

Cultura visual y representaciones del cuerpo femenino: literatura, prensa y artes gráficas (ciudad de México, 1897-1927)

ALBA H. GONZÁLEZ REYES*

Primer miramiento

El acercamiento a la narrativa del siglo XIX definió nuestro interés hacia este periodo de la historia de la literatura mexicana. Los textos narrativos decimonónicos favorecen el descubrimiento del proceso de emergencia y consolidación de valores ideológicos elaborados e institucionalizados como base para la construcción de un imaginario de identidad nacional; asimismo, permiten el establecimiento de prácticas culturales y literarias manifiestas en ese siglo y que otorgaron las premisas para las creaciones discursivas, tanto científicas como estéticas.

La narrativa mexicana del siglo XIX brinda la oportunidad de perfilar el ajuste conceptual bajo la propuesta de que la nación, en tanto sistema heterogéneo de significación cultural; privilegia también una serie de representaciones —estrategias textuales y figurativas, desplazamientos metafóricos, subtextos, etcétera— que instituyó un canon literario¹ y un sujeto “mexicano” que, a la luz del debate

* Docente-investigadora de la Universidad Veracruzana, campus Poza Rica.

¹ Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Canon”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 2009, pp. 50 y 55, mencionan que por *canon* se refiere a los cuerpos de reglas y normas o a los criterios selectivos en conductas y acciones de individuos o instituciones. “En los estudios literarios, el

crítico contemporáneo, abren la discusión bajo los conceptos como nacionalismo, género y régimen sexual, identidades, representaciones, estereotipos, tropos, etcétera.

En el avance de las lecturas se abrieron varios puntos de reflexión; en primer lugar, que las construcciones sobre los tipos literarios se configuraban desde el pensamiento masculino, en el sentido de que numerosos personajes femeninos fueron creados por escritores, en su mayoría hombres, para defender un modelo ejemplar de mujer; y en segundo lugar, que al interior de su contexto histórico se plantearon una serie de prácticas discursivas que preservaban, definían e institucionalizaban un canon literario “viril”.

Por otra parte, los discursos, apoyados en diferentes manifestaciones, por ejemplo la conformación de las clases sociales y la textura de los valores que empezaban a delinear la esfera de lo público y lo privado; de igual modo, precisaron el rol de la mujer —sobre todo en grandes urbes como la ciudad de México—, trazando el juego entre el andamio social de la época y la actitud cultural de concepción masculina, que se conjuga y se va a filtrar en la narrativa mexicana del XIX.

Enfocar

Durante ese siglo, diversos elementos y sujetos literarios surgieron en apoyo a la construcción y definición de un imaginario que alimentara y enriqueciera la imagen de una comunión colectiva. Si en su inicio héroes campiranos, paisajes bucólicos, naturalezas y valores ético-morales fueron los objetos literarios que apoyaron al proyecto de nación, al término del siglo los retratos, las imágenes y los cuadros axiológicos se transformaron al ritmo del crecimiento económico, político y social de México. Las esencias y utopías de la

concepto de *canon* se refiere a un listado de obras maestras y a veces a un listado de autores, de manera que genera así un descanso sobre el valor y los juicios de valor en el campo literario [...] y opera a partir de un principio de selección [...] En México se consideran como forjadores de una cultura nacional a los integrantes de la Academia de Letrán y del Liceo Hidalgo, entre ellos Ignacio Ramírez ‘El Nigromante’ e Ignacio Manuel Altamirano, quien delimitó el concepto de ‘literatura nacional’; estos escritores militaron en las filas del liberalismo, promovieron en México la lectura de autores románticos de origen francés, inglés y alemán, en un país de mayoría analfabeta. A finales del Porfiriato, el realismo y el naturalismo se incorporaron a la literatura canónica con tintes mexicanos en obras como: *El zarco*, *Baile y cochino*, *La bola*, *Cuarto poder* y *Santa*; esta última novela considerada el primer *best seller* de la literatura mexicana”.

moderna nación mexicana habían quedado en el pasado, se hacía necesario, por tanto, plasmar otros modos de construir la literatura, otras formas de hablar sobre la identidad cultural, así como de la naturaleza humana.

Al interior del nuevo proyecto social se fueron edificando también formas discursivas en torno al ser mexicano, y detrás suyo la conformación de un ser femenino ejemplar que acompañara al nuevo modelo de nación liberada; de esta manera se entrelazan aspectos de la cultura y la historia social de México, pero también se moldea un criterio en la concepción imaginaria de la mujer en el siglo XIX. Entre los intentos de construir una nación y las formas de organización socio-política del país, la mujer perduró en numerosos aspectos ligada a la sujeción tradicional del coloniaje, y aun con la influencia de las modas y corrientes literarias venidas del extranjero, el modelo femenino en la narrativa mexicana no tuvo una transformación significativa.

Ese ejercicio discursivo sobre lo femenino tenía una intención social sobre la concepción moral de la mujer, sobre todo en los ámbitos ciudadanos. Esto por el fenómeno social del ingreso de las mujeres al campo laboral y por tanto al ámbito público. La ciudad de México resultó el espacio idóneo para la principal producción y circulación de libros, revistas periódicas y gráficos figurativos. Cobra notable importancia la metrópoli mexicana como centro, por ser un espacio históricamente primordial del comercio, relaciones, distribución de bienes materiales e intelectuales. Así, la literatura y las artes tuvieron en la ciudad un lugar primordial de expresión.

Un amplio número de personajes femeninos de la narrativa mexicana, sobre todo hacia la mitad del siglo XIX (1859 a 1910) tienen una constante en su personificación, y se trata de las virtudes que hacen de la mujer decimonónica un modelo de “ángel del hogar”, cuyas particularidades representan y defienden un modelo de conducta femenino ejemplar, el ideal virtuoso que se prepara para la vida familiar.² *Hermana de los ángeles* de Florencio M. Castillo, *Monja, casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio, *Baile y cochino* de Manuel Gutiérrez Nájera, *La Rumba* de Ángel de Campo, *Santa* de Federico Gamboa y *Simplezas* de Laura Méndez de Cuenca son obras

² Ana Rosa Domenella, Nora Pasternac y Luzelena Gutiérrez de Velasco, entre otras autoras, dan cuenta de este modelo femenino en su libro *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, 1997.

que dan cuenta de la conformación de sujetos literarios femeninos que van de la representación del ángel del hogar a la adúltera y la prostituta, ángeles caídos que darán cuenta de las analogías con los fenómenos degradantes sociales de la época como serían las enfermedades venéreas. Esta conformación de representaciones femeninas identificables como patrones morales establecidos de mujer abnegada, sumisa y demás epítetos ejemplares, convergen hacia la visión de un ser asexuado, débil, frágil, indefenso.

Ahora bien, personajes virtuosos y los otros, las de figuras femeninas tipificadas con la marca negativa del mal, serán las caras de una sola moneda y decir de la educación moral imperante. Para fines de análisis, aquí interesa ese poderoso mito carismático de la maldad, por su inmediatez erótica, su carácter activo, su audacia, su coquetería, que desafía a la mentalidad establecida y hace de su voluptuosidad una forma de vida cotidiana, un verdadero ídolo de perversidad como bien ha definido Bram Dijkstra,³ o el estereotipo femenino decimonónico por excelencia de *femme fatale* que encuentra su origen en el arquetipo de Lilith como acertadamente escribe Erika Bornay.⁴

La mujer seductora que conduce a la tentación surge con mayor fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, pero no como una propuesta de liberación femenina, sino para buscar otros modos de construir la literatura. A través de diferentes temas y/o imágenes, se manifestaron las características notables de la época que plasmaron las emociones, los temperamentos de los personajes, y por medio de esas caracterizaciones se puso al descubierto la sordidez social de la ciudad.

La tentación se convirtió entonces en un tópico, y la mujer seductora y destructiva devino nuevo objeto de conocimiento, que ponía en juego el cuerpo femenino al desnudo en textos de las corrientes modernista y realista-naturalista; tópico y objeto de conocimiento que fueron cultivados en las plumas de Federico Gamboa, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Bernardo Couto Castillo.

³ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La Imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, 1994.

⁴ Erika Bornay, "Aproximación a la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia", en *Las hijas de Lilith*, 1995, pp. 31-47.

Revelando

Santa (1903),⁵ novela representativa del naturalismo en México, interesa aquí para fines de análisis, en parte porque plantea la apropiación del mundo desde las ideas, en semejanza con la realidad, haciendo una interpretación a lo que ella es. La novela naturalista —también denominada novela de tesis— surge como “el resultado de la evolución del arte, obedeciendo a las leyes biológicas de la cultura y de la civilización en general, y en particular del arte”.⁶ Si bien la discusión estructuralista sobre referencialidad y ficción pone énfasis en el desarrollo autónomo de la palabra escrita, cierto también es que la historia de la novela latinoamericana, sobre todo la de corte realista-naturalista, se ha esforzado por representar y evaluar la realidad extraliteraria de una manera estéticamente adecuada porque —como escribe Laureano Bonet en la introducción a *El naturalismo* de Émile Zola— “(el) condicionamiento cualitativo de la literatura está siempre condicionado por el trasfondo sociológico, político y moral inserto en el propio ritmo móvil de la Historia”.⁷

Nuestra inclinación hacia las corrientes del realismo-naturalismo del siglo XIX se debe al interés intelectual que ellas muestran ante la necesidad de unificar las aspiraciones ético-estéticas y los anhelos de la nueva sociedad burguesa. Rasgos históricos como la tendencia a la universalización de participar en el concierto de una cultura occidental que trastoca el espíritu de la época en un vacío existencial; el sentimiento de amargo pesimismo permeable en el ánimo de las clases desposeídas, en contrapartida a una burguesía floreciente, y los acelerados cambios socio-políticos y los nuevos discursos científicos del siglo XIX, serán influencias medulares para el naturalismo en su búsqueda por descubrir los estatutos que rigen a la sociedad; leyes que serán de orden económico, político, fisiológico y psicológico.

En el ámbito literario de México del XIX, las transformaciones económico-políticas del país generaron también reacciones con pro-

⁵ Federico Gamboa, *Santa*, 1998.

⁶ Émile Zola, *El naturalismo* (edición de Laureano Bonet), 1998, p. 12. La novela *Santa* va a compartir el tratamiento de la imagen narrativa y visual del desnudo femenino erótico con otros textos periódicos y gráficos. Si bien *Santa* tuvo como modelo inspirador a *Naná*, las conjeturas e inferencias derivadas de una comparación de ambas novelas, en relación con el tratamiento del erotismo y la cultura visual, se convierten en una posibilidad de investigación a profundidad que en un ensayo no sería posible abordar.

⁷ Émile Zola, *op. cit.*, p. 11.

puestas de importancia en la creación artística mexicana respecto del periodo anterior (el romanticismo): fomentaron nuevos modos de expresión al introducir tendencias literarias; utilizan legítimamente modelos narrativos europeos, con principal referencia a Francia, centro cultural por excelencia del mundo occidental a finales del siglo XIX e inicios del XX.

La intención de los escritores de ofrecer una expresión nacional, a través de una narrativa que la definiera, se manifiesta —entre otras características— en las descripciones detalladas e inquisitivas de diversos ambientes, cuadros costumbristas, aplicación de reglas narrativas con adaptación a los diversos temas mexicanos, mostrando en numerosas ocasiones una visión social y política.

Entre la diversidad de corrientes literarias, un tipo específico de manifestación narrativa penetra en el ámbito cultural, el movimiento literario denominado *naturalismo* y que al criterio de María Guadalupe García Barragán “a México le corresponde la prioridad del naturalismo en Iberoamérica no sólo como precursor, sino también como una de las primeras naciones donde se escriben que poseen atributos de la mencionada escuela y que, por tanto pueden considerarse como pertenecientes a ella [...] y que a juzgar por la historia y la crítica habituales [...] *Del natural* (1889), de Federico Gamboa, suele aparecer como la primera obra característica del movimiento”.⁸

Cierto es que, para fines de estudio, el discurso naturalista de Federico Gamboa encuentra entre sus objetivos la denuncia social; sin embargo, en lo que corresponde al aspecto del género sexual, no expone ningún plan de transformaciones sociales de carácter esencial para las mujeres del México de finales del siglo XIX; en todo caso su intención se encamina hacia “una bien acusada independencia de criterio en la adhesión a un gusto literario audaz y nuevo en su país (demostrar) la sensibilidad sentimental, el conocimiento filosófico y la experiencia social [...] para resolver con éxito la estética elegida como escritor”.⁹ La expresión estética de Federico Gamboa toma la línea de la escuela naturalista, dando un enfoque de realidad a su obra, mediante configuraciones discursivas o motivos recurrentes, al exponer los conflictos sociales de las zonas más bajas. Aspecto que Guillermo Ara enuncia con claridad en: “la tendencia psicológica,

⁸ María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo en México*, 1979, p. 11.

⁹ Joaquina Navarro, “Federico Gamboa 1864-1939”, en *La novela realista mexicana*, 1992, p. 206.

las distinciones de la sensibilidad, el hastío, la insatisfacción, el cinismo moral y político, la sensualidad agresiva (negativa), la rebeldía anárquica, con la remoción de todos los principios éticos consagrados".¹⁰

La pluma de Emilio Pacheco dice que Gamboa creó un arquetipo mítico que dejó de ser un derivado de Naná para convertirse en un personaje tangible ciudadano, cercano a otros que habrían de convertirse en víctimas de la expansión industrial. En este sentido, el valor social de *Santa* expresa el inicio de una nueva manera de coloniaje, a través de la explotación, la carencia, los vicios y enfermedades, la sordidez manifiestas en la gran ciudad.¹¹

Pero igual de fascinante que *Santa* también es el ejemplo de una propuesta innovadora de expresión artística que empezaba a germinar en las obras de los escritores mexicanos: exponer las fantasías, los sueños y los deseos del imaginario erótico, el cual se abría brecha entre el finisecular XIX y una nueva época. La literatura mexicana inauguraba distintas opciones con base en nuevos patrones visuales, espacios y cuerpos que se reafirmaban en la existencia de sus imágenes, con otras reglas que fortalecían estilos, penetrando en el espacio de la narrativa para descubrir otras estrategias discursivas que se van proponiendo como una motivación innovadora.

En esta novela surgen imágenes narrativas y visuales de gran riqueza; no obstante, tres aspectos suponen una atención especial en la lectura, que hacen resaltar y le dan mayor fuerza a la prostituta como sujeto literario, al ejercicio de la sexualidad y el erotismo: primero, las imágenes visuales del cuerpo y del espacio —tal si fueran pinturas o cuadros gráficos y cinéticos—; segundo, el tiempo narrativo donde se apoyan dichas imágenes; y en tercer lugar los marcos axiológicos que van a sostener la problemática de la naturaleza humana.

Entre los puntos que se exteriorizan a lo largo de la lectura en *Santa*, se considera al cuerpo femenino como el objeto de conocimiento que se pone en evidencia, en tanto forma de expresión cultural y como propósito artístico. Corporalidad que puede abordarse no únicamente en su calidad de mercancía, sino cuyo interior aloja

¹⁰ Émile Zola, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ José Emilio Pacheco, "Nota preliminar", en *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, 1972, p. 16.

a un ser enajenado y sin voluntad que sufre calladamente su destino. Existencialismo sensible, débil, perdido, pobre y sin retorno.

Con su nuevo sujeto literario: la prostituta, Federico Gamboa no sólo se atrevió a presentar al lector una problemática social, también escudriña la naturaleza humana en crisis. La prostituta fue para Gamboa un instrumento para extender su crítica hacia las laxas conductas morales que el desarrollo y el progreso habían hecho estallar. Santa es el estereotipo de la mujer fatal que lleva en su cuerpo el pecado intrínseco del goce sexual, es un ser proclive al pecado, infiel, cínica, linda pero extravagante, “hija de Eva” que encarna las tentaciones terrenales, ser que trasgrede con su concupiscencia el futuro del orden social, mujer sin virtud y, por lo mismo, sin valor, negada a la maternidad, mercancía destinada al consumo carnal y a la devaluación absoluta.

No obstante, en el fondo un significado une a *Santa* con el modelo del “ángel del hogar”, en tanto la identidad femenina se representa con motivaciones, inclinaciones, apegos y atracciones enajenadas, sin ninguna posibilidad de decisión sobre su cuerpo, el cual se reduce a objeto de deseo, sin aptitud alguna de ser sujeto con voluntad. Por medio del discurso moralizante —con ideas didácticas que el receptor va descubriendo como una enseñanza útil para su propia formación, con el mensaje de regular su vida hacia una filosofía y una psicología del orden—, se precisa la caracterización de valores tanto estéticos como morales o ideológicos, y se otorga así, una significación al ser hombre como sujeto, y a la mujer, junto con las cosas, la calidad de objetos.

Así, detectar matices eróticos en esta obra de Federico Gamboa resulta incitante, considerando el contexto de la tradición moral y religiosa del México porfiriano, y en ese ámbito cabría cuestionar cuáles fueron las estrategias para plasmar las imágenes plástico-literarias del desnudo femenino en la época del régimen porfiriano, por qué y cómo se exponía el tratamiento del cuerpo de la mujer y los asuntos sensualistas con un signo negativo de maldad y perversión.

Exponiendo las imágenes en *Santa*

Cabe recordar que en el México de fin de siglo la dialéctica entre relaciones humanas y valores sexuales llega a tomar importancia en un discurso que explotará estilos y comportamientos evasivos, ejer-

ciendo una tergiversación negativa de ocultamiento de los hechos y las palabras en favor de la simulación y el silencio que apoyan al orden social.

El discurso sobre el sexo y el erotismo adquiere connotaciones interesantes en los tonos en que se habla de él, quién los inventa, los territorios y las orientaciones de pensamiento desde donde se elabora; semántica bajo la cual se desenvolverá no sólo la ventaja de su control, sino también la continuidad de sus privilegios.

Si en las prácticas cotidianas el deseo sexual personal y la respetable normatividad social no es permitida —conformando entre otros fenómenos el protagonismo de una doble moral—, en el arte esa falta de concordia entre lo placentero y sus códigos no representará ningún problema, ya que su función social se cumple en la íntima necesidad de procurar una complacencia sublimada; incluso, las transgresiones que las formas artísticas podrían infringir sobre la rigurosidad de las normas sexuales, se verán suavizadas al amparo de la forma y el estilo. En lo que corresponde a la ciudad de México, la simpatía que algunos de los miembros de la burguesía porfiriana —entre ellos, intelectuales, literatos y artistas plásticos— tenían por las prostitutas, su compañía y los espacios de “magnífica nota”,¹² servirá de motor para forjar modelos y tipologías en las obras de artistas como Julio Ruelas, Jesús F. Contreras, José Juan Tablada, Manuel Acuña, y Federico Gamboa, entre otros.¹³ Como bien escribe José Emilio Pacheco: erotismo y poesía son una prerrogativa de los ricos.

Pero la relación entre mujeres de “la vida galante” y artistas plásticos o literatos no radica en su sentido referencial; en todo caso, el acontecimiento, convertido en anécdota adquiere mayor sentido en la transformación de la imagen corpórea de la prostituta en una

¹² Justino Fernández menciona que la bohemia intelectual de la época se divertía a su modo en lugares de “magnífica nota”, como decía José Clemente Orozco para referirse a los burdeles elegantes; Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 1993-1994. Para más referencias véase también Rafael Sagredo, *María Villa (a) La Chiquita*, no. 4002, 1996, p. 129. De igual manera, se puede consultar la obra de Teresa del Conde, *Ruelas. Estudios y fuentes del arte en México*, 1976, p. 38.

¹³ Mención aparte merece Ángel de Campo, conocido también por el pseudónimo de *Micrós*, escritor y amigo de Federico Gamboa, quien dice que: “Fue, en efecto, la existencia privada de *Micrós*, línea luminosa y recta; y a diferencia de nosotros sus íntimos, de mí a lo menos, jamás cayó, ni temporalmente, en vicio alguno de los tantos que, a manera de sirtes, manchan, cuando no dismantelan, las naves juveniles [...] es bueno sacar estas cosas a la calle, para enseñanza y ejemplo de quienes suponen que el artista es sinónimo de irregular, bohemio y manirroto”; Federico Gamboa, *La novela mexicana*, 1914.

figura imaginaria que representa tanto ideales culturales como deseos inconscientes. Tal es el caso del conocido relato de cómo nace la idea de la novela de Federico Gamboa y la escultura de Jesús F. Contreras, después de un azaroso evento que inició en fiesta y terminó con la muerte de la prostituta que compartió con ellos un sarao.

Como construcción narrativa de un ser femenino estigmatizado, *Santa* favoreció el ejercicio del discurso sobre la mujer, tanto en el arte como en la literatura, posibilitando así traducir las experiencias en un trenzado de representaciones mitológicas: Judith y Salomé se presentan como dos figuras bíblicas recurrentes en el arte modernista de la época, las cuales influyeron en el imaginario colectivo sobre la concepción moral de la mujer en esa época. Una visión de la mujer recuperada en imágenes visuales y discursos sobre el poderoso mito de la perversidad femenina. Esta anécdota que surgió de eventos desventurados se torna en una invención, en representación artística, acogándose a diferentes ámbitos del arte: el espacial-plástico en la escultura de Jesús F. Contreras, y el literario en la narrativa de Federico Gamboa.

La fascinación por la imagen de la prostituta en las novelas y en la pintura, durante el último periodo del siglo XIX, se debió no sólo a que la prostitución haya surgido prominentemente como un fenómeno social, sino porque esta imagen funciona como una estrategia de control, para disipar la amenaza fantasmagórica de dominio de la mujer sobre el varón. La representación de la prostituta fascina a tal grado al artista que lo hace producir imágenes para vencer, sublimar o metaforizar la contaminación femenina o su fermento sexual —contaminación física y simbólica—. ¹⁴

La fetichización del cuerpo femenino, y en concreto el de la prostituta, tuvo gran fuerza para el desarrollo de la obra de otros autores mexicanos, tal es el caso del pintor Julio Ruelas, quien supo plasmar la visión maniquea que la sociedad porfiriana tenía sobre la mujer: la tentadora-provocativa y la malvada-castigadora, aspectos que se reflejan en su pintura, dibujos e ilustraciones.

¹⁴ Mary Douglas hace un excelente análisis sobre los amarres culturales entre suciedad y desorden. Ella explica que en diversas culturas los rituales de la limpieza y la purificación funcionan para controlar la amenaza del desorden social y cosmogónico; Mary Douglas, *Pureza y peligro*, 1991. Del mismo modo Paul Ricoeur realiza un estudio sobre el significado de la mancha o estigma y su relación con el sentido ideológico-religioso de culpa; Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, 1969.

Como paréntesis cabe mencionar que Roberto Montenegro (1885-1969) y Ángel Zárraga (1887-1963)¹⁵ se ocuparon de pintar, ilustrar, dibujar y grabar impresos de la época con figuras impregnadas de sensualidad y muerte. Ciertamente, estos pintores se ubican dentro de la etapa moderna en el arte mexicano, pero no disfrutaron de la popularidad, ni de los beneficios de Porfirio Díaz como fue el caso de los artistas que aquí nos ocupan.

Federico Gamboa, Jesús F. Contreras y Julio Ruelas utilizaron como modelo a la prostituta para transformarla en representación del cuerpo del mundo, y éste se traslada ya bien al texto, a los armazones de la escultura o a los esbozos de la pintura. No fue sino hasta el último tercio del siglo XIX, con la introducción estilística del realismo, el naturalismo y el simbolismo, que el desnudo femenino hizo su aparición en el escenario plástico. La figura humana se fue alejando de viejos clasicismos y corresponde al cuerpo femenino materializar las condiciones certeramente expresadas de la realidad. Carácter, crueldad, espanto y dolor, además de un sensualismo de provocadora crudeza, estimulan el acento de la existencia, aportando un tono lúbrico

Por ejemplo, algunas obras del escultor Jesús F. Contreras no son exclusivamente clasicistas, en algunas de ellas se distingue un naturalismo académico y también una expresión romántica dramática, características manifiestas sobre todo en la forma como están moldeados los cuerpos y los rostros femeninos; por ejemplo, en *Malgré tout* el gesto expresa una fina sensualidad y esperanza, mientras en *La tentación* se revela una impresionante sensualidad e ímpetu.

Así pues, dentro de la obra artística, el cuerpo se transfigura en el espectáculo y en una cualidad: la imagen como “algo para ser mirado”, un objeto de deseo fetichizado, una expresión trascendente dispuesta a la mirada clínica del naturalista, la mirada analítica del realista, o bien, a la contemplativa y placentera del *voyeur*.

¹⁵ Como introducción al tema del modernismo en Iberoamérica véase Juan Somolinos, *La “Belle Époque” en México*, 1971; Gabriele Sterner, *Modernismos*, 1982; Aurelio Asiain, “Julio Ruelas, modernista”, en Leonor López Domínguez, *Julio Ruelas*, 1987; Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América: el modernismo*, 1992; Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas, una obra en el límite del hastío*, 1997, y Adriana Zapett Tapia, *Saturnino Herrán*, 1998. Del mismo modo los catálogos *El espejo simbolista, Europa y México, 1870-1920*, 2008, y Carlos Monsiváis, Antonio Saborit, Teresa del Conde, *El viajero lúgubre, Julio Ruelas modernista, 1870-1907*, 2007, ofrecen una espléndida muestra de obras pictóricas representativas de ese movimiento cultural.

En *Santa* se hace visible una imagen corpórea y se vuelca en la fuerza de la escritura con una travesía por medio del cuerpo y su imagen, de tal manera que el deseo forma ecos a su alrededor. La capacidad expresiva del autor —en tanto que responsable del principio de agrupación del discurso y del foco de su coherencia— logra asociar las representaciones de lo femenino vuelto mercancía con el engañoso mundo moderno: la prostituta no es, entonces, solamente vendedora y mercancía, sino también imagen y cuerpo. La representación del cuerpo y su imagen predestina a la prostituta a ser la figura central; en ella, y gracias al anatema moralizante que recae en su estampa, no sólo se mantiene una estructura imaginaria de la representación figurativa, al mismo tiempo se produce también un modo de pensar las representaciones pictóricas, que se hacen visibles en la corporeidad de la mujer prostituta.

En *Santa*, el narrador logra incrustar en varios segmentos del relato imágenes verbales que se transforman en visuales. A través de las descripciones se detalla el cuerpo femenino como objeto de deseo, como fetiche expresado en cuadros con escenas sensuales, erótico o grotesco; retratos, cuadros que motivan a furores o ensoñaciones. Elementos de locución que ofrecen una posibilidad de lectura que se concreta en el recuerdo de la vida hecha cuerpo, sutil encanto sensorial que, a pesar de todo, produce vigorosos efectos plásticos.

Las formas ilustrativas de la narración detallan de manera pertinente retratos, cuadros de escenas costumbristas y sobre todo, lo que nos interesa en este apartado, representaciones de escenas eróticas, otorgando a la historia un aire de atrayente morbidez, un cierto tratamiento de imágenes plásticas. Con estos retratos verbales se ensaya la destreza de la expresión en el pulimento de la forma, que ofrece a la prosa cuadros notorios y a veces irreverentes, situando al ser femenino débil, frágil, sin voluntad en el sugerente centro del encanto erótico.

La idea de que la imagen de la mujer es débil, lánguida, lábil, dispuesta y sin voluntad proviene de una mirada androcéntrica. Al respecto debemos considerar un detalle importante: el hecho de que la vista es el umbral del sexo: introduce y estimula. Pero la vista supone siempre una distancia entre el contemplador masculino y lo contemplado femenino.

La sociedad burguesa hace hincapié en la mirada, el sexo ha sido enfocado de una manera mucho más visual. La visualidad y la razón objetiva indicó una nueva política sexual en el mundo moderno, de

tal forma que el cuerpo humano se volvió más autónomo y consciente de sí mismo; por su parte, la emoción quedó relegada a un segundo plano, esto implicó un desplazamiento en su importancia. Esta dualidad escindida entre razón-emoción, marcó también la polaridad entre masculinidad y feminidad.

La gente de la época consideraba que la razón era masculina y la emoción femenina. En los terrenos específicos de la sexualidad y el erotismo, esta ruptura conforma también una división del ser en el que la agresividad, la conquista, la valoración, la autodependencia fueron consideradas como viriles, mientras la docilidad, imprecisión, dependencia y disponibilidad eran características propias de la feminidad. Tal cisma se reflejó tanto en la pintura de desnudo como en la literatura realista-naturalista.

Federico Gamboa se cuida muy bien de elaborar cuadros eróticos que se integran en una red de ideas negativas en torno al sexo y al erotismo. Como bien escribe Rafael Olea Franco, “la mejor publicidad posible para su novela provenía precisamente del morbo propio de la naturaleza humana, acentuado por la influencia de un régimen político represivo y de una sociedad hipócrita que pretendían soterrar todo lo sexual”.¹⁶ Gamboa encierra el placer en un refractario de siniestras anticipaciones de la degradación, convirtiendo a la sexualidad y al cuerpo en un punto de referencia disciplinario. El tratamiento de fragmentar el cuerpo en la novela adquiere mayor sentido si se reflexiona que esas imágenes obtienen tolerancia, precisamente en esa dispersión de la reserva. El discurso sobre el cuerpo femenino emprende también una valoración de las fantasías masculinas y pone en los labios de un narrador omnisciente el deseo y la libido femenina. Siguiendo ese imaginario moral androcéntrico, el motivo erótico en *Santa* contribuye a dar una cierta dosis de energía especial que mueve a aflicción, angustia y desasosiego. Sus efectos negativos atañen a la catalogación sexual, convirtiendo las imágenes eróticas en fuente de apoyo a conductas sexuales entonces consideradas desviadas, perversas o aberrantes, como el fetichismo y el voyeurismo.¹⁷ Se trata de describir los “bajos fondos” en las páginas de la novela. El autor hará suya la propuesta del pintor Julio Ruelas, y nos encontraremos con descripciones que harán que sus personajes

¹⁶ Rafael Olea Franco, “Nota preliminar”, en *Santa, Santa nuestra*, 2005, p. 19.

¹⁷ Variaciones de la conducta que se les adjudica más a hombres que a mujeres; Jeffrey Weeks, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, 1993, pp. 118-119.

hablen, echando mano de imágenes de un realismo que remite a las producciones plásticas.

Los datos de esa concepción mortificante del erotismo en la literatura naturalista fueron favorables a las condiciones del desarrollo del arte de finales del siglo XIX. La represión sistemática de los impulsos sexuales, al interior de una estructura social con características morales puritanas, inclinó a los artistas hacia la sugestión erótica de características mezquinas, de tal manera que ésta bien podía ubicarse en la escritura a través de imágenes cortadas del cuerpo femenino, tal como si fueran partes de un rompecabezas, acentuando así el ejercicio de la imaginación.

La eliminación de la desnudez completa se relaciona con una lógica del erotismo propuesto por Federico Gamboa, quien a pesar de marcar la degradación del cuerpo y la veracidad de los acontecimientos que lo circundan, no se constriñe al naturalismo europeo; de haber sido así hubiera tenido que hacer descripciones con las características del retrato casi documental de actos sexuales reales, y seguramente su obra no hubiera disfrutado del éxito que alcanzó en su época. Sobre todo al exponer la degradación de una moral conservadora, a través de una sexualidad peyorativa, de la industria de la diversión y del placer como un bien de consumo. Pero además justificando la doble moral porfiriana: “quienes tienen el respaldo de un capital pueden escribir y fornicar sin prostituirse”, como asegura José Emilio Pacheco.¹⁸

Para permitir al relato permanecer dentro de los límites de la decencia y no provocar demasiado la censura, imprimió a su erotismo el sello mortificante de la culpa y la hipocresía. A pesar de la moraleja didáctica y moralizante que envuelve la novela, las imágenes eróticas que Federico Gamboa logra son harto convincentes, sin llegar a la vulgaridad y la crudeza naturalista, porque no debemos olvidar que el realismo y el naturalismo, tanto en la narrativa como en la plástica del XIX, fueron corrientes señaladas por sus contemporáneos como sensualmente vulgares. En *Santa* el efecto es diferente, ya que en esta obra la prosa acentúa una serie de recursos para expresar los valores maniqueos de la vida social, de los amores sufridos y del tránsito del personaje por la vía precisa que conduce hacia la degradación. En todo caso, los apartados eróticos de *Santa* involucran la realización en el discurso verbal de una condición sensual al

¹⁸ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 24.

servicio de la imaginación de los más intensos momentos de cercanía o intimidad corporal, a la manera de una forma pictórica. A través de la descripción, el texto alcanza tal precisión que lo emitido parece visto con los ojos: la expresión se transforma en una ilustración, un grabado o una pintura.

Segundo atisbo

En esos tiempos que Federico Gamboa y los modernistas habitaban y vivían la metrópoli mexicana, ésta se mantenía como el principal espacio de comunicación y difusión de ideas, donde el placer se convertiría en una pieza de la industria gráfica y de espectáculo. Y en esa economía de consumo las imágenes del cuerpo femenino erótico también se hicieron presentes en revistas periódicas y en espacios de recreación como los teatros, además de los espacios literarios y pictóricos.

Las artes gráficas —grabados, caricaturas, litografías, fotografías, cromolitografías, dibujos— se convirtieron entonces en importantes herramientas para difundir imágenes sobre el cuerpo femenino y discursos respecto de su valoración, identidad, reputación. Por ejemplo, entre 1897 y 1899 en la revista *Frégoli* se supo entrelazar el dibujo satírico y el texto burlón, exponiendo al cuerpo femenino desnudo caricaturizado. *Cómico* —el semanario humorístico de esa misma época— ofrecía en 1898 crónicas sociales, recetas de cocina, relatos amenos y de *esparcimiento*. Las crónicas de espectáculos, historias ligeras soslayaba la información política y privilegiaban la noticia trivial, como su gusto por la crítica hacia las tiples y su baile del *can-can* por mostrar las piernas a entusiasmados jóvenes varones y “viejos rabo verdes”.

Del mismo modo *La Broma* y *La Risa* entre 1910 y 1911, tanto como *Frivolidades* de 1910, apelaron a las imágenes de erotismo caricaturizado para alegrar a los lectores. El pincel de creadores de dibujos satíricos criticó los comportamientos de doble moral durante la última etapa del Porfiriato. De igual forma, hacia 1908 revistas europeas como la española *La Saeta* circulaba para halago y optimismo de señores y jóvenes. *La Guacamaya*, que desde 1911 y hasta 1922 se presentaba como el semanario independiente defensor de la condición obrera, lo mismo mostraba entre sus páginas discursos didác-

ticos y de atención a los valores éticos de los trabajadores, que fotografías de tiples desnudas, e incluso poemas eróticos.

Entre 1917 y 1918 se publicó *Confeti*, revista de espectáculos que por esos años del movimiento revolucionario acompañó a sus lectores con relajantes chistes irónicos y diatribas, siendo las mujeres trabajadoras el objeto de escarnio o de ejemplo para anunciar el riesgo que corría su virginal pureza y su honorabilidad por invadir el espacio público. Estas revistas periódicas narraban los eventos de espectáculos de desnudo en teatros, y con el recurso retórico de la ironía, la sátira, la diatriba dieron cuenta de patrones morales poco venturosos de un tipo de mujeres que representaban actos eróticos entre zarzuelas, comedias y obras de teatro del género chico.

Así, la producción, circulación y consumo del cuerpo femenino cumplen su ciclo a través de postales, grabados, litografías, fotografías, caricaturas, dibujos, obras de bellas artes, espectáculos, poemas, albuces; así hacen posible la comprensión del sentido, porque desde su horizonte histórico sus signos ofrecen mensajes, ideas, pensamientos e ideologías respecto del modo en que la mirada fija del imaginario colectivo observaba al cuerpo desnudo.

Este tipo de textos involucran ciertos códigos que permiten comprobar la relación dicotómica del proceso histórico: en primer lugar, se nos muestra la muy arraigada concepción conservadora que se tiene del cuerpo femenino, del desnudo y de la moral, que se ve reforzada con discursos institucionales y va a fundamentar una identidad tradicional de género. En segunda instancia, se va a presentar una reorganización de las formas de comportamiento, sensibilidad y cambios en las maneras de usar imágenes eróticas, primero en núcleos selectos de la sociedad burguesa y después, con el incremento de la tecnología de imprenta, se favoreció que las clases medias y bajas también las consumieran.

Las artes gráficas ayudan a demostrar que el cuerpo femenino se concibe como el espacio desde donde se van a poner en práctica una gran diversidad de discursos y, al mismo tiempo, el lugar desde el cual se arraigan las representaciones que expresan y comunican tanto las actitudes como las maneras de concebir el mundo. Desde el cuerpo se imprime también la organización entre los géneros, ese *locus* que se presenta despojado de ropa o escasamente vestido va a ser considerado como un lugar de resistencia y nudo de estrategias de poder por las connotaciones que sobre él recaen y han de manifestarse a manera de discursos.

Las relaciones entre hombres y mujeres que se establecen y construyen culturalmente, además de políticas también son simbólicas, y desde el imaginario van a presentar papeles sociales entre los géneros y darán significados a “lo femenino”. La dicotomía en el decir o no, mostrar o no, ver o no, es parte de un mecanismo de intensificación dentro del llamado régimen de sexualidad, ese conjunto de normas e instituciones que dictan la organización social respecto al sexo.

Este régimen de sexualidad se encarga del control sobre los cuerpos, sobre la vida y su reproducción, pero también de la vigilancia de los deseos y sus placeres, para ordenar al mundo, de modo incesante permanente, repetitivo y conformador de reglas de convivencia.

Dicho régimen de sexualidad fue indispensable por su eficacia en el apoyo a un mercado masculino, cuya utilidad comercial en favor de los placeres visuales ayudó también a la creación de un modelo de mujer trasgresora, enriquecido en representaciones y estereotipos.¹⁹ Este régimen, paradójicamente, fortaleció también una visión positiva respecto a las normas conservadoras. El desnudo femenino como imagen fue en sus prácticas expresivas un dispositivo de control al desahogo de la libido, y al mismo tiempo un instrumento del discurso sexual en ayuda del honor y la moralidad sexual femenina.

La confrontación entre los discursos y las prácticas, es decir, la ilación²⁰ entre los códigos (lenguaje, fotografía, grabado, caricatura, imagen) y el proceso de emisión-recepción comprometen no sólo afectos y fantasías, sino también valores sociales y significados sobre la desnudez femenina. Así, los discursos serán una prueba didáctica y un elemento importante de control social. Esta visión sobre la producción y función de imágenes del cuerpo desde la gráfica abre la perspectiva de cómo adquiere sentido hablar del cuerpo desnudo a partir de las imágenes visuales.²¹

¹⁹ Ana M. Fernández Poncela utiliza indistintamente el concepto de estereotipo e imagen cultural desde una postura sociológica y la define cómo la figura, imagen, idea u opinión muy simplificada, aceptada comúnmente por un grupo o una sociedad; Ana María Fernández Poncela, *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. “Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos, cornudos*, 2002.

²⁰ Del latín *illatio*, que es inferir. Según la Real Academia Española ilación significa: 1. f. Acción y efecto de inferir una cosa de otra. 2. f. Trabazón razonable y ordenada de las partes de un discurso. 3. f. Fil. Enlace o nexo del consiguiente con sus premisas.

²¹ Se va a entender como la representación de la figura de un objeto que constituye una idea coherente y convencional de la realidad y tiene al sentido de la vista como el espacio óptico de percepción de dicha representación.

Los registros gráficos van a reconocer la conformación de una manera de pensar el cuerpo, y al mismo tiempo ofrecen mensajes en apoyo a ideas que justifican identidades de género, jerarquías y un tipo de moral. Registros que por repetición nos enseñan las maneras en que el cuerpo se transforma en un vehículo de expresión diferente a las habituales imágenes de la mujer.

Abriendo el diafragma

La elaboración de este tipo de imágenes gráficas y sus discursos en diversas publicaciones ofreció un acercamiento al imaginario colectivo de la época, que a través de esas representaciones organizó y representó la concepción grupal para calificar y señalar el nivel de actuación de un sujeto distinto: las mujeres que abrieron brecha en el ámbito público. La elaboración de esas imágenes sirvió como un mecanismo de interacción semántica, esto es, enunciar la presencia de mujeres en espacios laborales para significarlas como lo diferente de lo “habitual”, al mismo tiempo que refería acerca del temor en cuanto a los peligros de desestabilizar el orden burgués. Discursos y prácticas expresivas fueron definitivos para declarar extrañamiento sobre la desfachatez de algunas mujeres y el riesgo de corrupción sobre las demás.

El fenómeno social del trabajo asalariado de las mujeres, la inquietud de otras por exigir sus derechos jurídicos como personas y las libertades que mujeres de teatro se permitieron para posar desnudas —para la lente de fotógrafos, la paleta de artistas, la pluma de los dibujantes y caricaturistas, así como en los escenarios de teatros—, resultaron ser los elementos presentes de lo inesperado y la revelación de su audacia.

También es interesante observar su contraparte, el extrañamiento desde la mirada de los receptores, porque fueron ellos quienes enfrentaron su temor a un cambio en el orden social. A través de discursos, críticas y censuras expresaron el riesgo que corría el honor y la moral sexual de las mujeres trabajadoras. Y el ejemplo más fehaciente de desacato a las normas morales fueron las tiples y coristas.

Peter Burke es claro al pronunciar que en las historias del arte se presentan diversos enfoques de análisis, entre ellos, la recepción o “respuesta del lector”. Lo presenta como enfoque y no como método porque “representa no tanto una nueva vía de investigación, cuanto un

nuevo tipo de intereses y perspectivas [...] con la tesis de que el significado de las imágenes depende de su contexto social”.²² En este sentido se recupera la frase barthesiana “la retórica de la imagen” para decir las formas en que se puede reconstruir las normas o convenciones, ya conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura en una determinada época.²³

El último periodo porfiriano, etapa en que los habitantes de la ciudad de México vieron circular imágenes eróticas en portadas de revistas y postales que se exhibían en estanquillos o se publicitaban en cajetillas de cigarros. Esta presencia gráfica se muestra y vale precisamente en su función reveladora sobre la sociedad burguesa de esos años previos a la Revolución mexicana; pero sobre todo, y de manera primordial, pone a la vista un aspecto fundamental para comprender ese escenario cultural: su régimen visual de sexualidad.

Aquí, las imágenes eróticas femeninas se consideran parte de los textos que nos van a permitir comprender cómo se fue edificando este régimen visual de la sexualidad; asimismo, comprender las ideas y su ejercicio que moldearon una visión del cuerpo femenino en la última fase de la dictadura porfiriana en la ciudad de México.

El cuerpo erotizado sale de la intimidad de los aposentos y las mujeres dejan la privacidad de su hogar. El trabajo se convertiría en un factor de riesgo que atentaba con la seguridad moral de las féminas; editores y creadores de imágenes manifestarían su inquietud tomando como referencia central al cuerpo femenino. Si bien durante la Colonia las mujeres de clases populares tenían ya un espacio de trabajo en el ámbito público, y otras de clase privilegiada abrieron campo en el área de las empresas, en el siglo XIX la urbanización, la industrialización y el ingreso tecnológico por vía de las fábricas y/o los talleres, ciertamente traerían de la mano el fenómeno migratorio a las ciudades y con él la presencia de mujeres obreras. Adyacentes a ese fenómeno, prácticas como la prostitución —y con ella el grave problema de la sífilis, la pandemia de finales del siglo—, así como

²² Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, 2001, pp. 215 y 228.

²³ En esta línea de trabajos convergen la historia cultural de las imágenes tanto como la antropología histórica de las imágenes, cuyo centro de investigación es el efecto que tuvieron sobre la recepción de las imágenes ciertos usos culturales de la época, o bien cómo las prácticas expresivas tuvieron una influencia sobre las maneras en que los espectadores veían el contenido de las imágenes, esto es, su mensaje; *ibidem*, p. 229.

la preocupación por el relajamiento de las prácticas eróticas fueron preocupaciones centrales para el Estado y sus instituciones. De tal modo que la sexualidad²⁴ se convirtió en un tema de medular importancia para la ciencia, la biología y la medicina; del mismo modo, en discursos de la prensa todos ellos hicieron eco de los valores morales de finales del XIX caminando hacia el nuevo siglo.

El levantamiento armado que dio paso a la Revolución mexicana fue un evento que en la ciudad capital provocó transformaciones; por una parte, en las maneras de concebir los patrones de conducta sexual durante esos tiempos en guerra, sobre todo en lo que se refiere al régimen visual de la sexualidad al interior de los escenarios de diversión pública; y, por otra, los papeles asumidos por los dispositivos de poder y su respuesta frente a los asuntos del cuerpo en momentos de crisis y violencia social.

Los discursos eróticos en tiempo de revuelta social se alimentaron del espectáculo, cuando las tiples se atrevieron a desnudarse en el escenario y fue un motivo de diatribas y críticas. Las tandas y las revistas teatrales, con sus espectáculos para “hombres solos”, se realizaron como entretenimiento, y el desnudo en escena facilitaría una práctica expresiva del cuerpo, que va entenderse en relación con su contexto social en situaciones extraordinarias de crisis.

El interés de examinar este proceso es el de analizar las discontinuidades desde las funciones y actividades de mujeres del espectáculo teatral, como una dinámica de resistencia. Es decir, la participación de estas mujeres en el ámbito del teatro y su disposición de mostrarse desnudas en escena ha de ser una confrontación a las maneras comunes de pensar el cuerpo femenino, que de privado sale para exhibirse a los espectadores. Del mismo modo, sus comportamientos habrían de generar tensiones en la tradición moral.

En respuesta, la escritura se va a convertir en un medio de expresión para las intranquilidades decentes, que con su pluma habrán de denigrar, ofender, atacar verbalmente las acciones de las coristas, a través de periódicos, revistas pedagógicas y en manuales de moral. En esta construcción del deber ser femenino se manifestaba el reglamento del deber ser en la vida privada entre los géneros. Frente a esta serie de ordenanzas morales, esas mujeres de teatro —imaginadas

²⁴ Ya Michel Foucault da cuenta de ello en *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 1998, y en *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, 1999; asimismo, Marcela Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*, 2005; Jeffrey Weeks, *op. cit.*, 1993.

independientes— cargaban con los estigmas de los vicios mundanos. La escritura didáctica se volvió un instrumento del poder al legitimar los controles y animar las conductas dirigidas hacia las virtudes morales.

Dos fenómenos sociales importantes que se sucedieron a inicios del siglo xx, y que perfilaban un cambio jurídico a favor de las mujeres: el decreto del divorcio civil y el movimiento feminista que empezó a desarrollarse en México. Cambios que se revelaban sobre todo en términos de la igualdad intelectual y de derechos salariales. La desigualdad en los salarios de las mujeres respecto al pago de los varones, por ser consideradas inferiores por su debilidad física; la transformación de los reglamentos respecto al divorcio civil en apoyo a ellas, al menos en su rubro discursivo, así como los reclamos por sus derechos políticos, habrían de ocasionar la preocupación de escritores respecto a los cambios de las relaciones entre los géneros, y con ello también la inquietud en torno a la moral sexual femenina.

En ese desconcierto entre el deber ser femenino imaginado y la presencia activa de las mujeres en el ámbito público, pero sobre todo aquellas mujeres con mayor atrevimiento que hicieron uso de su cuerpo como parte primordial de su trabajo —como es el caso de actrices, coristas y modelos— quedaron encasilladas dentro de la tipología ignominiosa de la prostituta: voluptuosa e impía, *vamp* y fácil, sin que necesariamente lo fueran.

A manera de conclusiones (Cerrando obturador)

La última década del siglo xix presenta transformaciones en lo que respecta a la producción visual del desnudo femenino, ya sea en la estética o en la publicidad, como uno de los tantos signos de desorden debido a una causa mayor, la decadencia de una forma de dominio dictatorial. Ese salto o discontinuidad marcó un nuevo régimen visual de sexualidad, pero sin otorgar de inicio una nueva moral erótica, en el sentido de que las mujeres no tendrían un posicionamiento político ni de derechos respecto a su cuerpo, su sexualidad y su placer. El tema del cuerpo femenino erótico en la literatura, tanto con el ejemplo de *Santa* como de revistas periódicas y en las artes gráficas, son muestra de la visión de una época con un problema por resolver: el de la contradicción entre las formas tradicionales

de pensar y de decir acerca de la mujer, frente a lo que estaba significando en ese momento ser mujer trabajadora en espacios públicos, ejerciendo su fuerza de trabajo en talleres, fábricas, oficinas o teatros de la ciudad de México.

La prensa de la época indudablemente trastocó las ideas que habitualmente se tenía de la mujer, a través de la gráfica erótica se marcó una alteración entre un tradicional sistema de representación y otro que surgía en correspondencia a una cantidad de factores contingentes —intelectuales, sociales, institucionales, estéticos, tecnológicos— que ayudaron a fortalecer un modelo femenino con alusiones a una independencia económica, social y sexual.

El aspecto interesante a observar en este análisis es precisamente la discontinuidad entre las transformaciones legales y los estatutos consuetudinarios, cuyos patrones de moralidad sexual mantuvieron un derrotero tradicional. Es notable la confusión entre discursos y prácticas respecto a los cambios que se estaban sucediendo en los roles entre los géneros en los ámbitos político y laboral, así como el desasosiego mortificante y paternalista por la honorabilidad femenina.

Para el discurso liberal los conceptos de ciencia, trabajo y libertad fueron ideales con especial significado para el progreso y el desarrollo social. Sin embargo, las mujeres cuyas particularidades se relacionaban con la libertad económica, la libertad civil y su exigencia por el ingreso a la política no se amoldaban al modelo burgués de mujer que el imaginario colectivo mantenía en sus comportamientos.

Esos discursos, que se imprimieron semana a semana en las editoriales de revistas y periódicos sobre esas mujeres “casquivanas que mostraban su cuerpo sin el menor pudor”, hicieron patente una ideología de género al hacer pública no sólo una manera de ver el mundo, sino sobre todo la concordancia imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que vivieron y que rigieron su existencia. Esa ideología representaba una distinción de identidad y prestigio de clase, al igual que un estatus y una autoridad moral.

En la dictadura primero, en la revolución armada después, y finalmente durante los años de la reconstrucción nacional, se advirtió el proceso de cambio en torno a las actividades públicas de la mujer. No obstante, la normativa erótica respecto a las mujeres siguió manteniendo los cánones establecidos y, por tanto, aquellas que rompieran con la norma del régimen sexual establecido quedaron circunscritas al modelo femenino estigmatizado.

Finalmente la literatura mexicana de fin de siglo XIX, así como revistas y catálogos sobre el tema, fueron una excelente ventana de investigación para considerar que, además de las imágenes gráficas, los discursos de la época que se manifestaban sobre el cuerpo erótico femenino tienen igualdad de importancia, y tanto discursos como imágenes son complementarios para una adecuada interpretación histórica sobre un régimen de sexualidad.

Fuentes primarias

- Conocimientos para la vida privada* (22ª edición corregida y aumentada por el doctor Pío Arias-Carvajal), t. I, 1ª serie, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1903 ca.
- Álbum de cajetillas de cigarros *El Buen Tono*, México, 1897 ca., Colección Iconoteca, Biblioteca Nacional/IIB-UNAM.
- Revista *Cómico*, vol. VI, México, 1900, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional/IIB-UNAM.
- Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908, Colección Particular.
- Revista *Le Foies de la Parisiense*, París, 1908, Colección Particular.
- Semanario *La Guacamaya*, vol. I, México, 1912, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional/IIB-UNAM.
- Revista *Confeti*, vol. I, México, 1917, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional/IIB-UNAM.

Bibliografía

- Asiain, Aurelio, "Julio Ruelas, modernista", en Leonor López Domínguez, *Julio Ruelas*, México, Casa de Bolsa Cremita, 1987.
- Bornay, Erika, "Aproximación a la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia", en *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 31-47.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Conde, Teresa del, *Ruelas. Estudios y fuentes del arte en México*, México, IIE-UNAM, 1976.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994.
- Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer), 1997.

- Domenella, Ana Rosa y Luzelena Gutiérrez de Velasco, "Canon", en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI/Instituto Mora, 2009.
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro*, México, Siglo XXI, 1991.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México* (4ª. ed., 2 vols.), México, Difusión Cultural-UNAM, 1993-1994.
- Fernández Poncela, Ana María, *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. "Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos, cornudos*, 2002.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, 1999.
- , *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1998.
- Gamboa, Federico, *Santa*, México, Océano, 1998.
- , *La novela mexicana*, México, Eusebio Gómez de la Puente, 1914.
- García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo en México*, México, Centro de Estudios Literarios-UNAM, 1979.
- González Ochoa, César, "La cultura desde el punto de vista semiótico", en *Recepción artística y consumo cultural*, México, Cenidiap-INBA/Juan Pablos, 2000, pp. 109- 151.
- Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*, México, FFYL-UNAM, 2005.
- Monsiváis, Carlos, Antonio Saborit, Teresa del Conde, *El viajero lúgubre. Julio Ruelas Modernista, 1870-1907* (catálogo), México, Munal-Conaculta, 2007.
- Navarro, Joaquina, "Federico Gamboa 1864-1939", en *La novela realista mexicana*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992, pp. 199-251.
- Olea Franco, Rafael, "Nota preliminar", en *Santa, Santa nuestra*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 9-35.
- Pacheco, José Emilio, "Nota preliminar", en *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)* (elección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco), México, Siglo XXI, 1977, pp. 7-35.
- Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América: el modernismo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1992.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1969.
- Rodríguez, Marisela, *Julio Ruelas, una obra en el límite del hastío*, México, Conaculta (Círculo de Arte), 1997, pp. 7-32.
- Sagredo, Rafael, *María Villa (a) La Chiquita*, no. 4002, México, Cal y Arena (Los libros de la condesa), 1996.
- Somolinos, Juan, *La "Belle Époque" en México*, México, SEP (Sepsetentas, 13), 1971.
- Sterner, Gabriele, *Modernismos*, Barcelona, Labor, 1982.
- VV.AA., *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920* (catálogo), México, INBA/Munal-Conaculta/IIE-UNAM, 2005.

- Weeks, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Madrid, Talasa, 1993.
- Zapett Tapia, Adriana, *Saturnino Herrán*, México, Conaculta (Círculo de Arte), 1998, pp. 7-28.
- Zola, Émile, *El naturalismo*, (ed. de Laureano Bonet), Madrid, Península, 1998.