuente:** Elaboración propia con base en las resoluciones obtenidas del fondo de Cultura, del Archivo Nacional de Costa Rica 1975.