



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LAS PROSTITUTAS EN EL ARTE MODERNO MEXICANO:
REPRESENTACIONES DE LA MODERNIDAD, LA IDENTIDAD Y EL CUERPO**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
(SOCIOLOGÍA)

PRESENTA:
MÓNICA FERNANDA RUIZ CASTRO

TUTORA PRINCIPAL:
Dra. Irene Herner Reiss
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

COMITÉ TUTOR:
Dr. Julio Amador Bech
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM
Dr. Fernando Ayala Blanco
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM
Dra. Sara Baz Sánchez
Universidad Iberoamericana
Dra. Ana Lau Jaiven
Universidad Autónoma de México – Xochimilco

CIUDAD DE MÉXICO, JULIO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mí

AGRADECIMIENTOS

En el transcurso de esta tesis que ha resultado para mí un camino de descubrimientos académicos y personales, un trayecto largo, sinuoso, aventurado y excitante, me han acompañado en mi andar muchas personas en tiempos y espacios diferentes. A todas ellas, quiero darles mi reconocimiento y agradecimiento a través de estas palabras.

A mi mamá Gloria Castro, porque su presencia continua, su cariño y cuidados, sus palabras y silencios, su inteligencia y sutileza, así como su amor fructífero me han formado como la mujer que soy hoy en día, llena de encuentros y cuestionamientos. A mi papá Abel Ruiz, porque siempre cultivó en mí la curiosidad intelectual y artística, la crítica aguda, el escepticismo ante las verdades aparentes y me ha compartida su gusto por el gozo de la vida. El apoyo y confianza de ambos ha sido imprescindible para llegar a este momento.

A Silvia Ruiz, *Pille*, quien desde pequeña me enseñó a apreciar lo artístico de lo cotidiano, a viajar mental y geográficamente, y con quien comparto el gusto por la escritura. Ha sido una aliada en mi vida.

A Álvaro Sandoval, un encuentro inesperado que me llenó de alegría, de preguntas y respuestas, que me permitió un reconocimiento profundo de mí misma y de mis deseos, que no había tenido antes. Tu amor, tu capacidad de disfrute, tu cercanía, tu apoyo, tu aliento, tu solidaridad en los momentos más álgidos de esta tesis, incluso tu presencia a la distancia, han sido fundamentales para que este barco llegue a buen puerto.

A Abel, Gloria, Carlos, Montse y Carlitos, mi familia más querida y cercana, gracias por llenarme de risas, cariño y admiración. Mi tránsito ha sido más ligero gracias a ustedes.

A Irene Herner, mi maestra de tantos años, con la que he compartido la pasión por el arte, la investigación y el trabajo. Ya son tres tesis en las que hemos caminado juntas, con éxito. En este sendero he aprendido y *aprehendido* sus conocimientos y su metodología. Sus enseñanzas han orientado y educado mi propia mirada. Su honda contribución en mi formación académica y personal, me ha permitido explorar, orientar, descifrar y enfrentar mis inquietudes y cuestionamientos. Valoro mucho nuestro arduo trabajo conjunto por las vetas del arte mexicano y la identidad que no sólo rinden fruto en esta tesis, sino en las múltiples obras concretas que hemos desarrollado a lo largo de este tiempo.

A Julio Amador y Fernando Ayala, miembros de mi comité tutorial, por su apoyo y confianza infinitas en mí y en mi trabajo. Su presencia, dedicación y orientación fueron claves para la tesis. A Ana Lau y a Sara Baz, les agradezco subirse a este barco como mis sinodales. Su lectura atenta, profunda e inteligente enriqueció mucho este trabajo.

A mi familia norteña que siempre ha estado atenta y emocionada con mi desarrollo académico: Nena, Bety, Claudia, Mayté, Karla, Rodolfo, Orlando y Mau.

A mis amigos queridos, mi familia ampliada y conocidos, que acompañaron los desvelos, el disfrute, el pesar y la emoción de esta tesis. Gracias por ser y estar: Alejandra, Samantha, Itzel, Ingrid, Laura, Martha, Judith, Diego, Raúl, Hugo, Fabián, Tej Kaur, Grecia, Gerardo, Calleros, Luca, Cristina, Ivrea y Gabriel. A Juaco que se adelantó sin ver el final, pero que sigue presente.

Al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada para la realización de mi doctorado.

Y finalmente, quiero agradecer a la UNAM porque ha sido siempre para mí: motor, andamio, matriz, refugio, delirio, espiral y pasaporte. Ahora, con mis queridas alumnas y alumnos, retribuyo mucho de lo que ella me ha aportado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
IMPLICACIONES DE LA IMAGEN	10
CAPÍTULO 1 PROSTITUTAS Y MODERNIDAD: DE LA INNOVACIÓN ESTÉTICA A LA CRÍTICA DEL PROGRESO	22
LA MODERNIDAD ESTÉTICA EN LA IMAGEN DE LA PROSTITUTA	22
VISIONES DE LA CIUDAD MODERNA	34
LA IMAGEN DE LA PROSTITUTA COMO CRÍTICA SOCIAL	44
▪ LA PROSTITUTA: MERCANCÍA Y CAPITALISMO	45
▪ LA PROSTITUTA COMO ENCARNACIÓN DE LA DECADENCIA	54
CAPÍTULO 2 LAS PROSTITUTAS Y LA RECONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD MEXICANA	76
LA PROSTITUTA: <i>FEMME FATAL</i> DEL MODERNISMO MEXICANO	76
EN BUSCA DE LO NACIONAL	98
LA PROSTITUTA Y LA CIUDAD	119
LA PROSTITUTA: ALEGORÍA DE LA DECADENCIA	142
CAPÍTULO 3 LA PROSTITUTA: EL CUERPO COMO CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA	156
CARACTERIZACIÓN DEL CUERPO DE LA PROSTITUTA	159
EL ROSTRO: LA MASCARADA DE LA PROSTITUTA	170
▪ EL ROSTRO COMO EXPRESIÓN EMOCIONAL	178
LA GESTUALIDAD DE LA PROSTITUTA	185
LA VESTIMENTA: ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO	200
LA PROSTITUCIÓN COMO ACTIVIDAD FEMENINA	208
LA CARACTERIZACIÓN DE LA EDAD	208
CARACTERIZACIÓN DE CLASE Y ETNIA	214
EL ORDEN DE LA INTERACCIÓN	225
CAPITULO 4 CONSTRUCCIONES DEL CUERPO MODERNO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA PROSTITUTA	236
EL DESNUDO COMO IDEAL DE BELLEZA	237
▪ EL IDEAL TRANSFORMADO	249
▪ DEL DESNUDO ARTÍSTICO AL CUERPO DESNUDADO	251
▪ DEL IDEAL ERÓTICO, AL IDEAL DEGRADADO	265
EL CUERPO GROTESCO: UN ARMA PARA LA CRÍTICA SOCIAL	276
▪ LA PROSTITUTA Y EL “CUERPO GROTESCO”	279
DEL CUERPO DEGRADADO AL CUERPO ENFERMO	301
CONCLUSIONES	314
DE IDENTIFICACIONES E IDENTIDADES	314
UN ENCUENTRO DE MIRADAS	332

ANEXO	341
DE LA NATURALEZA DE LAS FUENTES DOCUMENTALES Y VISUALES	341
BIBLIOGRAFÍA	348
LISTA DE ILUSTRACIONES	373

INTRODUCCIÓN

Quizá sea una afición perversa, pero me gusta la prostitución por ella misma, independientemente de lo que hay debajo. Nunca he podido ver pasar, bajo los faroles de gas, a una de esas mujeres escotadas, bajo la lluvia, sin un galope del corazón [...] En esta idea de la prostitución, existe un punto de intersección tan complejo, lujuria, amargura, la vaciedad de las relaciones humanas, el frenesí del músculo y el tintineo del oro, que si miras al fondo te viene el vértigo, ¡y se aprenden ahí tantas cosas! ¡Y se siente uno tan triste! ¡Y se sueña tan bien con el amor! Ah, fabricantes de elegías, no es sobre ruinas donde tenéis que apoyar vuestro codo, sino sobre el pecho de estas mujeres alegres.
Gustave Flaubert¹

Léase este epígrafe con detenimiento. En el curso de esta investigación, resultó un hallazgo mágico encontrarme con esta confesión epistolar que Gustave Flaubert le hace a su amada Louise Colet en 1853, pues resume de manera puntual las temáticas y discursos sobre la prostitución en el arte moderno que iré desmenuzando a lo largo de esta tesis. En apenas una decena de líneas, nos presenta las ambigüedades, contradicciones, posturas, actitudes y sentimientos que se entretajieron frente a este complejo fenómeno; pero también, nos presenta abiertamente a sus protagonistas.

Las palabras del escritor francés son precisas, y por ello, retomo las que me resuenan y significan. En este trabajo, precisamente, daré cuenta de la prostitución como una **idea**, es decir, como una construcción que entremezcla la realidad con una serie de percepciones, conceptos, asociaciones y representaciones imaginarias y simbólicas. Se centra, en particular en los **fabricantes de elegías**, una serie de artistas modernos que se **aficionaron** con la temática y encontraron en la **mujer alegre** un personaje y una fuente de inspiración de experiencias y narrativas

¹ Gustave Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, (Madrid: Ediciones Siruela, 2003), 236, <https://vdocuments.site/flaubert-gustave-cartas-a-louise-colet-55a92fe4b7b40.html>

plásticas de amor y lamentación. Analizo en sus obras estas historias pintadas que dejan ver la atracción por la superficie, por la apariencia, pero también relato aquello que se omite, lo que **hay debajo**: las implicaciones sociales, las posiciones de poder, las violencias, los estigmas y las condenas morales.

Identifico también el papel crucial de la mirada, tanto el cómo, para qué y desde dónde se **ve pasar**, así como quién es ese sujeto/objeto mirado. Trazo los discursos contradictorios que en la modernidad, muestran a la prostitución como el **punto de intersección** de erotismos y sexualidades fantaseadas; de metáforas de la alienación, soledad y decadencia; de denuncias ante el **tintineo del oro** expresado como la voracidad del capital. Flaubert condensa, en clave corporal, las posiciones ambiguas que la prostituta provoca a aquellos artistas. Por un lado, una fascinación que arrebatada y genera **un galope del corazón**. Por el otro, una sensación de **vértigo**, como asomarse a un lugar desconocido e insondable que genera miedo, malestar, náusea; y al mismo tiempo que invita al salto, a explorar el hueco para **aprender ahí tantas cosas**.

No es casual que el novelista francés también utilice palabras precisas para describir, y con ello, evocar, ubicar y distinguir a las prostitutas como aquéllas que se exhiben ante el ojo público, como en un *display*, **bajo los faroles de gas**. Pero aún va más allá, las identifica con el simple adjetivo de **mujeres escotadas**, y así, nos brinda un fragmento que, en metonimia, construye toda una imagen corporal. Con ello, nos demuestra cualidades que “caracterizan” a la prostituta como un cuerpo erótico, pero también como un cuerpo femenino marcado y problematizado donde se enuncian actitudes, juicios y estigmas sociales.

La figura de la prostituta es una de las representaciones más poderosas y socorridas de lo femenino que habitan en el imaginario social y artístico. En su efigie se manifiesta toda una serie de visiones artísticas y míticas sobre el cuerpo femenino que condensan tanto la fascinación erótica que producen las venus y odaliscas, como el miedo ante la sexualidad misteriosa y peligrosa de mujeres como

Eva, Salomé, Dalila, etc., hasta las *femmes fatales*. La prostituta supone la transformación y conjunción de todas aquéllas, en una figura paradigmática y paradójica que en el arte se presenta reiteradamente en un contexto específico: la modernidad burguesa, industrial, capitalista y tecnocientífica. La prostituta será, como sostiene Otto Dix, la “Venus de la era del capitalismo”².

En este trabajo académico he conjuntado mi visión como investigadora, comunicóloga y socióloga del arte, pero también, mi mirada profesional como editora de video. Estas perspectivas entrelazadas me han permitido construir en esta tesis un *montaje conceptual* articulado por diversas obras de arte, que pone en evidencia un imaginario plástico en torno a la prostitución constituido no sólo por las posturas particulares de los artistas, sino por toda una tradición visual cargada de asunciones, creencias, prejuicios, fantasías y representaciones se ha conformado a lo largo de varios siglos. Este imaginario de donde abrevan los artistas, implica todo un entramado simbólico que configuró su pensamiento y su experiencia personal frente a este fenómeno.

Un montaje que se propone mostrar, separando y yuxtaponiendo a la vez, los “mitos colectivos” y las “fantasías privadas”, que aún nos atañen, nos significan y que son discursos que todavía se reproducen día a día. Como veremos a lo largo de la tesis, estas imágenes artísticas de prostitutas, en el devenir del tiempo, ocuparán el lugar de los sujetos. Si bien no los sustituyen, son representaciones que construyen la historia incidiendo en nuestra percepción de lo real y, a la postre, en la valoración, significación y regulación de los cuerpos femeninos.

² Así titula el expresionista alemán a uno de sus cuadros de 1923.

Implicaciones de la imagen

Podemos ubicar un momento histórico preciso en que de forma prolífica y constante –como nunca antes se había testimoniado– las prostitutas se convierten en protagonistas de la escena artística: la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. La irrupción de este personaje, desde la marginalidad social al centro de la producción plástica y literaria, no es caprichosa ni mucho menos banal. Este fenómeno rebasa toda pretensión de encasillarlo como un motivo más que se puso de moda en el quehacer artístico de la época. Las meretrices tendrán una estrecha relación e influencia en el campo artístico. Su representación condensa una serie de cuestionamientos estéticos, sociales, morales y políticos que inquietaban no sólo a los creadores, sino también a sus sociedades. En su imagen, quedarán plasmadas tanto las búsquedas libertarias de la época, como los asombros, las ansiedades, las paradojas y las contradicciones de un proceso modernizador que poco a poco transformaba su experiencia cotidiana. La prostituta, una efigie moderna por excelencia, permitirá a los artistas, precisamente, desentrañar la vivencia de la modernidad y sentar una postura frente a ella.

Esta marcada presencia en el arte responde, en primera instancia, a un hecho práctico: el aumento exponencial de la prostitución debido al crecimiento desmedido de las ciudades modernas. La industrialización y su demanda de mano de obra barata trajo consigo la migración de grandes masas de trabajadores, del campo a la urbe; entre ellos, muchas mujeres que ante la falta de oportunidades o la precarización laboral, encontraron en este oficio una manera de obtener ingresos. Las metrópolis generaron un vasto mercado de consumo de entretenimiento y de encuentros sexuales furtivos para la población en aumento. París, “la Ciudad Luz”, va a ser conocida como “la Nueva Babilonia” y el fenómeno urbano de la prostitución comenzará a ser un problema no sólo de índole moral, sino de salud pública. Esto conlleva a la imposición de un sistema reglamentarista emprendido por el médico higienista Alexandre Parent Duchâtelet, quien al ejercer una estricta vigilancia,

control y coacción sobre el cuerpo de la prostituta, también pone el foco social sobre ella, visibilizándola como nunca en la sociedad.

El “sistema francés” fue importado por muchos países alrededor del globo que sufrían del mismo “mal”; México no fue la excepción. En nuestro país, tiene una profunda influencia en el desarrollo del Reglamento de Prostitución promulgado en 1865, durante el imperio de Maximiliano; y delinearé, entre adecuaciones y cambios, las políticas públicas respecto del tema hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX. En México, el fenómeno de la prostitución también había ido en alarmante aumento, de 598 mujeres registradas en 1867, se eleva la cifra a cerca de 10,000 según los informes del especialista Luis Lara y Pardo, en 1908³. El conflicto revolucionario iniciado en 1910 suscita, asimismo, el auge del comercio sexual debido a la gran cantidad de mujeres que quedan en la pobreza y marginación, y a la demanda de las oleadas de hombres de los ejércitos que llegan a la ciudad en busca de servicios sexuales.

Al contrario que en Francia, en México la prostituta comenzó a visibilizarse en el arte de manera recurrente, hasta los albores del siglo XX. En esta tesis, mi principal objetivo es investigar y analizar las imágenes realizadas por los pintores modernos mexicanos en el periodo que abarca desde 1900 hasta 1960, años en que la meretriz se establece como una de las protagonistas de la creación nacional. Para iniciar este recorrido, sin embargo, empiezo por explorar y entender la aparición de esta figura en el arte europeo decimonónico de la escena parisina, pues, como sostiene Mario de Michelli, “París es realmente la capital de las artes y de las nuevas ideas políticas [...] allí confluían desde todas partes los artistas que querían renovar y crear un arte nuevo”⁴. Muchos de los artistas mexicanos que aquí retomo, realizaron estancias artísticas en dicha ciudad y otros tantos heredaron, se

³ Apud. Katherine Bliss, “Figuras revolucionarias: prostitutas, trabajo y comercio sexual en la ciudad de México, 1900-1940”. En *Género y cultura en América Latina*, ed. Luzelena Gutiérrez de Velasco (México: Colegio de México, 2003), 259-264.

⁴ Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, (México: Alianza Forma, 1983), 21.

nutrieron, entablaron diálogos y/o apropiaron tanto de las enseñanzas académicas como las ideas vanguardistas del momento. A su vez, generaron una identidad nacionalista con propuestas estéticas propias, donde la prostituta, como veremos, va a tener un lugar protagónico.

No se trata pues de una historia comparada, sino más bien de plantear puntos de encuentro y ruptura de *un imaginario* que se desarrolló en la escena artística internacional, y en la que México forma parte con sus propias características, hallazgos y propuestas. De esta manera, pude identificar constantes y denominadores comunes en el discurso visual, así como proponer narrativas paralelas entre ambas escenas. Asimismo, pude registrar continuidades, transformaciones y quiebres tanto a nivel formal como a nivel simbólico, que me permitieron trazar contrastes y diferencias que manifiestan características propias y precisas en la imagen de la prostituta en el arte mexicano que no veremos en la producción europea.

La representación de la prostitución como un conjunto de obras que conforman el imaginario plástico nacionalista ha quedado soslayada dentro de la investigación del arte moderno del país. Es por ello, que uno de los objetivos principales de este trabajo de doctorado no sólo es aportar nuevos saberes y perspectivas en torno a la temática, sino otorgar reconocimiento a la meretriz como una figura clave dentro de la reconfiguración de la identidad cultural en la que se embarcó la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX.

A la par de la extensa investigación documental de literatura especializada en el tema⁵, en esta tesis, la elaboración de un estado del arte toma aquí una dimensión literal. Para realizar una revisión acuciosa y de gran alcance de lo que se ha pintado en torno a las prostitutas, me concentré en la búsqueda, selección y clasificación de un *corpus* de obras muy nutrido no sólo por su volumen sino también

⁵ Ver el Anexo titulado “De la naturaleza de las fuentes documentales y visuales”.

por su diversidad plástica y conceptual. Es por ello, que retomo como antecedentes, imágenes de diferentes estilos como el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo, el fauvismo y expresionismo, halladas en bibliografía especializada en la producción de diversos artistas europeos.

En el caso concreto del arte mexicano, ante la falta de un conjunto de imágenes sistematizado previamente, uno de los retos fue establecer el criterio para delimitar qué pinturas tratan la temática de la prostitución, y con ello, no caer en suposiciones que partieran de mis propios prejuicios. Este criterio de selección de imágenes se basó, en primer término, en ubicar las obras donde los artistas retratan mujeres que específicamente nombran –en sus títulos o escritos– como “prostituta, ramera, mujer pública, mujer galante, mujer de la vida alegre, puta, buscona, peladita, pupila, mariposilla, horizontal, hetaira, furcia, daifa”, o de forma velada como “changuita o coneja”; todos ellos términos utilizados en la época. Cuando no existía claramente esta indicación, busqué imágenes que representaran y nombraran los recintos “tradicionalmente” asociados al ejercicio de la prostitución como “burdel, prostíbulo, cabaret, cantina, casa de citas”, así como escenarios bien conocidos en la ciudad de México como las calles de Cuauhtemotzin y el Órgano. A estas referencias, además, se le suma una detallada investigación a partir de la cual he podido construir una iconografía que señala cómo en esa época se caracterizaba e identificaba a las meretrices, diferenciándolas de cualquier otra representación de mujeres. Iconografía que tiene que ver con una apariencia, un atuendo, un lenguaje corporal, una actitud y un posicionamiento espacial específico.

Más allá del hecho práctico del aumento de la prostitución antes señalado, los artistas modernos, tanto mexicanos como europeos, encontrarán en la prostituta una figura viva de su presente cotidiano que se manifiesta como un agente y representante del cambio. Un personaje urbano, ambiguo e intersticial que desafía los márgenes, que circula entre lo público y lo privado, entre lo legal y lo ilegal, provocando fascinación y rechazo. Un ser que opera como figura reveladora para explorar y poner al descubierto una serie de inquietudes que atañen no sólo a los

imaginarios sobre la sexualidad –en particular la femenina–, sino a provocaciones sociales, posturas éticas y políticas, así como cuestionamientos sobre el propio ser de arte.

La meretriz, real y figurada, permite a los artistas, acercarse a los hombres y mujeres de su tiempo, no sólo como sujetos del arte, sino también a sus deseos y entretenimientos; a sus espacios públicos y privados, y a sus formas de contravenir la norma y lo respetable. Los pintores se identifican con ella como un personaje transgresor y rebelde que, como ellos, atenta contra las convenciones establecidas. Ambos son subversivos y contestatarios, al tiempo que incomprendidos y marginales; creadores de artificios y fantasías, sujetos a las vicisitudes del mercado y el consumo. Al contar con sus cuadros las historias de estas mujeres, también cuentan la suya propia.

La prostituta es un personaje muy complejo al que los artistas recurren no sólo como una imagen paradigmática del eros y la sexualidad de la época, sino como una figura que cristalizaba las contradicciones de una modernidad que generaba las “visiones de la felicidad más radiante y la desesperación más sombría”⁶, como sostiene Marshall Berman. Efectivamente, en su representación, los artistas inscriben una serie de preocupaciones fundamentales que se analizan de forma independiente y, a la vez, se entretajan en cada uno de los capítulos de esta tesis. En primer lugar, la preocupación por la renovación estética, formal, temática y conceptual en el Arte. En segundo, la exploración del espacio público de la ciudad y su transformación. En tercer lugar, la apropiación de nuevos sujetos populares y urbanos que reconfiguren y personifiquen las identidades modernas, así como las inequidades sociales. En el cuarto, la crítica y el desencanto frente a la sociedad burguesa, el capitalismo, el progreso industrial y las nefastas consecuencias de los conflictos armados. Y por último, la exploración de nuevas formas de representación y significación del “cuerpo moderno”.

⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, (México: Siglo XXI, 1991), 99.

Como veremos, las actitudes y discursos dirigidos a la prostitución que encontramos en el arte moderno fueron múltiples, incluso ambivalentes y contradictorios. A lo largo de esta tesis nos confrontaremos con imágenes de un gran despliegue erótico, con obras empáticas y redentoras, otras más casi costumbristas; pero también, con representaciones cargadas de angustia y desasosiego, de rechazo y misoginia. Si bien existen retratos concretos, la mayoría de las veces nos encontraremos ante visiones de un ser social y político, imágenes simbólicas del sentir de su tiempo.

El vasto corpus de obras que conforman la investigación, nos enseña que no hay una representación fija y única de las prostitutas. Si bien pueden conformar un modelo, un *tipo* o un cliché, todas ellas son imágenes concretas, contextualizadas. Se trata de construcciones –parciales y arbitrarias– que parten de la semejanza, de la observación íntima, del registro cuasi periodístico de la realidad cotidiana, hasta la elaboración de fantasías, diatribas, simulacros y artificios.

Estas imágenes, en tanto *representación*, no son de ninguna manera, los sujetos que cristalizan. Indudablemente, se construye al personaje sobre la persona. Como quedará demostrado en este trabajo –aún incluso con las excepciones que confirman la regla–, las prostitutas son narradas e imaginadas a partir de la *mirada masculina*: mirada que es múltiple y a la vez unitaria, pues articula tanto lo subjetivo como lo social.

Las prostitutas serán vistas, apropiadas y figuradas por los pintores, a través de un conjunto de identificaciones, proyecciones, idealizaciones y rechazos. Sus miradas están moldeadas por percepciones personales, vivencias inmediatas y cotidianas, prejuicios, deseos y fantasías; por discursos morales y políticos, saberes médicos, y toda una cultura de género cargada de visiones sobre el cuerpo femenino y su sexualidad.

Y a la par, su visión está permeada por un sistema de valores estéticos relacionados con su formación plástica y su filiación a movimientos artísticos. Es por ello que en este texto, no sólo se analiza el contenido de las obras sino también sus características formales. El lenguaje artístico conforma un discurso intencionado que muestra un posicionamiento frente al tema, mismo que se traduce en códigos visuales, en modos de creación y de acción. El discurso estético es también un posicionamiento político y social.

El propósito de esta tesis, por tanto, es desentrañar estas miradas múltiples y los discursos que enuncian, como un conjunto vasto de significaciones que permiten hallar las claves para comprender los papeles y lugares que los artistas asignaron a las prostitutas en sus obras. De ello resulta, la posibilidad de mostrar toda la riqueza y la complejidad que implica la representación de la prostituta, y así rebasar los binarismos que únicamente la contraponen a la “mujer respetable” madre/esposa/virgen, como polarizaciones del bien y el mal de la época. La prostituta será heroína moderna, efigie de la belleza contemporánea, figura del eros colectivo, testigo de los marginales e invisibilizados, musa, modelo, precursora, libertaria, víctima, victimaria, pecadora, criminal, enferma, monstruo y chivo expiatorio.

En el primer capítulo recorro de la mano de dos importantes pensadores de la modernidad, Charles Baudelaire y Walter Benjamin, las visiones de la prostitución a la par de la experiencia de la modernización industrial y el modernismo estético, en la Francia de mitad del siglo XIX. La prostituta, en el campo del arte, será vista como musa, testigo y artífice de una lucha antiacadémica fincada –entre otras cosas– en una revolución temática: el dominio de la vida cotidiana. Baudelaire, por su lado, materializa en la imagen de la meretriz una búsqueda estética en la que los artistas tomarán consciencia de sí como sujetos modernos descubriendo la apariencia y el sentir de su época, desafiando los ideales de belleza tradicionales y expandiendo su concepto al explorar otros valores estéticos, como lo diferente, lo particular, lo real, incluso lo feo y lo raro. Las prostitutas les permiten descubrir la

ciudad como motivo y escenario, explorar lo público y lo privado. Plasmar las excitantes transformaciones del espacio urbano pero también la inequidad que guardan sus recovecos. Miradas ante una metrópoli que se expande, que poco a poco se proletariza y masifica intensificando las tensiones entre clases. Lugar de ambigüedades que oscila entre el bullicio y la soledad, el placer y el dolor, el espectáculo y el “vicio”, el orden y el caos.

Walter Benjamin, por su parte, utilizará la efigie de la prostituta para esgrimir su crítica ante la modernidad capitalista. La presentará como la encarnación dialéctica del mercado: “a la vez vendedora y mercancía”. Los artistas se identifican con la prostituta para elaborar su propia condición de productor/mercancía, vendedores de pensamientos y experiencias; pero también, para retratar su sentir ante un entorno social “prostituido”, donde el capital transforma las relaciones de las personas entre sí y consigo mismos, “para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres –sostiene Marx– que el frío interés, el cruel ‘pago al contado’”⁷. Es por ello que en el cuerpo de las prostitutas, tomará cuerpo, a la vez, el reproche a la sociedad urbano-capitalista de la primera mitad del siglo XX. Frente al fracaso del proyecto moderno, el cuestionamiento del mito del progreso, la violencia bélica y la sensación generalizada de decadencia, la crítica social encontrará en las imágenes de la meretriz su vía de materialización artística. A través del uso de la caricatura, la deformación y lo grotesco, los expresionistas alemanes de “El Puente” y la “Nueva Objetividad” se apropiarán de la figura de la prostituta para representar una modernidad violenta, caótica, mecanizada, enferma y apasionada por el frenesí de la guerra.

En el segundo capítulo me aproximaré a las imágenes que produjeron los pintores y caricaturistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX. La representación de las prostitutas en la plástica mexicana partirá de los referentes de un imaginario simbolista europeo, para luego ubicarse dentro de un proceso de

⁷ Karl Marx, *Manifiesto Comunista*, citado en Berman, *op. cit.*, 102

renovación estética, política y social nacionalista que emprendieron los artistas del país, internándose en la búsqueda de referentes míticos, imágenes simbólicas y personajes de la realidad nacional que les permitieran construir un “sujeto mexicano”. Una visión rica y diversa, que parte desde lo ideal y abstracto, hasta lo real y concreto.

Dentro de esta reconfiguración de la identidad cultural, que inicia a finales del siglo XIX pero que se potencializa a partir de la irrupción de la Revolución Mexicana de 1910, las prostitutas se consagran como uno de los personajes populares que, junto con las madres, obreros, estudiantes y peladitos, representarán la mexicanidad mestiza de la urbe. Con ellas –y a través de ellas– los artistas exploran los espacios de un México citadino en vías de modernización y, a la par, marginal, negado. En la imagen de la meretriz, los artistas describen una mexicanidad que oscila entre la violencia y el relajó, entre lo popular y lo heroico, entre la doble moral y la religiosidad fervorosa; una visión, que de igual manera comparten los artistas extranjeros llegados al país. Si bien, un gran número de imágenes muestran el divertimento nacional en cabarets, burdeles y cantinas; también existe un nutrido *corpus* que muestra la inequidad y la injusticia de la sociedad mexicana. En sus caricaturas, caballetes y murales, los pintores colocan a la prostituta a la vez que víctima, como una alegoría de la descomposición social. Una representación gráfica de su visión crítica ante el fracaso del proyecto revolucionario que fue traicionado, comercializado y convertido en mascarada por sus propios artífices y promotores.

El tercer capítulo trata de una exploración sobre el cuerpo en tanto forma estética pero también como una construcción cultural. En este apartado, trabajo a detalle la caracterización de la prostituta a través de sus representaciones corporales. El cuerpo de la meretriz es un cuerpo erotizado, deseado, problematizado y prohibido a la vez, que va a ser construido a partir de una apariencia específica que la define, la diferencia y la estigmatiza. Apariencia que no sólo da *forma* al cuerpo, sino también le atribuye valores y significaciones, determina códigos de conducta y expresa su procedencia, su oficio, su afiliación social. Una

declaración de principios e intenciones que constituye un performance, un modo de presentarse y representarse ante la mirada y el deseo de los otros, –como sostiene Erving Goffman–, pero que también demuestra cómo son miradas y señaladas por ellos. Un tipo de corporalidad que funge como marca de identidad que, por un lado, permite unificar a las prostitutas en tanto grupo, y por el otro, distinguirlas de otras figuras femeninas. Esta caracterización es una manera de moldear el cuerpo, de mostrar su disponibilidad y su carácter público; de conferirle historias, sentimientos y afecciones, a la par de discursos morales y/o políticos.

A partir de los planteamientos de la sociología del cuerpo en torno a la gestualidad y los imaginarios corporales de la modernidad, describo y analizo a detalle cómo se conforma la apariencia y el lenguaje corporal de las prostitutas en las obras de diversos artistas mexicanos. A partir de ello he podido establecer constantes formales que conforman una iconografía específica, pero que también funcionan como códigos de significación. El análisis se centra en la figuración del atuendo (vestimenta, maquillaje, decoración corporal); de la narrativa corporal (movimientos, gestos, miradas, expresiones emotivas, actitudes, prácticas, posturas y comportamientos); asociaciones con la sexualidad; dimensiones identitarias como la clase, la raza y la edad; rituales de interacción y proxémica; así como los escenarios de la prostitución.

La imagen de la prostituta se elabora como una corporalidad desbordada, desinhibida, disoluta, escandalosa, transgresora e indisciplinada, todo aquello que sale de la norma de lo “respetable” femenino. Sin embargo, no se acota únicamente a las asociaciones de lo sensual y lo sexual, también se va a presentar como un cuerpo vulnerado y vulnerable, donde se anida la amargura, la soledad y la precariedad. En el cuarto capítulo estudio cómo los pintores modernos miran y construyen este cuerpo más allá de sus atributos físicos; sus empeños van dirigidos no sólo a transformar los criterios estéticos, sino a cargarlo de sentidos y significaciones. Como veremos, en el desnudo de prostituta se materializa la irrupción del cuerpo real y cotidiano en la escena plástica, representando modelos

de belleza que, si bien reafirman y reproducen el ideal clásico de las venus y odaliscas, a la vez lo desacralizan y transgreden, proponiendo otra carnalidad, subversiva y contestataria. La meretriz opera en un juego entre el cuerpo desnudo y el cuerpo vestido que la sitúa como un signo de la brasa de eros; así como con asociaciones misóginas de lo bárbaro e incivilizado.

En este capítulo, de manera primordial, trabajo la categoría estética de lo grotesco no sólo en tanto forma plástica sino como actitud/concepto/discurso, pero sobre todo pensamiento teórico, a través de la cual se figura, de manera recurrente, la representación de las prostitutas. Esta asociación con la meretriz, en primer término, se establece de acuerdo al concepto de Mijaíl Bajtín del “cuerpo grotesco”: un cuerpo desbordado, ilimitado, híbrido, sexual, que se relaciona con “lo bajo” popular y con los procesos corporales “indecorosos” y escatológicos. Un cuerpo carnavalesco donde se invierten las reglas clásicas y las normas sociales, se libera lo reprimido, y se trabaja lo obsceno, lo exagerado, e incluso, lo degradante y lo ridículo. En la prostituta se hace *carne* lo grotesco como un arma de protesta política y denuncia social ante la experiencia de la modernidad, de la violencia bélica, industrial y capitalista; de la decadencia.

Las figuraciones de este personaje oscilarán entre la crudeza de la victimización como en la desfiguración de lo monstruoso. Visiones apocalípticas, cargadas de misoginia y horror, de violencia plástica y simbólica. La expresión grotesca también servirá para dar forma a los discursos estéticos y científicos que caracterizan a la meretriz como un cuerpo enfermo, amenazante, peligroso, despreciable y anormal. Un cuerpo que infecta a la sociedad de enfermedades venéreas, que corroe las entrañas morales del cuerpo social, que es causa y consecuencia de la descomposición social. Un cuerpo deseable y despreciable al mismo tiempo, que será vigilado, regulado y controlado.

Así cómo le sucedió a Flaubert, en otro sentido, la imagen de la prostituta o la prostituta imaginada, capturó mi propia subjetividad. En ella, me encontré ante

una compleja figura que me ha permitido estudiar las múltiples formas en que se retratan, se definen, se caracterizan, se significan y se disciplinan los cuerpos femeninos en el campo de las artes plásticas. Pero también, reconozco en ella un significante que se entrelaza con mis propias exploraciones y reflexiones personales. Las representaciones artísticas de la meretriz, así como los discursos plásticos y sociales que enuncian son, indudablemente, imágenes de lo femenino que, aunque se consagran como fórmulas o estereotipos, no pierden su poder significativo. Incidieron e inciden todavía, en mi propia experiencia del cuerpo, en la constitución de mi identidad como mujer y en mis cuestionamientos sobre la sexualidad y su valoración cultural. Entrar en los terrenos del arte implica reconocer su poder como productor y reproductor de realidades, de interpretación de la realidad. Las obras artísticas se presentan no sólo como documentos históricos, testimonios sociológicos y comunicativos, sino como historias con valor vivo pues generan identificaciones y reflexiones más allá de su tiempo.

CAPÍTULO 1 Prostitutas y modernidad: de la innovación estética a la crítica del progreso

La modernidad estética en la imagen de la prostituta

En 1848, el pintor francés Gustave Courbet, fundador y máximo representante del Realismo, propondrá un cambio radical en la forma de producir y concebir el arte, esta postura estará fundada en la demanda de un quehacer artístico socialmente significativo y estilísticamente innovador. Gran seguidor de las ideas socialistas de Pierre-Joseph Proudhon, la propuesta de Courbet implicaba una revolución estética que acompañaba también un renovado sentir político. Su búsqueda estaba fincada en la idea de lograr una representación objetiva, verdadera e imparcial del mundo real basada en la observación y exploración meticulosa de la vida contemporánea. Según el francés “la meta del realista consistía en traspasar las costumbres, las ideas, la apariencia de su propia época a su arte, de este modo, la dimensión social adquiriría importancia automáticamente”⁸. Se trataba de una exigencia de contemporaneidad, *il faut être de son temps*.

Los realistas, en particular, le dieron un valor preponderante a la descripción y representación de lo cotidiano y lo marginal, de los desposeídos de la sociedad⁹; el escritor Edmond Goncourt se preguntaba “Viviendo en el siglo XIX, en

⁸ Linda Nochlin, *El Realismo*, (Madrid: Alianza, 1991), 29.

⁹ Mario de Michelli explica que “En el curso del movimiento revolucionario burgués, la presión de las fuerzas populares [...] es captada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna. Por tanto, el mismo arte y la literatura son vistos como espejos de esta realidad, expresión activa del pueblo. [...] Es natural que en un periodo como éste, de combustión revolucionaria, la *realidad* fuese el problema central en la producción estética, desde la poesía hasta las artes figurativas. Por ellos, precisamente entonces, alcanza su máximo esplendor la gran época del realismo”. Mario de Michelli, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 16-17.

una época de sufragio universal¹⁰, democracia, liberalismo, nos preguntamos si acaso lo que se llama ‘clases bajas’ no tiene derecho a la Novela”¹¹. Junto con las demandas de democratización de la vida social y política, el arte también tenía que democratizarse expandiendo sus temas y sujetos que, o bien habían permanecido inadvertidos o habían sido considerados indignos de representación pictórica según los valores de la Academia¹². Linda Nochlin sostiene que:

“Una exigencia nueva de democracia en el arte [...] dio paso a todo un nuevo espacio temático [...] Aunque los pobres hayan estado siempre con nosotros, apenas se les había prestado atención artística seria antes del advenimiento del realismo [...] Para los realistas, las situaciones, los sujetos y los objetos ordinarios de la vida cotidiana constituían algo no menos valioso que los héroes antiguos o los santos cristianos”¹³.

El realismo afirmó el derecho de las clases bajas a aparecer como figuras centrales de la creación: campesinos, picapedreros, lavanderas, mineros, mendigos, etc. Es importante destacar que el Realismo pugnaba por mucho más que una mera expansión de los sujetos y las temáticas “Su compromiso fue más profundo: decir la verdad [...]. Esta exigencia se convirtió en un imperativo moral, tanto epistemológico como estético”¹⁴. La meretriz, por supuesto, formará parte de ese conjunto de personajes rescatados y traídos a la luz pública, por esta propuesta plástica. Como sostiene Nochlin, “coherente con la preocupación realista de

¹⁰ En derecho que en la época, por cierto, era exclusivamente masculino.

¹¹ Goncourt en el prefacio de su novela *Germinie Lacerteux*, de 1864. Citado en Nochlin, *El Realismo*, 29.

¹² La Academia era la institución cultural encargada de la enseñanza, promoción y reconocimiento de las artes, principalmente de pintura, escultura y grabado. Tenía por objetivo la discusión de asignaturas de naturaleza teórica y la educación de la profesión basada en un conjunto de técnicas, normas formales y temáticas establecidas. Se instauró como un principio de autoridad tendiente a definir los criterios de lo que se calificará como “Gran Arte” y se fundó principalmente en el conocimiento, estudio e imitación de las obras artísticas del pasado. Apud. Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, (Madrid: Akal, 1998), 20-22.

¹³ Linda Nochlin, *op. cit.*, 28

¹⁴ *idem.*, 30-31.

alcanzar la verdad –equiparada generalmente al aspecto más vil– de las costumbres del momento, fue la abrumadora atención prestada [...] a una categoría social previamente descuidada o tratada con poco seriedad u objetividad, pero elevada por los realistas al estatus de cuestión importante: la de la prostituta o mujer galante”¹⁵ //1//.



Ilustración 1 Gustave Courbet, *Cortezanas al borde del Sena*, 1856

El poeta, ensayista y crítico de arte francés Charles Baudelaire, gran amigo de Courbet, pensaba también –desde una perspectiva totalmente fuera del ámbito político y social, impulsada desde el espíritu del “arte por el arte”– que era imprescindible abreviar del mundo contemporáneo para transformar el quehacer artístico. En 1863, en su reconocido texto *El pintor de la vida moderna* presenta un modelo del artista de su tiempo, aquél que, en su exploración de formas nuevas de expresión estética, busca romper con los paradigmas establecidos, distanciarse de las normas estrictas y anquilosadas de la Academia y sobrepasar la imperante

¹⁵ *Ibidem.*, p. 170

temática religiosa, histórica, mitológica y aristocrática en la que se encuadraba el arte del “pasado”.

El artista que delinea Baudelaire ubica la *novedad* como el valor central del nuevo arte, y esa novedad proviene de una mirada puesta en el *presente*, de una inmersión en el ahora, pues es desde ahí que brotará su originalidad creativa. Para el artista era “necesario conocer aquellos aspectos de la naturaleza y situaciones del hombre que fueron desdeñados o desconocidos por los artistas del pasado”¹⁶. ¿Cuál es entonces el dominio del presente? La realidad social, la vida cotidiana, la circunstancia del día a día, representarán la fuente creativa del cual el pintor moderno extraerá su materia prima.

Ante el diario acontecer como fuente de inspiración, ante su necesidad de *presente*, el artista que retrata el escritor francés saldrá de los espacios académicos para imbuirse en el espacio de la cotidianidad por antonomasia, la ciudad. Baudelaire lo describe como un *flâneur*, “el paseante perfecto”. El francés lo describe de esta forma:

Su pasión y profesión es *fundirse con la multitud*. El observador apasionado halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo figurativo. [...] Representa la vida múltiple y la gracia cambiante de los elementos de la vida. [...] Contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedra acariciados por la bruma, o golpeados por el sol. Disfruta de los bellos carruajes, los caballos briosos, [...] del paso de las mujeres sinuosas.¹⁷

Es importante destacar que el *flâneur*/artista de Baudelaire es un personaje masculino, con la posibilidad y privilegio que le da tanto su clase como su género – prerrogativa negada a las mujeres–, de circular con libertad por el espacio público,

¹⁶ Citado en Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernidad*, (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 56.

¹⁷ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, (México: Taurus, 2014), 18 y 19. Las itálicas provienen del texto original.

de recorrer y ocupar la esfera social, de posar la mirada tanto en lo abierto como en lo cerrado; y es desde esta posición que observa y representa el mundo que lo rodea. La historiadora del arte Griselda Pollock sostiene que el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que “simboliza el privilegio o la libertad de moverse en las áreas públicas de la ciudad”. La mirada del *flâneur* “articula y produce una sexualidad masculina en que la economía sexual moderna goza de la libertad de mirar, apreciar y poseer en acto o en fantasía”. Las mujeres, por el contrario “no gozaban de la libertad de estar de incógnito en la multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar”.¹⁸

Bajo estas prerrogativas, ¿qué es aquello que busca este hombre en la vida cotidiana?, Baudelaire plantea que el artista

tiene un objetivo más elevado que el del mero paseante, distinto al placer fugaz de la circunstancia. Busca lo que se me permitirá llamar *la modernidad* [...], se trata [...] de extraer lo eterno de lo transitorio. [...] La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable [...] No hay derecho a menospreciar ni prescindir de este ese elemento transitorio, fugaz [...] Al suprimirlo, se cae por fuerza en el vacío de una belleza abstracta e indefinible. [...] Cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa¹⁹.

Es importante apuntar que la “modernidad” a la que se refiere Baudelaire debe ser entendida en amplios términos no sólo como un complejo de estructuras y procesos materiales, políticos, económicos y sociales, sino también como una postura, un nuevo comportamiento, un *ethos* particular frente a la experiencia de

¹⁸ Pollock, en particular, trabaja las obras de las impresionistas Berthe Morisot y Mary Cassatt, a partir de un análisis muy pertinente sobre los espacios de la feminidad en la modernidad y su representación estética, contrastando los escenarios de la esfera pública y la privada en las obras de las y los artistas de la época. Estas pintoras, por supuesto, no retratarán a las prostitutas en sus obras. Griselda Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, (Argentina: Fiordo, 2015), 129, 138 y 147.

¹⁹ Baudelaire, *op. cit.*, 22.

vida. En ese momento histórico, la modernidad²⁰ está caracterizada por la aceleración de lo que Marshall Berman denomina como “modernización”, proceso marcado por los avances en la técnica, en la tecnología y en la ciencia que propiciaron una creciente industrialización de la producción “dentro de un mercado capitalista mundial en expansión y dramáticamente fluctuante”, provocando inmensas alteraciones demográficas aparejadas con un “crecimiento urbano rápido y a menudo caótico”²¹. Esto trajo consigo un cambio en los ritmos de vida, una atmósfera de movimiento constante, de agitación, turbulencia y vértigo; la sociedad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores²² y a la vez también se enfrentaba a una abundancia de posibilidades.

Los sujetos modernos, como Courbet, Baudelaire y todo un conjunto de artistas, generaron una serie de visiones y valores que Berman agrupa bajo el concepto de “modernismo”²³, para abrirse paso en la vorágine de la experiencia contradictoria de la modernización y hacerla suya. Con esta bandera, los artistas “se esforzaron [...] en transformar las energías caóticas del cambio económico y

²⁰ La modernidad es un proyecto civilizatorio de muy larga duración que inicia a comienzos del siglo XVI, en el Renacimiento. Debido a que este amplio proceso es gradual y cambiante, Marshall Berman, uno de los estudiosos más importantes sobre esta cuestión, la divide en tres etapas. La temporalidad que corresponde a este estudio –de 1890 a 1960 aproximadamente– se sitúa en un espacio intersticial con características propias, que oscila entre el final de la segunda etapa, inaugurada en 1790 con la Revolución Francesa, y el inicio de la tercera, marcada por el siglo XX. *Apud.*, Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, (México: Siglo XXI, 1991).

²¹ Ídem., p. 2, 5-6

²² Friedrich Nietzsche apuntará en 1882, en su *Gaya Ciencia*, que “Dios ha muerto”, refiriéndose precisamente a que la idea de Dios ya no es articuladora del saber, la moral y el sentido de la existencia.

²³ Hay que entender este concepto de manera amplia como una visión de acción y reacción desde muchos frentes, en especial desde el arte y la cultura. Es necesario no confundirlo con la corriente artística del “modernismo”, que surge en la pintura, la gráfica, la arquitectura y la literatura, y que tiene expresiones locales y geográficas como el *Art Nouveau* en Francia y Bélgica o el modernismo literario en España y México.

social en nuevas formas de significado y belleza [...], en ayudar a sus semejantes y a sí mismos a convertirse en sujetos, a la vez que objetos, de la modernización”²⁴.

Es por ello que el poeta francés advierte la necesidad del “pintor de la vida moderna” de adentrarse en su realidad y poner de relieve uno de los cuestionamientos más profundos del modernismo: qué es lo bello y dónde se le puede encontrar. Matei Calinescu en su libro *Cinco caras de la modernidad*, enfatiza que es en este momento donde ocurre “un importante deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la estética de la permanencia, basada en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una estética de la inmanencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y lo novedoso”²⁵. Lo bello por tanto, como apunta Baudelaire, también consiste en “un elemento relativo, circunstancial”.²⁶

En esta modernidad estética de lo que se trata es de “comprender el carácter de la belleza actual”²⁷. El ideal de un modelo de belleza único, universal y atemporal se rinde ante un cambio de valores estéticos donde se recupera lo *real*, lo particular, lo cotidiano, lo diferente, lo feo y lo raro. “El nuevo tipo de belleza –apunta Calinescu– estaba basado en lo ‘característico’, en las diversas posibilidades ofrecidas por la síntesis de lo ‘grotesco’ y lo ‘sublime’, en lo ‘interesante’ y en otras categorías similares que reemplazaron el ideal de perfección clásico”²⁸. La imagen de la prostituta quedará como anillo al dedo en esta exploración sobre la realidad y la belleza, que permitirá a los artistas modernos innovar no sólo las formas sino procurarse sus propias reglas, temas, modelos y criterios. Asimismo, en este juego dialéctico entre modernización y modernismo, la meretriz como una figura social

²⁴ Marshall Berman, *op. cit.*, p. 175

²⁵ Calinescu, *op. cit.*, p. 15.

²⁶ Baudelaire, *op. cit.*, p. 10

²⁷ *idem.*, p. 22

²⁸ Calinescu, *op. cit.*, p. 47

característica y representativa de lo moderno, conjugará la actitud ambivalente de afirmación y negación, de entusiasmo y crítica frente a este proceso.

Efectivamente, el pintor masculino de la vida moderna “al haberse impuesto buscar y explicar la belleza de la modernidad”²⁹ dirige su mirada a la meretriz. Pintor y poeta la describen y retratan tanto en el lienzo como en el papel:

Contra un fondo de luz diabólica o un fondo de aurora boreal, roja, anaranjada, sulfurosa, rosada [...] se eleva la imagen variada de la *belleza sospechosa* //2// [...]Avanza, se desliza, baila se mece con el peso de sus faldas que le sirven a la vez de pedestal y balancín. [...] Tiene una belleza que proviene del Mal, siempre desprovista de espiritualidad, pero a veces teñida de un cansancio que hace a veces de melancolía³⁰.

En esta galería inmensa de la vida de Londres y de París encontramos diferentes tipos de la mujer errante, de la mujer rebelde [...] para empezar la mujer de la vida galante [...] alzando delicadamente con dos dedos el faldón de satén, seda o terciopelo que flota a su alrededor, y deslizando hacia adelante un pie en punta, cuyo zapato excesivamente adornado bastaría para delatarla //3// [...] siguiendo por las escaleras descendemos hasta las esclavas que están confinadas en antros a menudo decorados como cafés; desdichadas que se hayan bajo la tutela más avara y no poseen nada propio, ni siquiera los ropajes excéntricos que sirven de aliño a su belleza³¹.



Ilustración 2 Félicien Rops, *A la venta. Dos amigas*, 1880-90

²⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p. 51

³⁰ *idem.*, p. 53

³¹ *idem.*, p. 54



Ilustración 3 Louis Valtat, *En el boulevard*, 1892.

Se las ve postradas en actitudes desesperadas de aburrimiento, en poses indolentes de café [...] fumando cigarrillos para matar el tiempo [...] En un caos brumoso y dorado, se agitan y convulsionan las ninfas macabras y las muñecas vivientes cuya mirada infantil deja escapar una claridad siniestra³².

[Si buscamos en las composiciones de los artistas] no encontrará más que el vicio inevitable, [...] lo bello en lo horrible. La sensación general que emana de esta leonera contiene más tristeza que gracias. La belleza particular de estas imágenes estriba en su fecundidad moral. Están preñadas de sugerencias, pero de sugerencias crueles, ásperas³³.

Las prostitutas ofrecen a los artistas excitantes y complejos retos en la representación. En particular, les permiten explorar y experimentar las posibilidades expresivas del cuerpo desnudo transgrediendo el ideal tradicional académico que fungía como paradigma. El realismo del cuerpo de la meretriz era la imagen del desnudo moderno, del eros de su presente. El artista belga Félicien Rops planteaba que “one should not do Venus’s breast but Tata’s (Aunties’ breast), which is not so beautiful but is the breast of today”³⁴.

³² *idem.*, p. 56

³³ *idem.*, p. 57

³⁴ Félicien Rops, carta a Jules Noilly. Citado en Nienke Bakker y Richard Thomson, *Splendour and Miseries. Images of prostitution in France, 1850-1910*, (Paris: Musée d’Orsay, Flammarion, 2015), 122.

Sin embargo, en esta exploración formal, los artistas de la época no pudieron desligarse del todo de los modelos del pasado; el *nuevo* motivo del desnudo de la prostituta se incorporó a la *vieja* y *constante* temática de las representaciones míticas de las venus y odaliscas. La modernidad no sólo trataba de buscar la novedad sino también de renovar, *actualizar* la tradición desde otros planteamientos estéticos.

Para ser modernos, los artistas tenían que pintar mujeres modernas, venus modernas. El mismo año que se publica el ensayo de Baudelaire, su amigo Édouard Manet termina de pintar *Olympia* (1863) //Ver 148//, un desnudo femenino con nombre mitológico que paradójicamente trastoca el modelo clásico ligado a las representaciones alegóricas de la mitología. El artista recupera la iconografía de las venus (se basa de manera especial en la obra de Tiziano *La venus de Urbino* de 1538 //Ver 149//), sin embargo, Manet invierte el camino y va del ideal a lo real. La dama retratada es una prostituta que mira de frente a su espectador/cliente. Es una mujer contemporánea de carne y hueso que está desnuda –desvestida–, venus desacralizada sin pudor ni inocencia, ubicada en el escenario cerrado de la nocturna geografía parisina.



Ilustración 4 Vincent van Gogh, *Mujer desnuda sobre una cama*, 1887

Vincent Van Gogh, en 1887, también retoma la temática y presenta meretrices reclinadas a la manera de odaliscas y majas, pero al contrario de éstas, sus “putas” tienen cuerpos reales, con caderas desbordadas, pechos flácidos, rasgos toscos y vello en la axila y el pubis. Para enfatizar, además, de que no se trata del desnudo genérico de cualquier mujer, subraya la profesión de la retratada a partir del fetiche de las medias, velos actualizados que esconden a la vez que resaltan³⁵ //4//.



Ilustración 5 Vincent van Gogh, *En el café: Agostina Segatori en Le Tambourine*, 1887.

La prostituta encarnará el desnudo vivo, que por primera vez presentará el pubis de manera frontal. La visión del cuerpo se alejará del delineado y la proporción clásicos para desbordarse y tener voluptuosidad, peso, gravedad, edad, imperfecciones, asperezas y deformidades //5//. Su representación desplegará todo un nuevo catálogo de posturas, gestos y expresiones – desde lo sensual hasta lo patético y grotesco– que ampliarán la experimentación artística. Estas imágenes no sólo darán paso a la exploración de la forma sino también del color;

como lo testimonian las obras de Henri Toulouse-Lautrec //6//, Maurice de Vlaminck //7//, Kees van Dongen //8//, André Derain o Frantisek Kupka, el maquillaje, la vestimenta y los escenarios de la prostitución ampliarán la paleta cromática y enriquecerán el uso naturalista del color. Influidos, asimismo, por las estampas japonesas prostibulares de Utamaro y otros artistas

³⁵ Van Gogh no sólo frecuentaba con regularidad los burdeles parisinos, sino también fue un ávido lector de Émile Zola, quien escribió importantes obras literarias sobre la prostitución como *Nana* (1880).

nipones que circularon en la época, experimentarán con la eliminación de la perspectiva, la composición descentrada y el uso de bloques de colores sólidos.



Ilustración 6 Henri Toulouse Lautrec,
Mujer subiéndose las medias, 1894



Ilustración 7 Maurice de Vlaminck,
En el bar, 1900



Ilustración 8 Kees van Dongen,
Femme Fatal, 1905

La modernidad estética y la búsqueda de la innovación formal está enraizada desde el inicio en la imagen y el cuerpo de la prostituta. No es de extrañarse que las dos obras clave que implicaron una ruptura estética y que establecieron los paradigmas del arte moderno tienen como motivo a esta figura: la *Olympia* de Manet y *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso (1907), obras icónicas del arte prostibular que analizaré a detalle en el cuarto capítulo.

Visiones de la ciudad moderna

La ciudad es por excelencia el espacio geográfico, físico e imaginario, de la modernidad. La gran urbe se constituye como el centro de la actividad social, espacio primordial del comercio y la producción, de la distribución de bienes materiales e intelectuales, del desarrollo científico, tecnológico e industrial, y sobre todo, será el polo de atracción para la creación artística de avanzada.

Para el “pintor de la vida moderna”, la urbe no sólo se presentará como escenario de la realidad cotidiana sino como una alegoría para escudriñar los callejones, los pasajes, los laberintos, las curvas y las esquinas de la condición humana. La fuerza vital y brutal de la metrópoli los conmina a explorar imágenes y sentimientos tan ricos como contradictorios: el bullicio, la soledad, el placer, el anonimato, la miseria, el espectáculo, el orden y el caos.

La experiencia de la ciudad, como apuntaba Baudelaire, iniciará a partir del paseo, del recorrido físico para apropiarse del espacio y mostrar los fragmentos de la vida “tal cual es”, paisajes de la metrópolis donde “se representa toda la variedad, el movimiento y la especificidad definidora de la vida callejera parisense del momento”³⁶. En esta expedición, la figura de la prostituta será tanto guía como eje articulador de los cuestionamientos e inquietudes que, frente a la fascinante e inquietante visión de la modernidad urbana, se despiertan en los artistas.

Como primer paso de este trayecto, los modernos trazarán la fisionomía de la urbe y sus transformaciones físicas. Retratar a las prostitutas en el espacio público les brinda a los artistas de avanzada –impresionistas, post-impresionistas y fauvistas– la posibilidad de representar a la ciudad de manera descriptiva, de elaborarla como un paisaje. Por ejemplo, en obras como *La espera* y *La proposición* (1885) Jean Béraud //9,10//, en un encuadre cinematográfico de *long shot* y una

³⁶ Linda Nochlin, *El Realismo*, 149.

secuencia en dos tomas, nos relata la historia del encuentro entre una meretriz y su cliente en medio de la solitaria Rue de Chateaubriand. En ambos cuadros, el artista describe de forma detallada las construcciones que pueblan la pronunciada curva de la calle: ventanas, buhardillas, puertas y zaguanes; la amplia distancia entre una banqueta y otra, la farola apagada, la alcantarilla con agua. De igual manera, Giovanni Boldini en *Crossing the Street* (1873) //11// nos muestra una panorámica parisina que enmarca el caminar de una prostituta; dedica especial esmero a retratar y diferenciar los comercios, el rodar de las carrozas por las calles empedradas y el andar de los transeúntes.



Ilustración 9 Jean Béraud, *La espera*, 1885



Ilustración 10 Jean Béraud, *La proposición o La asignación en la Calle Chateaubriand*, 1855



Ilustración 11 Giovanni Boldini, *Cruzando la calle*, 1873

Particular importancia tendrá en la producción artística el desarrollo tecnológico en la traza urbana, el alumbrado público le dará un nuevo matiz a la ciudad nocturna y un sentido moderno de progreso. La luz eléctrica proyectada por las farolas, además, será la iluminación teatral que encuadre el acontecer de la prostitución en la urbe. La luz permitirá ubicar y diferenciar a las mujeres “decentes”, de las “mujeres de la noche” que andan solas, sin acompañamiento masculino, que

deambulan por el espacio público o están paradas en calles y avenidas a la espera de un cliente //12//. Los artistas experimentan con los efectos visuales que genera la incandescencia eléctrica³⁷, juegan con el despliegue cromático y la tonalidad de la piel, del vestuario y el maquillaje prostibular que cambia según la exposición, acentuando la condición de artificialidad. Ejemplos extraordinarios los encontramos en la obra de Kupka *The arcaic* (1910) //13// o en *Mujer en los Campos Elíseos* (1891) //14// de Luis Anquetin.



Ilustración 12 Theophile Alexandre Steinlen, *Mujer en la noche*, 1890

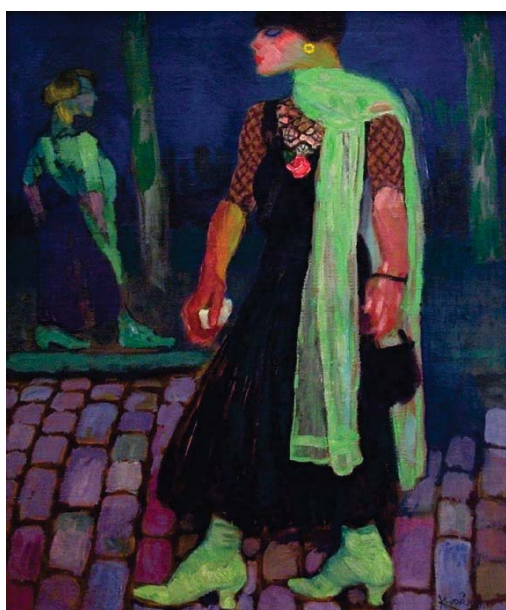


Ilustración 13 Frantisek Kupka, *Lo arcaico*, 1910

La misma prostituta de Champs Elysées que pinta Anquetin //15// nos presenta, un encuadre fotográfico, otra característica de la experiencia moderna de la ciudad: el aparador comercial. El escaparate³⁸, por un lado, personificará el auge económico por la expansión industrial de la metrópoli; por el otro, se presentará

³⁷ Esta exploración asimismo, cobrará especial fuerza en el espacio cerrado del café y el burdel, como podemos verlo en la obra de Henri Toulouse-Lautrec *En el Moulin Rouge* (1892-95)

³⁸ Es muy interesante como este juego del escaparate se prolonga hasta nuestros días en una de la zonas de prostitución más importantes en el mundo: el barrio rojo de la ciudad de Ámsterdam.

como una metáfora de la prostitución: frontera entre el espacio privado y el espacio público, juego de apariencias entre lo real y lo ficticio del reflejo, así como el fetiche de la mercancía y su exhibición pública.



Ilustración 14 Louis Anquetin, *Mujer en los Campos Elíseos*, 1891



Ilustración 15 Luois Anquetin, *Mujer con velo*, 1891

La muchedumbre también será una tema que los artistas explorarán a partir de la figura de la prostituta. Las ciudades modernas –París, Londres, Berlín, México incluso– al ubicarse como centros mercantiles, industriales y laborales, propiciaron un intenso flujo migratorio del campo a la urbe que se manifestó en un rápido y desordenado aumento poblacional. El espacio público es el lugar de encuentro de la multitud y donde, según Baudelaire, “el *flâneur* se siente como en su casa”. Dentro de la masa, la prostituta se funde y se distingue a la vez; representa en una imagen el dilema moderno de la colectividad y la individuación. En su eterna espera parece congelarse ante el ritmo ajetreado de los transeúntes que disfrutan de los placeres y la enajenación que les presenta la ciudad abierta: cafés al aire libre, jardines y plazas. Su profunda soledad se hace más evidente entre más conglomerado se encuentre el espacio. //16//



Ilustración 16 Jean-Louis Forain, *En el Jardín de París*, 1884

A partir de la transformación urbanística llevada a cabo por el barón Haussmann, bajo el encargo de Napoleón III durante la mitad del siglo XIX, París transforma su anatomía. Las venas de la ciudad se abren en torno a las grandes avenidas y bulevares que serán, por un lado, vías estratégicas de control político y militar del espacio urbano para contener la sublevación de las masas pobres³⁹. Asimismo, serán lugares de reunión y tránsito, geografía del comercio y el espectáculo nocturno que propicia el encuentro de distintas clases sociales. Este roce de clases produjo, como plantea la historiadora de arte Hollis Clayton, “una serie de temores sociales explícitamente ligados a un malestar frente al desvanecimiento de las fronteras sociales en París —un estado que tanto los artistas como los moralistas encuentran encarnado, a menudo, en la cortesana.”⁴⁰

³⁹ Ver el texto de Walter Benjamin “Haussmann o las barricadas”, en *París, capital del siglo XIX*, escrito en 1939.

[http://posgradocsh.azc.uam.mx/cuadernos/d_espacio/Benjamin PARIS CAPITAL XIX-introd.pdf](http://posgradocsh.azc.uam.mx/cuadernos/d_espacio/Benjamin_PARIS_CAPITAL_XIX-introd.pdf),

⁴⁰ Hollis Clayton, *Painted Love. Prostitution in French art of the Impressionist era*, (Estados Unidos: Getty Publications, 2003), 2. Mi traducción.

En esta mezcla de clases que tenía lugar en la urbe, uno de los límites más ambiguos que fascinaron a los artistas era el cómo diferenciar en el espacio público a las mujeres “decentes” de “las mujerzuelas”. Baudelaire ya vislumbraba este dilema cuando describe a una mujer galante como “una gran descarada a la que casi (y ese casi es casi todo, es la distinción) nada le falta para parecer una gran dama”⁴¹. Edgar Degas con su obra *Mujeres en la terraza de un café* (1877) //17// y Jean Béraud en *Prostitutas at the Jardin de Paris* (1905) //18// muestran pictóricamente que en la ciudad “se eleva la imagen variada de la belleza sospechosa [...] Modelos de bohemia que vagan por los márgenes de la sociedad decente”⁴².



Ilustración 17 Edgar Degas, *Mujeres en la Terraza de un Café, en la tarde*, 1877



Ilustración 18 Jean Béraud, *Prostitutas (en el Jardín de París)*, 1905

El crecimiento desmedido de la población parisina –que a mitad del siglo duplica su cifra de uno a dos millones– provocó también un importante aumento en

⁴¹ Baudelaire, *El Pintor de la vida moderna*, 53.

⁴² *idem*, el subrayado es mío.

el número de prostitutas: para 1870 había un estimado de 120,000 tan sólo en aquella ciudad⁴³. A pesar de los esfuerzos del gobierno francés de transformar la metrópoli y ubicar zonas urbanas bien demarcadas y limitadas como cinturones de tolerancia para el ejercicio de la prostitución, las meretrices se apropiaron de las calles e intervinieron el paisaje citadino.

Con más fuerza cada vez, las “mujeres públicas” se hacían presentes en el ámbito público de la ciudad, adueñándose de los bulevares, de las terrazas de los cafés, de los teatros de la ópera, así como de los lienzos y las páginas⁴⁴. Ellas ponían de manifiesto una visión de la metrópoli que atemorizaba y escandalizaba a los sectores estatales y burgueses: por una parte, evidenciaban el crecimiento de los sectores pobres y marginales de la sociedad, una ciudad proletarizada que podía tender a la insurrección. Por la otra, presentaban la imagen de una ciudad anclada en el “vicio”, desordenada, caótica, enferma y de moral reprobable. La prostituta en la gran urbe, como apunta Baudelaire, “representa el salvajismo dentro de la civilización”.⁴⁵

La presencia de las “mujeres públicas” en las calles parisinas visibilizó la alteridad, al “otro” peligroso y atemorizante que infectaba de forma figurada y literal —con la peste de la sífilis—, el cuerpo social. Ya desde 1836 el higienista Alexandre

⁴³ T. J. Clark, *The painting of Modern Life. Paris in the art of Manet and his followers*, (Estados Unidos: Princeton University Press, 1999), 105

⁴⁴ Las obras literarias más famosas de la época será la novela naturalista *Nana* de Émile Zola (1879), y *Rolla* de Alfred de Musset (1833). Obras que, a su vez, se transformarán en los cuadros homónimos de Édouard Manet (1877) y de Henri Gerveux (1878), respectivamente.

⁴⁵ Baudelaire, *op. cit.*, p. 53. Resulta interesante destacar que esta búsqueda e inquietud por descubrir/describir lo “salvaje” que representa la prostituta, corresponde, y a la vez se contrapone, con la necesidad de “evasión” que caracterizó a las vanguardias; es decir, de buscar el origen, la naturaleza, lo salvaje, lo primitivo y los exotismos. Sin embargo, en el caso de la meretriz, la persecución de lo diferente, en vez de darse en tierras y orígenes lejanos, se llevará a cabo a partir de la presencia activa dentro de la realidad, de su realidad. Ver el capítulo “Los mitos de la evasión”, en Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas*, 45-63.

Parent Duchâtelet⁴⁶, ante el gran problema de salud pública propagado por la prostitución, había ubicado a las meretrices como *criminales*, personajes ligados a la animalidad y lo primitivo, a la decadencia y la muerte. El simbolista Félicien Rops sintetiza magistralmente en un juego de apariencias, esta visión mortífera de la prostituta en la acuarela *Parodia humana: en la esquina de la calle a las cuatro de la mañana (Parodia humana)* de 1881 //19//. La belleza sospechosa, ambigua y contradictoria de la modernidad misma, se encarnaba en las representaciones de las meretrices.



Ilustración 19 Félicien Rops, *Parodia humana: La esquina de la calle a las cuatro de la mañana*, 1881

⁴⁶ Su famoso estudio se tituló *De la Prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1836). Para un estudio detallado del higienista así como de su sistema de reglamentación, ver Alain Corbin, *Women for hire. Prostitution and Sexuality in France after 1850*, (Estados Unidos: Harvard University Press, 1990). Y el capítulo "Parent-Duchâtelet: Engineer of Abjection", del libro de Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute. Representing prostitution in nineteenth-century France*, (Estados Unidos: Duke University Press, 1997).

Los espacios de la modernidad no sólo se constreñían a los lugares abiertos de la metrópoli, la experiencia urbana se albergaba también en lo público del espacio privado. Como sostiene Bolívar Echeverría,

“en la segunda mitad del siglo XIX el artista efectúa un desplazamiento que, más allá de la anécdota, tiene mucho de ‘sintomático’: cambia de residencia. Abandona la Academia y se adscribe a la *Bohemia*. Su lugar deja de estar en los talleres destinados al oficio, bien dotados pero alejados de la vida popular; lo encuentra ahora en lugares como el *Moulin de la Galette*, [...] trae consigo el proyecto de un re-centramiento de la esencia del arte en torno a la que fuera su matriz arcaica, pre-moderna: la fiesta.”⁴⁷

“El pintor de la vida moderna”, apropiándose de la ciudad, realiza una cartografía del placer y retrata los centros de diversión de la bohemia de la periferia, en los barrios de Montparnasse y Montmatre. El prostíbulo⁴⁸, burdel o casa de citas fue un microcosmos interior en el que los artistas representaron las mismas inquietudes que les generaba el escenario exterior moderno: la vida cotidiana, la construcción del cuerpo, la sexualidad, los juegos estéticos de la luz, la exhibición, el espectáculo y la muchedumbre.

Dos artistas, en particular, son quienes desentrañan los personajes, la cotidianidad, la soledad, la teatralidad, el movimiento del cuerpo y el bullicio de las *maison-closes*, pero sobre todo la belleza convulsiva de lo real y lo moderno que se manifiesta en la figura de la prostituta: Henry Toulouse-Lautrec, quien tan sólo en dos años –entre 1892 y 94– pinta alrededor de 50 obras respecto al tema *//20//*; y

⁴⁷ Bolívar Echeverría, “De la Academia a la bohemia y más allá”. En *Modernidad y blanquitud*, (México: Ediciones Era, 2001), 161. <https://es.scribd.com/read/464131317/Modernidad-y-blanquitud>

⁴⁸ Como señala Nienke Bakker, “The brothel entered art as a modern, topical issue, in keeping with novels on the subject in a time of constant social discussion on the dangers of prostitution and the pros and cons of regulation”. En “The brothel”, *Splendour & Misery: Images of prostitution in France*, 120.

Edgar Degas, quien también realiza una serie de monotipos //21//, que oscila en la misma cantidad, entre 1876 y 1880⁴⁹.



Ilustración 20 Henri Toulouse-Lautrec, *Sola*, 1896



Ilustración 21 Edgar Degas, *Descansando en la cama*, 1876-77

Lautrec, en particular, rebasa el papel del *flâneur*, del simple observador, o del cliente intermitente y se compromete de tiempo completo a experimentar y retratar los aspectos de la vida cotidiana dentro de los burdeles. Es por ello que su mirada masculina sobre el fenómeno, va a ser diametralmente distinta a la de sus pares. “En los años de 1893 a 1894 [...] incluso vivió parte del tiempo en dos de las más extravagantes *maisons* parisinas, la primera [...] sobre la Rue d’Amboise, y la segunda [...] en la Rue des Moulins”⁵⁰. En sus obras prostibulares, lejos de juicios morales, condenas o fantasías exaltadas, testimonian el día a día de las meretrices y muestran un sentido de pertenencia y empatía donde el artista no es un intruso o mero *voyeur*.

⁴⁹ Para profundizar en los monotipos de Degas, ver el detallado estudio que realiza Charles Bernheimer en el capítulo “Degas’ Brothels: Voyeurism and Ideology”, en *Figures of Ill Repute*, 157-199.

⁵⁰ Ídem., p. 95

Ante toda esta exploración estética de avanzada, netamente moderna, el arquitecto alemán August Endell, plantea en su texto *La belleza de la metrópolis* que

El tiempo que ha producido el grandioso desarrollo de la ciudad, ha creado también los pintores y los poetas que comenzaron a sentir la belleza y a inspirar en ella sus obras. Pero han estado supeditados a una ola de sospechas, de bullas, de moralismos. Se les acusa de haber bajado al fango de las calles, sin siquiera sospechar que precisamente en ello radica su gloria: ellos encontraron la belleza y grandeza precisamente en los lugares donde la masa de los hombres pasaban indiferentes, en el fango de las calles, en la refriega y en la maraña del egoísmo y de la sed de ganancia.⁵¹

La imagen de la prostituta como crítica social

Ciertamente los artistas europeos de finales del siglo XIX estaban fascinados con las imágenes que les brindaba la metrópolis, sus obras pictóricas y literarias delinearon la geografía de la ciudad y la anatomía de sus personajes, retrataron sus impresiones ante el desarrollo industrial y las posibilidades infinitas que la gran urbe brindaba a sus habitantes. Sin embargo, con el estrepitoso brinco al nuevo siglo XX, la visión luminosa que envolvía a la ciudad empezó a oscurecerse; la tan ponderada modernidad mostró que estaba recubierta de oropel y que debajo de ella palpitaban las entrañas de lo caótico y lo contradictorio.

La “modernidad práctica de la civilización burguesa”⁵² –como la caracteriza Matei Calinescu–, producto del desarrollo del capitalismo, del progreso científico, tecnológico e industrial, fundada en el culto a la razón, al pragmatismo y a la utilidad, empieza a ser vislumbrada por los artistas de la época como un período de crisis y

⁵¹ August Endell, *La belleza de la metrópoli*, 1908. En *Viena–Berlín. Teoría, Arte, Arquitectura entre los siglos XIX y XX*, ed. Antonio Pizza y Maurici Pla, (Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002), 184.

⁵² Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 21.

descomposición. Ante la franca imposibilidad del proyecto moderno de lograr el bienestar y la prosperidad común, frente a las contradicciones económicas y sociales que ampliaban las diferencias de clase y promovían la exclusión y la marginalidad, la “modernidad estética”⁵³, los artistas tuvieron que mostrar su denuncia, su crítica y su rechazo.

Frente a este desencanto, la imagen de la prostituta, como una apropiación netamente moderna, tendrá un papel fundamental como representante de un giro estético profundo: la modernidad volcándose sobre sí misma. La meretriz figurará también en la creación artística como una alegoría de la crisis de la sociedad burguesa, en ella se hará visible, tomará *cuerpo*, la acusación contra la descomposición social, el mercantilismo, la moral farsante y el utilitarismo que, según los artistas, caracterizaba dicha modernización. La representación de la prostituta se erige entonces como una postura política y una visión estética sobre el siglo XX.

▪ **La prostituta: mercancía y capitalismo**

El *flâneur* de Baudelaire sigue siendo un eje fundamental para adentrarnos en las entrañas de la modernidad, ese paseante que recorre la traza urbana y captura con su mirada los productos atrayentes que la prosperidad industrial ha llevado a la metrópoli: los pasajes comerciales, las vidrieras, la arquitectura urbanística de sus plazas, bulevares y callejones; pero también, captura a los personajes que la habitan, sobre todo, tipos marginales con los cuales el autor mismo se identifica. Para el poeta galo del siglo XIX, el *flâneur* será una pieza clave para testimoniar la experiencia atrayente como inquietante, de lo moderno.

Baudelaire sufrirá el mismo destino que su personaje. Casi sesenta años después, en el siglo XX, el gran filósofo alemán Walter Benjamin retomará la figura

⁵³ Ídem.

del poeta para hacer un examen minucioso sobre la modernidad y reflexionar sobre la experiencia de la ciudad dentro del sistema capitalista. Benjamin estudia en especial el texto de *Las flores del mal* que el francés publica en 1857, pues es en esta colección de poemas por donde desfilarán todos los tipos de la metrópoli, desde los burgueses hasta los inadaptados, figuras alegóricas por medio de las cuales Baudelaire representa la complejidad de su tiempo.

Benjamin escribirá varios ensayos donde trata sobre el artista: *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*(1938), *París capital del siglo XX* (1939), *Cuadros de un pensamiento* (1923) y recogerá meditaciones, citas y notas de sus propios textos así como de los del poeta en su obra inconclusa *El libro de los pasajes*. En este último escrito en particular, el filósofo tomará el papel de un paseante imaginario que recorre la geografía del pensamiento del siglo XIX; como el *flâneur*, captura fragmentos y construye un montaje reflexivo sobre la vida moderna y la historia, en el que “describe cómo los objetos cotidianos de la cultura industrial tienen la capacidad de funcionar simultáneamente como vislumbres de utopías sociales y como indicios de una crítica política radical de los tiempos modernos”⁵⁴.

En especial, Benjamin, un judío marxista que sufrió la persecución y el exilio a causa del régimen nazi, se interesará, no por azar, en rescatar los personajes marginales y provocadores que habitaban los pliegues de la ciudad, ese lugar incierto que era la materialización física del capitalismo y la modernidad. Entre estos sujetos, la prostituta se convertirá en una figura alegórica a partir de la cual podrá esgrimir sus postulados críticos sobre la sociedad industrial y sus relaciones políticas y económicas.

Un aspecto de la ciudad que le servirá de escenario para situar sus reflexiones son los grandes pasajes comerciales, invenciones del lujo industrial que consagran la arquitectura moderna a través del hierro y el cristal. Grandes

⁵⁴ Jens Hoffmann (curador), *The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin*, (Nueva York: Jewish Museum, 2017), 16. Mi traducción.

corredores mercantiles que atraviesan de lado a lado los edificios, conectando una avenida con otra. Son espacios donde se intermedia entre lo público y lo privado, pues como sostiene Benjamin “el pasaje es el lugar en el cual la calle se presenta precisamente en tanto que interior, amueblado, habitado por las masas”⁵⁵.

Los pasajes son los nuevos “templos del capital mercantil”⁵⁶, donde las transacciones del mercado son el dogma; la publicidad y la moda son sus formas de expresión. Pero, sobre todo, en estos sitios es donde la *mercancía* va a ser presentada y adorada de mil formas en los múltiples escaparates que se agolpan en un mismo espacio. Estos pasajes van a ser frecuentados no sólo por los burgueses –que cuentan con el poder adquisitivo para comprar–, sino también por el *flâneur* y, en especial, por la prostituta, pues es en ese territorio donde se condensan los elementos que constituyen su quehacer: los clientes, la mirada, el deseo y el dinero.

En estos lugares se materializarán las formas en que las diferentes clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, tienen un uso, acceso y desplazamiento diferenciado del espacio. La prostituta como sujeto marginal –rechazado, a la vez oculto y expuesto, límite entre lo público y lo privado–, tendrá una visibilidad fundamental ya no en los espacios estigmatizados del bar o el burdel, sino en el corazón de la pujante vida mercantil del pasaje. Pero es ahí también donde se va a evidenciar, según Benjamin, su condición como un “objeto” de consumo moderno.

En el frenesí del mercado, la prostituta tendrá el carácter de mercancía. Como lo sostiene el autor alemán en su *Libro de los pasajes*:

⁵⁵ Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (ed.), *El libro de los pasajes*, (M3 a, 4), (Madrid: Editorial Akal, 2004), 428

⁵⁶ *idem*, (A 2, 2), 72.

La mercancía, que es el último espejo ustorio⁵⁷ de la apariencia histórica, celebra su triunfo cuando la naturaleza queda encarnada en la prostituta. [...] Bajo el dominio del fetiche-mercancía, el *sex-appeal* de la mujer se contagia en mayor o menor grado de la incitación de la mercancía. No en vano, las relaciones del proxeneta con su mujer como una 'cosa' que él vende en el mercado, excitaron sobremanera la fantasía sexual de la burguesía. La moderna publicidad muestra también hasta qué punto se pueden fundir entre sí los atractivos de la mujer y la mercancía. La sexualidad, movilizada antaño –socialmente– por la fantasía del futuro de las fuerzas productivas, lo fue luego por la del poder del capital.⁵⁸



Ilustración 22 Edvard Munch, *El pasillo*, 1895

Las vidrieras comerciales, repletas de mercancías, se admirarán como se admira a las mujeres de la calle. La mirada del comprador, ávido por adquirir y poseer su mercancía, queda expresada de forma clara en la obra del pintor noruego Edvard Munch *El pasillo* //22//. En ella retrata, justamente, un estrecho pasaje, un corredor conformado por dos filas/muros de varones burgueses, identificados por su vestimenta: ataviados todos con elegantes fracs, camisas y guantes blancos, coronados con altos sombreros de copa; son varones robustos cuya complexión denota la bonanza y prosperidad del capital.

A través de este pasillo se abre paso una mujer completamente desnuda, que zigzaguea por el espacio reducido que se divide entre los hombres. Éstos la miran, la examinan de arriba abajo, arquean la ceja, evalúan a la mujer/mercancía; juego ambiguo donde se pregunta ¿estarán

⁵⁷ El espejo ustorio al que se refiere Benjamin es un espejo cóncavo de gran tamaño utilizado para concentrar en su foco los rayos solares de un cuerpo en combustión y aprovechar con, fines bélicos, el gran calor que produce.

⁵⁸ *El libro de los pasajes*, (J 65, 6), 352-3.

dispuestos a adquirirla? ¿ella estará dispuesta a venderse? Para no dejar lugar a dudas sobre la transacción propuesta, la fémina, con un gesto sutil pero insinuante toca sus cuerpos; con una mano el hombro del varón de la izquierda, con la otra los genitales del de la derecha. Esta obra expone claramente lo que sostiene Benjamin “La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica [...] Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto a fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que calles. Imagen que expone a la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía”⁵⁹.

Asimismo, en los grabados de Félix Vallotton y Albert Besnard encontramos a la meretriz relacionada con los escaparates comerciales, en las obras *¿Quiere usted este fino broche?* //23// y en *Prostitución* //24// aparece nuevamente el posible comprador vestido de frac que converge en el espacio citadino con una mujer que ambivalentemente ofrece sus servicios. Este encuentro en medio de una noche oscura, es *visible* gracias a la iluminación que procede de las vidrieras en las que se anuncian productos mercantiles y sus precios.

⁵⁹ Walter Benjamin, en el capítulo V ‘Baudelaire o las calles’, del texto “Paris, capital del siglo XX”, *Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*, (España: Taurus, 1972), 185.



Ilustración 23 Félix Vallotton, *¿Quiere usted este fino broche?*, 1901



Ilustración 24 Albert Besnard, *Prostitución*, 1876-77

Dentro de la narrativa de Benjamin, la prostituta –como representante de la modernidad– le permite concretar en un motivo particular su crítica frente al consumismo, la alienación y el fetichismo de la sociedad capitalista moderna. En su figura ubica la lógica del valor de cambio que tendía, cada vez más, a dominar las relaciones humanas y sociales, en las que el dinero fungía como medio de vinculación, de intercambio y transacción. Lo humano, y no sólo los productos que manufactura, se mercantiliza. La meretriz mostraba de forma visible cómo se desdibujan las fronteras entre sujeto/objeto/mercancía.

Resulta muy interesante puntualizar que, a pesar de esta obvia y marcada relación que se establece entre la prostituta y su carácter como mercancía, en casi ninguna de las múltiples y variadas obras de arte plástico que he recopilado para esta investigación (alrededor de trescientas), se representa el intercambio monetario entre la meretriz y su cliente. Lo que caracteriza y define tradicionalmente a la prostitución se esconde y nulifica dentro de las representaciones artísticas: por un lado el pago, la transacción del dinero, y por el otro –salvo contadas excepciones– la relación sexual.

Asimismo, la “mujer pública” encarna el carácter ilusorio, engañoso y artificial de la mercancía y su exhibición, sobre todo en el ámbito de la publicidad. Dice el filósofo alemán que “la publicidad intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos. A la engañosa transfiguración del mundo propio de las mercancías se opone su distorsión en lo alegórico. La mercancía trata de mirarse a sí misma a la cara y su humanización la celebra en la puta”⁶⁰. Bajo la luz de esta afirmación, es interesante analizar el cuadro de Auguste Chabaud *Hotel-Hotel //25//*, en el que el artista juega con la percepción del espectador de un mundo poblado de letreros comerciales, en los que se cuestiona el lugar y el carácter de la prostituta como un personaje que se mimetiza y se convierte en un anuncio publicitario o se trata, en realidad, de una serie de afiches que cobran vida en la figura de la meretriz.



Ilustración 25 Auguste Chabaud, *Hotel-Hotel*, 1907-8

No obstante, un personaje tan complejo como la prostituta, no se comporta como ninguna otra mercancía, como sostiene la historiadora Lynda Nead: “Ella es capaz de representar todos los elementos dentro de la producción capitalista; es el trabajo humano, el objeto de intercambio y el vendedor a la vez. Se presenta como

⁶⁰ Walter Benjamin, “Zentralpark”, en *Cuadros de un pensamiento*, (Buenos Aires: Imago Mundi, 1992), 190.

trabajadora, mercancía y capitalista; y desdibuja las categorías de la economía burguesa, del mismo modo que pone a prueba los límites de la moral burguesa. [...] Ella ofrece una mercancía que el comprador nunca podrá poseer por completo”⁶¹.

Asimismo, la prostituta será el estandarte de la máxima capitalista “time is money”; a través de un intercambio monetario, ofrecerá sus servicios sexuales por un tiempo determinado. Benjamin así lo señala cuando escribe que “La *lorette*⁶² es, en efecto, la primera en renunciar radicalmente al disfraz de amante. Hace que se le pague por su tiempo; poca distancia la separa ya de los que reclaman ‘el pago de su trabajo’”⁶³.

De igual manera, resulta imperioso para el *flâneur*/artista que alguien pague por su trabajo. El *flâneur*, el “gran fetichista de la mercancía” como lo presenta Benjamin también se ubica en el juego ambivalente de productor/mercancía. El filósofo afirma que este personaje se equipara al de la prostituta, pues el artista también recorre las calles y los pasajes en busca de un comprador. Él también vende lo que mira, sus experiencias, sus placeres, sus cuestionamientos e interpretaciones de la vida. Baudelaire expresa magistralmente esta condición, en un verso que le dedica a Sarah, una prostituta parisina de la cual está profundamente enamorado⁶⁴:

*Para tener zapatos, ella vendió su alma;
Pero el buen Dios se reiría si, junto a esta infame,
Cual Tartufo fingiera dignidad,
Yo, que vendo mi pensamiento y quiero ser autor.*

⁶¹ Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, (Oxford: Basil Blackwell, 1988), 99.

⁶² Nombre popular que se le daba a las meretrices del Segundo Imperio en Francia.

⁶³ Benjamin, *Libro de los pasajes*, (J 67, 5), 355.

⁶⁴ Ídem., (J 21, 2), p. 279

Baudelaire cuestiona y afirma sin ambages: “¿Qué es el arte? Prostitución”. Como plantea la curadora Jennifer Doyle

“It quickly became a commonplace for writers and painters to assert that they must prostitute themselves. That is, as artist felt that they could no longer survive on the support of patrons but had to sell their Works to the new bourgeoisie, there was not only resentment but widespread anxiety that the only value of art was its ability to attract a willing buyer [...] Many artist of the period used the figure of the prostitute to dramatize anxiety about the struggle to reconcile the need for an audience and for money with an aesthetic standard of value that measures artistic worth”⁶⁵.

Sin embargo, tanto para Benjamin como para Baudelaire, el artista tiene un cometido no sólo poético, sino político; éste trastoca su posición de mercancía al ser el encargado de retratar y delatar, mediante su narración, la ambivalencia de la ciudad, así como las paradojas y fisuras de la modernidad. Los marginales: la prostituta, el trapero/pepenador y el *flâneur*, –con los que ambos autores se identifican– dan a ver y permiten conocer y entender las *entrañas* de la metrópoli, donde de forma literal y figurada, se procesan y se desechan los objetos/sujetos del proyecto moderno.

“En sus calles –afirma el filósofo– encuentran los poetas la basura de la sociedad y en ésta su reproche heroico [...] En ellos calan hondo los rasgos del trapero”. El alemán continúa su reflexión citando al poeta francés:

según el sentir de Baudelaire “aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje [...], lleva a cabo una selección acertada [...] y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables” [...] –Benjamin se pregunta entonces– ¿Estos héroes de

⁶⁵ Jennifer Doyle, *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*, (Estados Unidos: University of Minnesota Press: 2006), 32.

la gran ciudad son inmundicia? ¿o no es más bien héroe el poeta que edifica su obra con esa materia? La teoría de lo moderno concede ambas cosas”.⁶⁶

Así como en los desechos de la ciudad se reconocen los artistas, de igual manera en las grandes vidrieras de los pasajes comerciales encontrarán la metáfora de su quehacer poético-productivo: por un lado la vidriera se vuelve ventana que le permite ver hacia adentro para escudriñar la experiencia de lo moderno. Por el otro, ese mismo cristal se convierte en espejo que refleja y le devuelve su mirada, para escudriñar su propia condición humana. A partir de este juego reflexivo sobre lo interior y lo exterior, sobre sí y el otro, es que el artista podrá transmitir las imágenes críticas que se niegan a ser oscurecidas, proscritas u omitidas por una sociedad enajenada.

▪ **La prostituta como encarnación de la decadencia**

Si bien ya podemos encontrar este germen crítico de la sociedad urbano-capitalista en el pensamiento artístico e intelectual del siglo XIX –como lo demuestra Benjamin en su estudio sobre la obra de Baudelaire–, es particularmente con la entrada del siglo XX que, a partir del inminente fracaso del proyecto moderno, los ideales y los mitos de la modernidad serán cuestionados. En especial, “el mito del progreso” como un proceso continuo, ascendente, racional y positivo de avance y prosperidad, se contrapondrá con la visión de la decadencia: una etapa de declive social, de corrupción, retroceso y miseria.

La fatalidad de la decadencia, visión atemorizante y angustiosa ligada a las concepciones sobre la descomposición y la podredumbre, preludio al fin del mundo y el apocalipsis, arrastrará a los artistas del siglo XX a enfrentarse con la necesidad de realizar un autoexamen y un análisis del estado de las cosas. Pero, sobre todo, a responder a la pregunta/provocación que lanzara casi dos siglos antes el poeta

⁶⁶ Benjamin, “Lo Moderno”, en *Iluminaciones II*, 98-99.

romántico Friedrich Hölderlin “¿para qué poetas en tiempos de penuria?”⁶⁷. La adversidad enfrentará a los artistas a asumir su papel como agentes de cambio, no sólo mediante la catarsis y la denuncia del *status quo*, sino en la proyección y construcción de nuevas propuestas, de nuevas formas de articular la realidad social. Frente al desencanto de la modernidad, el artista debía –tal como lo hace Edvard Munch, según la descripción del pintor Oskar Kokoschka– “mantener los ojos bien abiertos” para penetrar “en nuestro tiempo de transición, en nuestro ‘yo’ más íntimo donde el miedo se aloja en nuestro corazón [...] La preocupación es, después de todo, el asunto de la comprensión del problema de nuestra sociedad; cualquier cosa que no lleva a su solución se ha vuelto insensata”⁶⁸. El artista, a partir de su capacidad de observación, de análisis, de síntesis, pero sobre todo debido a su habilidad crítica, emprende entonces la tarea de desmenuzar las contradicciones de su realidad y la incertidumbre de su tiempo. Pero lo hace no desde la generalidad, sino que parte de lo concreto: de imágenes y personajes que puedan dar dimensión humana al gran dilema de la modernidad y su fracaso.

Es por ello que en el imaginario plástico del nuevo siglo, la decadencia –no por azar un sustantivo femenino– encontró en la imagen concreta de la prostituta su vía de materialización artística. No es casual ni gratuita esta asociación. Ya en el pensamiento de la época, la presencia cada vez mayor de las mujeres en el espacio público, tanto en el ámbito laboral como en movimientos feministas organizados, fuera del papel maternal y conyugal tradicional, se tradujo en miedo y ansiedad. Esto provocó lo que Erika Bornay señala como “una misoginia cada vez más acentuada entre los miembros de la sociedad masculina que, por extensión, y en el ser creador, se tradujo en la progresiva aparición de una abundante imaginería literaria y visual de la *femme fatal*”⁶⁹ (un personaje amenazador que ponía en peligro el poder masculino y revelaba una sexualidad “peligrosa” fuera de las normas

⁶⁷ Friedrich Hölderlin. “Pan y el vino”. En *Poemas*, (Barcelona: Icaria Editorial, 1991), 135.

⁶⁸ Oskar Kokoschka, “Edvard Munch’s Expressionism”, citado en *Voices of German Expressionism*, ed. Victor Miesel, (Estados Unidos: Prentice-Hall, Inc., 1970), 2.

⁶⁹ Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith*, (España: Ediciones Cátedra, 1995), 16.

establecidas). Bram Dijkstra, en el mismo tenor, plantea que “escritores y pintores, científicos y críticos, [...] habían sido adoctrinados para ver a todas las mujeres que ya no se ajustaban a la imagen de [...] la monja hogareña como seres viciosos y bestiales. [...] La mujer había acabado siendo vista como la monstruosa diosa de la degeneración”⁷⁰, una criatura del mal que puebla sus pesadillas sexuales.

Sin embargo, fue la figura femenina de la prostituta la –mujer transgresora por antonomasia– la que realmente condensó las ansiedades y los miedos de la sociedad moderna: representaba una amenaza contra la salud pública y la moralidad; el peligro de la proletarización del espacio urbano; y, sobre todo, la expresión de la “animalidad” humana. Los valores del progreso que encontraban eco en la metrópoli bajo la forma de orden, racionalidad, refinamiento, virtud y decencia, y que caracterizaban “al buen burgués”, se verán confrontados con lo ilícito, lo irracional, lo desordenado, lo salvaje, lo peligroso, lo grotesco, rasgos que, en la época, distinguían a la meretriz.

En la figura de la “ramera”, la dualidad progreso/decadencia encontrará su expresión estética, pero también, en ella se pondrá en juego el cuestionamiento de otros binomios, en especial, el de cultura/naturaleza y civilización/barbarie. Es por esto que la potencialidad de este personaje urbano y popular en el arte radica no sólo en poder entender y criticar el proceso modernizador y su catástrofe, sino en explorar los misteriosos laberintos de la condición humana.

La asociación de la prostituta con la decadencia, sin embargo, no es exclusiva del siglo XX; ya desde los tiempos remotos de la Biblia encontramos su presencia en la visión escatológica del final de los tiempos. La ramera de Babilonia, la gran pecadora, anuncia –junto con los cuatro jinetes– el Apocalipsis. “El libro de las revelaciones”, también llamado “El Apocalipsis de San Juan”, último pasaje del Nuevo Testamento, fue escrito también en tiempos de crisis, de tensiones políticas

⁷⁰ Bram Dijkstra, *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, (Madrid: Debate, 1994), 325-25.

bajo la persecución cristiana, con el ideal utópico de construir un nuevo destino. La presencia de la meretriz marcará la irrupción de lo irracional, de lo absurdo y perverso, que dará paso al juicio crítico y la valoración.

Asimismo, en los albores del siglo XIX, el gran pintor español Francisco de Goya retoma la figura de la prostituta para hacer una crítica mordaz del fracaso del proyecto ilustrado, ante su incapacidad para acabar con la miseria humana, la injusticia, el hambre, la guerra y la superstición. En su famosa serie *Los Caprichos* (1797-1799), que realiza durante un periodo de siete años después de que una grave enfermedad –la sífilis–, lo dejara completamente sordo, el artista se aísla y emprende un viaje interior para revelar cómo “el sueño de la razón produce monstruos”⁷¹. Esta travesía personal e íntima, paradójicamente, le permite explorar los vicios y defectos de su exterior, de una sociedad española anclada en las apariencias y la superstición, así como de un grupo de poder político-religioso anquilosado y descompuesto. En esta serie, el artista se desmarca del arte por encargo de la monarquía y la academia, y es desde sus propios cuestionamientos que despliega su libertad creativa y crítica.

Goya parte de representaciones tanto realistas como fantásticas de las prostitutas, para explorar satíricamente las costumbres y presupuestos morales de la época ligados con las prohibiciones, la educación, el sexo y las relaciones amorosas-contractuales. El ambiente donde se desenvuelven estas mujeres es en los pliegues de la marginalidad, en la sordidez. No sólo debido a la técnica que utiliza –la aguatinta y el aguafuerte–, sino porque justamente quiere enfatizar el contraste entre la “luz de la ilustración” y la oscuridad de la sinrazón de su contemporaneidad, es que Goya ubica a estos personajes en el ámbito de la oscuridad, en la penumbra de la noche.

⁷¹ Es el nombre de uno de los grabados más famosos de esta serie.

El artista construye las escenas desde lo grotesco: desde el lugar de lo liminal, territorio de contrastes, de contornos desdibujados, de deformaciones caricaturizadas, desde la yuxtaposición tanto formal como conceptual donde una cosa puede ser otra una mascarada. No me voy a detener aquí en definir este concepto fundamental en la representación de la prostituta pues lo trataré de manera extensa en el cuarto capítulo, sin embargo, es de vital importancia mencionarlo para ubicarlo como una categoría estética que está profundamente ligada a la crítica social debido a su poder de simbolizar el encuentro de los contrarios, de revelar las realidades opuestas y discrepantes.

Con las meretrices de los *Caprichos*, Goya reafirma este cometido; como lo enfatiza el historiador del arte Valeriano Bozal, en ellos se presenta

la belleza siniestra de las brujas jóvenes en lugar de la belleza pura y virginal, el vuelo de la noche y no el peso ni la gravedad, la iniciación al mal como iniciación amorosa, la misa negra, la alcahuetería, el amor físico y no la espiritualidad de amor, la ignorancia en la apariencia de sabiduría [...]. Las tinieblas invierten lo que es propio del mundo de la luz, y al hacerlo ponen ante nuestros ojos la verdad que desea ocultarse⁷².

En el grabado número 22 titulado *Pobrecitas! //26//*, el artista español parte de una escena realista y cotidiana, en la que dos jóvenes con el rostro tapado, “unas cualquiera” pues no tienen identidad, son víctimas sociales presas de una redada policiaca contra la prostitución callejera. Goya critica en este grabado la impartición desigual de la justicia, que no es la misma para los pobres como lo es para ricos. La descripción de esta estampa en el Manuscrito de la Biblioteca Nacional es el siguiente “Las infelices que se hacen prostitutas, tal vez por miseria, son llevadas a las cárceles, cuando se les antoja a los alguaciles; las de rumbo viven como les da la gana, porque las leyes sólo se han hecho para los pobres”.⁷³

⁷² Valeriano Bozal, capítulo “Los Caprichos: el mundo de la noche”, *Goya y el gusto moderno*, (Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1994), 165.

⁷³ Edith Helman, *Transmundo de Goya*, (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 217.

La prostituta se convertirá también en la metáfora de lo sospechoso, lo engañoso y lo traicionero, su posición siempre en el límite tanto de la sexualidad normativa como en la frontera entre lo civilizado y lo salvaje, la pone en el papel de la duda y la incertidumbre. En *Ni así la distingue* //27//, los límites entre las damas de sociedad y las prostitutas se desdibujan. La *belleza sospechosa* –como la que señala Baudelaire– de una mujer es examinada con lupa por un *dandi*, que a pesar de sus esfuerzos no logra ver más allá de las apariencias.



Ilustración 26 Francisco de Goya, "Pobrecitas!", *Los Caprichos*, no. 22, 1797-9



Ilustración 27 Francisco de Goya, "Ni así la distingue", *Los Caprichos*, no. 7, 1797-9

La bruja, personaje misterioso y malévolo, fémina masculinizada que detenta con su escoba el símbolo fálico del poder sobre la voluntad de los hombres, se encuentra relacionada con la imagen de la prostituta. Ya sea como joven damisela o vieja celestina, las meretrices de Goya llevarán a la perdición a los hombres; los despreciarán, los castrarán, los “desplumarán” como reza el capricho *Ya van desplumados* //28//. Otras imágenes que trabajan esta imagen dual bruja-meretriz son también *Linda maestra* //29//, en la que hace referencia a la mujer anciana que introduce a las jóvenes doncellas en la perdición y los placeres de la carne.



Ilustración 28 Francisco de Goya, “Ya van desplumados”, *Los Caprichos*, no. 20, 1797-9

En Bellos consejos //30//, Goya criticará también el papel de la educación en la conducción tanto moral como política de los ciudadanos, en especial de la mujeres.

La alcahueta tiene una función pedagógica. Ella es maestra de la joven desdichada. Por tanto, el grabado tiene un vínculo con los debates sobre la educación femenina porque ilustra la mala educación, muy criticada por Goya y por muchos otros ilustrados. ‘Bellos consejos’ presenta un peligro para las mujeres del XVIII, especialmente para las pobres [...] Si una mujer pobre quería trabajar fuera de casa, había pocas opciones aparte de la prostitución (para las jóvenes) o del celestinaje (para las viejas).⁷⁴

⁷⁴ Laura Hydak, “Sobre máscaras y malvadas: la imagen de la mujer en los Caprichos de Goya”, *Gaceta Hispánica de Madrid*, edición X, 13. <http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2013/12/8-Hydak.pdf>



Ilustración 29 Francisco de Goya, "Linda Maestra", *Los Caprichos*, no. 68, 1797-9



Ilustración 30 Francisco de Goya, "Buenos Consejos", *Los Caprichos*, no. 15, 1797-9

En otros 14 caprichos⁷⁵ Goya se apropia de la prostituta para sentenciar la hipocresía y falsedad de las buenas costumbres, así como la descomposición social en todas las clases. El pintor español hace un testimonio, una crónica periodística en blanco y negro de la sociedad corrupta de su tiempo, y lo hace a partir de hurgar en las profundidades de la condición humana, explorando las emociones existenciales más primarias e irracionales. En este sentido es que Goya puede ser colocado dentro de un conjunto de artistas del pasado, grandes maestros de la pintura, que utilizaron también la deformación, la caricatura y lo grotesco para expresar un malestar frente a su cotidianidad y un cuestionamiento profundo sobre la psique humana, entre ellos Hieronymus Boch, Matthias Grünewald o Rembrandt.

⁷⁵ *Tal para qual; Qué sacrificio!; Dios la perdone. Y era su madre; Bien tirada está, todos caerán; Qual la descoñonan; No hubo remedio; Quien más vendido; Ruega por ella; Las rinde el sueño; Le desañoa; Mala noche; Subir y bajar; y No te escaparás.*

Pero también, debido a esto, es que Goya se proyecta hacia el futuro. El pintor español ha sido una influencia fundamental para los artistas que le sucedieron, sobre todo para las vanguardias europeas del siglo XX, en particular para el Expresionismo alemán; de igual manera, para artistas mexicanos como José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros. Todos ellos, como veremos en el cuarto capítulo, guardan una relación formal y conceptual con la estética de lo grotesco y su vinculación a la imagen crítica de la prostituta.

Sin embargo, no habrá otro movimiento pictórico que se haya apropiado de manera tan categórica y prolífica de la imagen de la prostituta para expresar su malestar y su decepción ante la modernidad capitalista como el expresionismo. La decadencia social que vislumbrarán los artistas alemanes asociados a los grupos de “El puente” y de la “Nueva objetividad”, de las primeras dos décadas del siglo, generarán una multiplicidad de imágenes críticas, feroces y brutales, sobre la metrópoli y el mito del progreso.

Sin presuponer que el expresionismo fue un movimiento unificado y homogéneo, podemos plantear ciertos rasgos que articulan a diferentes artistas dentro de esta corriente: en primer lugar, su lugar de creación ya no será París, sino otras ciudades como Berlín, Múnich, Dresde, Colonia o Viena. Asimismo, compartirán una cierta postura frente a la vida moderna y al arte: apelarán por renovar los lenguajes artísticos ligados al academicismo o al impresionismo, y le darán primacía a la expresión subjetiva de la realidad, a la búsqueda interior para explorar lo irracional, los sentimientos, la angustia existencial, lo primitivo. Su temática está permeada por cuestionamientos sobre la condición humana: la violencia, el dolor, la sexualidad, la locura, la soledad⁷⁶.

Pero ante todo, los expresionistas, se promulgarán en franco rechazo y protesta contra la modernidad tecnocientífica, la razón instrumental, el positivismo,

76 Apud. Mario de Michelli, “La protesta del Expresionismo”, capítulo V del libro *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, 65-130.

el materialismo destructivo, la fe ciega ante el progreso, la mecanización y deshumanización del individuo, así como la violencia sin fin. Pero sobre todo, contra la desmemoria de la historia⁷⁷; el arte no sólo va a ser un registro de la vida urbana, una evidencia de la catástrofe del proyecto moderno, sino un testimonio del sentir, de la experiencia íntima, ante esa modernidad rampante.

Según el escritor, crítico de cine y sociólogo Sigfried Kracauer

Human beings were confronted with a 'mechanized nature', with an atomized society locking them into an invisible network of rational and objective-technical relations [...] Painter and poet endeavor to strip existing reality of its power and to reveal it for what it actually is: a deceptive, shadowlike essence, a chaos without soul, without meaning. Here there appear things and human beings in an ostensibly new form, but their external form is only an empty mask, which the artist strips off or makes transparent so that the true face is revealed beneath.⁷⁸

La crítica del mito del progreso así como la noción palpable de la entrada a un periodo de decadencia marcará la práctica artística de los expresionistas, sobre todo con la irrupción de la Primera Guerra Mundial (1914-18). Conflicto bélico que hace evidentes los estragos del expansionismo y colonialismo de las potencias europeas, el carácter destructivo de la ciencia y la tecnología cuyo objetivo supuestamente era "liberar al hombre", así como el fracaso del modelo capitalista que conlleva a la fractura social, a la pobreza y al sufrimiento. El lugar del horror ya no será la naturaleza indómita como lo era atrás tiempo, ahora el horror estará en el corazón mismo de la civilización.

⁷⁷ Apud., Jorge Juanes, "El expresionismo", capítulo 19 de la serie radiofónica *Territorios del arte contemporáneo*, producido por Radio Educación y el Instituto Nacional de Bellas Artes. <https://www.e-radio.edu.mx/Territorios-del-Arte-Contemporaneo>.

⁷⁸ S. Kracauer, "Schicksalswende der Kunst", 1920. Citado en Timothy O. Benson, *Expressionist Utopias: Paradise, Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy (Weimar & Now: German Cultural Criticism)*, (Estados Unidos: University of California Press, 2001), 104.

Para los expresionistas, la experiencia de la guerra no va a ser observada a través del periodismo en la radio, la fotografía o los periódicos, sino que va a ser una experiencia cercana, vívida. Serán tanto protagonistas como testigos, tanto víctimas como espectadores desde las trincheras. Los artistas partirán al frente “con la esperanza de ver nacer una nueva sociedad”⁷⁹, hinchados, también, de nacionalismo. Otto Dix, se enlista voluntariamente en el ejército alemán y pelea en el campo de batalla como operador de metralleta. Max Beckmann será asistente de enfermería y tras una crisis nerviosa será dado de baja. George Grosz entrará al cuerpo de granaderos y sufrirá un shock traumático. Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka y Franz Marc, también se enlistarán en el ejército.

En 1916, Otto Dix describe así su experiencia “Fue terrible [...] me senté con mi arma y mis hombres en una zanja minada. A cada tiro, nuestro escondrijo amenazaba con colapsarse. [...] Las pérdidas de este regimiento son incontables. Horrible consternación, pérdidas espantosas, cadáveres regados por todos lados, brazos y piernas volando por el aire”⁸⁰. Y en 1963 argumenta “Tenía que verlo por mí mismo. Y es que soy un realista, que necesita verlo todo con sus propios ojos para corroborar que es así. [...] Tengo que vivir en carne propia todos los abismos de la vida. Por eso voy a la guerra”⁸¹. Y por ello, también, es un visitante asiduo de los burdeles.

Durante su vivencia bélica, Dix deja su testimonio en rápidos dibujos y *gouaches* que realiza dentro de las trincheras. A partir de su enfrentamiento con la muerte, la enfermedad y lo “demoniaco”, pero también con el exceso, el caos, la pasión y la excitación, su producción artística condensará de manera magistral la dialéctica entre Eros y Tánatos. Para este fin, se apropia también de la imagen

⁷⁹ Ulrike Lorenz, (curadora), *Otto Dix. Violencia y pasión*, (México: Museo Nacional de Arte, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Goethe Institute, 2016), 32.

⁸⁰ Otto Dix, “Carta a Helene Jakob”, 15 de agosto de 1916, citada en Ulrike Lorenz, *Otto Dix*, 33.

⁸¹ Otto Dix, 1963, citado en ídem, p. 33.



Ilustración 31 Otto Dix, *Walpurgis night*, 1914

dialéctica –como lo afirma Benjamin– de la prostituta: vendedora a la vez que mercancía, moderna a la vez que primitiva, grotesca a la vez que erótica, viva a la vez que muerta. En su dibujo *Walpurgis Night* //31//, el frenesí de la guerra se presenta como un aquelarre caótico, voluptuosos cuerpos femeninos desnudos en un desenfreno genital blandiendo sus escobas/falos; brujas que encarnan el ímpetu y la violencia bélica. En esta obra Dix, “ilustra gráficamente su asociación entre la violencia y el caos de la Guerra, con una indomable y degenerada sexualidad femenina”⁸², pues según el artista “ultimately all wars are fought over and for the sake of the vulva”⁸³.

En sus grabados sobre la guerra (que realiza en 1924, diez años después de su experiencia), el artista no sólo muestra el horror del conflicto armado, sino también su contraparte, el eros bélico, la necesidad imperiosa de vida ante la muerte, de goce ante la atrocidad. El soldado saldrá de las trincheras y buscará los burdeles citadinos; la economía de la guerra también conlleva una economía sexual. Dix presenta la ecuación soldado/prostituta en varias de sus obras, por ejemplo en *Visita a Madame Germaine* //32//, *Marineros en Amberes*, y *Soldado en la línea del frente en Bruselas* //33//. Incluso, este artista se autorretrata como cliente, infundado en su atuendo militar, en la acuarela *Yo en Bruselas* (1922) //34//. De igual manera que lo hace Kirchner en su *Autorretrato como soldado* (1915) //35//. Sexualidad y guerra serán un binomio que muchos artistas van a trabajar, son temas que en especial trabajarán los artistas mexicanos, por ejemplo Fernando Leal //Ver 79//.

⁸² Robert Heynen, *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*, (Inglaterra: Brill, 2015), 265.

⁸³ Otto Dix, citado en ídem, p. 265.



Ilustración 32 Otto Dix, Visita a Madame Germaine en Méricourt, 1924



Ilustración 33 Otto Dix, Soldado en la línea del frente en Bruselas, 1924



Ilustración 34 Otto Dix, Yo en Bruselas, 1922

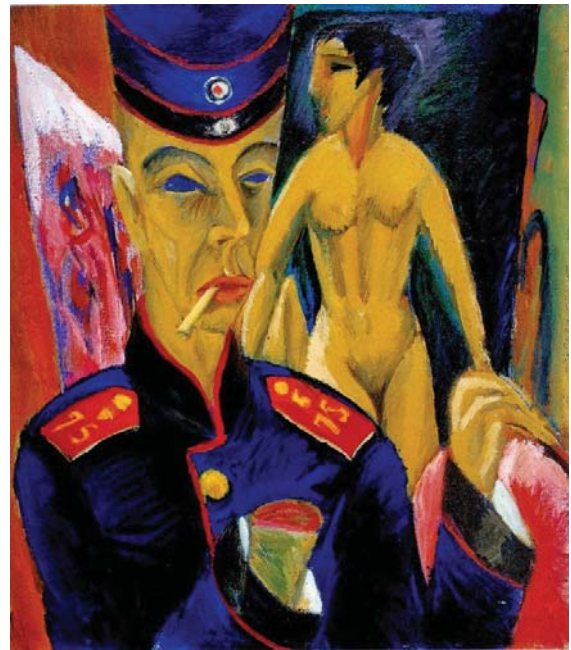


Ilustración 35 Ernst Ludwig Kirchner, Autorretrato como soldado, 1915

Los niveles de violencia y muerte sin precedentes, así como la crueldad, el sinsentido y la sexualidad desatada de la guerra marcará la obra de los expresionistas, sobre todo la producción de Dix y George Grosz. Entre 1914 y 1918, no sólo habrá bajas en el frente, también más de 750,000 personas morirán de hambre en las ciudades alemanas⁸⁴. La crisis de legitimidad gubernamental que acarrea la derrota de Alemania, llevará a la instauración de un nuevo régimen político denominado La República de Weimar, que a pesar del clamor esperanzador, estará marcada por una severa inestabilidad política y social, así como constantes crisis económicas.

El fétido olor de la decadencia empezará a impregnar el ambiente, va a crear incertidumbre y escepticismo, y sobre todo traerá consigo los presagios de “un desastre apocalíptico, que al estar vacío de sus significados religiosos [Nietzsche ya había anunciado la muerte a Dios] se convirtió en algo ominosamente más angustioso y opresivo”⁸⁵. Paradójicamente, los tiempos de crisis, por su complejidad, son los más productivos; ante la adversidad y la falta, viene un periodo de reflexión, de cuestionamiento, de análisis y por lo tanto de creación artística.

La angustia existencial a la que se enfrentaron los expresionistas los llevó tanto a una exploración personal como a un cuestionamiento identitario. ¿Quién es esa Alemania en ruinas? ¿Cuáles son los valores, los sentimientos, las claves que los articulan cómo nación? ¿Cuáles son los dolores, los sufrimientos y las pasiones de ese pueblo derrotado, amainado y empobrecido? Tal como lo hizo Goya ante las guerras napoleónicas que azotaron España, y así como lo expresaron también los artistas mexicanos durante la Revolución y la postrevolución, los expresionistas conformaron una multiplicidad de imágenes en las que reconstruyen la visión de su identidad nacional. En este imaginario —así como en el de Goya y los mexicanos— la prostituta será una figura fundamental.

⁸⁴ Maria Schneede-Scesny, “History documentary of Grosz's Germany”, en George Grosz, *The Berlin Years*, ed. Serge Sabarsky, (Nueva York: Rizzoli, 1985), 37.

⁸⁵ Matei Calinescu, *Cinco Caras de la modernidad*, 153.

Para Dix y para Grosz, que forman el grupo de “La nueva objetividad”⁸⁶, el arte será una expresión estética pero también un testimonio social; pintarán desde un realismo crítico documental: el verismo, en que imitarán y a la vez subvertirán la forma periodística. Recurrirán al grabado, técnica artística en blanco y negro que remite a la fotografía y al periódico, y que permitirá la fácil reproducción y distribución de las obras como medio de comunicación masiva⁸⁷.

Bajo estos presupuestos, tanto de la búsqueda identitaria como del retrato de la realidad directa, mostrarán su visión sobre la Alemania de posguerra y sus habitantes. A través del recurso de la caricatura y de un trazo angular y quebrado, inestable, de contornos duros, inacabados y no refinados, representarán una sociedad en crisis, pauperizada y fragmentada. Dix realizará obras en las que retrata los tipos sociales alemanes: el mutilado de guerra, el pordiosero, el asesino, el suicida, el burgués, el vendedor de cerillos, carniceros, ancianos, jugadores de billar y prostitutas; todos habitarán la misma metrópoli, sumidos en la desesperanza, la alienación y el aislamiento.

En su tríptico *Metrópolis* (1927-1928) **//36//**, a manera de narrativa en tres actos, realiza una escena “costumbrista” de la República de Weimar. Del lado izquierdo retrata un callejón marginal de la ciudad en el que conviven un veterano de guerra lisiado, un pordiosero muerto y seis prostitutas de arrabal. En el medio,

⁸⁶ Este grupo surge en 1910 y el nombre con el que se designa fue acuñado por Gustav Friedrich Hartlaub y su característica principal es el verismo. En *Introducción a la Nueva Objetividad: la pintura alemana desde el expresionismo*, Hartlaub sostiene que “lo que aquí estamos mostrando se distingue por las características de la objetividad con la que los artistas se expresan ellos mismos [...] rasgan la forma objetiva del mundo de hechos contemporáneos y representan la experiencia corriente en su tiempo y febril temperatura”.

⁸⁷ Los Expresionistas de la Nueva Objetividad se enrolaron en la protesta social pero también en programas revolucionarios de izquierda, apelaban al poder del arte como transformador social en franco rechazo contra el ideal francés del “arte por el arte” que sostenía que la creación no tenía que estar ligada a una postura política o tener una intención social.

un conjunto de jazz ameniza la fiesta de la clase alta, “el discreto encanto de la burguesía”; las mujeres retratadas contrastan fuertemente con los cuerpos maltrechos y grotescos de la izquierda; las de este panel tienen cuerpos rozagantes, ataviados de joyas y vestidos finos. Del lado derecho, encontramos siete figuras femeninas en medio de un ambiente de carnaval, son cortesanas de clase alta en un barrio de igual clase; aparece nuevamente el mutilado de guerra como limosnero. La prostituta del primer plano, nos mira de frente y señala los pliegues de su vestido/vulva, como una invitación.



Ilustración 36 Otto Dix, *Metrópolis*, 1927-8

Marsha Merskimmon, sostiene que

“The female prostitute in avatar-garde art functioned, on the one hand, as a sexual stimulant to the artistic creativity of the male artist, emphasizing his virility and power as a force of creative agency. On the other hand, the ‘control’ of the dangerous territory of the city and the liminal figure of the prostitute were the proof of his ability to ‘survive’ mass-production and commodification. The common association of the male avant-garnish with sites of anti-bourgeois behavior, such as cafes and brothels, played an important role in obscuring the material conditions of prostitution in a myth of artistic power”⁸⁸.

⁸⁸ Marsha Merskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the limits of German Modernism*, (Gran Bretaña: University of California Press, 1999), 40.

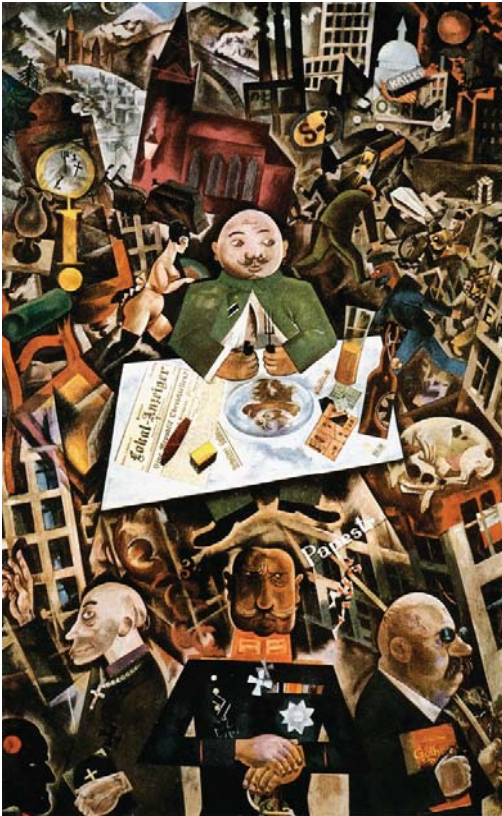


Ilustración 37 George Grosz, *Alemania, un cuento de invierno*, 1918

George Grosz será más brutal en su representación de la “alemanidad”, en *Germanikus* (1921) mostrará como prototipos originarios de la identidad germana a una prostituta/burguesa semidesnuda y a un primitivo y guerrero burgués. Sobre *Alemania, un cuento de invierno* //37//, que realiza justo al término de la guerra, el pintor dirá

“My feelings [acerca de su nación] were realized in a large, political painting [...] At the center sat the eternal German bourgeois, fat and frightened, at a slightly unsteady table [...]. Below, the three pillars of society: Army, Church and School [...]. The bourgeois holds tightly to his knife and fork, as the world sways about him. A sailor, symbolizing the revolution, and a prostitute completed my personal image of the time.”⁸⁹

Otto Dix produce entre 1918 y 1925, trece pinturas, 60 acuarelas, 200 dibujos y 15 grabados⁹⁰ en los que la prostituta es la protagonista. Por su parte, George Grosz –quien en 1913 conoce en París la producción artística de Henri Toulouse-Lautrec–, sólo en la pequeña publicación de *Ecce homo*, presentará alrededor de 80 obras relacionadas con este tema. En la producción de Ernst Ludwig Kirchner, podemos encontrar por lo menos 20 pinturas en las que la meretriz aparece como

⁸⁹ Citado en Peter Chametzky, *Objects as History in Twentieth-century German Art: Beckmann to Beuys*, (Estados Unidos: University of California Press, 2010), 63.

⁹⁰ Apud. Robert Heynen, *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*, 276.

el centro de la metrópoli //38//⁹¹. Como podemos constatar, la imagen de la prostituta dominó la cultura visual en la República de Weimar. Su cuerpo se constituyó el lugar de intersección de las ideas contestatarias contra la política alemana, las cavilaciones sobre la guerra y la vida urbana, así como los cuestionamientos a los valores de la sociedad burguesa capitalista y sus preceptos sobre la sexualidad. No podemos dejar de destacar que la mirada masculina sobre estas representaciones femeninas es brutal y despiadada.



Ilustración 38 Ernst Ludwig Kirchner, *Calle con prostituta de rojo*, 1914-15



Ilustración 39 Otto Dix, *Venus en la era del capitalismo*, 1923

En 1923, Dix pinta *Vieja prostituta*, a la que subtitula como *Venus en la era del capitalismo* //39//. Nuevamente la meretriz aparece aquí como figura alegórica de la fatídica y grotesca modernidad capitalista, pero también se vuelve a enfatizar su cualidad de mercancía, de sujeto/objeto de consumo. Esta obra actualiza la historia de las venus y odaliscas del arte, que como imágenes fueron también producidas para la mirada y placer masculino, colgadas en los salones de las clases altas para el disfrute de sus dueños y su círculo cercano. Las venus, ideales de belleza de la antigüedad referidas primero a figuras míticas y luego a cortesanas, revelarán su papel como prostitutas en el polémico cuadro de Manet *Olympia* de 1863. A partir de ese momento, la meretriz se consagrará como la venus y musa moderna,

⁹¹ Por su parte, en la ciudad de Viena, la producción en torno a esta representación en la obra de Egon Schiele, también será muy prolífica.

figura de carne y hueso en la que se sintetizarán las inquietudes contemporáneas sobre la poderosa y misteriosa sexualidad femenina.

Y es que justamente el siglo XX es el siglo de la sexualidad⁹², su alumbramiento está marcado por las teorías de Sigmund Freud sobre su primacía en la vida del individuo; así mismo, surgen movimientos feministas que cuestionaban el rol de la mujer en la sociedad y las prácticas tradicionales en el ejercicio de la sexualidad. Se comienza a gestar un cambio en su concepción, en particular, se cuestiona la moral sexual burguesa: el sexo se independiza del espacio circunscrito y normado de la recámara, de sus pudores, así como de su papel reproductor de la familia. Su carácter enteramente privado se trastocará desde la esfera de lo público. La importancia de la sexualidad y el placer en el desarrollo y la liberación de los sujetos, en particular de las mujeres, quedará establecido también en los trabajos realizados desde la teoría psicoanalítica y el marxismo por Wilhelm Reich⁹³.

La prostituta tendrá un papel fundamental en este giro de pensamiento. Aún en el siglo XX se considerará su papel como un “mal necesario” que permitirá marcar las diferencias con la mujer respetable y delinear los contornos de una sexualidad normativa y convencional. Como sostiene T. J. Clark, la meretriz “by showing sexuality succumbing to the social *in the wrong way* (if completely), it might seem to aid our understanding of the right ones.”⁹⁴ Pero también, para los pintores permitirá explorar los terrenos de lo erótico, el goce y el desnudo.

Para los artistas de las vanguardias, sobre todo los expresionistas, la prostitución será un tema ideal para retratar la hipocresía y doble moral de la sociedad burguesa, por un lado tremendamente prejuiciada y por el otro

⁹² Como lo sostiene la Dra. Irene Herner, socióloga del arte.

⁹³ Por ejemplo, en uno de sus libros más importantes como *La revolución sexual* de 1936.

⁹⁴ T. J. Clark *The painting of Modern Life*, 103.

profundamente falsa. Tanto Dix como Grosz colocarán en sus obras como principales consumidores y clientes a los burgueses de época. Por ejemplo en *Altar para Caballeros*, Dix muestra lo que se oculta tras la fachada moralina de la época. A manera de biombo, en un juego de revelación, la imagen cotidiana del frente, se contrapone con el reverso: las ventanas cerradas en realidad ocultan un burdel desenfrenado, de igual manera los personajes muestran su verdadero ser como en radiografía. Grosz, lo retrata también en *Belleza, quiero alabarte* //40//, y en *Poder y gracia* //41//.

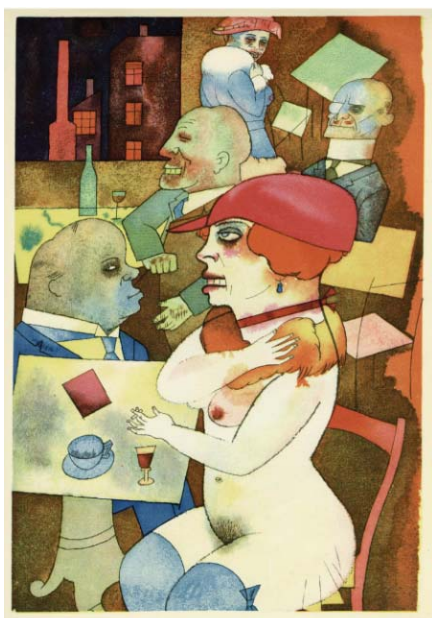


Ilustración 40 George Grosz, *Belleza quiero alabarte*, 1920

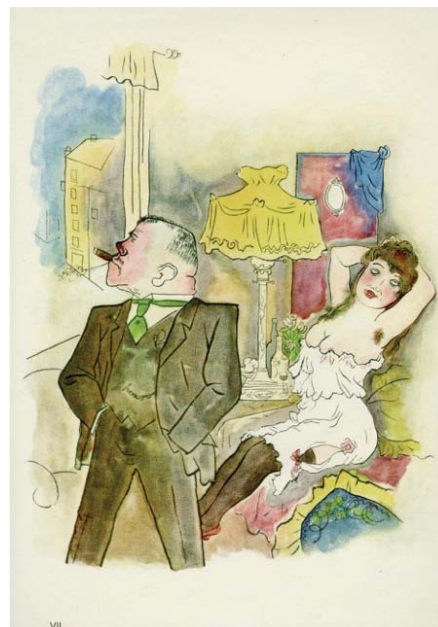


Ilustración 41 George Grosz, *Poder y gracia*, 1922

Sin embargo, ambos artistas poco trabajan la sexualidad desde la postura emancipadora del feminismo, por el contrario, revelan su desconcierto y fascinación, como su machismo, ante una sexualidad misteriosa pero también amenazante, grotesca. Asociarán el caos y la decadencia de la sociedad de posguerra con la visión de una sexualidad transgresora, descontrolada, desordenada y violenta, a la vez productora y destructora, entre la barbarie y la civilización. Los dos artistas trabajarán en especial el *lustmord* o asesinatos sexuales en los que una serie de

prostitutas aparecen violentadas brutalmente, apuñaladas, ahorcadas y violadas //Ver 178//, bañadas en sangre sobre sus lechos. Es interesante aquí la asociación que estas imágenes tienen con el cuadro de la gran artista mexicana Frida Kahlo *Unos cuantos piquetitos* de 1935 //Ver 168//.

La prostituta no siempre será un ideal erótico, por el contrario, su representación está ligada a la estética de lo grotesco, lo patético y aberrante, su imaginaria explorará voluptuosamente el reino de lo “anormal”, lo “feo” y lo salvaje, cuerpo mancillados, abiertos y expuestos. Dix trastocará la sensualidad y erotismo de *La maja desnuda* de Goya y pondrá en vez el cuerpo grotesco, moribundo y sórdido de una vieja prostituta //Ver 169//. Pero sobre todo, uno de sus cuadros más impresionantes será *Muchacha ante el espejo* (1921) //42//, representación escalofriante de una prostituta joven, que ante el espejo se convierte en un cuerpo decrepito y decadente, cuya sexualidad rebasa y se expone ante los pliegues de su ropa: los senos, los genitales y el trasero.

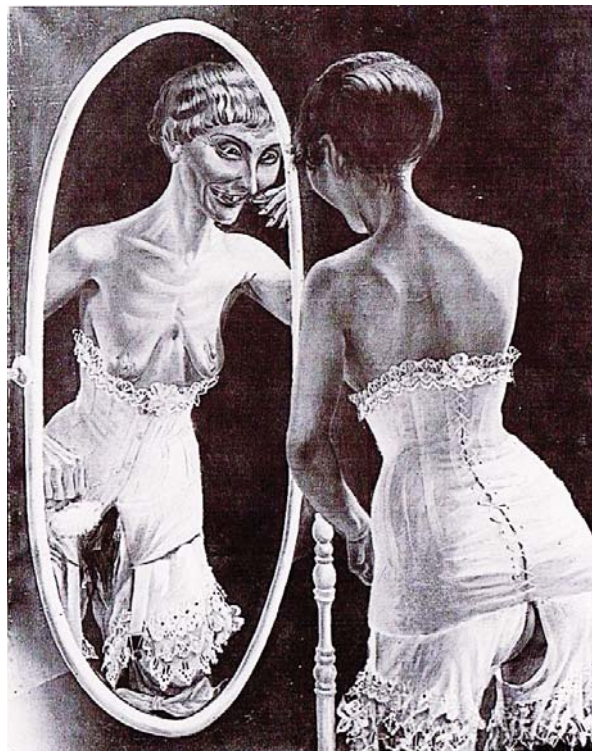


Ilustración 42 Otto Dix, *Muchacha ante el espejo*, 1921

Por esta obra en especial, Dix es acusado de “obscenidad” y en 1922 se inicia un proceso judicial en su contra. El artista arguye que la obra tiene un propósito documental y por lo tanto una función pedagógica y moralizante. La pintura no provocaba el deseo sexual, por el contrario, “The image –sostenía Dix– was meant to depict the opposite of the body of a healthy, pure human being. I considered it necessary to depict the body in such a way that everyone who see the image would necessarily feel pity and revulsion, and would see the necessity for

such a state of affairs to be eliminated in any way possible”.⁹⁵ Grosz, por su parte fue acusado de “pornografía”⁹⁶ por las imágenes de prostitutas que publicó en su compilación de dibujos titulada *Ecce homo* en 1923, su argumento de defensa fue “I see things as I have described them”.⁹⁷

Aunque ambos artistas salieron absueltos de los cargos imputados, su producción artística, más tarde, volverá a ser objeto de juicio y reprobación. Paradójicamente, los pintores que se habían encargado de denunciar lo perverso y retorcido de la sociedad alemana, la crisis y la decadencia de la modernidad capitalista y lo degenerado de la condición humana, fueron condenados por el régimen Nazi como “artistas degenerados”. Su producción artística, junto con la de varios artistas expresionistas y otros vanguardistas modernos, fue exhibida para el escarnio público en 1937 en la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) y muchas de las obras fueron destruidas. Entre ellas, varias representaciones de prostitutas por atentar contra la decencia y el buen gusto. En particular, las placas de la producción de *Ecce Homo* de Grosz fueron destruidas y los libros quemados en las grandes hogueras nazis del mismo año.

⁹⁵ Citado en Robert Heynen, *op. cit.*, p. 278.

⁹⁶ Acusado de este mismo delito, Egon Schiele sí pasará un periodo de tres meses en la cárcel.

⁹⁷ Citado por Max Waterhouse, en el ensayo introductorio de George Grosz, *Ecce Homo*, (Estados Unidos: Goldmark, 2013), 7.

CAPÍTULO 2 Las prostitutas y la reconfiguración de la identidad mexicana

La prostituta: *femme fatal* del modernismo mexicano

Los imaginarios y discursos estéticos, sociales y políticos que se enarbolaron en torno a la prostitución en el arte moderno europeo, y de manera especial en la escena parisina, influyeron hondamente en el pensamiento y en la creación mexicanas. En este capítulo me interesa trazar esta influencia en tanto formas de apropiación y proposiciones paralelas, así como maneras de diferenciarse, tomar distancia y generar propuestas y sensibilidades propias, que permiten adentrarnos en las especificidades de la realidad nacional.

La historiadora Fernanda Núñez Becerra, experta en el fenómeno prostitucional en nuestro país durante el siglo XIX e inicios del XX, hace énfasis en la importancia que tuvo en México y en el resto del mundo, la mirada sobre la prostitución derivada de los estudios franceses y su posible solución a través de lo que se le ha llamado el reglamentarismo (sistema francés). [...] Si en Francia, la mujer venal se vuelve heroína de novelas muy famosas y la principal preocupación de los higienistas sociales, de policías y jueces, en México, con toda proporción guardada, no nos quedamos atrás. Lo que llama la atención [...] es la simultaneidad internacional de ese nuevo interés hacia la mujer pública. Si es importante resaltar la universalidad de las angustias colectivas que suscitó esa nueva mirada sobre el fenómeno prostitucional, es también necesario hacer notar que es de Francia, patria de la tolerancia oficial, de donde vienen los textos que estructuran ese miedo y proponen remedios generales que se irán considerando como aplicables en el resto del mundo⁹⁸.

⁹⁸ Fernanda Núñez. "París-México: un mismo combate. La sífilis contra la civilización. En *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX. Tomo II*, ed. Javier Pérez-Siller, (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993). <http://books.openedition.org/cemca/853>.

El “sistema francés” al que se refiere Núñez, se trata de un sistema médico, legal y administrativo de control y vigilancia de la prostitución creado por el higienista galo Alexandre Parent Duchâtelet, que se impuso en México en 1865 bajo el nombre de “Reglamento de la Prostitución”, expedido por el Emperador Maximiliano de Habsburgo. So pretexto de la epidemia de la sífilis, bajo el garante del Estado, la policía y la Inspección de Sanidad, este reglamento estipulaba normas y medidas para la regulación oficial del fenómeno, que comprendían desde el registro preciso de toda mujer que se dedicara al oficio –ya sea de manera aislada o colectiva (en burdeles)–, la tutela de una matrona que se responsabilizaba de las meretrices a su cargo, la inspección médica obligatoria para controlar enfermedades venéreas, así como la creación de zonas de tolerancia para el ejercicio de la actividad. Con la premisa de “vigilar y castigar”, las “mujeres públicas”, en tanto “públicas”, estuvieron escrupulosamente clasificadas y custodiadas bajo la mirada institucional⁹⁹.

Las primeras imágenes que conformarán el régimen visual de la meretriz en este contexto, será el *Registro de Mujeres Públicas de la Ciudad de México*, una serie de 598 retratos fotográficos que constituye un padrón de mujeres inscritas en la Inspección de Sanidad para ser reconocidas, clasificadas y “mantenidas a raya” por las autoridades¹⁰⁰. Las prostitutas acudían indistintamente a alguno de los veintidós estudios fotográficos de la ciudad y posaban de cuerpo completo ante la cámara. No se trata, por lo tanto, de retratos “criminales” sino de reproducciones con el formato aburguesado cotidiano de “tarjetas de visita” que cualquier persona podía tomarse en la época. De esta manera, incluso, ellas mismas podían

⁹⁹ Ver Fernanda Núñez. *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*, (México: Gedisa, 2009).

¹⁰⁰ Junto con la fotografía, se consignaban en el registro los siguientes datos: nombre, edad, oficio previo, domicilio, categoría (de acuerdo a su condición social y al criterio oficial de “belleza”); si trabajaban en prostíbulos o de forma independiente; enfermedades padecidas; y estado civil. *Apud.*, Sergio González Rodríguez, “Cuerpo, control y mercancía. Fotografía Prostibularia”, *Luna Córnea. El cuerpo*, no. 4 (1994): 73-81.



Ilustración 43 Autor no identificado, *Prostituta*, *Registro de Mujeres Públicas*, 1865

autoconstruirse como personaje: utilizaban ya sea su propio vestuario o el que les facilitaban en el estudio, y echaban mano de las escenografías de moda que contemplaban columnas, cortinajes, telones con paisajes pintados y alfombras¹⁰¹ //43//. Las imágenes de las meretrices, por sí mismas, parecían como las de cualquier otra mujer; no estaban marcadas por el sino de maldad, la perversidad o la enfermedad, contrariamente a la narrativa disciplinaria, punitiva y delincencial manifiesta, a la cual estaba destinado este registro.

En los discursos que sustentaban el “sistema francés” o de la tolerancia oficial, existían ambigüedades, si bien se criticaba y condenaba moralmente la prostitución, también “se le reconocía como una función social indispensable en la vida colectiva”¹⁰². El reglamentarismo se construyó bajo una concepción largamente arraigada en la mentalidad de occidente en el que la prostitución se erige como un “mal menor” o “mal necesario” en aras del orden social. Desde el siglo IV, las afirmaciones de San Agustín, uno de los padres de la Iglesia católica, explicitan –no sin reproche– el “inevitable” lugar que ocupan las meretrices en la sociedad:

Qué hay más innoble, más carente de honor, más cargado de depravación que la mujer comercial [...]. Si suprimimos a las prostitutas, las pasiones convulsionarán a la sociedad; si les otorgamos el lugar que está reservado para las mujeres honradas, todo se degrada en contaminación e ignominia. Por lo tanto, este tipo de ser humano, cuya moral lleva la impureza hasta las

¹⁰¹ Para profundizar en el tema y análisis de las imágenes de este registro, consultar Patricia Massé. “Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865”, *Política y Cultura*, no. 6 (1996):111-131.

¹⁰² Fernanda Núñez. “París-México: un mismo combate...”.

profundidades más bajas, ocupa según las leyes del orden general, un lugar, aunque sea de cierto el lugar más vil, en el corazón de la sociedad¹⁰³

La prostitución, por lo tanto, se toleró y justificó como un sostén y garante de la respetabilidad de las mujeres “decentes” y, asimismo, como un encauzamiento de la irrefrenable y convulsiva fuerza sexual de los varones. Este argumento reglamentarista empató, además, con los criterios de la idiosincrasia mexicana de la época, bajo los cuales la meretriz era la contraparte de la madre-esposa-virgen, como polos opuestos del binomio de la feminidad. Este pensamiento, de fuerte raigambre religiosa pero también de doble moral, se anidó todavía hasta bien entrado el siglo XX. Testimonio de ello, es un poema de 1923 del escritor y crítico de arte José Juan Tablada (quien va a ser pieza fundamental en la construcción del imaginario prostitucional mexicano, como veremos más adelante): *Las prostitutas/ Ángeles de la Guarda / de las tímidas vírgenes; / ellas detienen la embestida / de los demonios y sobre el burdel / se levantan las casas de cristal / donde sueñan las niñas*¹⁰⁴.

El “sistema francés” importado por México en tiempos de Maximiliano, va a ser el modelo que guiará las acciones oficiales por casi 70 años, desde la República Restaurada hasta el mandato de Lázaro Cárdenas, sin embargo, va a sufrir adecuaciones para ajustarse a la realidad del país. Como sostiene Núñez “A partir de 1870, con el fortalecimiento del poder político nacional se consideró indispensable dar una nueva organización al ramo de sanidad pública en lo concerniente a la prostitución, era una manera de nacionalizar un movimiento que había recibido su impulso principal de la ocupación extranjera. Se discutió y enmendó el reglamento varias veces hasta finales del siglo”¹⁰⁵.

¹⁰³ Citado en Alain Corbin. “Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones”. *Historias*, no. 18 (julio-sep 1987): 16.

¹⁰⁴ José Juan Tablada, “Las prostitutas”, en Tablada, *Los ojos de la máscara: Antología Poética*, (España: Editorial Renacimiento, 2008), 199.

¹⁰⁵ Fernanda Núñez. “París-México: un mismo combate...”.

A finales del siglo XIX, Francia se articuló no sólo como centro teórico del reglamentarismo, sino también como centro cultural de irradiación intelectual y artística, de propuestas estéticas novedosas y de formas de comportamiento y consumo. La sociedad porfiriana, en vistas de incorporarse al progreso y a la modernidad como sociedad cosmopolita, se nutrió de los modos de vida y los valores sociales y estéticos de la cultura francesa. Los artistas nacionales, tanto literatos como pintores, veían a la capital parisina como un enclave de su formación profesional y las enseñanzas de la Academia mexicana estaban fuertemente influidas por las aportaciones europeas en el campo del arte.

De manera especial, en las postrimerías decimonónicas y los albores del siglo XX, el imaginario del simbolismo y la iconografía decadentista –como señala el historiador Fausto Ramírez¹⁰⁶– se adoptaron y adaptaron como parte de las propuestas modernistas de un grupo de artistas mexicanos que se articularon, principalmente, alrededor de la *Revista Moderna*¹⁰⁷. Entre ellos, se encontraban los escritores José Juan Tablada, Bernardo Couto, Rubén M. Campos, Jesús Urueta, Jesús E. Valenzuela, Efrén Rebolledo y el pintor Julio Ruelas. Como asegura Tablada en sus memorias, el universo intelectual de estos artistas estaba influido por las lecturas de Charles Baudelaire, Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl

¹⁰⁶ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el Porfiriato”, En *Modernización y modernismo en el Arte Mexicano*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 119-147.

¹⁰⁷ La *Revista Moderna* fue una revista literaria ilustrada fundada por Bernardo Cuoto Castillo y Jesús E. Valenzuela en 1898. Se trata de una publicación quincenal, y posteriormente mensual, que se distribuyó en la Ciudad de México hasta 1903 (posteriormente cambió su nombre a *Revista Moderna de México* de 1903 a 1911). Esta revista fue considerada como el órgano más importante del Modernismo en México e Hispanoamérica, en donde entablaron diálogos escritores de diversas latitudes. Contaba, además, con traducciones de textos de literatos franceses, principalmente. Aparte de Julio Ruelas, de quien se imprimieron 431 grabados, participaron de forma esporádica como ilustradores otros pintores tales como Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, Ángel Zárraga y Alfredo Ramos Martínez. Apud. Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios, 1967).

Huysmans, los hermanos Goncourt¹⁰⁸; pero también por las imágenes simbolistas de Félicien Rops, Arnold Böcklin, Gustave Moreau, Odilon Redon, Aubrey Beardsley, Franz von Stuck, entre otros. Influencia que marcó no sólo su quehacer literario/plástico y su compromiso con el arte, sino también, en buena medida, su concepción sobre la visión erótico-fatalista de la *femme fatal* y la prostituta.

Baudelaire, como vimos en el primer capítulo, es un referente nodal para la construcción imaginaria de la meretriz, así como de la vida bohemia rebelde, antiacadémica, decadente y transgresora que se asocia con ella. Para los mexicanos, comenta Tablada, “La influencia de lo que en el poeta Baudelaire hay de morboso, fue para la juventud de mi generación un verdadero ‘Mal de las Galias’¹⁰⁹ [...] Incapaces de discernir el artificio en la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos”¹¹⁰. En la prostituta, van a expresar un imaginario erótico-perverso, al tiempo que exploran nuevas formas literarias y plásticas que desafiaban a la academia y al gusto porfirista.

Los artistas nacionales se nutrieron de la imaginería simbolista que versaba en temáticas sobre la muerte, el sueño, el misticismo, el terror, la criminalidad, la perversión y el sexo, como banderas para transgredir la moral burguesa, así como perturbar y contravenir los valores de civilidad, de “orden y progreso” de la sociedad porfirista: decadencia *versus* positivismo. Esta actitud de desafío, de exploración de lo prohibido y lo salvaje frente a la moral convencional, encontró en la imagen de la *femme fatal* un amplio repertorio. La visión de la mujer que tuvieron los modernistas mexicanos, al igual que sus contrapartes europeas, expresaba la visión maniquea de “ángel del hogar” frente a la “mujer caída”. Esta última, al tiempo que un ideal erótico, se manifiesta asimismo como un “ídolo de perversidad” –como la nombra

¹⁰⁸ José Juan Tablada, *Obras XI. La feria de la vida. Memorias I*, (México: UNAM, 2010), 199.

¹⁰⁹ “Mal de Galias” y “epidemia baudeleriana” eran los eufemismos con los que se nombra a la sífilis.

¹¹⁰ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, 288.

Bram Dijkstra– que encarna una sexualidad peligrosa, tentadora, lasciva y animalizada, que domina agresivamente a los hombres y los lleva a la perdición. Fémica seductora y corrompida que fascina y atemoriza. Una imagen que, como plantea Erika Bornay¹¹¹, expresa las ansiedades modernas frente a las mujeres que trastocan los roles y normas dominantes de pasividad y domesticidad debido, entre otras cosas, a la incorporación laboral y al ascenso de movimientos feministas.

Existen múltiples ejemplos en la poesía y la prosa de los modernistas mexicanos de esta visión terrible de la mujer como signo fatal¹¹². Sin embargo, a nivel plástico, encontramos los mejores prototipos en los grabados de Julio Ruelas¹¹³, quien abrevó de la iconografía decadentista tanto en las revistas y libros que circulaban en nuestro país, como en su estancia formativa en Alemania entre 1891 y 1894, en la Academia de Arte de Karlsruhe donde fue alumno de Böcklin; así como en su estancia en París de 1904 a 1907. En sus ilustraciones de la *Revista*

¹¹¹ Apud., Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

¹¹² Por ejemplo, Bernardo Couto en su texto “Mujer, que hay de común entre tú y yo”, donde narra el recelo del Creador quien, al darse cuenta del poder y perfección de su creación el hombre, decide con malicia darle a este último “en vez de una simple en vez de la simple hembra [...] formó un ser delicado, sutil, frágil y bello. [...] Empleó todo su arte en darle todos los atractivos y todas las malicias; [...] dentro de ese vaso hermoso encerró los pensamientos bajos, los caprichos ciegos, las venganzas inexorables. Le dio un cuerpo blando, con curvas y senos tentadores, con sensualidades irresistibles. [...] Encerró, en fin, bajo la forma de todos los encantos, todas las torturas, todas las desgracias, todos los dolores.” Citado en Rubén M. Campos, *El bar: la vida literaria de México en 1900*, (México: UNAM, 1996), 250.

¹¹³ No sólo en la plástica de Ruelas podemos encontrar imágenes de la *femme fatal*. Otros autores modernistas, que también tuvieron estancias en París, como Ángel Zárraga y Roberto Montenegro adoptaron este imaginario. En el caso del primero, tenemos obras representativas como *La femme et le pantin* (1909) y *La bailarina desnuda* (1907-9). En la obra de Montenegro destacan las tintas *Vino de consagrar* (1911), *La reina de Saba* (s/f), *Salomé-Paris* (1910) y *Odalisca* (1910). Sin embargo, aunque en algunas de ellas se sugiere la puesta a la venta de la sexualidad femenina por la presencia de la “celestina”, como es el caso de la *Bailarina desnuda*, ninguno de ellos trabaja, en ese momento, la figura explícita de la prostituta. Estas obras, pertenecientes a la Colección Blaisten, pueden consultarse en su museo virtual: <https://museoblaisten.com/>

Moderna, podemos dar cuenta de la multiplicidad de imágenes de mujeres míticas “malignas” como Salomé y Judith, de personajes mitad-animal-mitad-mujer, así como de obras marcadas “por un acentuado talante de agresión y violencia sexuales”¹¹⁴. En especial, me interesa mostrar dentro de este universo imaginario cargado de misoginia¹¹⁵ y atracción, la decantación de las *femmes-fatales*-cuasi-mitológicas en la imagen de la prostituta “de carne y hueso”, que poco a poco va tomando realidad. La meretriz, en el pensamiento de la época, es acusada de provocar el desenfreno, la decadencia, la desmoralización y la enfermedad de la sociedad. Por ello, como señala Ramírez, “no es de asombrar [...] que los rasgos atemorizantes de la mujer fatal que devora a sus víctimas se hayan proyectado sobre la prostituta, tanto por ser el ‘banquero de la sífilis’, como por su rompimiento con las nociones dominantes de dependencia y represión sexual”¹¹⁶.

Dentro de la creación rueliana, podemos encontrar referencias a la prostitución que bien pueden resultar ambiguas, como explícitamente manifiestas. En el primer caso, tenemos uno de sus cuadros más famosos titulado *La domadora* (1897) //44// que, como bien han señalado los especialistas, abrevia de la sensibilidad simbolista de uno de los representantes más importantes de esta corriente, Félicien Rops¹¹⁷, en su obra *Pornokratès*¹¹⁸ o *La dame au cochon* (1896)

¹¹⁴ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 119.

¹¹⁵ Ciro B. Ceballos, su compañero en la revista, señala la terrible actitud similar que ambos tienen hacia la mujer: “él cree, como yo, que la hembra es inmundada, dañina y amarga como hiel”. Citado en Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas. Una obra en el límite del hastío*, (México: CONACULTA, 1997), 17.

¹¹⁶ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 128

¹¹⁷ Ver las ilustraciones número 2, 19, 184, 185.

¹¹⁸ Fausto Ramírez, bien señala la asociación que hace Bram Dijkstra de la obra de Rops con el ensayo de Pierre-Joseph Proudhon *La pornocratie, ou les Femmes dans les temps modernes* (1875), donde el filósofo francés habla del peligro que implicaba la transgresión del papel de la mujer como base de la familia y del hogar, ante las ideas de liberación femenina; situación que pueden llevar a una nación “afeminada” al colapso, a la formación de una “Pornocracia”. Ramírez, *op. cit.*, 134. Es interesante también señalar aquí que, en términos etimológicos, esta palabra deriva del griego *porné*,

//45//. En el óleo de Ruelas vemos a una mujer de pie cuya abierta desnudez es acentuada por su sombrero, medias negras, ligeros azules y vistosos zapatos. Se encuentra en medio de un paisaje natural indistinto, cobijada por un árbol. Como domadora que es, con látigo en mano –fantasía altamente erótica–, observa atenta y dirige la ronda elíptica que hacen un mono montado sobre un cerdo, animales ligados a la concupiscencia.



Ilustración 44 Julio Ruelas, *La domadora*, 1897



Ilustración 45 Félicien Rops, *Pornokratès*, 1922

Aunque los elementos de su atuendo conforman la vestimenta característica de la iconografía prostibular de la época que nos señala la identidad social de la retratada –como veremos a detalle en el tercer capítulo–, esta mujer aún se encuentra en la frontera entre el arquetipo mítico y la prostituta. No en balde, la historiadora Teresa del Conde, la ubica como una variante moderna de la figura de Circe¹¹⁹, hechicera de la mitología griega que transformaba a los hombres en animales, un claro ejemplo del perverso poder femenino.

prostituta, y de *kratos*, gobierno. La imagen de la última decadencia social, precisamente, se emparentaba con la meretriz.

¹¹⁹ Fausto Ramírez, *op. cit.*, 135. Para ampliar más sobre la figura de Circe en tanto *femme fatal* ver Bornay, *Las hijas de Lilith*, 171-177.

Otro ejemplo de la iconografía de la dominación femenina es la viñeta *Sócrates* //46// que apareció en la *Revista Moderna* en agosto de 1902. En ella, vemos nuevamente a una sensual mujer semidesnuda, enfundada en medias y ligero, sometiendo al anciano filósofo, montada sobre su espalda. Esta imagen alude a la historia de humillación de Sócrates con la hetaira ateniense Herphyllis; debido a su enamoramiento, Sócrates pierde toda voluntad y dignidad ante la mujer. Ella le pide, como prueba de amor, que se ponga “a gatas” y que se deje montar por ella; él dócilmente permite que lo cabalgue y “le tome el pelo” como rienda. La obra de Ruelas muestra al sabio (ahora no con un látigo sino con un compás a manera de fuste) fustigado por la sonriente y poderosa prostituta. Se trata del triunfo del cuerpo sobre el intelecto, de la pasión sobre el espíritu. Una alegoría de la razón pura subyugada ante lo irracional, no en balde el griego pierde la posición erguida que caracteriza al *homo sapiens*.



Ilustración 46 Julio Ruelas, *Sócrates*, 1902

En otra viñeta titulada *La bella Otero* //47//, vemos la imagen de un hombre trajeado cuyo rostro es una calavera descarnada, de espaldas al espectador observa fijamente a una bailarina/prostituta de danza macabra. La cabeza del hombre yace justo debajo de las piernas de la mujer y su mirada se dirige hacia el punto erótico que se sitúa justo en el medio. Reminiscencias de Salomé o de Judith, cuya sexualidad perversa y peligrosa hace, literalmente, “perder la cabeza” y la razón a los hombres. Una unión de lo bello con lo terrible¹²⁰.



Ilustración 47 Julio Ruelas, *La bella Otero*, 1906

Fuera de los paisajes naturales, con referencias misteriosas y fantásticas, encontramos obras de Ruelas donde la prostituta deja de ser la *femme fatal* de índole cuasi-mitológica, y se establece como “mujer pública”, ubicándose dentro del espacio de la realidad cotidiana del burdel. Así lo testimonia su grabado *Noctámbulo* //48//, que acompaña (en una relación simbiótica, de vasos comunicantes) un cuento de Rubén M. Campos que, en resumen, trata sobre las confesiones de un vagabundo alcohólico que entra a una taberna a buscar consuelo en el alcohol. En el lugar, un parroquiano solitario, curioso ante la alegría etílica del espécimen, le

¹²⁰ Esta viñeta ilustra el poema homónimo de José Juan Tablada que refuerza la fatalidad de la mujer: *¡Arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella! / Con el espanto de los abismos y la fragancia de los jardines / pasas devastadora como una plaga: fatal y bella / [...] y tus largas piernas dentro de las medias tenebrosas / ¿surgen de ávidos abismos o entre jardín de rosas / son tentáculos bestiales o pistilos de una flor? / Cuando bailas y tus piernas entre espumas de batista / dejas ver ¿oh, Salomé!, con un beso entre los labios la cabeza de Bautista / cae sangrando hasta tu pie.../ Cuando bailas, inflamada, dislocada, enardecida / y agitadas por tus muslos tus ropas vienen y van, / en el fondo de esa sirte pone el efebo su vida / y tú la absorbes, siniestra, como a la hoja el huracán.* Tablada, “La Bella Otero” (1906). En <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/86oesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/83-033-jose-juan-tablada?start=9>

invita un trago y le pregunta ¿Usted no ha sufrido en su vida? Esta incitación desata en el noctámbulo una remembranza en *flashback* casi onírica de sus pesares amorosos (resaltada por Ruelas como una subviñeta encerrada en un marco *art-nouveau*). El hombre le cuenta a su interlocutor la historia de su amada Gracia, por quien se había desvivido para ser un hombre poderoso y conseguir una fortuna digna de la dama. Un día que celebraba sus logros económicos, conoció a una banda de “jóvenes elegantes y desocupados que iba de juerga”. Embriagados todos, lo invitaron a ir a casa de Carmen “la matrona más ilustre de México”, una mujer vieja y regordeta que aparece en el grabado acompañada de sus jóvenes pupilas. En el prostíbulo, le prometieron que a él le tocaría una de las “ninfas” más hermosas. Cuando la mujer cruzó el umbral de la puerta, el hombre horrorizado se dio cuenta de que, en realidad, se trataba de su novia, la traicionera Gracia¹²¹.



Ilustración 48 Julio Ruelas, *Un Noctámbulo*, 1901

El prostíbulo, para los modernistas, no sólo es un espacio recreado como escenario narrativo/plástico de sus obras. Junto con el bar o la taberna, son sitios de socialización de los artistas, lugares que inspiran e incitan a la creación por su potencial etílico, estético y erótico. El burdel, en el imaginario patriarcal, es además

¹²¹ Este juego retórico, a modo de oxímoron, de darle el nombre de “Gracia” a una mujer que resultaba ser lo contrario, también lo vamos a encontrar en la novela de Fernando Gamboa *Santa*.

un lugar iniciático de teatralidad de la virilidad y del descubrimiento sexual masculino, como recuerda Tablada en sus memorias “aquella concupiscencia de la vida urbana y la pecadora ciudad en cuyo riñón cantinas y casas públicas ofrecían constante tentación. [...] La perversión moral creada por aquel estado cosas llegaba al grado de identificar la hombría y la fuerza masculina con la práctica de todos los vicios y la exhortación a quebrantar las prohibiciones tomaba la forma de una disyuntiva imperiosa”¹²².

De igual manera, el prostíbulo se convierte para los artistas en un “espacio de auto-representación”, como sostiene Adriana Zavala¹²³. Ruelas así lo testimonia en una pequeña paleta de madera que pinta a la entrada del siglo XX //49//. En ella, no sólo hace patente esta relación al utilizar uno de los instrumentos fundamentales de la profesión, sino que efectivamente se autorretrata a él y a sus compañeros de la *Revista Moderna* departiendo en una casa de citas afrancesada, de clase alta. Él se encuentra junto al piano, Bernardo Couto es escoltado por una prostituta a cruzar el umbral hacia las recámaras, mientras que Rubén Campos y Jesús Valenzuela departen con las mujeres en camisón, a lo largo del sala. En esta obra se retratan las “faunalias”¹²⁴, que era como les llamaban a las tertulias nocturnas entre “ninfas” y “sátiros”, espacios recreativos, creativos e intelectuales de los modernistas donde no podían faltar las drogas y el alcohol.

¹²² Tablada. *La feria de la vida*, 153.

¹²³ Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming tradition: Woman, Gender and Representation in Mexican Art*, (Estados Unidos: Pennsylvania State University Press, 2011), 97.

¹²⁴ Efrén Rebolledo detalla las faunalias en su poema homónimo: *Lloró la Danza en el teclado, / entre la luz y los aromas / [...] Atormentaban los turgentes / Senos el lino de las batas, / Y en las alfombras insolentes / se deslizaban indolentes / Las zapatillas escarlatas / Y retrataban los espejos / los azabaches y oros viejos / de los toisones lujuriantes[...]*. Publicado en *Revista Moderna*. Año IV, no. 2 (2ª quincena de enero de 1901): 7.

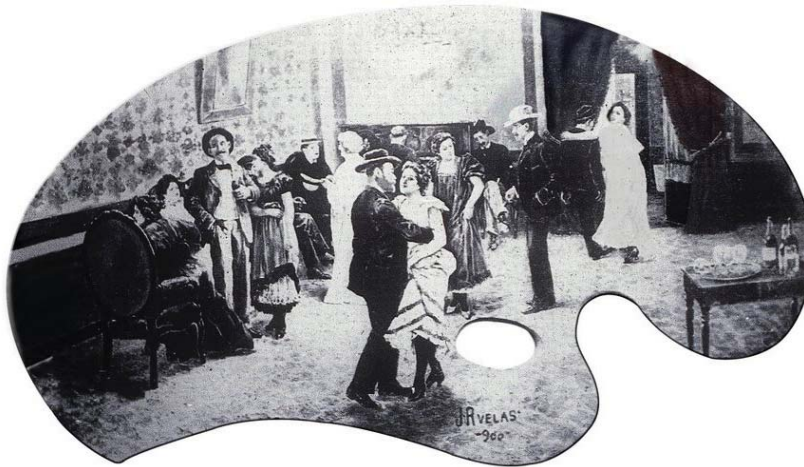


Ilustración 49 Julio Ruelas, *La Paleta*, 1900

La vida bohemia prostibular acompañará al pintor hasta sus últimos días. Un 15 de septiembre de 1907, durante su estancia en París, él y otros amigos organizaron en un restaurante parisino, un gran “faunalia” para el festejo de la Independencia mexicana; compraron hartas botellas de champaña e invitaron a un grupo de prostitutas francesas a celebrar el aniversario. Al día siguiente, Ruelas se levantó con malestar –su salud estaba deteriorada a causa de su vida “airada”–, pero simplemente lo “atribuyó a la orgía sostenida hasta el amanecer”¹²⁵. Cinco días después, el artista murió en su cuarto en el Hotel Saint Michel, rodeado de los amigos y amigas que lo había acompañado a su último convite.

La visión y relación de Ruelas con la prostituta, –así como la de otros modernistas– fue ambigua y contradictoria. Por un lado, no sólo le genera fascinación erótica como cliente y artista, sino, además, crea un identificación con ella. Como sostuve en el primer capítulo, los artistas veían en la meretriz, vendedora/mercancía, una expresión de sus ansiedades por comerciar, por prostituir, sus dones creativos. Fausto Ramírez hace patente esta asociación cuando se pregunta “¿Hasta qué punto el artista se vio y acaso se asumió como

¹²⁵ Rubén M. Campos, *El bar: la vida literaria de México en 1900*, 213.

una suerte de menospreciado 'parasito social' [como la prostituta] en una sociedad utilitaria y materialista?¹²⁶.

Por el otro lado, la meretriz era una victimaria cruel y peligrosa, casi criminal. Una manifestación de la "innata" perversidad femenina que llevaba a la perdición, al caos y al desenfreno masculinos. La viñeta *Carmen* (1901) //50// que acompaña los "Poemas crueles" de Jesús G. Urbina, nos muestra a esa mujer que, con gesto de desenfado, enamora a los hombres con ayuda de un Cupido trastocado en sátiro. Mujeres tentadoras que llevan a los hombres, casi a rastras, (como la pareja del fondo), a los territorios-habitaciones donde ejercen su poder sexual. Mujeres viciosas por naturaleza, como lo expresa Urbina: *No fue su carga de dolor humano / La que la hizo caer; no fue la ira / desesperada o el despecho insano / quien la empujó al burdel... ¡Mentira! / [...] Su desdicha y su mal no estaban fuera; / se hallaban, dentro de ella, en su organismo / [...] porque en su sangre iba disuelta / una pasión satánica y horrible / [...] Era forzoso: estaba condenada / a cadena perpetua de lujuria!*¹²⁷.

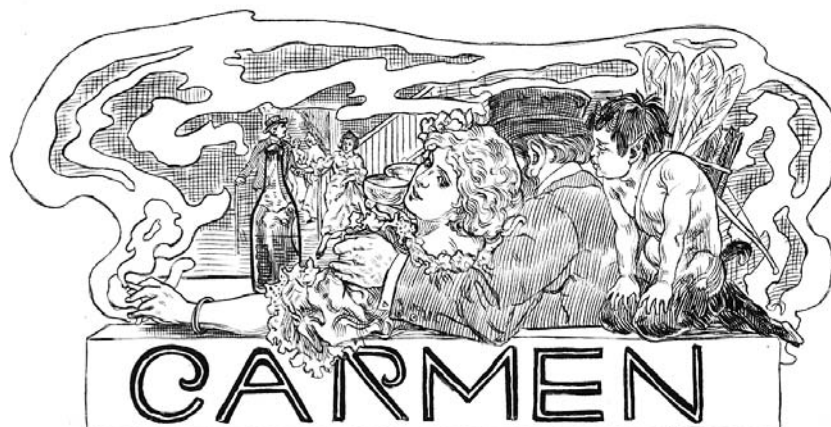


Ilustración 50 Julio Ruelas, *Carmen*, 1901

¹²⁶ Fausto Ramírez, "Crímenes y torturas", 141-142.

¹²⁷ Publicado en *Revista Moderna*. Año IV, no. 13 (1ª quincena de julio de 1901): 8.

En un extremo contrario al ámbito del simbolismo y la sensibilidad decadente que emana del modernismo mexicano, encontramos las imágenes extraídas de la caricatura periodística y la gráfica de corte popular del gran ilustrador José Guadalupe Posada. En ellas, aunque la prostituta se sigue asociando al peligro y a la degradación, ya no se hace desde el misticismo de la *femme fatale*, sino desde el



universo de la nota roja y la crónica criminal. La “mujer pública” en esta narrativa, oscilará en una construcción plástica de víctima/victimaria.

Bajo el discurso de la víctima, Posada hará el testimonio visual de los homicidios¹²⁸ perpetrados por el asesino en serie Francisco Guerrero “el Chalequero”, quien entre 1880 y 1888 mató a alrededor de 20 mujeres dedicadas a la prostitución. En la

Ilustración 51 José Guadalupe Posada, *Corrido “El Chalequero”*, ca. 1892.

viñeta de la hoja volante¹²⁹ que narra los hechos, vemos al delincuente en las orillas de Río Consulado, escenario de sus crímenes, sometiendo y degollando con un cuchillo de carnicero, a una mujer tumbada sobre el pasto; se trata de Mucia Gallardo, meretriz de clase baja de la zona //51//. Es importante señalar que Posada la retrata como cualquier mujer de la época, en su vestimenta no distingue ni caracteriza su profesión.

¹²⁸ Hoy en día, estos delitos serían catalogados y juzgados como feminicidios.

¹²⁹ Las hojas volantes o prensa de “a centavo”, que se vendían en plazas y mercados, eran publicaciones hechas por la casa de Antonio Vanegas Arroyo que cubrían las noticias sensacionalistas de la época, a manera de periodismo popular. Los textos y las ilustraciones de Posada formaban un conjunto en la narrativa del hecho noticioso. Fueron atractivas para el público no sólo por su módico precio, sino por el estilo escandaloso de sus encabezados, los colores llamativos del papel, la inclusión de jocosos corridos, así como por las caricaturas de gran habilidad y riqueza del grabador de Aguascalientes.

En otro grabado //52// muestra la figura monstruosa del asesino –la “temida sombra gris” según los testimonios de algunas informantes– alejándose de espaldas, de la escena del crimen. Enfatizando su papel de indefensión, otra víctima femenina yace sobre el suelo en un rictus de muerte. La imagen sensacionalista muestra la característica herida en el cuello de la “cuchillada de borrego”, un “marca de autor” que determinó el “estilo” que lo hizo famoso y reconocible. “El Chalequero”, “trabajó tranquilamente en la zona durante cerca de siete años sin que nadie se diera cuenta”¹³⁰, ello nos muestra no sólo el lugar de vulnerabilidad en que se encontraban las prostitutas sino, también, la poca importancia social que tenían sus vidas –o sus muertes.



Ilustración 52 José Guadalupe Posada, *Corrido* “El Chalequero”, ca. 1892

En algunas viñetas del autor hidrocálido, encontramos la crónica visual de otras terribles muertes de prostitutas, pero ahora, por propias manos. Los relatos, ligados con funestos enamoramientos, se hacen más espectaculares y sorprendentes a la vista público debido a que, de acuerdo a la mentalidad de la época, estas mujeres dedicadas al sexo como pura transacción comercial, estaban “negadas” a la capacidad de amar. Tenemos, por ejemplo, “La triste historia del suicidio de Herlinda Martínez”, alias “La Popocha” //53//, el 26 de agosto de 1896, una meretriz de 26 años originaria de Guadalajara (la tierra que más “exportará” mujeres galantes a la ciudad de México, según el Registro de Prostitución). En la

¹³⁰ Alberto del Castillo. “Prensa, poder y criminalidad a finales del siglo IX en la ciudad de México”. En *Hábitos, normas y escándalo: prensa criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, coord. Ricardo Pérez Montfort, (México: CIESAS, Plaza y Valdés, 1997), 50.

imagen vemos a la susodicha en su habitación –presumiblemente dentro del burdel– pegándose un simbólico tiro directo al corazón. El corrido cuenta la historia de una *mujer desgraciada / entregada a la mala vida; / por la fortuna escogida / figuró en las altas esfera / como una de las primeras / de mayor categoría / [...] No obstante de ser lo que era / amó con tanta ternura /con tal delirio y locura / que alimentó su esperanza / de tener la bienandanza / [...] Ya si quietud ni calma / encuentra en su aflicción / una horrible decepción / una tempestad en su alma. / Que le puso como palma / los duelos del corazón [...].*



TRISTE HISTORIA DEL SUICIDIO
DE HERLINDA MARTINEZ
(A) LA POPOCHA.

Ilustración 53 José Guadalupe Posada, Triste Historia del suicidio de Herlinda Martínez (A) La Popocha, ca. 1896.

Otro “Drama Sangriento” que plasmó Posada fue el homicidio de Esperanza Gutiérrez “La Malagueña” en manos de María Villa “La Chiquita”, otra tapatía. Se trata del recuento gráfico de un “asesinato pasional” ocurrido entre dos prostitutas, conocidas entre sí, que se disputaban el amor de un joven de clase acomodada de nombre Salvador Ortigoza; quien siendo amante asiduo de la “La Chiquita” –la visitaba casi diario según las crónicas–, mantenía relaciones sexuales también con

la otra mujer¹³¹. El artista se basa en las primeras declaraciones Villa para realizar la imagen //54//; la “Chiquita” arguye que sintiendo su honor humillado mató a *duelo* a la española. Esta confesión es interesante porque plantea una práctica enteramente masculina para restituir un “honor” que, para la sociedad del tiempo, era un privilegio “inexistente” para las prostitutas. Las dos “mujeres públicas” tienen el duelo dentro del espacio privado del prostíbulo, ya sea en la recámara de Esperanza o en un pasillo. La disposición espacial y el juego de colores contrastados, negro *versus* blanco, hace más patente el antagonismo entre ellas. En esta obra la corporalidad y los códigos de vestimenta son claves. Según los periódicos “María se puso una falda y una chaquetilla de lanilla negra, se abrigó el cuerpo con una capa plomo con golpes negros y se cubrió la cabeza con una



mantilla negra.”¹³². Posada captura muy bien esta rectitud corporal y apariencia de dama “decente” –una forma de demostración de su “honor”– en contraposición con el cuerpo torcido de “La Malagueña” y su vestimenta ligera y “libertina” de prostituta: camisón, medias y pelo suelto.

Ilustración 54 José Guadalupe Posada, *Asesinato de “La Malagueña”*, reimpresión de 1930

En estas imágenes se expresa el juego de la prostituta como víctima/victimaria, pero también demuestra, sobre todo, su potencial criminal. Ruelas, Posada y sus contemporáneos no pudieron abstraerse de los discursos

¹³¹ Ver Robert Buffington y Pablo Piccato, “Tales of Two Women: The Narrative Construal of Porfirian Reality”, *The Americas* 55, no. 3 (1999): 391-424.

¹³² “Drama sangriento en Tarasquillo”, en *El Popular*, 10 de marzo de 1897, 2.

sobre la prostitución que juristas y médicos porfiristas enarbolaban sobre el fenómeno¹³³. En el porfirismo tardío la concepción del “mal necesario” había caído en desuso en favor de una actitud científicista frente al problema de índole social. El Dr. Luis Lara y Pardo va a ser uno de los pensadores fundamentales que esgrime este cambio de discurso; él sostiene que para la ciencia

La prostitución no es sino un fenómeno degenerativo, como la delincuencia, como la mendicidad, como todos los vicios sociales. Las prostitutas son seres inferiores, socialmente hablando, que participan de los caracteres de inferioridad que distinguen a los degenerados. La pereza, la despreocupación [...] las perversiones funcionales del sistema nervioso existen claramente determinados en las prostitutas [...] Si la prostituta, individualmente, es un ejemplar anormal, que en ocasiones va a tomar los límites de lo patológico, en lo colectivo representa [...] una forma parasitaria¹³⁴.

Para los especialistas de la época, la meretriz fue vista, como el resultado de la marginalidad social y económica, pero también, plantean su degeneración social y su suerte viciosa como una causa atávica, de “transmisión” casi hereditaria, de debilidad intrínseca, que se relacionaba, además, con el consumo de alcohol y estupefacientes¹³⁵. Dentro de estas conductas degeneradas y patológicas, a la par

¹³³ Ricardo Pérez Montfort sostiene que en el Porfiriato “el ensueño de la modernidad también trajo algunos cuestionamientos que llevaron a ciertos sectores sociales, por cierto los más seducidos por el proyecto de modernización, a preguntarse cuáles serían los factores nacionales que podrían impedir que se lograra el ansiado progreso, y por tanto, el ingreso de México al mundo contemporáneo. Apoyados en una ilusión de conocimiento científico [...] diversos sectores se dieron a la tarea de observar, describir y analizar las conductas de lo que se identificaba como *populacho*, *plebe* o *pueblo bajo*. [...] las clases dirigentes atribuían el posible atraso civilizatorio del país a estos sectores mayoritarios que padecían lo que llamaban una serie de *patologías sociales intrínsecas*, a las cuales era necesario combatir para poder impulsar la modernización”. Pérez Montfort, “El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución”, en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, coomp. Raúl Béjar y Héctor Rosales, (México: CRIM, UNAM, 2005): 59-60.

¹³⁴ Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, (México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908), 146.

¹³⁵ Lara y Pardo traza la ruta iniciática aduciendo que “Ha pasado sus primeros años en la barriadas [...] presenciando las diarias reyertas de la ebriedad y los celos salvajes; casi ante sus ojos se ha

de su condición de enferma que infecta el cuerpo social con la sífilis, la prostituta va a adquirir un nuevo estatuto, el de criminal. Los estudios del tema, tomarán un enfoque sociológico, antropológico y médico para entender el problema; indagan en la historia, la genealogía, la frenología, etc. para encontrar rasgos criminales que den consistencia a sus teorías¹³⁶.

Cercano a este análisis sociológico de las circunstancias y los testimonios biográficos para explicar los comportamientos, causas y consecuencias de la prostitución, el escritor Federico Gamboa publicará en 1903 el relato naturalista de *Santa*, una de las novelas cumbre de la literatura prostibularia mexicana. Es bien conocido que el autor hace patente que se inspiró en otra obra paradigmática, la del novelista francés Émile Zola, *Nana* (1880)¹³⁷. Sin embargo, resulta más ignorada otra de sus fuentes de inspiración: la historia de “La Chiquita” y “La Malagueña”. El escritor, en una de sus irrupciones en la vida de los bajos fondos de la ciudad, conoció a ambas mujeres; él y su amigo el escultor Jesús Contreras habían departido en el mismo baile de máscaras donde, una noche antes del asesinato, ellas habían tenido un pleito. Ambos hombres, al enterarse de la noticia, sobornan al encargado del anfiteatro del Hospital Juárez para ver el cadáver de Esperanza. Contreras se apresta a hacer “un croquis a lápiz de la muerta”, mientras que Gamboa no apartaba sus ojos mirando las moscas que “paseábanse y revoloteaban por el cuerpo desnudo e indefenso; mirando sus carnes, ayer nomás complacientes y sedeñas, y hoy rígidas, en descomposición palpable”¹³⁸.

hecho el comercio del placer; desde temprana edad no ignora nada de lo que al vicio se refiere [...]”. En ídem., p. 137

¹³⁶ Para ampliar más sobre el tema ver Fernanda Núñez Becerra. “Taras, estigmas, degeneración. Los científicos sociales de finales del XIX frente a la prostitución”. En *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; Siglos XIX-XX*. Tomo III-IV, ed. Javier Pérez-Siller, (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008). <http://books.openedition.org/cemca/1681>.

¹³⁷ También tenía un especial reconocimiento a las obras naturalistas de los hermanos Goncourt, que versaban sobre las historias de las meretrices parisinas. Gamboa, además conoció a Zola y a Edmond Goncourt durante su estancia en París, en 1894.

¹³⁸ Federico Gamboa, *Mi diario II (1897-1900)*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 13-14.

Como señala Alba González, “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 figura imaginaria que representa tanto ideales culturales como deseos inconscientes”. Es por ello que 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.”¹³⁹

A través de *Santa*, Gamboa deja ver los mundos bajos de la vida citadina, al tiempo que escudriña una problemática social, transmite una lección crítica sobre los peligros del “amor venal”. La historia nos relata varias dualidades del imaginario del fenómeno prostibular del tiempo: la tradición *versus* la modernidad, la inocencia de la provincia *versus* la perversidad de la ciudad, la “mujer respetable” frente a la “mujer caída”. Es una novela del tránsito hacia la decadencia. Santa es una joven de 19 años quien, engañada por un militar que le promete amor, pierde su virginidad con él y se embaraza; este acto es condenado por su familia y es expulsada de la casa materna. Sin otro camino que tomar, la mujer termina en el prostíbulo de doña Elvira, donde se convierte en la pupila favorita. Primero con miedo y horror ante el oficio, Santa descubre su inclinación por el “vicio” y el sexo¹⁴⁰, así como los beneficios y la libertad del mundo moderno al que se suma. Después de traicionar y renunciar a los “amores” que podrían “redimirla”, cae enferma como consecuencia de su degradación física y

¹³⁹ Alba González Reyes, “Cultura visual y representaciones del cuerpo femenino: literatura, prensa y artes gráficas (Ciudad de México, 1897-1927)”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 53, (septiembre-diciembre 2011): 93-117. <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=7395>

¹⁴⁰ Que, siguiendo el pensamiento de la época, hereda la proclividad al vicio de los “gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo”.

moral, así como de su alcoholismo. Finalmente muere de un cáncer uterino, castigo simbólico para una mujer de sexualidad disoluta.

Santa va a ser un paradigma del régimen visual de la prostituta en la modernidad urbana nacional que influye a múltiples artistas plásticos y literarios posteriores; pero no sólo, también en el cine tendrá un papel estelar, inaugurando todo un “género” de películas de corte prostibular¹⁴¹. No en balde, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco apunta que “la cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una prostituta –Santa– y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje”¹⁴².

En busca de lo nacional

A la par de las propuestas europeas que apropiaron y adaptaron los modernistas al contexto nacional, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, la gran interrogante que elaboran en su producción estética los artistas nacionales tiene que ver con un profundo cuestionamiento identitario¹⁴³. A través de su creación,

¹⁴¹ Asimismo, *Santa* es un éxito a nivel editorial, para 1939 ya se habían vendido 65 000 ejemplares. Carmen Ramos, "Del cuerpo carnal: *Santa y la Calandria* o el inconsciente político de una sociedad reprimida", *Signos: Anuario de humanidades*, vol. 5, núm. 1., (1991): 205

¹⁴² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine Mexicano*, (México: Era, 1968), 128.

¹⁴³ Para entender y reflexionar sobre esta temática me fue muy importante analizar el profundo trabajo que ha realizado la Dra. Irene Herner en su libro *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México: Miguel Ángel Porrúa, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 2010), así como su vasta producción académica sobre el mestizaje, el Movimiento Muralista, y la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, entre otros artistas mexicanos, citada en extenso en la bibliografía. Asimismo, nutrieron mi pensamiento, su labor como catedrática de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y su puntual seguimiento como asesora de mis tesis de licenciatura, maestría y doctorado. El trabajo conjunto que hemos desarrollado a lo largo de 10 años en la producción de la serie documental *Quién era David Alfaro Siqueiros* (2012-2021), bajo su dirección, ha sido fundamental en mi apropiación intelectual de su metodología de investigación, y su propuesta académica y artística sobre la identidad cultural mexicana dentro del arte moderno nacional.

buscaban responder a las preguntas sobre ¿qué es ser mexicano?, ¿cuáles son las claves míticas que articulan el pensar y sentir de los habitantes su país?, ¿cuáles son los temas, colores y formas que expresan de manera particular la mexicanidad?

Este continuo proceso de reflexión y de introspección sobre el pasado y el devenir en busca de raíces propias, conformó un movimiento nacionalista en las artes a través del cual surgen una serie de representaciones y formas plásticas, en torno de un “sujeto mexicano”. Este movimiento pugnaba por una renovación no sólo formal, sino también política y social que incitara a los artistas a reconstituir y a reinventar su identidad cultural¹⁴⁴. Es desde el mismo corazón del Porfiriato que diversos intelectuales y artistas tales como Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez – agrupados en el Ateneo de la Juventud–; y otros pintores como José María Velasco, Leandro Izaguirre o Saturnino Herrán, resaltarán los valores culturales de la nación bajo la proposición de “ir a lo nuestro, observándolo [...] He ahí nuestra salvación”¹⁴⁵.

Este planteamiento nacionalista que venía fermentándose desde finales del siglo XIX, toma cauce y se robustece con el estallido de la Revolución Mexicana de 1910. Efectivamente, la lucha armada de once largos años que asola y fragmenta al país, es la que pone en evidencia las profundas diferencias y conflictos que había entre sus habitantes, planteando como una necesidad social, la búsqueda de una identidad que apelara a la unificación nacional y a revitalizar el sentido de pertenencia. Si bien, el cuestionamiento identitario se recrudece a partir de este acontecimiento demoledor, me parece que para los mexicanos –no sólo en este contexto particular–, dicha indagatoria está en la raíz de su condición histórica. Este

¹⁴⁴ Ver Fausto Ramírez, Rita Eder, Raquel Tíbol, et. al. *El nacionalismo y el arte mexicano*, (México: UNAM, 1986).

¹⁴⁵ Saturnino Herrán, citado en Ida Rodríguez Prampolini, “Lo mexicano en el arte mexicano”, en *Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*, (México: INBA, Galería Arvil, Museo de Monterrey, 1988), 49. Citado en

trabajo reflexivo es un ejercicio permanente y sobre todo característico de una sociedad colonizada, siempre en la constante exploración por articular su “espíritu propio”.

La identidad, como plantea el filósofo español Carlos Martínez Gorriarán, es una *creencia* profundamente arraigada¹⁴⁶, una ficción para entender la vida, una *construcción* fundada en un proceso continuo y dinámico “que pertenece desde el principio al campo de lo contingente y mudable”, pero sobre todo, de “lo retórico y lo creativo”; es por ello que la reinención de la identidad comienza “con una tarea típicamente poética: la de imaginar un nuevo yo”¹⁴⁷. De esta forma, en el panorama cultural mexicano, la creación artística se instaurará entonces como una matriz de la nueva era. El reto de construir este nuevo “yo” mexicano propició el surgimiento de una pluralidad de propuestas estéticas, –éticas y políticas a la vez.

La más conocida y difundida es, sin duda, el movimiento muralista, impulsado a partir de 1921 por José Vasconcelos¹⁴⁸, Secretario de Educación del primer gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón, quien propone un programa cultural en el que los muros públicos serían decorados con la epopeya de la historia nacional¹⁴⁹. Sin embargo, el quehacer artístico de este periodo que oscila entre 1900 y 1950 no se acota sólo a este movimiento, sino que incluye a varios otros creadores

¹⁴⁶ Carlos Martínez Gorriarán, “Los orígenes estéticos de las identidades modernas”, *Claves de la razón práctica*, Num. 80, (1998): 6. Ver también Irene Herner, “El Mestizaje: una propuesta conceptual de identidad cultural y patrimonial. Pintores mexicanistas del siglo XX”, en *Patrimonio nacional, cultura e identidad. Aspectos poco tratados*, ed. Silvia Molina, (México: Facultad Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2021) (En prensa).

¹⁴⁷ *Idem.*, p. 7-8

¹⁴⁸ Como bien apunta Gorriarán “la importancia de la imaginación poética en esta clase de procesos –de proyectos nacionalistas– nunca ha pasado desapercibida para sus principales pergeñadores”, 6.

¹⁴⁹ No obstante, este movimiento pudo rebasar el acontecimiento revolucionario y se extendió hasta finales de los años sesenta.

–agrupados o en solitario– que desde otras trincheras y estilos, se embarcaron en este proceso de construcción de un imaginario colectivo y personal.

La identidad cultural mexicana, para seguir siendo significativa y aglutinante, tenía que fincarse en una actividad *poiética*, de producción y creación. Debía reelaborarse, reencontrar sus fundamentos en otros mitos y otras figuras, había que crear nuevas imágenes en las que los mexicanos pudieran reconocerse, un espejo imaginario colectivo en el cual pudieran mirar y ser mirados. Los artistas modernos mexicanos constituyen lo que Gorriarán denomina “un *bricollage* identitario”, que es “el arte de fabricar nuevas identidades a partir de fragmentos diferentes, incluso incompatibles”¹⁵⁰. En este *bricollage* particular, el mito del mestizaje será un denominador común con múltiples rostros.

Las preguntas formuladas en la base de esta construcción identitaria encontraron respuestas y contenidos concretos en la plástica: se halló lo mexicano en el pasado prehispánico y en la conquista; en los paisajes nacionales y las tradiciones; en los héroes nacionales y en las imágenes religiosas; pero sobre todo, se construyó un nuevo sujeto: “el pueblo”, una unidad conformada por actores sociales masculinos y femeninos diversos, es decir, por indígenas, campesinos, obreros, maestros, estudiantes, milicianos, etc. Dentro de estas imágenes de ‘tipos nacionales’ esencialmente rurales, “que no son otra cosa que la decantación ideal, a partir siempre de la realidad visible”¹⁵¹, emerge también otro personaje popular que representa la mexicanidad mestiza de la urbe: la prostituta, que abrirá a los artistas las puertas del México ciudadano profundo, relegado y prohibido con sus placeres y penas. Como veremos a lo largo del capítulo, esta figura de la metrópoli, característica de la modernidad y el “progreso” que tanto fascinaba y sobresaltaba a estos artistas, tendrá un papel muy importante en el cuestionamiento de lo mexicano y su idiosincrasia.

¹⁵⁰ Gorriarán, *op. cit.*, 4

¹⁵¹ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 55

La incorporación de las meretrices en este *bricolage* nacional, se debe no sólo a que constituyen una de las representaciones más poderosas y socorridas de lo femenino que habitan en el imaginario social, sino porque se trata de figuras cargadas de un gran contenido simbólico. Su imagen conjuga cuestionamientos sobre la sexualidad; los valores y los usos del cuerpo; roles y prácticas de género; así como ideales estéticos, éticos, sociales y morales; es decir, todas aquellas claves que constituyen nuestra identidad.

Para iniciar el recorrido que muestra a la prostituta como una de las figuras clave de la reconstrucción identitaria en el arte nacionalista, empezaremos, no por azar, con uno de sus principales artífices: José Clemente Orozco. Para el autor de origen jalisciense, este personaje se convertirá en una *moción* antiacadémica de renovación plástica y en uno de los mayores significantes de su creación artística. Asimismo, en su obra podemos interconectar las visiones tanto de Ruelas, como de Posada, dos artistas por los que sentía gran admiración. Las imágenes prostibulares de Orozco recuperan, por un lado, el aspecto simbólico del pintor decadentista, y por el otro, el aspecto periodístico popular del grabador.

Desde joven, Orozco fue un cliente asiduo de las ediciones de Vanegas Arroyo ilustradas por Posada, sus grabados fueron “un primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos”¹⁵². De igual manera, como sostiene Renato González Mello, “Orozco vio con tiempo y cuidado bastante arte simbolista [...] hubo de su parte un callado esfuerzo de apropiación; pero éste sólo pudo darse en forma de mascarada, de sátira”¹⁵³. El artista se vio capturado por la imaginería decadente de Ruelas; en su *Autobiografía*

¹⁵² José Clemente Orozco, *Autobiografía*, (México: Ediciones Occidente, 1945), 10.

¹⁵³ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008), 33. Para ampliar sobre la relación de Orozco con el simbolismo ver el trabajo de Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, En *Orozco: una relectura*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 61-102.

describe con entusiasmo sus grabados y hace referencia particular a los “súcubos” que aparecen en ellos, demonios con apariencia de mujer que sorben “los sesos de un pobre hombre”. Sin embargo, acto seguido, él mismo va a afirmar lo anacrónico de estas representaciones: “Pero la época que se aproximaba ya no iba a ser de súcubos, sino de violencia y canalladas”¹⁵⁴.

Efectivamente, la revolución estallaría el 20 de noviembre de 1910, cuando Orozco era alumno de la Academia de San Carlos. El conflicto no sólo precipitó la disputa social y política en contra del régimen caduco de Porfirio Díaz, sino también despertó en los estudiantes ideas revolucionarias frente a una institución de arte que “era un almacén de momias y fósiles”¹⁵⁵, sustentada en métodos de enseñanza anticuados y obsoletos. Orozco, junto con otros alumnos –entre ellos David Alfaro Siqueiros– iniciaron una huelga que pedía un cambio radical en los planes de estudio. Ello, como afirma Mello, “no sólo se refería a tal o cual manera de dibujar. Los estudiantes querían hacerse de un repertorio simbólico modernizado y modernista”¹⁵⁶. La huelga rindió frutos, hubo cambio de director y se creó la Escuela de Pintura al Aire Libre, una especie de *Barbizon* “que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, un Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchilada, huaraches y cuchilladas”¹⁵⁷. Orozco comentaba que “tanto aire libre no fue de mi agrado y me separé del grupo”¹⁵⁸.

Exaltado por las ideas nacionalistas de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, su maestro en San Carlos –antes y después de la huelga–, Orozco, inicia un recorrido de exploración estética en busca de lo auténtico mexicano, una marcha en pos de la “consciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino”¹⁵⁹ (el pintor nunca tuvo

¹⁵⁴ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 19

¹⁵⁵ *idem.*, p. 30

¹⁵⁶ González Mello, *op. cit.*, 28.

¹⁵⁷ Orozco, *Autobiografía*, p. 40

¹⁵⁸ *Ídem.*

¹⁵⁹ *Ídem.*, p. 23

estancias formativas en Europa, como sus contemporáneos). El artista narra en su autobiografía que “fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían, Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía en lugar de manolas de Zuloaga. El Doctor Atl se fue a vivir al volcán Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México”¹⁶⁰.

Y así fue, como una forma de distanciarse de la narrativas plásticas prevalecientes y en su búsqueda de nuevos referentes expresivos en torno al espíritu nacional, Orozco se lanza a las calles en busca de lo marginal, de los *nadies* tragados por la urbe, visiones nada embellecidas de la contradictoria realidad mexicana. Como un agudo observador de la condición humana, “En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”¹⁶¹.

El artista busca retratar ambientes populares y personajes ciudadanos tangibles, sujetos de la expansión industrial y de las manifestaciones de la modernización, del divertimento, de los vicios y la sordidez de la gran urbe. Es así que fija su mirada en las prostitutas y los burdeles, un sector de la población en súbito crecimiento. Según los cálculos de 1905, publicados por Lara y Pardo, estaban inscritas en el Registro de Prostitución 9,742 mujeres (un 2% de la población femenina de la Ciudad de México¹⁶²), más 4,371 “clandestinas” que fueron aprehendidas. El médico, alarmado ante los números, señala con crítica la ambivalencia de la moral mexicana ante el fenómeno: “donde cantinas y restaurantes cierran temprano, donde los jardines públicos casi no tienen bancas para evitar escenas eróticas y la policía detiene a las mujeres solas en la noche, donde se prohíben coplas fuertes y vestidos ligeros y se niega la danza del vientre, en fin, en esta buena metrópoli burguesa, hay un número de prostitutas inscritas tan

¹⁶⁰ *Íbid.*

¹⁶¹ *ibídem*, p. 41

¹⁶² Lo alarmante que encuentra el médico es que correspondía al 12% del total de la población femenina entre 15 y 30 años. Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 17-29.

grande como en París, que a nuestros ojos atónitos se nos presenta como el país clásico de la prostitución y el del vicio”¹⁶³.

Orozco decide poner su estudio en la calle de Illescas, localizado en plena zona roja de la ciudad de México¹⁶⁴. En su *Autobiografía* relata que dicha vía estaba “plagada de casas de magnífica nota, de lo más lujoso, y que albergaba ‘embajadas’ venidas de la Francia, de Norteamérica, de África, del Caribe y de Centroamérica”¹⁶⁵. Aunque el artista hace referencia en sus memorias sólo a los prostíbulos de primera clase, en realidad, Orozco también se aproxima en sus obras a los establecimientos más populares, de segunda y tercera clase, circunscritos a las zonas de tolerancia del centro de la metrópoli.

José Clemente realiza en esta estancia un nutrido *corpus* de acuarelas, tintas, carboncillos y óleos, que pronto se apresta a juntar para enseñárselos a José Juan Tablada que, como vimos, no sólo era un excelente crítico sino todo un *connaisseur* en la materia. Tablada había llegado meses antes de una estancia en París, y en tanto tal, traía la mirada cargada de ejemplos de vanguardia. No es por azar, que el crítico afirme que distinguió en Orozco “un sello de melancolía grave y escéptica, semejante a la de Julio Ruelas [...] me dio por interesarme en sus obras

¹⁶³ Ídem., p. 29.

¹⁶⁴ Según Sergio González Rojas, para 1918 había 114 casas de citas y las zonas de tolerancia abarcaban los siguientes barrios y calles del centro: Cuauhtemotzin, Guerrero, La Merced, Vizcaínas y República de Panamá. En *Asamblea de Ciudades*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992).

¹⁶⁵ Orozco, *Autobiografía*, p. 41. Según la crónica que hace el periodista Luis F. Bustamante sobre la zona roja de la época revolucionaria, Orozco, seguramente se refería a los prostíbulos que “Mme. Bessey tenía en Illescas, una casa donde había francesas que andaban vestidas con una bata traslúcida que les llegaba a la rodilla y, en la misma calle, una americana era dueña de un prostíbulo muy lujoso y caro”. Citado en Gabriela Pulido, *El mapa “rojo” del pecado: miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-50*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018). <https://books.google.com.mx/books?id=GdNTDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

y prometerle que iba a su taller”¹⁶⁶. El escritor lo visita en su austero estudio de Illescas y observa los dibujos pegados en los muros, “una vasta galería de mujeres de la vida”. De este encuentro surge el reportaje titulado “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer”, en el que Tablada describe y analiza la producción plástica del autor que sólo gira en torno a los retratos de colegialas y prostitutas.

En estas obras, Orozco fija su estilo, una caricatura expresionista, dramática y mordaz. Las mujeres que plasma el pintor se desmarcan de la tradición simbolista de las *femme fatal*¹⁶⁷ de Julio Ruelas o su contemporáneo Ángel Zárraga: féminas animalizadas, de carnes turgentes y sexualidad exaltada, “devoradoras de hombres”. Ya no se trata de la Circe cuasi-mítica que retrata Ruelas en *La Domadora* //ver 44//, sino de la “Circe de los arrabales y de los bailes públicos”¹⁶⁸, como la nombra Tablada. Orozco explora otros ideales estéticos lejos de una sensualidad estereotípica; por el contrario, su realismo profundo penetra sin ambages en la cotidianidad de las meretrices retratando la espera, la desesperanza, el juego, la diversión y la soledad, crónicas íntimas del México de los barrios bajos.

Como podemos constatar en *La Cortina roja* y en *Hetairas* //55 y 56//, en estas obras, el escenario que nos presenta el jalisciense gira en torno del espacio cerrado, los personajes implicados se desenvuelven, por lo general, en salones y recámaras. Se trata de una mirada que penetra al interior de los prostíbulos y casas de asignación que, paradójicamente, serán los *sitios privados de lo público*. Bajo las normas del Reglamento los burdeles oficializados eran los únicos lugares donde se podía ejercer la prostitución legal; la “moralización” de la traza urbana, los ubicará en zonas de tolerancia bien demarcadas, alejadas de los espacios de acción y circulación de la población “respetable”. La sexualidad no matrimonial se

¹⁶⁶ José Juan Tablada. “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer”. *El Mundo Ilustrado*, 1 de noviembre de 1913. Publicado en Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, (México: Universidad de Guadalajara, 1983): 55.

¹⁶⁷ La imagen de la *femme fatal* la trataré con más detalle en el capítulo tercero.

¹⁶⁸ José Juan Tablada, ídem.

circunscribía, pues, a un terreno delimitado donde se podía ejercer el control y la vigilancia policíacas.



Ilustración 55 José Clemente Orozco, *Cortina Roja*, 1912



Ilustración 56 José Clemente Orozco, *Hetairas*, ca. 1913

Con su producción, Orozco abre a sus contemporáneos las puertas de aquellos sitios secretos –imaginados por algunos y bien conocidos por otros–, que la doble moral mexicana encubría, pero a la vez, toleraba y asignaba un lugar fundamental en la estructura social. El artista rompe con la discreción obligada de la apariencia exterior de las casas *non sanctas*, las cuales no debían tener señalización alguna que las indicara como tal; debían mantener puertas y ventanas cerradas, luces apagadas y cortinas en los vidrios para impedir las miradas curiosas¹⁶⁹. Contrario a lo que se supondría, más que mostrar morbosamente los encuentros sexuales que ahí tenían lugar, nos muestra el espacio de la cotidianidad del encuentro entre prostitutas, y entre ellas y sus clientes.

En sus acuarelas, no vemos una mirada reprobatoria o moralizante, más bien son muestras casi periodísticas de los claroscuros del oficio. Son obras donde el

¹⁶⁹ Apud., Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, (México: Cal y Arena, 1990).

artista muestra una radiografía de lo popular mexicano que oscila entre el relaxo y la violencia. Tenemos, por ejemplo, imágenes como *Mujeres bailando* //57//, *Baile en el burdel* //58// y *Tres mujeres* donde presenta varias damas jóvenes en plena tertulia durante las pausas del trabajo, envueltas en compases musicales, risas, tabaco y alcohol. Se trata de meretrices que, recluidas en el prostíbulo, buscan maneras de divertirse, estrechar lazos con sus compañeras y hacer llevadera su estancia.



Ilustración 57 José Clemente Orozco, *Mujeres bailando*, 1913



Ilustración 58 José Clemente Orozco, *Baile en un burdel*, 1913



Ilustración 59 José Clemente Orozco, *La recámara*, 1913

Orozco, sin embargo, no romantiza su situación. Las prostitutas estaban sometidas a la coacción, la estigmatización y el acoso policial, pero también a la soledad, la violencia y el desaliento de su labor. En la *La desesperada* //Ver 121// retrata a una mujer recostada a la que no le vemos el rostro, casi integrada al colchón viejo y a la sábana, está sumida en el llanto y la desesperanza; es un cuerpo disminuido ante la indiferencia de sus

compañeras, abstraídas en la cotidianidad de la desnudez y el oficio. En *La recámara* //59// presenta a otra mujer con las manos en el rostro, tal vez en gesto de llanto o absorta en un sueño, la soledad se hace más marcada en este espacio donde no hay intimidad, donde no hay un sólo objeto personal más que las zapatillas aventadas en el piso.

Escenas de un ritmo cotidiano que contrastan fuertemente y que retratan a las prostitutas de manera ambigua; en un punto, casi infantilizadas como en *El juego* //60//, tomadas todas de las manos haciendo una ronda de niños al estilo “Doña Blanca”. Mientras que en otro punto, como en *Mujeres peleando* //61//, se entretajan en un pleito/danza agresiva, de fuerza y violencia. Con un dinamismo cinematográfico, se convierten en un amasijo de cuerpos que son parcialidades: brazos, cabelleras y piernas que se empujan y jalonean en medio de la pista de baile.



Ilustración 60 José Clemente Orozco, *El juego*, 1913



Ilustración 61 José Clemente Orozco, *Mujeres peleando*, 1911-13

Dentro de la iconografía popular, las prostitutas son definidas por los artistas en su interacción con diversos personajes masculinos. En *La hora del chulo* //Ver 119// Orozco nos presenta al padrote, figura de autoridad que explota y a la vez protege; una actualización trastocada del padre, que conserva la noción de “familia” tan arraigada en la estructura social mexicana. Por otro lado, tenemos al cliente;

aquél que acude al burdel para el encuentro sexual furtivo fuera de las obligaciones y responsabilidades matrimoniales. Orozco los presenta en la antesala del sexo, bailando con cadencia y manoseando a las mujeres a la primera oportunidad. Es también un personaje que señala las diferencias de clase tanto entre los consumidores, como entre las meretrices y prostíbulos. *En el burdel* //62// presenta a dos varones de clase alta, con el sombrero y el traje típico de los catrines mexicanos, en un salón afrancesado, toquetean a dos damas de llamativa y refinada vestimenta. Por el contrario, en *El despojo* //63//, en un cuartucho desvencijado, un hombre ataviado con el atuendo tradicional de los campesinos e indios nacionales, se ha quedado dormido y es asaltado por una prostituta de “baja mota”, señal del talante criminal de las “mujeres públicas”.



Ilustración 62 José Clemente Orozco, *En el burdel*, 1910-13

Ilustración 63 José Clemente Orozco, *El despojo*, 1913-1915

Resulta importante hacer aquí una acotación. Esta mirada acuciosa y próxima a la cotidianidad del burdel, con un profundo sentido realista, reside en que la relación que entabló Orozco con sus retratadas no es referencial o imaginaria, sino cercana e individual. El artista ya había dado cuenta de ello en su *Autobiografía*

cuando comenta que incluso lo visitaban en su estudio y “les encantaba verse retratadas en mis pinturas”¹⁷⁰. Asimismo, su amiga Alma Reed hace énfasis en ello:

Tablada me informó privadamente cómo había obtenido Orozco una comprensión tan realista del tema. Con el propósito de observar más estrechamente a las mujeres del barrio de Cuauhtemotzin, Orozco había trabajado como inspector del Departamento de Sanidad de la capital mexicana [...] Tablada me dijo que al pintor literalmente lo ‘adoraban’ a lo largo de la calle Cuauhtemotzin. Las acicaladas mujeres que se hallaban sentadas en las ventanas lo saludaban //64//. [...] Era la única persona a quien estas solitarias proscritas podían acudir con alguna certeza de recibir consejo o ayuda.¹⁷¹



Ilustración 64 José Clemente Orozco, *Haciendo sala*, ca.1913-15

¹⁷⁰ Orozco, *Autobiografía*, 41.

¹⁷¹ Alma Reed, *Orozco*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), 74-75. De igual manera, la afamada galerista de arte mexicano, Inés Amor, cuenta una anécdota sobre la relación de Orozco con las prostitutas. En sus memorias relata que un día, ella y David Alfaro Siqueiros, divisaron a Orozco sentado en una banca de la ciudadela, esperando con un ramo de flores. Ahí vieron, con burla, que el artista le ofrecía el regalo a una meretriz “horrible y regordeta”, el artista, estaba muy apenado. En Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, (México: UNAM, 2005), 68.

Esta relación estrecha, que rebasa la mera representación de la prostituta como motivo plástico y le permite escudriñar su vivencia y sentir cotidiano, emparenta a Orozco con la posición ética y estética de Henri Toulouse-Lautrec. Pero no sólo ello, como evidencian las imágenes, también existe una relación plástica entre ambos pintores. Tablada, al observar sus obras, conecta el trabajo del mexicano con la obra del francés, seguramente a disgusto del jalisciense¹⁷². El crítico enfatiza “Sabemos positivamente, a través del trato con este artista mexicano [...] que él no conocía los trabajos de ninguno de ellos en la época en la que él produjo su propia obra. Atestiguamos su asombro cuando por primera vez él vio reproducciones de las obras de Toulouse-Lautrec, un pintor con el que tenía afinidad [...] A Orozco no le importa todo lo que otros han hecho [...] Orozco es el más mexicano de todos los artistas nativos habiendo expresado, como ninguno, otro la apariencia y la psicología de las clases populares”¹⁷³.

La serie de obras con temática prostibular que produjo en esos años se nombró “La casa del llanto” –también llamada “Casa del llanto” –, y estuvo incluida en una serie más grande titulada *Estudio de mujeres*. Con una recopilación de este trabajo, Orozco, con 32 años de edad, realizó su primera exposición individual con 123 piezas, en la Librería Biblos propiedad de Francisco Gamoneda, en septiembre de 1916, en el mero el centro de la ciudad. Las críticas que generó la exhibición fueron nutridas y variadas. Suscitó comentarios, por supuesto, sobre su maestría realista, su novedosa propuesta formal o su técnica plástica. También despertó en los espectadores toda una suerte de prejuicios, proyecciones y fantasías que oscilaron entre la fascinación y el desagrado. Resulta interesante leer las reseñas publicadas para darse cuenta cómo estos hombres *miraban* y concebían a las prostitutas, independientemente de lo que estaba plasmado en esos dibujos. Las

¹⁷² En 1928 le escribía a su buen amigo Jean Charlot que “¿Qué estúpido dijo que Toulouse-Lautrec fue pintor? ¡ni ilustrador de periódico!”. En José Clemente Orozco, *Orozco, el artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, (México: Siglo XXI, 1993), 63.

¹⁷³ Citado en Orozco Valladares. *Orozco, verdad cronológica*, 139.

descripciones nos muestran, a nuestra mirada actual, una representación *imaginaria* más que una representación *plástica*.

Tenemos, por ejemplo, la crítica que hiciese su amigo Raziel Cabildo en *Revista de Revistas*: “Acuarela pesadillas en las que monstruos humanos agitan la podredumbre de sus carnes en una danza convulsiva, envueltos por una atmósfera brumosa y asfixiante de alcohol, de tabaco, de pomadas descompuestas, en la cual se entrevén rostros demacrados donde pelea el sudor hediondo sobre la adiposidad blanqueza de los afeites”¹⁷⁴. Otro autor no identificado escribe el texto “Un caricaturista notable”, y sostiene que las prostitutas de Orozco “no nos dejan ninguna impresión de delicadeza [...] es la hembra de intempestiva animalidad, de caricaturesco y duro desgaire, investida de una sensualidad salvaje, de una lujuria dolorosa y martirizante”. Una descripción que estaría más cerca de las imágenes fatales de Ruelas, que de la imaginería popular orozquiana del momento.

Por otro lado, tenemos las confesiones de dos artistas que encontraron en estas acuarelas, escenas de un alto valor plástico y erótico que fungieron como una especie de iniciación –e incitación– al universo prostibular. El joven David Alfaro Siqueiros –su compañero de San Carlos y con quien antes de la exposición trabajaba en el periódico *La Vanguardia* durante su estadía revolucionaria en Veracruz–, escribe en su autobiografía su experiencia ante dichas obras:

Admiraba sus dibujos de prostíbulos y los admiraba tan intensamente que fueron ellos los que me impulsaron a ir a los prostíbulos por primera vez. Aquellas prostitutas indias amestizadas, vestidas con grandes hábitos griegos, rojos, anaranjados, púrpuras, morados, me sobrecogían de admiración. Fui uno de los más escandalosos admiradores de su primera exposición y creo que fui uno de los primeros en percibir

¹⁷⁴ Citado en Raquel Tibol, *José Clemente Orozco, una vida para el Arte. Breve historia documental*. (México: Fondo de Cultura Económica), ebook, p. 1907.

la enorme trascendencia que ésta tendría y con ella, toda la obra del 'Manco de Zapotlán'¹⁷⁵

Por su parte, José Luis Cuevas, relata que

Orozco fue un hallazgo de mi infancia y mi primera influencia. [...] Por él fui empujado a dibujar en los prostíbulos y en las calles de vicio más célebres, como la del Órgano y la del 2 de abril. [...] Lo que más me impresionó, lo que definitivamente ejerció sobre mí influencia directa, fue la obra temprana [...], sus acuarelas, en especial las que forman la serie *Casa de Lágrimas*. [...] Orozco me descubre la fascinación de los cuartos cerrados [...], en mi adolescencia busqué las prostitutas monstruosas que Orozco pintaba sin piedad alguna.¹⁷⁶

¹⁷⁵ D. A. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 182. Citado en Irene Herner, (dir.), "Siqueiros y la Revolución", primer episodio de la serie documental *Quién era David Alfaro Siqueiros*, producida por Taller Creativo Tepoztlán y TV UNAM, México, 2021. Asimismo, Siqueiros sigue reconociendo el poder de estas obras, aún entrados los años cuarenta: "Tu inquietud en el arte no sólo fue alumbrada por el sentido popular que estremecía al México entero contra el "aristocratismo", elitismo en la cultura, de la oligarquía porfiriana [...] ¿Qué otra causa pudo motivar tu primera rebeldía concreta contra las prácticas formales pedagógicas del academicismo preponderante, en favor de temas de sentido y presencia populares, tales como tus famosos motivos extraídos de la vida nocturna de los barrios bajos y de los "pecados" metropolitanos de entonces?". David Alfaro Siqueiros. "Carta a Orozco: En presencia de su actual exposición de pinturas, dibujos y grabados en la casa del Colegio Nacional", *Hoy*, no. 398 (Octubre 1944): 60.

¹⁷⁶ José Luis Cuevas, "Orozco y Dostoievski", En *Orozco: Iconografía personal*, ed. Cristina Pacheco, (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 14.

Al parecer, las estampas de Orozco incitaron la curiosidad y encendieron la libido de sus contemporáneos. No obstante, a pesar de la temática, no son imágenes de contenido sexual explícito ni de desnudos o semidesnudos sensuales ni provocativos. El papel que juega la fantasía es elocuente. Al contrario de los monotipos abiertamente eróticos de Degas //Ver 21//, en la *Casa del llanto*, las habitaciones de las prostitutas con sus amplias camas, nunca se presentan como el lecho erótico o sexual sino, más bien, como escenario de la rutina



cotidiana, repetitiva y asfixiante; un marco que recalca la soledad y la angustia como ya vimos en *La desesperada* y en *La recámara*. Esto mismo, también lo expresa Emilio Baz Viaud en su obra *En el cuarto de hotel* (1941) //65// donde una prostituta sentada a la orilla de una cama de latón, después de ejecutar su labor, espera con la mano extendida el pago de su servicio. La escena está cargada de pesadumbre; la mujer semivestida tiene una mueca de desilusión, mientras que su cliente ya vestido (posiblemente también su padrote), se arregla para irse.

Ilustración 65 Emilio Baz Viaud, *En el cuarto de hotel*, 1941

No sólo los contemporáneos de Orozco pensaron que sus acuarelas guardaban un “incendiario” sentido erótico. Unos meses después de la exposición, en 1917, el jalisciense cruzaba hacia los Estados Unidos con 100 pinturas que le quedaban de su taller de Illescas. Los oficiales de la aduana de Laredo, Texas, revisaron su equipaje y examinaron las obras, “después del examen fueron separadas y hechas pedazos setenta de ellas. Se me dijo que una ley prohibía introducir a los Estados Unidos estampas

inmorales. Las pinturas estaban muy lejos de serlo, no había nada procaz en ellas, ni siquiera desnudos”¹⁷⁷.

Carlos Monsiváis, en el catálogo de la exposición del centenario del nacimiento del artista, plantea que

“La serie de coquetas y prostitutas de 1913 a 1917 [...] es posible gracias a la conmoción social que rompe ataduras y le permite a los artistas ocuparse gozosamente de seres antes invisibilizados”, son miradas de la ciudad donde la Revolución se cristaliza “interminablemente en juergas, militares adolescentes y prostitutas recién salidas de la infancia. Sin pregonarlo, Orozco es el primer artista conmovido por un resultado inmediato de la lucha armada: la relativa (y categórica) liberalización de la conducta”¹⁷⁸.

Efectivamente, la Revolución traerá consigo que muchas mujeres salgan del ámbito doméstico y que poco a poco vayan ocupando lugares en el espacio público, ya sea como trabajadoras, enfermeras, soldaderas, artistas, etc.; pero también, como “mujeres públicas”. Si bien, ya se venía dando un aumento en la prostitución debido a la industrialización del país y a las oleadas migratorias del campo a la ciudad que elevaba el número de hombres que solicitaban servicios sexuales, el conflicto armado precipita de manera exponencial el incremento de la cifra. Katherine Bliss¹⁷⁹, señala que esto se debe a alta concentración de desplazados de la lucha armada que llegaron a la ciudad, entre ellos una gran

¹⁷⁷ Orozco, *op. cit.*, p. 59. Los dibujos más conocidos de la serie “La casa del llanto”, conocida también como “Casa de lágrimas”, se conocen gracias a obsesión del coleccionista Álar Carrillo Gil, por comprar esta obra de Orozco. Esta serie forma parte, en la actualidad, del acervo legado por el doctor en el Museo de Arte Carrillo Gil. Ver Justino Fernández, Álar Carrillo Gil, *Obras de Orozco en la Colección Carrillo-Gil*. Tomo I y II. (México: Álar Carrillo Gil, 1949, 1953).

¹⁷⁸ Carlos Monsiváis, “Amoroso como un desollamiento”, en *Sainete, Drama y Barbarie. José Clemente Orozco: centenario, 1883-1983*, (México: Museo Nacional de Arte nov-dic 1983, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983), 16.

¹⁷⁹ Katherine Bliss. “Figuras revolucionarias: prostitutas, trabajo y comercio sexual en la ciudad de México, 1900-1940”. En *Género y cultura en América Latina*, ed. Luzelena Gutiérrez de Velasco, (México: Colegio de México, 2003), 259-264.

cantidad de mujeres solas, abandonadas, huérfanas o viudas, que encontraron en ese oficio una vía económica para obtener ingresos. Asimismo, el tráfico sexual aumenta debido a la presencia de soldados de los múltiples ejércitos que cruzaban por la ciudad¹⁸⁰. La revolución traerá consigo la apertura de cientos de prostíbulos y el aumento de meretrices –registradas y/o clandestinas– que formarán parte de la traza urbana, de la cotidianidad de la vida de la metrópoli y de los imaginarios de la cultura nacional.

Orozco, pensaba que el arte tiene un gran valor político y social, es por ello que sus obras de prostitutas debían ser exhibidas, mostradas al gran público. Esas figuras del pueblo, “indignas” para la Academia y para la moral anquilosada,



Ilustración 66 José Clemente Orozco, *Hombre y prostituta*, 1925.

expresaban la necesidad de descubrir lo que era el México revolucionario, de remover lo que está detrás o debajo del acontecer histórico, donde aparece otra realidad. El artista fue un gran cronista gráfico que ni romantiza ni llena de laureles el conflicto armado. El eros bélico que retrata en la *Casa del llanto*, paradójicamente, se presenta aún disimulado entre lo jocoso y la desesperanza; mientras que la sexualidad abierta y brutal de la guerra se hace manifiesta de forma violenta y sin ambages en sus dibujos y tintas postrevolucionarios. Es así que tendremos imágenes de agresión sexual explícita contra las meretrices, tal como se expresa en la obra *Hombre y prostituta* //66//. Pero también, imágenes de mujeres, en general, que son víctimas de terribles vejaciones y violaciones; //67// cuerpos desechables, daños colaterales de la

¹⁸⁰ Orozco recuerda en sus memorias que “Por la noche, la ciudad era algo fantástico (sic). Los numerosísimos centros de juerga estaban atestados de oficiales del ejército huertista y de mujeres ligeras”, *Autobiografía*, 44.

revuelta //68//. Actualizaciones de “La Chingada”, que el poeta y ensayista Octavio Paz en su libro *El laberinto de la soledad* ubica como una de las representaciones míticas de la mexicanidad.



Ilustración 67 José Clemente Orozco, *La violación*, 1926-28



Ilustración 68 José Clemente Orozco, *Despojo humano*, 1925-1928

La mayoría de las representaciones femeninas del Orozco de esta época, están concentradas en dos visiones: la madre sufrida y la “mujer pública” –situación por la que se ha calificado de misógina su producción estética¹⁸¹. No obstante, el artista no contrapone las dos figuras dentro del cliché de la dicotomía madre-esposa / prostituta, el pintor no idealiza a la primera como “ángel del hogar” ni demoniza a la segunda. Por el contrario, como apunta Irene Herner, a partir de estos personajes vulnerables y vulnerados, “Orozco se empeñó en darle a ver a ese pueblo al cual pintaba, la realidad injusta, violenta y mentirosa de ese México que debía vestir de luces al grito de la Independencia y de la Revolución”¹⁸².

¹⁸¹ Ver Mary Coffey, “Without any of the seductions of art: On Orozco’s misogyny and public art in the Americas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, no. 83. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2000).

¹⁸² Irene Herner, “Orozco, la diagonal y la cruz”, en *Orozco Pintura y verdad*, curador Miguel Cervantes, (México: Centro Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2010), 515.

La prostituta y la ciudad

Si bien, Orozco trabajó profusamente la figura de la prostituta como una imagen de la mexicanidad moderna y mestiza de la urbe, también otros artistas nacionales del periodo se apropiarán de esta representación. Resulta importante recalcar que este imaginario, al igual que el europeo, se configuró preeminentemente desde una mirada masculina. Excepto por algunas obras que remiten de manera sugerida al personaje¹⁸³, la meretriz no aparece en la producción plástica de las grandes artistas mexicanas como Frida Kahlo, María Izquierdo, Aurora Reyes, Lola Álvarez Bravo, Nahui Olin, Lola Cueto, etc.; ni de las extranjeras avecindadas en el país como Tina Modotti, Leonora Carrington, Olga Costa, Rosa Rolanda, Katy Horna o Remedios Varo.

Al contrario de sus pares masculinos, las pintoras y fotógrafas no articularon sus experiencias de la modernidad ni sus acercamientos a la vivencia de la metrópoli alrededor de esta figura. Tampoco la retoman como un personaje a través del cual pueden acercarse al “pueblo” auténtico, ni como una intermediaria ante las masas de clase baja. Para muchas de ellas, la reconfiguración de la identidad mexicana va más allá de la construcción de grandes “sujetos sociales” como el obrero, el campesino, el indígena, la prostituta o los héroes nacionales, desde el terreno de lo público, que elaboraron los artistas varones. Sus búsquedas se orientan a una construcción más íntima y personal, de lo individual a lo colectivo, que muchas veces traspasa al ámbito de lo autobiográfico.

Es interesante constatar que en su quehacer artístico, la prostituta tampoco constituye para ellas una imagen especular ante la cual pueden expresar, interpretar y/o cuestionar los constructos de la feminidad, de su propia feminidad. Las artistas no estaban situadas discursivamente en el lugar de *voyeurs*, ni de observadoras/consumidoras; más bien, ellas se miran a sí mismas para desentrañar

¹⁸³ Por ejemplo, *Unos cuantos piquetitos* (1935) de Frida Kahlo y *El tríptico de los martirios* de Lola Álvarez Bravo, obras que estudiaré a detalle en los siguientes capítulos.

sus propias construcciones sobre qué es ser mujer. Sus exploraciones visuales sobre el cuerpo, el erotismo y la sexualidad femeninas no parten de la fantasía de un “otro”, sino desde su realidad, desde su propia experiencia encarnada.

Se podría pensar, también, que esta ausencia se debe a lo que Griselda Pollock señaló ya, respecto de las obras de las impresionistas Mary Cassatt o Berthe Morisot. Es decir, que las pintoras no tenían el privilegio de género del *flâneur* de perderse entre la “multitud” y tener acceso a los espacios *públicos* de la modernidad como el café, el *folies* o el burdel, sitios del dominio masculino¹⁸⁴. Por el contrario, las artistas mexicanas no sólo conocieron, sino frecuentaron los lugares del “bajo mundo” de la urbe mexicana. Si bien en el ámbito nacional, el prostíbulo era un espacio enteramente para varones, otros sitios de diversión nocturna como el cabaret, fueron para ellas espacios de socialización y juega. En este lugar, la fiesta, el alcohol y las parejas de baile se entremezclaban con prostitutas que ejercían el oficio. María Izquierdo, en especial fue una de las promotoras de que sus amigos visitaran cabarets de “mala muerte”, como el *Leda*, que estaba bajo el encargo de su compadre Luis Aguado, “El Príncipe”, y era el lugar de moda entre la población proletaria de albañiles, obreros, mecánicos y boleros¹⁸⁵. La tapatía, después de hacer sendos reventones en su domicilio, lideraba una cohorte de amigos hacia aquel lugar, entre ellos: Lupe Marín, Juan Soriano, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero y Lola Álvarez Bravo –su compañera de casa. Izquierdo puso en el mapa de la intelectualidad mexicana el “rompe y rasga” del momento. En el *Leda* departía con Aurora Reyes, Frida Kahlo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Nahui Olin, Olga Costa, José Chávez Morado¹⁸⁶ y toda una

¹⁸⁴ Ver el capítulo “Modernidad y espacios de la feminidad”, Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, (Buenos Aires: Fiordo, 2005), 141-163.

¹⁸⁵ Para una historia detallada de este lugar consultar el libro de Armando Jiménez, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*, (México: Editorial Océano, 1998).

¹⁸⁶ José Chávez Morado relata que “Cuando Olga [Costa] y yo nos casamos, nos veíamos en casa de María Izquierdo, [...] íbamos Juan Soriano, Diego de la Masa y a veces Raúl Anguiano. [...] La entrada era una botella de ron Castillo –lo más exquisito de la época– y luego de echar relajo terminábamos en el Club Leda. María ahí tenía la vara muy alta, incluso sobre la barra había uno de

serie de poetas, periodistas y gente de cine del momento. Ahí “las prostitutas eran amigas de los intelectuales, bailaban con ellos y hablaban de cultura”¹⁸⁷.

Los pintores asistentes dejarán constancia de estas experiencias de placer



Ilustración 69 Olga Costa, *Cortesana*, 1939

nocturno en su quehacer plástico. Sin embargo, ninguna de estas artistas que, tal como ellos, observaron a las meretrices noche tras noche en el legendario *Leda* y en otros “antros” del momento, retomó al personaje en sus pinturas. De esos años de francachela, sólo he encontrado, por el momento, una obra de Olga Costa que trata de la temática: *La cortesana* //69//, no por azar forma parte de la colección de Carlos Monsiváis, un apasionado del bajo mundo mexicano. No obstante, se trata de una tinta que no tiene que ver con la prostituta del ámbito popular del arrabal contemporáneo. En contraste, es la

imagen de una mujer pudorosa pero de cuerpo sensualmente curvilíneo, que retoma a la *grande horizontale* francesa del siglo XIX, con su corsé y largo fondo, en medio de un escenario burgués.

A pesar de esta marcada omisión en la producción femenina, resulta indiscutible que la prostituta se constituye como un personaje urbano que tiene una presencia reiterada no sólo en el imaginario del arte nacionalista, sino en la realidad cotidiana de la ciudad. Así lo deja expresado Roberto Montenegro en su mural *La*

sus cuadros”. En Raquel Tibol, Carlos Monsiváis, et. al., *Chávez Morado. Los Lenguajes de la Pintura*, (México: Artes de México, 2017), 35-36.

¹⁸⁷ *María Izquierdo*, catálogo de exposición. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988, 64.

vida popular de México (1931), en el que la meretriz tiene un lugar primordial en la cultura del país y en su “pueblo”, junto con los artesanos, músicos, maestras, artistas, albañiles, vendedores de pulque y festividades de la religiosidad popular.

Con su serie *Casa de lágrimas*, Orozco ya había sentado el precedente de ubicar a la ciudad como un espacio propicio para indagar sobre lo mexicano. La capital del país, concebida como la gran urbe en continua transformación por los procesos de modernización e industrialización, atrajo las miradas de los artistas y se ubicó como escenario de sus exploraciones estéticas. La metrópoli no sólo era centro geográfico de la nación sino también un foco público, el espacio históricamente privilegiado de la economía, la política y el intercambio de bienes culturales y materiales.

Asimismo, como planteé en el primer capítulo, la ciudad era el lugar por excelencia en donde se expresaba y cuestionaba la modernidad y el mito del progreso. La urbe encarna la condición ambivalente que los sujetos insertos en la sociedad moderna enfrentaban: por un lado, el entusiasmo ante al ímpetu transformador y al desarrollo tecnológico, el encanto ante el cambio y la novedad. Y por el otro, la terrible amenaza modernizadora que arrasaba con la tradición, con las creencias, saberes y arraigos que alguna vez definieron quiénes eran y a donde pertenecían.

Como sostiene Marshall Berman, la modernidad, al consagrarse como un estado espacio/temporal del fin de las certezas, de las verdades perpetuas y monolíticas –Dios ha muerto–, genera un colapso también de las identidades culturales que se creían perpetuas e inamovibles. Ser modernos, como escribe Berman, “es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustias, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en el que todo

lo sólido se desvanece en el aire”¹⁸⁸. Este proceso, por supuesto, dinamiza la interrogante identitaria; en el caso del arte nacional la pregunta que se recrea continuamente es la de qué es ser mexicano en la modernidad.

En la imagen de la ciudad se conjuga la contradicción del progreso y la decadencia. Los artistas mexicanos, por un lado, estaban fascinados con la estética de la máquina, la velocidad, el desarrollo industrial, con los adelantos de la técnica y la cultura de masas, con la metrópoli cosmopolita. A su vez, la urbe también se presentaba como el lugar de la marginalidad, la mecanización, la explotación, del empobrecimiento y la división de clases. Esta paradoja se ubicará en el corazón de la representación de las prostitutas.

Las meretrices se consagrarán como testigos de la acelerada migración del campo a la metrópoli, de la metamorfosis del espacio público y de la transición a la modernidad. La imagen de la prostituta, personaje ciudadano por excelencia, alentó a los artistas a recorrer las calles de la ciudad de México para retratar las sombras y las desigualdades del entorno urbano, al mismo tiempo que la diversión y el placer de la creciente población que se aglomeraba en la metrópoli, permitiéndolos observar de cerca sus barrios bajos. “El entorno de barriada y vecindad dio lugar a escenas de prostitutas [...] El tema —que permitía libertades plásticas—, se convirtió en lugar común de la trayectoria de casi todo artista reconocido en México [...] al otorgarle el prestigio de una asociación tardía con la bohemia de principios de siglo”¹⁸⁹. Asimismo, permitía retratar lo cotidiano y la experiencia del *presente*, frente a las grandes narrativas de revaloración del pasado y las ficciones utópicas/distópicas del futuro que se plasmaban en los grandes murales.

Ubicar a la prostituta en el entorno urbano fue un importante motivo plástico que daba cuenta de la transformación de la geografía y del perfil de una ciudad que

¹⁸⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 365.

¹⁸⁹ Ana Pérez Galván, “Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)”, en *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991), 102.

poco a poco se poblaba de fábricas, antenas, amplias vialidades, alumbrado público, edificios de concreto, vías ferroviarias, automóviles y el frenesí de la estética de la máquina. Además, se trataba de mostrar cómo, fuera del espacio cerrado de los prostíbulos, la traza de la ciudad se iba transformando con el crecimiento de accesorias y hoteles de paso, creando un mapa urbanístico del “amor tarifado”. Así lo testimonian, por ejemplo, los grabados de Francisco Díaz de León *Calle del placer* [//70//](#) y de José Chávez Morado *Por esas calles* [//71//](#).



Ilustración 70 Francisco Díaz de León, *Calle del placer*, 1930



Ilustración 71 José Chávez Morado, “Por esas calles”, de la serie *Vida nocturna en la ciudad*, 1936

La meretriz, como señala Jesús Alberto Cabañas¹⁹⁰, es protagonista por excelencia de la ciudad nocturna [//72//](#), de lo obscuro, lo misterioso, lo irracional y lo “bárbaro”, en oposición a los valores diurnos de la metrópoli y sus formas de “civilidad”. Una mujer de la noche que se contrapone con las figuras femeninas de

¹⁹⁰ Apud., Jesús Alberto Cabañas, *La mujer nocturna en el cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954*, (México: Universidad Iberoamericana, 2014).

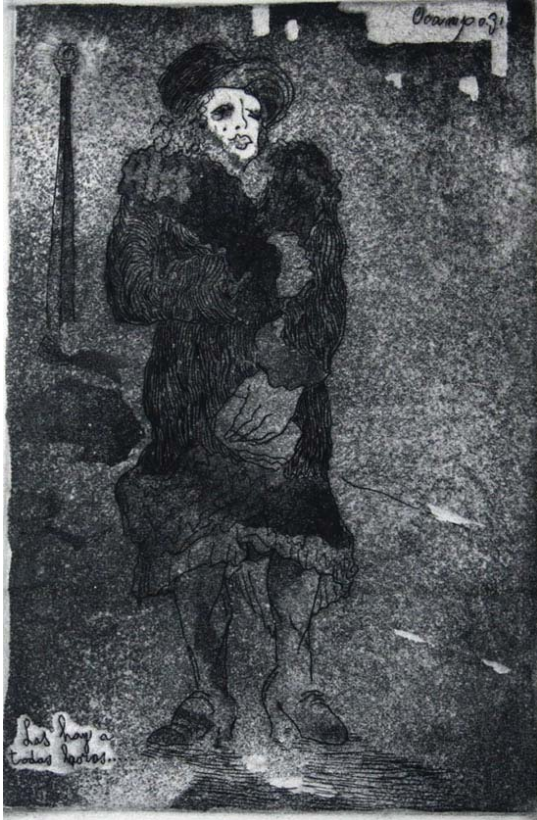


Ilustración 72 Isidoro Ocampo, *Las hay a todas horas*, 1931

día: madres, campesinas, maestras y obreras. Las sombras crepusculares también permitieron un juego metafórico/plástico donde exploraron los procesos de anonimato, soledad y enajenación en la metrópoli moderna. A propósito de esto, resulta interesante que Orozco, quien en su estancia en Nueva York trabaja justamente el tema de la deshumanización en la modernidad capitalista describiendo a sus habitantes como “hombres de cara roja, dura, rabiosa, desesperada, con la mirada opaca y los puños cerrados”¹⁹¹, no haya realizado obras que retraten a la prostituta como personaje clave en el paisaje asfixiante de la “urbe de hierro”.

A pesar de los intentos de los gobiernos postrevolucionarios por limitar el ejercicio de la prostitución en la ciudad, la presencia de “mujeres públicas” en el ámbito privado y público seguía creciendo aceleradamente. La metrópoli era la nueva “Citerea” o el “Cuartel de Venus”, como la llama Tablada¹⁹². “Entre 1918 y 1921 la autoridad sanitaria fue cobrando impuestos cada vez mayores para licenciar los burdeles. En 1926 los inspectores de sanidad [...] impusieron mayores restricciones a las actividades realizadas por las mujeres públicas para atraer clientes. En 1929, elaboraron un plan zonal que limitaba el movimiento geográfico de las prostitutas. Hacia 1937, legislaron contra la presencia de las mujeres en todos los establecimientos con licencia para vender alcohol”¹⁹³. Como apunta burlescamente

¹⁹¹ Orozco, *Autobiografía*, 132.

¹⁹² Citerea en una de las islas Jónicas, localizada en Grecia. En la época del rococó se le atribuyó mucha fama como un lugar de libertinaje. José Juan Tablada, *La Feria de la Vida*, 453.

¹⁹³ Katherine Bliss, *Figuras Revolucionarias*, 240.

el escritor Salvador Novo –asiduo feligrés de la vida nocturna–, el Estado como rector de la moral y recaudador de la sexualidad proscrita

se creyó, en el deber de velar por la salud de los clientes de los burdeles. O sea que en cierta apreciable medida, adquirió acciones en un negocio que rendía buenos, seguros dividendos. A eso equivale que interviniera en ocuparse de que las mercancías se mantuvieran en buen estado de uso; [...] con aquella vigilancia y control [...] servía a la salud de los causantes, y así contribuía al auge del negocio en el que participaba¹⁹⁴.

La ciudad y sus “personajes de sombras” delinearán el nuevo espíritu de la experiencia de la mexicanidad, incluso para la mirada extranjera que visitaba el país. Ya desde la ocupación estadounidense del siglo XIX, Guillermo Prieto da testimonio de cómo los oficiales organizaban bailes y orgías en el Hotel de la Bella Unión

desde las nueve de la noche hasta las dos o tres de la mañana duraban esas orgías, que jamás se habían visto en México. El bello sexo mexicano era más abundante que lo que era de esperarse, y compuesto en su mayor parte de prostitutas [...] Allí lucían, como no es posible explicar, las Margaritas, así bautizadas por los yanquis las mujeres perdidas, que por esos días se multiplicaron extraordinariamente...¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Salvador Novo, *Las locas, el sexo, los burdeles y otros ensayos*, (México: Novaro, 1972), 20.

¹⁹⁵ Guillermo Prieto, *Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos* (1848). Citado en Héctor de Mauleón, “La orgía de las Margaritas”. *Nexos*, vol. 37, no. 453, (septiembre 2015), <https://www.nexos.com.mx/?p=26094>. Para consultar más testimonios de extranjeros sobre la prostitución en la Ciudad de México, durante la primera mitad del siglo XIX, ver María del Carmen Vázquez Mantecón, “La prostitución de la sexualidad durante el siglo XIX mexicano”, *Históricas*, no. 61, (Mayo-Agosto 2001): 36-62.

Otro visitante de la metrópoli, el periodista estadounidense Max Miller relata sus aventuras entre prostíbulos y cabarets de distinta clase, como el “80”, que era “un término medio entre el nivel del Salón México y el de Cuauhtemotzin [de clase baja]”¹⁹⁶. En su libro *Mexico Around Me*, de 1937, incluye un dibujo que su paisano, el artista Everett Gee Jackson, hace como una ilustración de sus andanzas por Cuauhtemotzin. Es el retrato de una prostituta //73//, enfundada en su tradicional “uniforme”, sentada en el quicio de su accesoria. Arriba de ella hay un letrero en el que se puede distinguir el texto “Viva Cristo Rey”, frase célebre de la Guerra Cristera que estaba por terminar. Esta imagen, según Mauricio Tenorio, “mostraba, ante todo el agudo contraste entre la rectitud católica y la hipocresía del pecado urbano”¹⁹⁷.



Ilustración 73 Everett G. Jackson, *Prostituta*, 1937

El fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson también es cautivado por la misma avenida en su estancia en la Ciudad de México, durante 1934. Su guía, el pintor Ignacio Aguirre –con quien Bresson rentaba un cuarto– fue quien lo introdujo por las venas de ese “ejemplo sublime del servicio personal al mayoreo”, como la llama Novo¹⁹⁸. En 1921, el gobierno de Obregón prohibió que las meretrices deambularan por Cuauhtemotzin, por lo que se generó un ingenioso sistema de escotillas donde podían asomarse y ofrecer sus servicios. Esta imagen “pintoresca” y cuasiteatral de

¹⁹⁶ Citado en Mauricio Tenorio Trillo, *Hablo de la ciudad: Los principios del siglo XX desde la ciudad de México*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), e-book sin página.

¹⁹⁷ Ídem.

¹⁹⁸ Salvador Novo, *Nueva Grandeza Mexicana*. Citado en Sergio González Rodríguez “En el antro”. *Nexos*, (agosto 1986), <https://www.nexos.com.mx/?p=4656>.

la prostitución mexicana, reforzada por el maquillaje/máscara de las mujeres asomadas, fue capturada en varias fotografías del francés //74//.



Ilustración 74 Henri Cartier-Bresson, *prostitutas en la calle de Cuauhtemotzin*, ca.1934

Otro de los extranjeros embelesados por esos lares fue el cineasta soviético Sergei Eisenstein. En sus *Memorias inmorales* relata su deslumbrante encuentro, a principio de los treinta, con un afamado personaje de la escena nocturna mexicana: Felicitas Larrauri, alias Matilde Crespo, “La Matildona”, célebre prostituta sexagenaria de la época que vivía en “el barrio donde está la calle de Guatemotzin [sic] (parecido a una médula espinal: la calle central con sus ramales, los callejones) es el centro de la prostitución de la Ciudad de México. [...] vive en la segunda casita de la esquina de la calle central. [...] Matildona quiere decir Matilda, pero Matilda en grado superlativo”¹⁹⁹. Sergei tiene una intensa vivencia erótica en los lupanares nacionales guiado por los pintores Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma y Adolfo Best Maugard. El director, que había recorrido gran parte del territorio nacional para hacer su película *¡Que Viva México!* (1930), pensaba que la esencia de nuestro país no sólo se encontraba en sus vestigios arqueológicos, en su rica tradición indígena y en su gran cultura plástica, sino también en sus

¹⁹⁹ Sergei Eisenstein, *Yo, Memorias Inmorales. Tomo 2*, (México: Siglo XXI, 1991), 12-13.

costumbres populares y sus barrios más bajos. Así lo deja ver cuando afirma que “¿Cómo alabar a Matildona, esa mole de huesos y carne flexible, a ese atractivo de México similar a las pirámides y a la catedral, a la cumbre nevada del Pico de Orizaba, a las cárceles inundadas por el mar de Veracruz, al Castillo de Chapultepec y al ensangrentado Cristo de Tlalmanalco?”²⁰⁰.



Ilustración 75 Sergei Eisenstein, Dibujo, 1930

Sergei no sólo guarda los testimonios de esos días en sus memorias, también realizó un *corpus* de dibujos que el mismo califica como “demenciales”. En una serie, en particular, retrata a Fernández Ledesma y a su esposa, la pintora, escritora y compositora Isabel Villaseñor acompañados de la notable prostituta. Uno de estos dibujos //75// fue descrito por el mismo Gabriel: La Matildona “era una persona famosa por sus trucos de erotismo comercial y muy mal afamada ante la *gente decente*. Eisenstein representó este personaje al lado de Fernández Ledesma quién explora el humano volumen en tanto que Isabel observa llorosa la grotesca escena”²⁰¹. En la obra, el ruso la retrata como una mujer de una corpulencia descomunal que le enseña al diminuto artista, casi a fuerzas, sus habilidades en las *artes amatorias*. Una domadora que, tal como la de Ruelas //ver 44//, está acompañada de un cerdo. Tal como lo hiciese el imaginario decadentista, otro dibujo la muestra como como una “devoradora de hombres” //76//.



Ilustración 76 Sergei Eisenstein, Dibujo, 1930

²⁰⁰ Ídem.

²⁰¹ Gabriel Fernández Ledesma, *S. M. Eisenstein, Dibujos mexicanos inéditos* (1978). Citado en Eduardo de la Vega, “Dibujos de temas bastante demenciales”, *Cine Toma*, vol. 44, (enero-febrero 2016): 9 y 10. https://issuu.com/galdiyyu/docs/cine_toma_44.

En otra de sus aventuras donde lleva a su amigo “Collins” por burdeles y cabarets, como “Virgilio conduciendo a Dante a través de los círculos del Infierno”, describe a las mujeres que observa “Arden febriles los ojos de estas *muchachas*. [...] Resplandecen las telas brillantes que envuelven apretadamente los cuerpos elásticos”. Y, significativamente, le recuerdan imágenes plásticas ya vistas “Así dibujaba en su juventud en los muros de pulquerías –bares baratos– a las prostitutas el admirable José Clemente Orozco. [...] ¡El Bosco, Goya, Dix y Grosz palidecen frente a este leprosario de alegría!”²⁰². Imágenes ficcionadas que traspasan la realidad “real”.

De igual manera, esta avenida es un lugar de culto, también, entre los pintores mexicanos, tales como Emilio Baz Viaud con su obra *Calle de Cuauhtemotzin* //77// en la que se vislumbra perfectamente el sistema de accesorias, que se trataba de pequeños cuartos alineados que daban a la calle, y se encontraban en esta avenida, así como en la calle del Órgano y Pajaritos //78 y ver 70//.

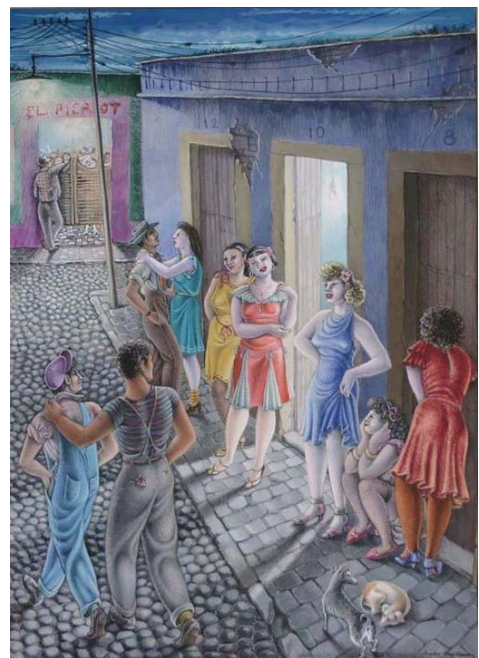


Ilustración 77 Emilio Baz Viaud, *Calle de Cuauhtemotzin*, 1941



Ilustración 78 Nacho López, *Prostitutas en la calle del Órgano*, 1950

²⁰² Sergei Eisenstein, *Yo, memorias inmORAles*, 375.



Ilustración 79 Fernando Leal, *Calle de Cuauhtemotzin*, 1960

Cuauhtemotzin, que en 1960 ya era la avenida Fray Servando, fue retratada con nostalgia por Fernando Leal ¹⁷⁹ quien traspasa la panorámica de la calle para asomarse a la intimidad del cuarto de una prostituta cuya posición en el quicio de la puerta, presenta al espectador el juego del límite entre lo público y lo privado. Una imagen que bien se ajusta a las impresiones del Callejón del Órgano de Carlos Fuentes en *La región más transparente* “Las puertas y las ventanas abiertas iluminadas de luz verdosa ofrecían las camas de hierro oreado y sus sábanas azules a los ojos del tropel de soldados, albañiles, choferes, que paseaban con las manos en los bolsillos”²⁰³.

Resulta contrastante la producción de Fernando Leal, quien cuatro años antes de morir pinta una serie de prostitutas circunscritas al espacio ciudadano mientras que a lo largo de su carrera se encargó de retratar el catolicismo popular en los muros públicos, desde sus primeros encargos en San Ildefonso. Retrata, en especial, la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe, símbolo por excelencia del mestizaje mexicano, producto de una mezcla sexual y cultural violenta, pero prolífica, entre lo indígena y lo español. La estructura religiosa cristiana de la que abreva nuestra identidad, ha tenido un papel fundamental en la formación de las diversas visiones sobre la feminidad que pueblan el imaginario cultural y artístico mexicano.

²⁰³ Citado por Sergio González Rodríguez, “En el antro”, *Nexos*, op. cit.

En la producción de Leal, encontramos dos concepciones contrapuestas pero hermanadas, profundamente arraigadas en la idiosincrasia mexicana: la virgen y la prostituta, que se encarnan, a su vez, en las figuras de la Guadalupana y de La Malinche²⁰⁴, india nahua de origen noble que, debido a su dominio de varias lenguas originarias, actúa como intérprete, consejera e intermediaria de Hernán Cortés. Malintzin –su nombre original– juega un papel fundamental en la conquista española del territorio mesoamericano, lo que la convierte en un mito fundador de la nación. Sin embargo, su figura no es en absoluto glorificada; en el imaginario de lo mexicano se le presenta como la traidora, aquella que entregó a su pueblo. Es una “puta” cuya mentalidad colonizada la hace enamorarse del amo. Según Rita Eder “después de ser considerada una mujer de excepción por sus virtudes, [...] en algunas novelas del siglo XIX, en particular las escritas después de la Independencia, Marina reencarna como mujer lasciva y oportunista”²⁰⁵. No es gratuita, tampoco, la asociación que hace Eder de esta obra con la representación de la prostituta bíblica por excelencia, María Magdalena.

La asociación de Doña Marina con una prostituta, es insinuada de manera velada en el cuadro *El sueño de la Malinche* de Antonio Ruiz “El Corcito” (1939) //80//, en el cuadro se nos presenta a una mujer desnuda tapada con una sábana, que es a la vez cuerpo y paisaje-ciudad. Su sexo está enfatizado, al tiempo que escondido por una sugerente cañada. Con el cabello suelto y revuelto “descansa en una cama que en la época podía encontrarse en los cuartos de servicio o en los burdeles”²⁰⁶, (como podemos apreciar en otras imágenes //ver 65 y 70//). Tal como

²⁰⁴ Estos opuestos, sin embargo, se congregarán en el modelo paradigmático de la puta virgen o “la virgen de medianoche”, que representará la meretriz/cabaretera/mujerperdida del cine mexicano prostibular de finales de los cuarenta. Ver Carlos Monsiváis, “Elogio de las penumbras”, *Revista Fractal*, no. 52, <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal52CarlosMonsivais.html>

²⁰⁵ Eder se funda en la gran investigación realizada por Sandra Messinger Cypes. Rita Eder, “El sueño de la Malinche de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades” en *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 98-99. http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2000/complets/eder_veracruz200.pdf

²⁰⁶ Eder, *op. cit.*, p. 96

en las acuarelas de Orozco y en las obras precedentes, la alcoba donde descansa Malinche es un cuartucho de accesoria deteriorado, despersonalizado.



Ilustración 80 Antonio Ruiz "el Corcito", *El sueño de la Malinche*, ca. 1939

El mapa prostibular de la Ciudad de México²⁰⁷ iba engrosando no sólo las filas del divertimento de la población, sino también las cárceles y las notas rojas de los periódicos. El sistema reglamentista que había tolerado –y promovido– estos sitios, fue debatido por distintas voces abolicionistas, entre ellas varios grupos feministas²⁰⁸, que presionaron al gobierno para que los reglamentos fueran

²⁰⁷ Sergio González Ramírez traza su demarcación: la calle Pajaritos, Cuauhtemotzin y las espaldas de la capilla de Tlaxcoaque. Este barrio y la calle de Panamá, que después extenderá sus atributos al callejón del Órgano, fueron las zonas de prostíbulos hacia 1930, además de los antros dispersos en las colonias Doctores y Obrera, en las calles de Bolívar y 16 de septiembre, o lugares decisivamente llamados *El Gran Vals*, *Montecarlo*, *La Bõite*, *Florida*, *Montparnasse*, *Imperial*, etcétera. Sergio González Rodríguez, "En el antro", op. cit.

²⁰⁸ Por ejemplo, en 1933, el Congreso Nacional de Obreras y Campesinas, exigió la clausura de cabarets y la promulgación de una ley que prohibiera definitivamente la prostitución. En 1937, logran que se publique el "Decreto que restringe la prostitución" (*Diario Oficial de la Federación*, México, 11 de noviembre de 1937). Los argumentos que manejaban eran que el Estado no debía permitir la comercialización de mujeres y mucho menos, percibir tributos que provinieran de la explotación

derogados. En 1939, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se desalojan las accesorias que funcionaban en las calles de Cuauhtemotzin, Pajaritos, Órgano, Rayón y Tizapán. En 1940, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se deroga el reglamento de prostitución que circunscribía la actividad a los prostíbulos de las zonas de tolerancia. Ante esas acciones oficiales, las “mujeres públicas” vuelven al espacio público de las calles del centro de la ciudad ofreciendo sus servicios por su cuenta. Asimismo, la abolición “dio pie a que numerosas ‘madrotas’ o antiguas dueñas de casas de citas y burdeles abrieran cabarets donde continuaban con sus actividades de manera encubierta y bajo un velo de legalidad”²⁰⁹.

Las meretrices “callejeras” esperando en fila, en medio de la noche, a sus posibles clientes, van a ser retratadas por Orozco en varias obras tales como *Prostitutas* (1942) //81// y en *La espera* (1946) //82//. Este motivo salta desde la fantasía plástica a la realidad documental en la fotografías del cronista visual de la mexicanidad, Nacho López. Héctor García, años más tarde, atraparé el mismo motivo con su lente en su fotografía *Niñas malas* (1960). Se trata de una escena que, además, va a ser reproducida continuamente en varias secuencias cinematográficas, tales como las de la película *Víctimas del pecado* (1950), capturadas Gabriel Figueroa²¹⁰.

sexual femenina. Ver Esperanza Tuñón, *Mujeres que se organizan. El Frente Único Pro Derechos de la Mujer. 1935-1938*, (México, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1992).

²⁰⁹ Odette María Rojas Sosa “‘El bajo mundo del pecado’. Vicio, crimen y bajos fondos en la ciudad de México, 1929-1944”. En *Vicio, prostitución y delito Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, coord. Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, (México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2016), 49-84.

www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/vicio/mujeres_transgresoras.html

²¹⁰ Ver Jorge Barajas Tinoco, “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa”, (Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012).



Ilustración 81 José Clemente Orozco, *Prostitutas*, 1942



Ilustración 82 José Clemente Orozco, *En espera*, 1946

Efectivamente, el binomio ciudad/prostituta no sólo será representado en la plástica sino, de manera prolífica, en el cine mexicano, como lo evidencia la aplastante producción durante el gobierno de Miguel Alemán donde, según el historiador Emilio García Riera²¹¹, entre 1946 y 1950 se filmaron alrededor de 138 películas con temática prostibularia²¹². Como sostiene Sergio González²¹³, “El cine, durante los cuarenta y con la complicidad de las canciones de Agustín Lara, se da vuelo multiplicando historias de prostitutas y cabarets que en el solo título, si no resumen la historia que narran, si le dan permanencia mitológica: *La hija del penal*, *Ángeles del arrabal*, *Perdida*, *El pecado de Laura*, *El ángel caído*, *Coqueta*, etcétera.

²¹¹ Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, 1986. Una de las investigaciones más destacadas sobre el tema es la de Julia Tuñón *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, del año de 1998.

²¹² Para un análisis detallado de esta cinematografía ver Jesús Alberto Cabañas, *La mujer nocturna en el cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954.*, op. cit. Y Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, (México: Colegio de México, 2008).

²¹³ Sergio González Rodríguez, “En el antro”, op. cit.

Y por supuesto, la culminación de este cine cuyos antecedentes son *Santa y Carne de cabaret: Salón México*.²¹⁴

Las prostitutas desplazadas de prostíbulos reglamentados se suman a las labores de cabareteras en elegantes cabarets o en sitios de “rompe y rasga”. Las meretrices, en el imaginario de la época, se entremezclan y confunden con otros oficios que se creía que tampoco gozaban de alto grado de “moralidad”: actrices, bailarinas, ficheras, rumberas y cantantes. Martha Santillán, nos muestra las alarmantes cifras recopiladas por la reconocida médica Matilde Rodríguez Cabo, quien sostiene que en 1940, “en la ciudad de México había alrededor de 30,000 mujeres ejerciendo el comercio sexual, ya fuera como prostitutas registradas (8,000 aproximadamente) o como empleadas en salones de baile, teatros de variedad, cabarets y hoteles (22,000). Hacia la mitad de la década, los estimados indicaban que eran alrededor de 42,000 ciudadinas las que de una u otra forma obtenían ingresos de este negocio”²¹⁵.

En las obras de los artistas modernos, las escenas de burdel/cabaret son muy ricas plásticamente, tanto a nivel formal como técnico. Capturan la narrativa y el dinamismo cinematográfico en la composición. Las imágenes nos transportan al lugar cerrado, envuelto en una nube de alcohol y tabaco, donde el espectador se siente apretujado junto con esas decenas de cuerpos masculinos y femeninos que

²¹⁴ En la cinematografía prostibular, desde *Santa* hasta obras como *Aventurera* (1949), *Callejera* (1949) o *¿Por qué peca la mujer?* (1951), se presenta una constante: la protagonista es una mujer inocente y buena, generalmente emigrada de provincia a la ciudad, deshonrada por el acto sexual – consentido o no –, presa del desmembramiento familiar y víctima de las circunstancias. La mujer, ante su sino, no tendrá más remedio que trabajar en un burdel/cabaret. La fórmula consagrada será la de “Estado de gracia” — Caída — Castigo o redención. En el cine, la imagen de la prostituta es la de la mujer “perdida”, perdida en tanto que se encuentra fuera de una trama social, de una estructura que la sostiene, es decir, la meretriz sale del seno familiar que la resguarda y protege, está expuesta, no cuenta con una imagen masculina que la acoja bajo su tutela, ni padre ni varón que la ubique en el lugar de la “respetabilidad” de la esposa o la madre.

²¹⁵ Martha Santillán, “Mujeres ‘non sanctas’. Prostitución y delitos sexuales: Prácticas criminales en la Ciudad de México, 1940-1950”, *Historia Social*, no. 76 (2013): 75.

ocupan el espacio. Cuerpos sudados, extenuados en el fulgor del baile, friccionándose unos a otros. Roberto Montenegro nos brinda una de las escenas más distintivas, registros o recuerdos, tal vez, de sus múltiples estancias en el *Leda* rodeado de sus amigos artistas. En el *Cabaret //83//* no podemos distinguir fácilmente entre la masa apiñonada quién es la prostituta, el chulo, la fichera o la *madame*, pues se entremezclan con soldados, obreros, catrines y damas. Las clases, como vemos, también se intersectan. Los escarceos no dan una pista clara si son enganches tarifados o amorosos. La iconografía consabida nos señala que tal vez la mujer de la segunda pareja de la derecha, sea una prostituta. Tal vez son todas, tal vez ninguna. Los límites se vuelven turbios y eso también enciende el deseo en tales circunstancias. Un monstruo, a manera de escenario, que posiblemente avizora el vicio y la decadencia, nos mira directamente desde las sombras.



Ilustración 83 Roberto Montenegro, *En el cabaret*, ca.1940

Bajo la misma dinámica, Orozco, quien en los cuarenta vuelve con fruición a su tan gustado tema significativo, nos presenta el ambiente de un *Cabaret popular* (1942) //84//, cuyo título reafirma el estatus de clase. Se trata de un cabaret de tercera visitado por la clase trabajadora urbana que oscila entre el burócrata, el campesino, el albañil y el obrero. Aquí no veremos las imágenes heroicas y



Ilustración 84 José Clemente Orozco, *Cabaret Popular*, 1942

prototípicas, ni las efigies victimizadas, que plasman sobre el “proletariado” los pintores de izquierda como Rivera, Siqueiros o los afiliados a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Esta obra muestra la realidad desparpajada del *dancing* y el divertimento de barriada, en el que la prostituta es la protagonista del México popular por excelencia. Aunque ya no se tratan de escenas de prostíbulos, Orozco no puede dejar de señalar a su siempre “musa” ni los códigos que la representan.

En *La cantina* //85// y en otro *gouache* //86// sin título de la afamada colección de los Gelman, vemos las filas de mujeres, convenientemente solas, que están sentadas a la espera de quien las lleve a la pista. Podría tratarse de ficheras que sólo cobran *talón* por una pieza de baile, pero que, como era costumbre, por una módica cantidad podían ofrecer sus servicios sexuales. En cabaret y la cantina, nuevo lugar de encuentro de los “amores tarifados”, el eros y tánatos (violencia marcada por las riñas, pleitos y cuchillazos), inflamados por el alcohol, estarán siempre presentes en la obra de Orozco //Ver 131, 132//.



Ilustración 85 José Clemente Orozco, *La Cantina*, 1941



Ilustración 86 José Clemente Orozco, *Sin Título*, sin fecha

Carlos Monsiváis, que entendió muy bien la narrativa plástica del “pueblo”, coleccionó un gran *corpus* de escenas costumbristas de la vida popular mexicana que retratan los “tipos” nacionales –identificados por sus características sociales– que se consagran como un registro visual de los usos y costumbres de distintos estratos de la sociedad. Uno de los artistas que más le fascinaron fue el caricaturista Andrés Audiffred, que a decir del escritor “extrae de los estereotipos del lumpen un repertorio de símbolos nacionales, forja la estética del peladaje, expresa divertidamente el hambre sexual de gleba, destruye con trazos la invisibilidad social de sus personajes, y produce el gran mural (tierno y satírico) del costumbrismo urbano”²¹⁶. En sus caricaturas, Audiffred va a constituir una “estética del peladaje” que nos aproxima a una tipología de los pobres urbanos y sus lenguajes, a los marginados de la ciudad. Entre sus “arquetipos mexicanos” (el “malora”, el “charro”, el “maje”, el “payo”, etc.) la prostituta va a tener un lugar estelar. El dibujante ensaya en múltiples obras su vestimenta, sus gestos, su maquillaje //87//. En alguno de sus

²¹⁶ Citado en las cédulas de la exposición curada por Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México. Caricatura costumbrista del siglo XX*, Museo del Estanquillo, del 28 de mayo de 2014, al 2 de febrero de 2015.

cartones, la eleva de su condición de “peladita” y la retrata acompañada del macho poder corrupto, expresado en su “apache” (chulo), en el charro/chacal sindical o en el policía. La meretriz se convierte entonces, en alegoría satírica de la “carestía” o de la “explotación”, que sirven como instrumento de ese poder /88//.

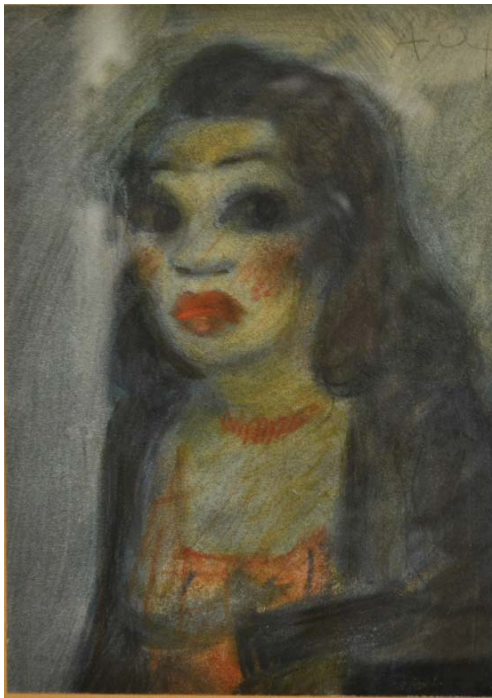


Ilustración 87 Andrés Audiffred, *Mujer maquillada*, ca. 1930.



Ilustración 88 Andrés Audiffred, *Una danza apachesca*, ca. 1945

Monsiváis define al “peladito” como “El despojado de todo. [...] El pelado es la sombra acechante de la miseria sobre la ciudad que crece, es la amenaza sin nombre y casi sin ropa, es la figura del motín, el robo y el asalto [...]”²¹⁷. La imagen en femenino de este personaje sería precisamente *La Peladita* (1958) /89//, de David Alfaro Siqueiros. Este pintor vehemente y militante comunista, al contrario de Audiffred, echa mano del realismo para ejemplificar el drama mexicano de la prostituta como figura marginal y víctima social.

²¹⁷ Ídem.



Ilustración 89 David Alfaro Siqueiros, *La Peladita*, 1958

Irene Herner, especialista en el artista, argumenta que

“Siqueiros plasmó innumerables figuras femeninas, tipos de mujeres, pero como queda claro en relación al presente cuadro, nunca se trata de fórmulas étnicas, ni estereotipos. Esta mujer es real, conmovedora. [...] *La peladita* representa en los cincuenta a una “mujer de la calle”. Es una Salomé de barrio, actualizada, perdida como las mujeres del cine de cabareteras tan en boga en esa época. [...] Representa una crítica y una defensa del pintor contra la realidad que viven tantas mujeres solitarias cuyas tribulaciones son un estigma, rechazadas, negadas, tragadas por la ciudad”²¹⁸.

Siqueiros, retomará también a las “rameras de pobres”, como él mismo las llama, en su cuadro *Las Conejas* //90//. El artista hace esta pintura en su pequeña celda de Lecumberri, encarcelado bajo el delito de disolución social, anota al reverso del caballete “Notas de la Cárcel, ‘Las Conejas’, así les llaman a las raterillas, casi siempre son rameras de pobres, a la vez”. Esta obra, junto con varias otras, estaría incluida en una propuesta de exposición llamada “México a través de la cárcel”²¹⁹ en donde Siqueiros –cuyo permanente cuestionamiento de la identidad nacional permearía toda su obra– legaba un duro testimonio sobre la inequidad y la injusticia de la sociedad mexicana.



Ilustración 90 David Alfaro Siqueiros, *Las Conejas*, 20 de febrero 1962

²¹⁸ Irene Herner, *Ensayo documental David Alfaro Siqueiros, La Peladita*, (México: Galería Pablo Goebel, 2016), 3-5.

²¹⁹ Irene Herner, “David Alfaro Siqueiros. *Las Conejas*”, *Latin American Sale 20-21 November*, (Nueva York: Christie’s, 2012).

La prostituta: Alegoría de la decadencia

Como hemos constatado a lo largo del capítulo, la prostituta es un personaje politizado que representa la exploración del mundo urbano y la reivindicación del derecho de las clases marginales a formar parte no sólo de la estética nacionalista, sino de la historia de las costumbres, los comportamientos y divertimentos de la población del país. No obstante, este cariz político también tendrá un carácter de fatalidad. Esta figura, cargada de los prejuicios y estigmas de la época, se convierte en una vía para representar la crítica de los artistas frente a lo corrupto, lo ilícito y lo inmoral de la sociedad mexicana y de los grupos políticos en turno. Una imagen alegórica que sirvió para retratar con crudeza la decadencia nacional.

Como se mostró en el primer capítulo, la meretriz se liga en el imaginario plástico con otras imágenes míticas femeninas, sinónimos de la ruina, la traición y la debacle como lo son Eva, Pandora, Salomé o la Malinche, que representan lo “Otro” peligroso, a la vez atractivo y despreciable; efigies de la naturaleza y la sexualidad fuera de control, así como de lo irracional, lo absurdo y lo caótico. Concebidas como figuras por antonomasia de la descomposición social, las “mujeres públicas” serán retratadas desde una visión masculina que las presentará degradadas desde la distorsión de la caricatura y lo grotesco. En su relación con lo salvaje y la transgresión, serán imágenes emparentadas con lo carnavalesco –en tanto sacrificio ritual de las convenciones–, donde las normas se suspenden y se libera lo reprimido. Ahí donde la máscara y la mascarada permiten mostrar el verdadero rostro de la condición humana.

De manera especial, en el ámbito de la caricatura política, la prostituta es un elemento recurrente que revela y ridiculiza no sólo las contradicciones de la moral sexual establecida, sino las acciones deshonestas en torno a los intereses políticos y monetarios de las figuras reconocidas y heroicas del país; pertenecientes tanto a la clase política: gobernantes, funcionarios y revolucionarios, como a la burguesía creciente y pudiente.

Tenemos, por ejemplo, la pieza titulada “Maneras de hacer el amor” publicada en la revista *L’ABC* //91//, en donde Orozco hace una sátira de la doble moral mexicana mostrando la hipocresía en torno al amor romántico y al papel del matrimonio como el único lugar legítimo de la sexualidad. En una de las viñetas de esta caricatura retrata cómo se hace el amor “a la moderna” y muestra a un hombre trajeado que entrega una bolsa de dinero marcada con el signo de pesos, a una mujer con los pechos desbordados del escote; ambos comparten risas y guiños en señal de complicidad. Esta imagen se contrapone con la forma llamada “a la antigua”, donde un hombre hincado corteja a una dama. El artista nos señala con sorna que el sexo comprado es –como lo demostraron las cifras citadas anteriormente– una de las maneras más recurridas de intercambio sexual de la modernidad mexicana.



Ilustración 91 José Clemente Orozco, *Maneras de hacer el amor*, 17 de enero 1926

Para Orozco, desde el inicio de la revolución, la prostituta no sólo va a ser protagonista de la cotidianidad de los burdeles, sino también de su obra gráfica de crítica política. Su lápiz satírico se va a ensañar con los personajes políticos del momento, sin distinción de sus afiliaciones y afinidades ideológicas. Como él mismo lo relata en su autobiografía “Así como entré en un periódico de oposición podía

haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios”²²⁰. Una de sus caricaturas tempranas y más conocidas es “Una escena de ‘Lirio entre espinas’²²¹”, una muestra del antimaderismo²²² del artista, publicada en el *El Ahuizote* en 1911, con un texto al pie que reza “Llegada de la monja a la ‘casa non sancta’” //92//. La monja, vestida púdicamente de negro de pies a cabeza y cargando un largo rosario, representa a La Patria mexicana que entra a ojos cerrados en un burdel donde departen los miembros del gabinete del presidente Francisco I. Madero y otros revolucionarios, entre los que se encuentran –arriba de izquierda a derecha– Ernesto Madero, secretario de Hacienda; Emiliano Zapata; Bernardo Reyes, político porfirista; el diputado Querido Moheno. Y debajo de ellos: Francisco Bulnes (escritor), Gustavo A. Madero, hermano del presidente y diputado; el vicepresidente Pino Suárez; el diputado Jesús Urueta; y por último Juan Sánchez Azcona, secretario particular de Madero. Orozco se mofa de ellos al retratarlos no como héroes sino como hombres feminizados con vestidos escotados²²³. Con ello,

²²⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, op. cit., p. 33

²²¹ Orozco utiliza la frase “lirio entre espinas”, con conocimiento de causa. Se trata de una referencia a la comedia teatral homónima escrita por el dramaturgo español Gregorio Martínez Sierra, presentada en Madrid ese año. La obra trata la historia de Sor Teresa, quien durante las revueltas de la Semana Trágica de Barcelona, se refugia, sin saberlo, en un prostíbulo. Asimismo, esta frase está relacionada con la Inmaculada Concepción, una metáfora que habla de la pureza virginal de María, que sobresale en un mundo inundado por el pecado. Por ejemplo, Theodoto de Ancira expresa su santidad de esta forma “En lugar de Eva, instrumento de muerte, se eligió a una virgen agradable a Dios y llena de gracias, como instrumento de vida. Una virgen poseyendo naturaleza de mujer, pero sin la malicia femenina, virgen inocente, sin mancha, inmaculada, íntegra, santa de cuerpo y alma. Habiendo crecido como un lirio entre espinas”. Citado en Margarita Llorens Herrero., *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Literatura y el Arte del pueblo Valenciano*, (España: Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana, 2007), 33-34.

²²² Orozco no sólo lo demuestra en su obra gráfica sino también en sus memorias, el artista sostiene que “El episodio maderista, revolución a medias, era pura confusión e inconsciencia; lo demás fue lo mismo y quedó todo como antes. *Autobiografía*, 33.

²²³ Un guiño, tal vez, a la viñeta satírica que hiciese José Guadalupe Posada sobre “el Baile de los 41 maricones”, una redada policial ocurrida el 18 de noviembre de 1901, en una fiesta de las clases altas porfirianas donde la mitad de los varones asistentes estaban vestidos de mujer.

no sólo los ridiculiza, sino que los presenta como personajes corrompidos, como prostitutas que venden sus intereses y sus creencias.



Ilustración 92 José Clemente Orozco, *Una Escena de "Lirio entre espinas"*, 1911

La crítica ante la "prostitución" de los intereses políticos e intelectuales también tuvo como víctima a la prensa de la época. Una caricatura de *Frivolidades* de 1911 ¹¹⁹³ muestra la manera en que las publicaciones porfiristas buscaban acomodarse al servicio del nuevo régimen democrático. En ella vemos al diario "El Imparcial" representado como una meretriz en un balcón que ofrece seductoramente sus servicios a Madero, éste la rechaza y le responde "Gracias, no llevo cambio", queriendo decir, como sostiene Rafael Barajas, "no trato con putas baratas" ²²⁴.



Ilustración 93 González, "Carantoñas del Imparcial", en *Frivolidades*, 18 de junio de 1911

²²⁴ Apud., Rafael Barajas, "El Fisgón", *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2020), 187.

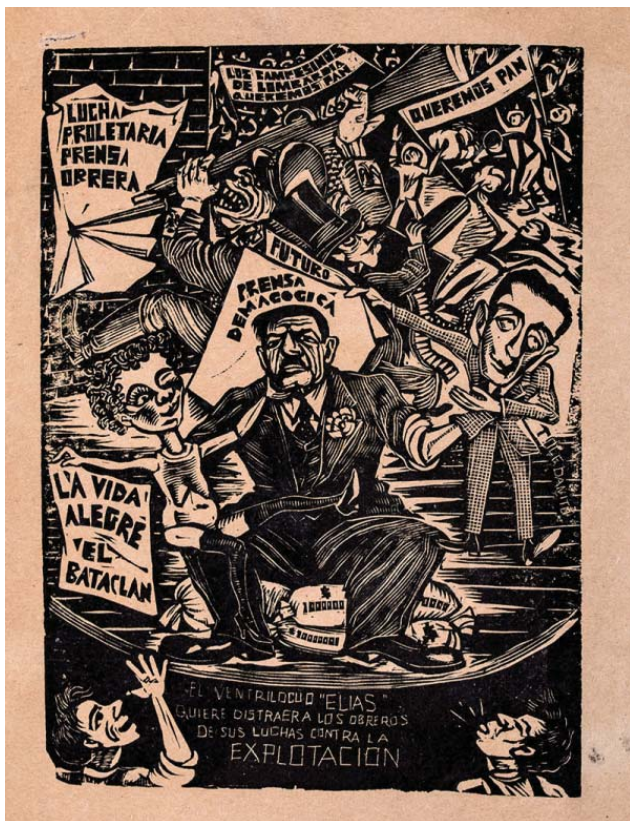


Ilustración 94 Leopoldo Méndez, *El Bataclán*, 1940

En otra caricatura de agosto de 1924, del periódico *El Machete*²²⁵ –en el que participaba con Siqueiros y Xavier Guerrero–, Orozco crítica el uso del erario público por parte de los funcionarios del Congreso y revela a dónde o a quiénes va a parar el dinero. Así, con el título “Esperan sonrientes a los Nuevos Diputados”, nos muestra a un cantinero que sostiene una botella, a un vendedor de autos, otro más de armas y, finalmente a una prostituta que de nueva cuenta –para reforzar su iconografía y no dejar lugar a dudas– tiene los pechos al descubierto. La prostitución no sólo será un divertimento para gobernantes y funcionarios, sino también una herramienta política de disuasión para el pueblo. Así lo retrata Leopoldo Méndez en su grabado *El Bataclán*

de 1940 //94//, en el que presenta un espectáculo de variedad donde el ex presidente Plutarco Elías Calles, como ventrílocuo, maniobra a una prostituta-muñeca sentada en su regazo como una manera de “distráer a los obreros de sus luchas contra la Explotación”.

La asociación de meretriz con las cúpulas del poder no sólo se acota a los políticos en turno, en el imaginario artístico también hará dupla con ricos y burgueses que, con su complicidad, se mofan y se aprovechan de las clases bajas. Con su habilidad de caricaturista, Orozco trabaja esta temática, ahora en sobre los muros. En el panel *Banquete de los ricos* (1926) //95//, de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy el Museo de San Ildefonso, el jalisciense pinta de manera grotesca dos acaudalados hombres, con frac y sombrero de copa, en francachela con una

²²⁵ Esta importante publicación de izquierda fue un órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, al que Orozco pertenecía.

embriagada meretriz. El trío, retratado metafóricamente en la parte superior del mural, mira con divertimento la pelea de “los de abajo”, tres obreros enfundados en overol que riñen sosteniendo simbólicas herramientas: una hoz y un martillo, así como una cuchara de albañil. Seguramente inspirado por esta imagen y por la admiración que tenía hacia el jalisciense, Fernando Gamboa pinta una escena de corrupción similar en un panel del mural *La Lucha sindical* (1936-37)²²⁶, en el segundo piso de los Talleres Gráficos de la Nación. En él denuncia el abuso sindical a través del binomio de la prostituta y el hombre poderoso (en este caso, el líder Luis Morones) que se plantan encima de un obrero cabizbajo, hincado y subyugado.

//96//.

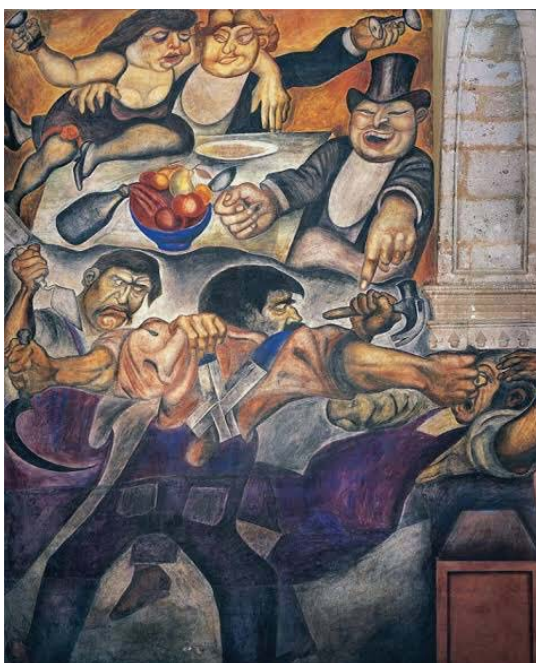


Ilustración 95 José Clemente Orozco,
Banquete de los ricos, 1926



Ilustración 96 Fernando Gamboa, panel de *La lucha sindical*, ca. 1936-7

²²⁶ Este mural lo realiza junto con Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, sus compañeros de la Liga de Escritores y Autores Revolucionarios (LEAR), un organismo militante comunista que reconocía la función social de arte, en favor de las luchas de los trabajadores y en contra de los fascismos y los imperialismos.



Ilustración 97 José Clemente Orozco, *La Ley y la Justicia*, 1923-4

En San Ildefonso, Orozco también emparentó a la prostituta con la imagen alegórica de la “Justicia” //97//, una justicia manoseada por quien tiene las manos “machados de sangre”, una falsa justicia quien borracha y desequilibrada baila al son que le toquen y se vende al mejor postor. Su pareja “La “Ley”, representada por un hombre pudiente, tampoco sale bien librada ante la expresión brutal y grotesca que daba cuenta de la visión crítica del artista sobre la injusticia social en el país. En este mural, así como en *La Cucaracha I*,

una de sus tintas de 1928, el pintor utiliza el humor como un arma de crítica mordaz ante las intenciones revolucionarias de cambio y bienestar, traicionadas por sus artífices. Como lo planteó su amigo Raziél Cabildo, a propósito de las caricaturas de Orozco:

la risa es un rictus de risa, que tiene un sabor de lágrimas; y en otras, es una ironía cruel, profunda, escéptica, corrosiva que hace meditar, que ni ríe ni llora, y que estruja el espíritu sorda y acremente. [...] Es una fuente inapreciable para ahondar el espíritu de una época [...] Ya no flagela las deformidades anatómicas de los hombres, para hacer reír, sino las deformidades psíquicas de las sociedades para dejar en el espectador un principio de pensamiento y en ocasiones de dolor.²²⁷

²²⁷ Raziél Cabildo, “Artes Plásticas: la Exposición de J. C. Orozco en la casa Biblos”, *La República: Semanario Político*, (Septiembre 29, 1916): 9-10.

Sin embargo, es con su obra mural *Catarsis*²²⁸ de 1934 //98//, pintada en el recién estrenado Palacio de Bellas Artes, que Orozco llega a la cumbre de la representación de la prostituta como una metáfora de corrupción y decadencia. Su amiga, Alma Reed sostiene que en esta obra “su enfoque fue simbólico más que realista” es revelador “que Orozco haya tenido libertad para pintar en los muros de un costoso edificio federal estas terríficas hembras desnudas con una audaz franqueza de tratamiento desconocida en sus acuarelas tempranas”²²⁹.



Ilustración 98 José Clemente Orozco, *Catarsis*, 1934

En este mural, el artista dirige la mirada del espectador a “La Chata”, una prostituta inquietante de rostro burlón, máscara tétrica que confronta con su mirada directa. En posición obscena, sin pudor, está postrada con las piernas abiertas ante una maquina fálica, riéndose a carcajadas de su entorno. Visión terrorífica de una humanidad en conflicto, triturada por la tecnología/mecanización, sumida en el caos, el sacrificio y la violencia. La historiadora Mary Coffey plantea que en esta pintura existe “una fuerte identificación entre dinero/codicia/capital y

²²⁸ Este título no es el original, le fue atribuido por el crítico de arte Justino Fernández. Esta imagen, así como su tratamiento grotesco, se tratará de manera más amplia en el cuarto capítulo.

²²⁹ Alma Reed, *Orozco*, 80.

mujer/prostitución/decadencia moral”²³⁰. En esta obra, enclavada en el centro de uno de los edificios públicos más importantes y simbólicos del país, Orozco “optó por condenar la quiebra del propio proyecto cívico que le habían comisionado a adornar [...] *Katharsis* es un antimonumento, una crítica al proyecto postrevolucionario”²³¹.

Asimismo, se trata de una visión profética de los horrores a los que se enfrentaría el mundo pocos años después, en la Segunda Guerra Mundial. Como argumenta Irene Herner, *Catarsis* sirve como fuente de inspiración para mostrar el sentir apocalíptico manifestado por Siqueiros en el cuadro *Nacimiento del Fascismo* de 1936²³² //Ver 179//. En él, plasma como origen del desastre, el alumbramiento de un monstruo con tres cabezas cuyos rostros pueden reconocerse fácilmente, se trata de los retratos de Adolf Hitler, Benito Mussolini y el magnate estadounidense



William Randolph Hearst. La horrorosa criatura, sale de las entrañas de otro ser portador de desgracias: una prostituta con vestido transparente y medias, cuyo rostro dual es también máscara grotesca. Este cuadro lo repinta tiempo después y transforma al tricéfalo en un bebé muerto, en un vacío, y condensa la temible imagen del totalitarismo con el símbolo de la suástica //99//. A la prostituta, como partera de la decadencia, la deja intacta.

Ilustración 99 David Alfaro Siqueiros, *Nacimiento del Fascismo*, ca. 1945 (2º versión)

²³⁰ Mary Coffey, “Without any of the seductions of art’. On Orozco’s misogyny and public art in the Americas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, no. 83. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2000), 107. Mi traducción.

²³¹ ídem., p. 114 y 118. Mi traducción

²³² Apud. Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, (México: Secretaría de Cultural del Gobierno del Distrito Federal, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2010).

En los años cuarenta, Orozco retoma febrilmente la temática de la prostituta al unísono con otros tópicos nacionalistas. En 1940 pinta una obra en la que trata expresamente el tema de la mexicanidad como idea e ideal. Por encargo de Lázaro Cárdenas –quien encarna a cabalidad los valores del nacionalismo revolucionario–, el artista pinta en Jiquilpan, Michoacán (ciudad natal del mandatario), el ciclo mural *Alegoría de la Mexicanidad* en la Biblioteca Pública Gabino Ortiz. ¿Cómo es que concibe Orozco el retrato nacional a la mitad del siglo XX? El muralista muestra en ocho paneles, como crónica periodística en blanco y negro, una visión trágica de nuestra biografía. Pinta las miserias y quebrantos del pueblo mexicano: una masa amorfa armada con palos y banderas, caras que son grandes bocas dentadas – como miradas–, envueltas en la violencia, la injusticia, el abuso y el dolor. Retrata la condición humana clavada en la geografía de nuestro país, un México sin glorias ni idealizaciones.

En el ábside del recinto retrata a una mujer envuelta en drapeados //100//, cuya postura oscila entre la dignidad y la indiferencia, Justino Fernández la llama “la impasibilidad institucional”²³³. Se trata de la Patria – a quién treinta años antes había pintado como un monja–, que cabalga sobre un jaguar rodeada por los emblemas nacionales: un campo de nopales, un águila asfixiada por la serpiente y, como telón de fondo, el lábaro patrio. A su lado, tres mujeres caricaturescas, entre soldaderas y gracias, representan burlescamente la



Ilustración 100 José Clemente Orozco, *Alegoría de la Mexicanidad*, 1940

²³³ Justino Fernández, *Orozco: Forma e idea*, (México: Editorial Porrúa, 1956), 161.

ley, la libertad y la justicia. Orozco, haciendo un *flash back*, actualiza con ironía y saña su propia visión idealizada de aquella patria-matria fundadora que pintó en los muros de San Ildefonso, rodeada de ángeles renacentistas y cargando a una niña mestiza.

Esa mujer rodeada del “México bárbaro”, la patria alegórica, digna pero maltrecha, se convertirá dos años más tarde en la “Gran Ramera” //101//, la puta del Apocalipsis²³⁴, que ahora cabalga a una bestia en medio de la brutalidad, la peste, la degradación y la muerte. Su risa mordaz, como la de “La Chata”, retumba

en plena Segunda Guerra Mundial desde los muros del Templo de Jesús, en la Ciudad de México. Como sostiene Herner, Orozco “es el profeta bíblico que predice [...] los horrores del futuro con las distorsiones del caricaturista, que en vez de hacer reír a su público [...] lo insta a cuestionarse el simulacro de la democracia, de la pretensión de que alguna vez pueda reinar la Libertad, la Igualdad y la Justicia”²³⁵.



Ilustración 101 José Clemente Orozco, *La gran Meretriz*, Estudio para el mural *Alegoría del Apocalipsis o El diablo amarrado*, 1944.

²³⁴ “Vino entonces uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, y habló conmigo diciéndome: Ven acá, y te mostraré la sentencia contra la gran ramera, la que está sentada sobre muchas aguas; con la cual han fornicado los reyes de la tierra, y los moradores de la tierra se han embriagado con el vino de su fornicación. Y me llevó en el Espíritu al desierto; y vi a una mujer sentada sobre una bestia escarlata llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas, y tenía en la mano un cáliz de oro lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación. Y en su frente un nombre escrito, un misterio: Babilonia la grande, la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra”, *Apocalipsis*, 17, 1-5

²³⁵ Irene Herner, “Orozco la diagonal y la cruz”, 516.

Una de las asociaciones más interesantes que encontramos en la plástica mexicana entre la prostituta/urbe/decadencia/apocalipsis es la que hace José Chávez Morado en 1949, en el contexto del concurso “La Ciudad de México interpretada por sus pintores”. Ante el desencanto moderno por la traición del progreso que se expresó cruelmente con la Segunda Guerra Mundial, las visiones de los artistas estarán empapadas de violencia y ansiedad. Asimismo, el crecimiento de la marginación social, la polarización económica y la explotación laboral encontrarán eco en el imaginario apocalíptico de la modernidad. Chávez Morado captura estos miedos y preocupaciones en *La ciudad* //102//, representada por una figura femenina mitad mujer, mitad máquina. Actualizaciones de híbridos de todos los tiempos, como una sirena de la era industrial. La ciudad es la actualización de Babilonia que, a la vez, es la ramera del Apocalipsis. Chávez Morado nos presenta la mítica asociación, –muy bien trabajada por los expresionistas– de la prostituta como lugar simbólico del vicio y la degradación, de la enfermedad social y moral, de la decadencia de la metrópoli y la sociedad moderna.



Ilustración 102 José Chávez Morado, *La ciudad*, 1949

Siqueiros también evoca a la ramera babilónica en su cuadro *El diablo en la iglesia* de 1947 //103//. El diablo es en realidad una “diabla” rubia ataviada, como la de Orozco, con las mismas joyas y el desenfreno de la debacle. El monstruo femenino irrumpe con estruendo en el templo religioso, donde “los de abajo” –¿los agachados?– se reclinan implorando misericordia, mientras que los de arriba, los

ricos del sotocoro, –eterna lucha de clases– tampoco se salvarán de la hecatombe. Asimismo, Siqueiros actualiza a la ramera apocalíptica ya no como personaje mítico,

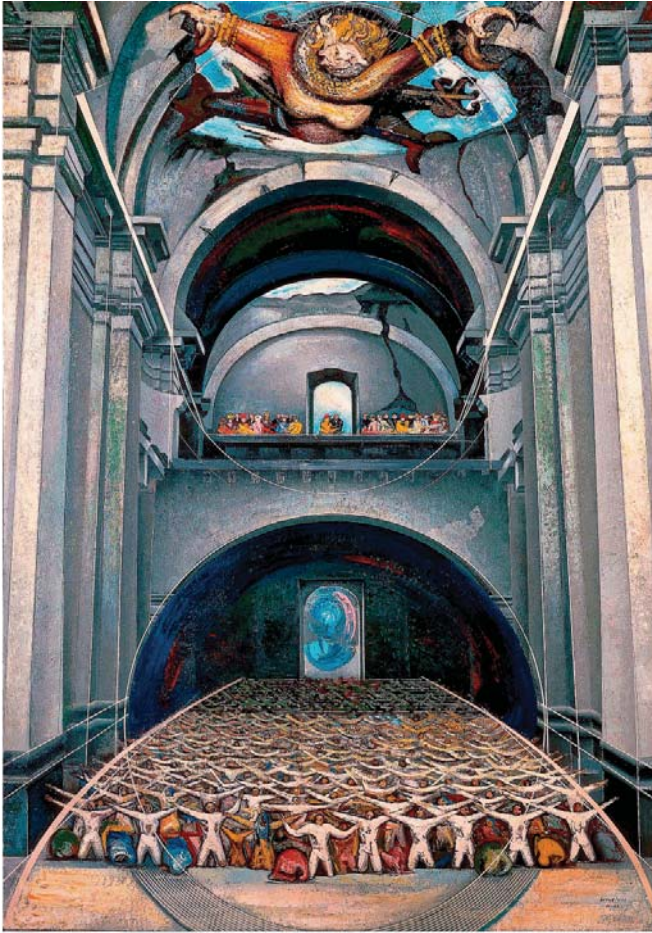


Ilustración 103 David Alfaró Siqueiros, *el Diablo en la Iglesia*, 1947

sino como un ser de “carne y hueso”, en su mural de la Asociación Nacional de Actores //Ver 142//. En medio de una marcha coreográfica compuesta por personajes del pueblo mexicano: actrices, danzantes, y en especial, un guerrero jaguar, Siqueiros pinta a una prostituta güera y de ojo azul, que en vez de montar a una bestia, somete a un indio de calzón blanco. La meretriz representa la acusación del pintor sobre cómo los intereses extranjeros someten a la nación mexicana, bajo el auspicio de nuestros propios gobernantes. En este mural, en el contexto de las huelgas de ferrocarrileros de 1958, el artista presenta una crítica aguda del gobierno mexicano como un aparato represor, corrupto y entreguista.

Como hemos visto, las prostitutas como alegorías de la decadencia que retratan los artistas mexicanos son personajes en la penumbra, ubicadas en el reino de lo prohibido e impuro, entre villanas y víctimas que no sólo personifican una sexualidad violenta, sino también, la violencia y la descomposición sociales. Para Orozco y Siqueiros, representarán, en especial, la imagen de una revolución traicionada, comercializada, convertida en mascarada. Figuras simbólicas que sintetizarán una mirada acusadora y crítica sobre la nación, así como un cuestionamiento de las claves que articulan y constituyen la mexicanidad mestiza,

pues como ya lo había expresado José Clemente “en la pintura mural mexicana [...] puede encontrarse qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; qué es lo que lo inquieta, lo obsesiona o perturba, lo que teme y lo que espera. [...] Resulta, a la postre, todo un examen de consciencia”²³⁶.

²³⁶ Raquel Tibol, *José Clemente Orozco, una vida para el Arte*, 217.

CAPÍTULO 3 La prostituta: el cuerpo como construcción estética

Como he puntualizado a lo largo de la investigación, para los artistas modernos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la prostituta fue un motivo pictórico que les permitió indagar y retratar en el arte la experiencia de la vida cotidiana, romper con las temáticas y cánones tradicionales académicos y explorar nuevas formas y técnicas de creación artística. Es una figura a través de la cual transmitieron la vivencia de la ciudad y su transformación, así como su postura de fascinación y desencanto frente a la modernidad industrial, capitalista y burguesa. Asimismo, es un personaje popular y urbano que les permite reconfigurar un imaginario social y artístico en torno a la búsqueda de una identidad nacionalista. Pero, sobre todo, la imagen de la meretriz les abre la posibilidad de explorar el cuerpo en tanto forma estética, pero también, como una construcción cultural.

La labor de contextualizar y analizar las obras de arte en torno al motivo pictórico de la prostitución que elaboraron los artistas de la época me ha conducido invariablemente a ubicar al cuerpo como un elemento central de las representaciones plásticas. Esta centralidad se debe a que las prostitutas son personajes identificados fundamentalmente por sus acciones físicas, por su atuendo y su narrativa corporal. Sus gestos, posturas, actitudes y vestimenta conforman una *apariencia distintiva* que tiene características propias que las definen y diferencian dentro de un universo de figuraciones femeninas.

En dichas obras, existe una búsqueda artística por caracterizarlas y personificarlas, es decir, de *construir*, teórica y plásticamente, su cuerpo. Nos encontramos con un tratamiento estético específico que expresa no solamente formas del cuerpo sino, sobre todo, modos de imaginarlo, pensarlo y valorarlo. Las “mujeres públicas” aparecen como una imagen elaborada desde la percepción y la interpretación de los artistas masculinos. Una representación conformada desde la mirada de quien las ve y la pinta.

El cuerpo de la prostituta, como eje narrativo de las imágenes, será construido por los pintores a partir de distintas visiones que se superponen, se entrelazan y se alimentan como vasos comunicantes. Por un lado, tenemos una visión descriptiva y detallada, cuasi periodística, en la que se *retrata* la corporalidad de mujeres concretas que posan ante el pintor o que son capturadas en situaciones cotidianas en las que aquél participa como actor y/o espectador. No obstante su propósito documental, estas imágenes no parten de una observación “objetiva”, de una contemplación neutra. Por el contrario, la conformación de estos retratos está mediada por la mirada particular de los pintores. Una visión sobre el cuerpo –el suyo y el de los otros- marcada por su formación artística y sus experiencias individuales. Pero, sobre todo, por sus prejuicios, deseos y fantasías; por un eros personal.

Por otro lado, el cuerpo de la meretriz se crea y recrea a partir de una visión “imaginaria”, en la que la mirada del artista está permeada precisamente por un imaginario estético conformado tanto por referentes particulares y contextualizados de su entorno, así como por modelos míticos e históricos anclados en la cultura visual y la historia del arte. Referentes y modelos que el pintor se encargará de reproducir, transformar y/o transgredir.

Por último, este cuerpo se representa bajo una visión conceptual y simbólica que abreva de un contexto histórico y social cargado de valores éticos, morales y políticos. Los artistas miran -y también se cuestionan- a partir de esquemas culturales incorporados: es decir, desde las normas y preceptos sociales que modelan y regulan los usos corporales; desde una cultura de género que estipula valores y prácticas diferenciadas entre hombres y mujeres; así como desde interdicciones y transgresiones que marcan el cuerpo sexuado. Esta visión está intermediada por costumbres y tradiciones de su sociedad, así como por saberes religiosos, científicos e ideológicos que iremos desglosando a lo largo de este capítulo.

En estas visiones de la prostituta, la realidad se alimenta de lo imaginario, y viceversa. Los artistas documentan en sus obras una corporalidad que observan de

primera fuente y, a la vez, conforman una iconografía en la cual le atribuyen características casi fijas e inmutables. Es decir, producen y reproducen una apariencia preestablecida que funge como una marca de identidad social que las ubica en un lugar y las distingue, al tiempo que también las segrega y discrimina. En su figuración, encontramos posiciones contradictorias donde, por un lado, los pintores no se salvaron de caer en las trampas de los prejuicios y estigmas de la época que nutrieron el imaginario social de adjetivos y supuestos sobre “las mujeres fáciles”. Y, por el otro, reconocen en esta apariencia una forma de subversión y transgresión frente a las convenciones morales de decencia y buenas costumbres de la “respetabilidad” burguesa, contra las que ellos mismos luchaban.

En las obras de arte que se muestran en este capítulo, podemos constatar que el cuerpo de la prostituta, al mismo tiempo que parece que es material, carne, en realidad se elabora como idea, como concepto. En su representación, los artistas inscriben cuestionamientos éticos, estéticos y políticos en torno a los usos y las prácticas del cuerpo, y en específico, al ejercicio de la sexualidad y el erotismo. A la par, reactualizan modelos e ideales de belleza y exploran formas novedosas y distintas de figuración. Como un significante mayor²³⁷ del arte, es un medio de comunicación y expresión que a la vez que está atravesado por una serie de discursos culturales, morales y sociales, también genera un discurso plástico.

El cuerpo está conformado como un *lenguaje* que habla sobre el individuo y la colectividad, y en tanto tal, puede ser leído, narrado e interpretado. Las

²³⁷ El psicoanalista francés Jacques Lacan considera que existen cuatro grandes significantes desde donde fluyen las temáticas del arte: el cuerpo, el amor, el nacimiento y la muerte. Estos significantes, expresados de las formas más variadas en el campo artístico, son puntos de partida y llegada que, tanto a los artistas como a los espectadores, nos permiten comprender y expresar las interrogantes y conflictos que suscita nuestro estar en el mundo y la interacción con nuestros semejantes. Apud. Irene Herner, “La otra Giganta, persistencia del desnudo”, *La Palabra y el hombre, Revista de la Universidad Autónoma de Veracruz*, núm. 44, (2018): 45-48. E Irene Herner “Venus y Odaliscas”, *Colección de arte digital y Comunicación Artística*, (colección de discursos curatoriales, textos y productos audiovisuales), (México: UNAM, 2012).

creaciones artísticas son testimonios y documentos en los que podemos dar cuenta de la dimensión corporal de las prostitutas no sólo en el ámbito estético, sino en el orden social, histórico y simbólico. De esta manera, las obras de arte funcionan como objetos de estudio en su propio derecho, en las cuales se muestra plásticamente este proceso de construcción, visualización y significación de la corporalidad.

A través de una selección de obras de arte mexicano -y entablando vínculos de relación y contraste con otras imágenes europeas-, el objetivo de este capítulo es describir y analizar la configuración del cuerpo en tanto construcción estética significativa. Es decir, mostrar las maneras en las que se caracteriza, se valora y se identifica la corporalidad de la prostituta, desde su fisonomía, apariencia, comportamiento y lenguaje corporal, pasando por las dimensiones identitarias de edad, sexo, clase y etnia. Por medio de esta exploración, me propongo demostrar que, a pesar de la pluralidad de representaciones –interpretaciones particulares desde diversas miradas masculinas-, se puede determinar un denominador común en la imagen corporal de la meretriz, un *tipo* que conforma una estructura plástica cultural.

Caracterización del cuerpo de la prostituta

La prostituta, cuya etimología proviene del latín *prostituere*, palabra conformada por el vocablo *pro* “delante de” y el verbo *statuere* “poner, colocar”²³⁸, es un cuerpo que justamente está situado al frente, mostrado ante la vista, dispuesto para exhibirse. Es un cuerpo disponible, marcado por una sexualidad explícita cuyas manifestaciones -generalmente confinadas al ámbito privado-, traspasan a la palestra pública. Dentro del arte moderno de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, este *cuerpo* sobreexpuesto a la mirada, posee características propias

²³⁸ Ricardo Soca, *Nuevas y fascinantes historias de las palabras*, (Uruguay: Asociación Cultural Antonio de Nebrija, 2004), 197.

que lo identifican y diferencian del de otras mujeres, conformando un imaginario estético que tendrá eco incluso hasta nuestros días.

En la representación plástica de las “mujeres públicas”, los artistas construyen una forma paradigmática de cuerpo. En sus pinturas, encontramos aspectos recurrentes dentro del discurso visual que exponen maneras precisas de desplegar la corporalidad de la prostitutas a través de sus gestos, su atuendo, sus emociones, sus posturas y movimientos. En las obras, exploran también los rituales de interacción que las meretrices entablan con otros personajes, (clientes, compañeras o madrotas), sus reacciones, su proxémica y su posicionamiento en el espacio. Asimismo, muestran cómo son los juegos de seducción, cómo encarnan o niegan el erotismo y la sensualidad, cómo se experimenta el placer o su falta.

Como sostiene la antropóloga Marcela Lagarde, “Las prostitutas tienen lenguajes culturales que las identifican y son de hecho una demostración de su situación; son formas reconocidas de vestir que exhiben el cuerpo de una forma que no lo hacen otras mujeres, de hablar.” Se caracterizan por un “manejo corporal, el caminado, las expresiones de la cara, los movimientos de las manos, las formas de sentarse, de ‘estar ahí en la cama’, de andar desnudas. [...] La indumentaria, el tratamiento del pelo y de la cara, el arreglo, el olor y el movimiento corporal constituyen para las prostitutas su uniforme”²³⁹.

Por consiguiente, existe todo un lenguaje corporal cargado de valores, entendidos, patrones y comportamientos que ubicarán a las meretrices como tal. Tanto la gestualidad como los usos del cuerpo están rodeados por un *ethos* que se comparte colectivamente y que terminan por ser convenciones sociales –que, no obstante, devienen también en clichés. El cuerpo es un soporte de escenificaciones, de distinción y caracterización; la apariencia, el vestuario y la glosa corporal son una

²³⁹ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, (México: UNAM, 2005), 614.

manera personal de *presentarse* y *representarse*²⁴⁰, modos de mostrarse ante la mirada del otro. Es por ello, que las prostitutas adoptan una apariencia preestablecida y actúan un papel que se les ha conferido para cumplir con la fantasía, con el deseo del otro. La meretriz conforma una imagen de sí misma, un *performance* que está condicionado socialmente. Se trata, en este sentido, de una corporalidad *aprendida* que, en las obras de arte, es *aprehendida*, interpretada y significada por quienes la retratan. Nos encontramos, entonces, ante un juego doble de representación en el que podemos dar cuenta de cómo ellas se presentan ante la mirada de los otros y, al mismo tiempo, cómo son miradas por esos otros.

Los pintores modernos observaron de primera mano a las prostitutas e incluso entablaron relaciones de convivencia, amistad y amor en su cotidianidad. Ambos formaban parte de la vida bohemia y existía una identificación mutua por su condición marginal. Sin embargo, las imágenes que crean los pintores van más allá de ser meros retratos. La representación corporal de la meretriz se construye y deconstruye no sólo por medio de descripciones precisas, sino preeminentemente, de discursos estéticos articulados a partir de las cualidades físicas, morales y políticas que les atribuyen.

A pesar de que cada obra es una propuesta estética particular que retrata cuerpos concretos y diversos, existe una unidad en la diferencia, un denominador común en la construcción corporal de la prostituta, incluso más allá de los confines contextuales y temporales del arte moderno. Para demostrar esta aseveración, resulta interesante retomar y comparar dos descripciones de la “mujer pública”, realizadas en momentos históricos distintos. Ambos relatos permiten mostrar una continuidad discursiva y temporal -que aún recorre hasta nuestros días- en cuanto

²⁴⁰ Ver Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, (Argentina: Amorrortu, 2001). En este texto, el autor utiliza metáforas y términos extraídos del teatro para dar cuenta de la interacción social que se desarrolla en la vida cotidiana. En esta interacción, los *actores* interpretamos *papeles* –complementados por el *escenario*, el *vestuario* y la *utilería*– para causar distintas impresiones ante una *audiencia*.

a la caracterización de los usos, valores y atavíos corporales que se les atribuyen a las meretrices y que las distinguen en el imaginario social y artístico.

La primera, es elaborada por Luis Lara y Pardo en su libro *La prostitución en México*, de 1908. Retomo aquí las frases y adjetivos que conforman una especie de “vocabulario corporal” utilizado por el médico porfirista para describir a las meretrices de la época: “mujeres perdidas”, “hacen alarde de su impudicia”, “despliegan artes mil para alborotar”, “carne de vicio”, “tentadora mercancía”, “visten uniforme llamativo”, “llenas de afeites”, “saturadas de perfume”, “se peinan de manera artificiosa”, “usa bata de seda”, “de media calada”, “se cuelgan en las orejas grandes arracadas”, “con los ojos fatigados por la vigilia”²⁴¹.

La segunda caracterización es la que hace fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escrita entre 1540 y 1585, donde recopila la cultura y las tradiciones precolombinas de la región central de México. Es necesario señalar que el misionero franciscano elabora esta descripción desde las imágenes, lugares comunes y prejuicios morales que trae del Viejo Mundo, desde *una representación* ya conformada. No obstante, Sahagún también se aboca a describir lo que *observa* en el Nuevo Mundo y lo que sus informantes directos –parte de la élite mexicana masculina– le brindan como testimonio. Por lo tanto, encontramos en su crónica las concepciones y atributos de lo sensual y lo sexual de la prostituta que se comparten en ambas geografías. Este texto con intención moralizante, se titula “Las Mujeres Públicas” y se enmarca en una especie de inventario denominado “Muchas maneras de malas mujeres”, y dice:

La puta es mujer pública y tiene lo siguiente: [...] púlese mucho y es muy curiosa en ataviarse que parece una rosa [...] y para aderezarse muy bien

²⁴¹ Me basé en la selección que realiza la historiadora Rosalina Estrada en un anexo de su texto titulado “La prostitución en México. ¿una mirada francesa?”, En *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglo XIX y XX*, coord. Claudia Agostoni, (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008), 187-188.

primero se mira en el espejo, báñase, lávase mucho, y refréscase para más agradar; suélese también untar con unguento amarillo de la tierra que llaman *axin*, para tener buen rostro y luciente, y a las veces se pone colores o afeites en el rostro, por ser perdida y mundana. Tiene costumbre de teñir los dientes con grana y soltar los cabellos para más hermosura, y a las veces tener la mitad sueltos, y la otra mitad sobre la oreja o sobre el hombro [...]. Tiene costumbre de sahumarse con algunos sahumeros olorosos y andar mascando *tzictli* para limpiar los dientes. [...] Es andariega, callejera y placera; ándese paseando buscando vicios, anda riéndose, nunca para [...]. Tiene también la costumbre de llamar haciendo señas con la cara, [...] guiñando el ojo, llamar con la mano [...] andarse riendo para todos, [...] y querer que la codicien [...] y querer que le paguen bien.²⁴²

El fraile personifica en este escrito a las *ahuianime* del mundo nahua prehispánico, un grupo de mujeres que fungen como acompañantes sexuales de los guerreros y sacrificados²⁴³. Es importante destacar que a dichas féminas “les estaba permitido un lenguaje no verbal –vedado para las otras mujeres– que consistía en ciertos movimientos del cuerpo, gesticulaciones, atavíos y cosméticos propios de su oficio: la seducción”²⁴⁴. Estas manifestaciones

²⁴² Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España. Tomo III*, (México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, 1830), 37-38.

²⁴³ Alfredo López Austin señala que “La antigua sociedad nahua parece haberse mantenido en una posición demasiado ambigua frente a la prostitución. El nombre mismo de la prostituta ‘la alegre’ (*ahuiani*) parece contener semas positivos; pero los textos que se refieren a la prostituta la describen como un ser despreciable y aborrecible. Es cierto que estos textos corresponden ya a la época colonial [...] pero no es difícil que exista cierto grado de continuidad de la visión precolonial”, en *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas. Tomo I*, (México: UNAM, 1990), 349.

²⁴⁴ De manera contraria de las *ahuianime*, los informantes de Sahagún señalan que los consejos que las madres daban a sus hijas para ser mujeres “honestas” eran “Mira hija, que nunca te acontezca afeitarse la cara o poner colores en ella, o en la boca, por parecer bien, porque esto es señal de mujeres mundanas, carnales”, Códice Florentino, citado en Miriam López Hernández, “Ahuianime: las

corporales se enmarcan en el terreno de lo *sensual* que proviene justamente de los *sentidos* y su estimulación: la vista, el olfato y el tacto, para provocar la excitación masculina.

La descripción de Sahagún destaca una característica distintiva de las “mujeres públicas”: las técnicas de mantenimiento y cuidado corporal; como plantea el franciscano, ellas gustaban de sahumarse y utilizar fragancias y cosméticos, así como bañarse afanosamente. Es interesante notar cómo esta misma descripción se emparenta con la que, casi cuatro siglos después, hace Lara y Pardo. Según ya vimos, el porfiriano ubica en “ese mundo en que todo es apariencia, en que todo está puesto para impresionar” a “esas mujeres [...] cubiertas de seda, enmascaradas de afeitado, saturadas de perfume, haciendo la ‘pose’ llamativa”²⁴⁵. Como podemos constatar, en la prostituta, el arreglo del cuerpo y el esmero en su aseo están en función del otro. Se realizan *para* el otro. El cuerpo se reviste material y simbólicamente para agradar y encender el deseo y la fantasía del cliente.

Pero no sólo se trata de una apariencia con fines de atracción. En ambos relatos, podemos dar cuenta que hay una necesidad social –estructurada desde una lógica masculina– de configurar una imagen corporal que diferencie a las mujeres de acuerdo con su lugar en la sociedad. Se trata de delimitar roles, prácticas corporales y cualidades que separen a las “mujeres decentes” de las que “no lo son”. Por tanto, las meretrices tendrán un aspecto y un comportamiento característicos que las señala, las separa y las discrimina del resto.

Precisamente, el sociólogo y antropólogo David Le Breton, estudioso de los imaginarios sociales en torno al cuerpo, sostiene que “El cuerpo aparece en el espejo de lo social como objeto concreto de investidura colectiva [...] como motivo de distanciamiento o de distinción a través de las prácticas y los discursos

seductoras del mundo nahua prehispánico”, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 42, núm. 2, (2012): 401 y 411.

²⁴⁵ Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, (México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1908), 54

que provoca”. La puesta en escena de la apariencia, por consiguiente, es un medio deliberado para difundir información, una forma de presentación. Como veremos en el caso de la prostituta, la vestimenta, el maquillaje o las formas de cuidar el cuerpo son signos que se convierten en “índices dispuestos para orientar la mirada del otro o para ser clasificado bajo determinada etiqueta social [...]. La presentación física parece valer socialmente como una presentación moral. Un sistema implícito de clasificación es el fundamento de una especie de código moral que excluye toda inocencia en la apariencia”.²⁴⁶

Ahora bien, aunque sale de la delimitación cronológica de esta tesis, detengámonos por un momento en la caracterización de las *ahuianime* prehispánicas. Ya hemos leído *in extenso* la descripción que Sahagún hace de ellas en su *Historia general*, sin embargo, no he encontrado hasta el momento ninguna representación precolombina en la que podamos constatar esta apariencia particular. Los especialistas en el tema, como Alfredo López Austin y Miriam Hernández, no las mencionan en sus investigaciones. Los únicos registros visuales provienen de la época de la Colonia, es decir del s. XVI, y, aunque recuperan los relatos de los informantes mexicas, están mediados ya por la visión occidental y cristiana de los evangelistas.

Las ilustraciones del Códice Florentino, a pesar de haber sido realizadas por los *tlacuilos* o pintores prehispánicos, no plasman a las “mujeres públicas” desde la visión prehispánica sino desde una forma europeizada. Su caracterización no guarda exactitud con la descripción de Sahagún, sin embargo, se recuperan aspectos generales distintivos: //104// las retratan con el pelo suelto, adornadas con pocos cosméticos y ataviadas con vestimentas profusamente decoradas. En estas imágenes se señalan, sobre todo, los atributos que portan en las manos, en este caso, se trata de flores y elementos acuáticos que las relacionan con la diosa Xochiquetzal²⁴⁷. (Es interesante que, en el arte moderno,

²⁴⁶ David Le Breton, *La Sociología del cuerpo*, (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2002), 81-82.

²⁴⁷ En la cosmovisión mexica, las prostitutas estaban relacionadas con Xochiquetzal, diosa de las flores, de la belleza y el amor, el placer y las artes.

también existe una asociación significativa de la prostituta con las flores y el agua, como veremos más adelante).



Ilustración 104 Ahuianime, Códice Florentino: t. III, lib. X, cap. XV, fol. 39v (edición 1979)

Esta representación del Códice Florentino es relevante dentro de nuestro estudio, ya que seguramente Diego Rivera la retoma como una fuente visual para realizar la imagen de la prostituta que aparece en su ciclo mural *México Prehispánico y Colonia*, pintado entre 1941 y 1952 en el Palacio Nacional de la Ciudad de México. Rivera, obsesionado con la reconstrucción imaginaria de nuestro origen precolombino, es el único artista que figura y recrea a las meretrices prehispánicas²⁴⁸. Como gran conocedor de las fuentes de la historia antigua, el pintor recuperó en esta obra mural no sólo las imágenes del códice, sino también las descripciones de cronistas españoles como Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo.

La escena que nos interesa se sitúa en el panel que retrata la vida comercial dentro del Mercado de Tlatelolco. //105// A pesar de la bulliciosa multitud que nos

²⁴⁸ Como veremos a lo largo de este capítulo, los demás pintores mexicanos ubican a la prostituta siempre como una figura urbana de la modernidad.

presenta este complejo mural, es fácil ubicar y reconocer a la “mujer pública” entre la diversidad de representaciones femeninas: su corporalidad es determinante. Rivera le otorga un lugar especial, está ubicada en primer plano y su altura es ligeramente mayor a la de las otras mujeres. La mujer parece ajena a la agitada actividad del tianguis, está inmóvil, parada en actitud de exhibición casi como un maniquí. La puesta en escena la coloca como una más de las “mercancías” que se intercambian en el sitio. La claridad de su piel contrasta con el intenso color moreno de sus acompañantes, sus rasgos mestizos/europeos y su similitud a la artista Frida Kahlo, capturan de primera mano la mirada.



Ilustración 105 Diego Rivera, detalle del ciclo mural *México Prehispánico y la Colonia*, 1941–1952

Rivera nos facilita claves para reconocer al personaje, se trata de una *ahuianime*²⁴⁹. El lenguaje no verbal es el reino de la plástica y aquí evidencia las

²⁴⁹ ¿Podría tratarse no de una *ahuianime* común sino de una referencia particular a la Malinche? Como apunta Sandra Messinger, a partir del siglo XIX –sobre todo en el campo de la literatura–, la

intenciones del muralista respecto de la identidad social de la retratada. En primer lugar, su vestimenta –muy similar a la del códice– es más llamativa que la que portan las demás mujeres, a su atuendo se suman, además, aparatosos collares y aretes. Asimismo, es la única mujer que lleva el pelo suelto; su gran cabellera negra recorre su cuerpo y llega hasta su cadera. También, es la única con los labios y dientes pintados, encendidos de color rojo.

Al igual que en el Códice Florentino, la mujer lleva en la mano una flor; su tocado también está hecho de flores, incluso el ramo de alcatraces a su espalda parece una pieza de su peinado. Se trata de flores que no están en venta, sino que se presentan como atributos de la persona. Este elemento natural aparece asociado recurrentemente con las prostitutas, como podemos reconocer en el ramo que se le ofrece a la Olympia de Manet y a la orquídea que decora su cabello //Ver 148//; así como al ramillete que sostiene la mujer que cruza la calle en la obra de Giovanni Boldini //Ver 11// o a la decoración corporal de Madame Germaine de Otto Dix //ver 32//. Las flores tienen una connotación sexual que remite tanto a la excitación del olfato como a los regalos ofrecidos por los clientes. Sobre todo, la flor hace referencia, por su forma, a los genitales femeninos. Desflorar, incluso hasta la fecha, es un sinónimo de “quitar la virginidad”²⁵⁰.

Recordemos las descripciones de Sahagún sobre el comportamiento corporal de la *ahuianime* que la califican como una “mujer contoneante, libertina [...] Mujer escandalosa”²⁵¹. “Andas llamando con los ojos, guiña los ojos a la gente, cierra el ojo a la gente, andas sonriendo a la gente vuelve el rostro, ríe, anda riendo,

Malinche es ubicada bajo el prejuicio histórico de ser “la prostituta” que se entregó a los españoles, se enamoró del conquistador y traicionó a su pueblo. Ver Sandra Messinger Cypess, *La Malinche in mexican literature. From History to Myth*, (Estados Unidos: University of Texas Press, 1991).

²⁵⁰ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, <https://dle.rae.es/?id=CzVy2Dz>

²⁵¹ Pérez Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos mayas. Tomo II*, (México: UNAM, 1990), 276.

andas haciendo señas a la gente, [...] llamando a la gente con las manos”²⁵². Esta narrativa retrata una corporalidad específica en la que la prostituta desplegará toda una serie de movimientos y gestos llamativos que la distinguirán de las “mujeres honestas”, cuyo lenguaje corporal era severamente constreñido²⁵³.

Rivera toma en cuenta esta descripción para realizar el retrato de la prostituta del mural y, además, recupera un signo característico de la iconografía prostibular: el gesto sensual de recogerse la falda y mostrar aquellas partes del cuerpo inaccesibles a la mirada masculina, juego erótico que en el espacio público permite una insinuación sutil pero certera. La *ahuianime* mestizada levanta con una de sus manos su largo huipil hasta muy cerca del pubis, descubriendo sus muslos ricamente adornados, enfatizando la cualidad sexual de la exhibición.

Como observamos en esta pintura, en el lenguaje corporal que suponen estos juegos de seducción, intervienen ciertas prácticas culturales: desde técnicas de decoración, “embellecimiento” y cuidado, hasta usos y movimientos corporales que fungirán como códigos de representación en las artes visuales. El entramado plástico y discursivo que los artistas utilizan para construir el cuerpo de la prostituta pone de manifiesto una puesta en escena de ciertos signos no verbales –gestos que comunican–, y cuya línea de continuidad la podemos trazar desde las figuraciones coloniales hasta las representaciones modernas enclavadas en el ámbito urbano de la primera mitad del siglo XX.

En las obras de arte hay una “semántica” de lo corpóreo, es decir, a cada parte del cuerpo se le asignan valores, y las expresiones físicas y emocionales

²⁵² Idem.

²⁵³ Miriam López traza en las crónicas prehispánicas el ideal de discreción que se esperaba de la mujer virtuosa: “se le pedía que cuando fuera por la calle no mirara por aquí y por allá [...] A la muchacha noble se le pedía que en el andar fuera honesta: ‘No andes con apresuramiento ni con demasiado espacio porque es señal de pompa, andar despacio y el andar de prisa tiene resabio de desasosiego y poco asiento’”, Miriam López, “Ahuianime”, p. 411-412.

estarán cargadas de mensajes y significaciones. Como veremos, la forma de representación plástica no sólo caracterizará a la prostituta, sino también enuncia actitudes frente al cuerpo, así como las maneras de ponerlo en juego y significarlo. Por lo tanto, su *apariencia*, conformada tanto por el aspecto físico y su atuendo, como por su gestualidad, movimientos, actitudes y conductas, son códigos que la ubican en un rol y en una posición social.

El rostro: la mascarada de la prostituta

Uno de los elementos más importantes dentro de la imagen corporal de las meretrices y en donde se apuntan gran número de sus características más distintivas, es el rostro. Los pintores van a otorgar un valor fundamental a la cara dentro del conjunto del cuerpo, desplegando una serie de atributos y aspectos que enfatizan tanto su decoración como la expresión de emociones y sentimientos.

Entre estos atributos, en primer lugar, encontramos el uso recargado del maquillaje, un rasgo distintivo que desde la antigüedad ha caracterizado a la prostituta y su representación plástica. Por ejemplo, según los textos cómicos del siglo IV a.C., las hetairas griegas para su arreglo “se embadurnaban con cerusas o blanco de albayalde [...]”, se pintaban “con mora las mejillas [...] y de sus ojos dos torrentes negros fluyen de tinta negra”²⁵⁴. Asimismo, podemos encontrar condiciones similares en la descripción de la *Historia general* de Sahagún como la aplicación de un ungüento amarillo en la tez y de grana cochinilla en los dientes.

A lo largo de la historia, el maquillaje sobrecargado de la prostituta es un factor común que se establece como forma de inscribir la piel. Una marca de identidad impuesta, una indicación que sirve, precisamente, para diferenciarla de otras mujeres. En el arte moderno mexicano, el rostro de las “mujeres públicas” se distingue del de otros personajes femeninos de la época, tales como las madres,

²⁵⁴ Eubulo, *La vendedora de guirnaldas*, citado en Jordi Sanchis Llopez, “Las profesionales del sexo en la comedia griega del siglo IV a.c.”, *Asparkía*, no. 25, (2014): 48-67.

las obreras, las campesinas, o las maestras, precisamente por el uso peculiar y profuso del maquillaje. Los artistas son muy cuidadosos en enfatizar esta característica para no dejar duda de la índole de las retratadas. Por ejemplo, José Juan Tablada acentúa estas señas cuando describe a las meretrices de las acuarelas de *La casa del llanto* de Orozco: //ver 56, 57, 58// “la mujer de la vida’, en cuyo semblante de albayalde y bermellón sangriento, de ojos que arden dentro de la ojera como una brasa en un carbón [...] cabe todo lo que la mujer puede tener de pintoresca plasticidad y de psicología pasional y tristísima”²⁵⁵.



Ilustración 107 Frantisek Kupka,
Gallien's Girl, 1909

Como lo señala el escritor, en las obras de arte modernas, tanto europeas como mexicanas, efectivamente existe un denominador común en el estilo en que se decoran los rostros: //106 y 107// los labios se destacan y engrosan con labial de colores brillantes, especialmente el rojo. El contorno de los ojos se delinea profusamente con lápiz negro y se utilizan sombras en los párpados en tonos azulados, púrpuras o rosados; las cejas se arquean y subrayan con tintes oscuros.

La cara se maquilla con una base blanquecina que le da un aspecto de careta y que, además, uniforma la piel. Asimismo, las mejillas se colorean con un rubor rojizo intenso. En algunas imágenes, aparece también la marca de un falso lunar negro en el contorno de la boca o los pómulos.



Ilustración 106 Andrés Audiffred, *Mujer con lunares*, sin fecha

²⁵⁵ José Juan Tablada al referirse a la serie “La casa del llanto” de Orozco, en “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1913.



Ilustración 108 Andrés Audiffred, *Prostituta*, ca. 1945

La utilización recargada de cosméticos o “afeites” en la prostituta, tiene la función de *colorear* o destacar ciertas partes erógenas y eróticas del rostro para volverse más “llamativa” ante la mirada del otro, y así despertar la excitación masculina //108//. Existe, sobre todo, una fijación particular con la boca pintada de rojo que resulta atractiva no tanto por la intensidad del color, sino por su reminiscencia con los genitales femeninos²⁵⁶. La cosmética de la meretriz se utiliza, precisamente, para acentuar su sexualidad, para subrayar su cualidad seductora y sugerente. La sobreenfatización del maquillaje, asimismo, hace de éste un elemento teatral y dramático que exalta su cualidad de artificio. Una máscara que oculta

a la persona y, a la vez, revela al personaje. Máscara que, en el caso de la prostituta, se convierte en mascarada: engaño e ilusión del amor y la ficción del placer.

Charles Baudelaire destaca esta condición artificial en “Elogio del maquillaje”, donde este aspecto cumple el cometido de hacer parecer a la mujer:

...mágica y sobrenatural. Es necesario que [ella] sorprenda, hechice; [...] Poco importa que las astucias y los artificios sean conocidas por todos, si el acontecimiento es eficaz y el efecto sea totalmente irresistible. ¿Quién no ve que el uso de los polvos de arroz [...] tiene como fin y resultado hacer desaparecer del cutis las manchas que lo natural ha expuesto en exceso, y crear una unidad abstracta en el tono y el color de la piel [...] que aproxima inmediatamente al ser humano a la

²⁵⁶ Dentro del reino animal, incluso, podemos encontrar efectivamente el uso de este color como un mecanismo de atracción sexual, tal es el caso de los mandriles, por ejemplo.

estatua? En cuanto al negro artificial que rodea al ojo y al rojo que destaca la parte superior de sus mejillas [...] Ese marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular [...], el rojo que inflama los pómulos [...] añade al rostro femenino la pasión misteriosa.²⁵⁷

Los artistas modernos utilizan el maquillaje no sólo como un motivo formal de la obra²⁵⁸, sino, efectivamente, retratan el estilo y la apariencia de las “mujeres públicas” de su época, como se puede constatar en las fotografías de Brassai del París principios de siglo XX o en las de Cartier-Bresson de la Ciudad de México //ver 74//. Sin embargo, más allá del mero deseo de semejanza, este recurso pictórico enfatiza una estética de lo artificial relacionada con la simulación, con la suspicacia y el reproche moral que –aún– sigue pesando sobre la prostituta²⁵⁹. El maquillaje será el lugar simbólico del artificio, del simulacro. Por ejemplo, la utilización recargada del colorete de las mejillas subvierte la significación tradicional de “ruborizarse”; no se trata en ningún modo de una muestra de pudor, inocencia o vergüenza; por el contrario, es un signo de descaro, un atrevimiento. La prostituta será una “des-carada”, precisamente por la máscara que porta.

Es importante puntualizar que el tipo de pintura facial que caracterizará a la meretriz desde finales del siglo XIX, está relacionado con una tendencia que marca

²⁵⁷ Charles Baudelaire, “Elogio al maquillaje”, *El pintor de la vida moderna*, (México: Taurus, 2014), 46.

²⁵⁸ Como vimos en el primer capítulo, para los artistas fauvistas como Kees van Dongen, Derain o Kupka, por ejemplo, el motivo del maquillaje tendrá un uso formal dentro de la pintura que les permitirá explorar y potenciar el uso del color y ampliar la paleta naturalista; pero sobre todo, les permitirá describir, a través del color, estados emocionales.

²⁵⁹ Jean Baudrillard sostiene que “Algo de esta metafísica radical de las apariencias, de ese desafío por simulación aún está vivo en el arte cosmético de siempre y en el aparato moderno del maquillaje y de la moda. Los Padres de la Iglesia, que lo han fustigado como diabólico, lo han captado: «Ocuparse del cuerpo, cuidarlo, maquillarlo, es hacerse rival de Dios y oponerse a lo creado». Esta estigmatización nunca ha cesado desde entonces [...] Así, toda nuestra moral condena la constitución de la mujer como objeto sexual mediante el artificio de la cara y el cuerpo.” En *De la Seducción*, (Madrid: Cátedra, 1981), 90.

un tipo particular de feminidad moderna, asociada con la rebelión, la controversia y la independencia²⁶⁰. El maquillaje sobrecargado que en términos históricos –como hemos visto– tipifica la apariencia de las prostitutas, se convertirá en un elemento fundamental de la moda después de la Primera Guerra Mundial. La incorporación de la mujer al mundo laboral y su emancipación económica, así como una mayor apertura en términos sexuales, delineará una estética femenina que retoma y resignifica el uso de los cosméticos atribuidos fundamentalmente al mundo de la prostitución.



Ilustración 109 Ernesto García Cabral, *Flapperista*, 1924

La *garçonne* francesa, que se convierte en la *flapper* en Inglaterra y Estados Unidos, y que en México se conoce como “flapperista” //109//, es un tipo de “chica moderna” que rompe con la imagen de mesura y discreción asociada a la feminidad tradicional representada por la figura de la “madre” o la “señorita”. Se trata de una mujer cuya apariencia se transforma por su corte de pelo al estilo varonil –el “bob-cut”–, su silueta “suelta” con vestidos rectos con amplios escotes y faldas cortas, pero sobre todo, se caracteriza por el uso escandaloso del maquillaje, “she is heavily made-up [...] she has pallor mortis [...], poisonously scalet lips, richly ringed eyes”²⁶¹. Una representante icónica de este nuevo *look* femenino será la pintora y poeta mexicana Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Olin²⁶².

²⁶⁰ Apud., Joanne Hershfield, *Imagining la chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*, (Estados Unidos: Duke University Press, 2008), 59.

²⁶¹ ídem, p. 60.

²⁶² Nahui Olin fue un importante personaje femenino de la época que transgredió los preceptos morales y sociales del momento. Además de pintora y poeta, fue una intelectual que escribió sobre matemáticas, la teoría de la gravedad de Einstein y el universo. Fue irreverente y subversiva, de sexualidad abierta y liberal. Asimismo, fue musa de pintores y fotógrafos frente a los que posó

La flapperesca o “pelona” era asociada frecuentemente con la prostituta debido a su actitud desafiante de libertad sexual e independencia, su hábito de fumar en público y, de manera especial, por su maquillaje facial. Sin embargo, esta mujer moderna, a pesar de causar polémica, no será discriminada por su apariencia, como sí sucede en el caso de la meretriz. Inclusive, dentro del imaginario del arte moderno mexicano, ambos personajes no se confunden, son figurados de manera distinta una de la otra. En particular, podemos ver estas diferencias al comparar el cúmulo de obras que he presentado en esta tesis, con ejemplos de las “chicas modernas” de clase alta que retrata Diego Rivera en los paneles murales de la Secretaría de Educación Pública, entre ellos: *Viernes de Lamentos en el Canal de Santa Anita* //110//, *Banquete de Wall Street* y *Noche de los ricos* //111//.



Ilustración 110 Diego Rivera, detalle de *Viernes de Dolores en el canal de Santa Anita*, 1923-28



Ilustración 111 Diego Rivera, detalle de *Noche de los ricos*, 1923-28

desnuda varias veces. Conservó hasta la vejez su tradicional maquillaje de “flapperesca”, una de las razones por la que fue estigmatizada al final de su vida. Debido a esta apariencia, se pensaba que era una vieja prostituta que merodeaba por el Palacio de Correos. Ver Adriana Malvido, *Nahui Olin*, (México: Circe Ediciones, 2018).

De manera especial, lo que distinguirá al maquillaje de la prostituta de cualquier otro maquillaje “recargado” femenino, será la decisión deliberada de los artistas de retratarlo de forma *grotesca*. Es decir, lejos de ser el acicalado y delineado contorno de los labios en forma de corazón de las *flappers*, el uso del labial en la meretriz no sólo será exagerado, sino que rebasará el perímetro de la boca, retorciendo y desfigurando la línea natural; característica que, en ocasiones, recuerda el pintarrajeado del payaso o del guasón. En cuanto al rubor, nada discreto, excederá la circunferencia de los pómulos, recalcando toda la mejilla. Las sombras y el delineado negro de los ojos se escurrirá por los párpados y se confundirá con las ojeras, tristes testigos de las desveladas y la eterna espera. El maquillaje será un elemento que permitirá acentuar la distorsión del rostro para señalar la expresión de sátira, ironía, amargura o aflicción; ya sea con una intención puramente formal o como comentario moral.

Como podemos observar en la obra de Orozco *En acecho* //Ver 118//, el maquillaje de la retratada es una máscara/fachada que pretende disimular la edad y la piel marchita, sin embargo, el deseo de negar la imperfección la hace más evidente. El mismo motivo lo encontramos en la obra *Brothel Matron* del alemán Otto Dix //112//. El uso formal de lo grotesco a través del maquillaje se elaborará como una deformación realista que, tal como sucede con la ramera de *Nacimiento del Fascismo* //Ver 99// y con *Las Conejas* //Ver 90//, da la sensación de desequilibrio, inestabilidad y angustia.

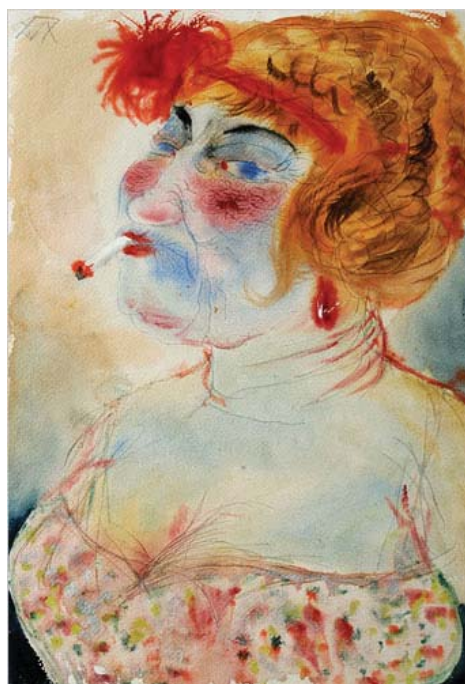


Ilustración 112 Otto Dix, *Brothel Matron*, 1923



Ilustración 113 David Alfaro Siqueiros, detalle de *La Peladita*, 1958.

Sin embargo, en *La Peladita* //113//, Siqueiros la sobrecarga de este elemento no será una simple mascarada. Por el contrario, el maquillaje que enfatiza la mueca distorsionada de la mujer, refuerza el dramatismo que evidencia el infortunio, así como su denuncia ante la discriminación de la que es víctima. El artista logra sobrepasar el estigma de la apariencia del personaje para mostrar a la persona, una mujer vulnerable con un discurso.

Orozco, maestro del expresionismo, utilizará el maquillaje como demostración de lo burlesco y de la farsa; un motivo que se asociará a lo carnavalesco y a la distorsión de la caricatura. La mofa y la sátira despiadada se recrudece con el uso violento y mordaz del color en las mujeres de *Catarsis* //114//, así como en la representación de la “Justicia” //ver 97// de uno de sus paneles en San Ildefonso. El artista empleará la mascarada para exhibir su crítica social. Los rostros pintarrajeados de las prostitutas que retrata en sus dibujos y murales son manifestaciones del artificio y la decadencia, del “sainete, drama y barbarie”²⁶³ que el mexicano asocia con la corrupción política y social.



Ilustración 114 José Clemente Orozco, detalle de *Catarsis*, 1934

²⁶³ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, (México: Ediciones de Occidente, 1945), 56.

▪ El rostro como expresión emocional

A través de la figuración del rostro, los artistas buscan capturar la apariencia de la prostituta, pero sobre todo, el carácter y el sentir de la retratada; es una forma de biografía extractada, sintética. No obstante, el rostro tiene una condición ambivalente, revela y oculta a la vez, en tanto que muestra quién es la persona y al mismo tiempo el deseo de *construirla* como personaje. Mezcla de verdad y ficción, de percepción e invención.

El pintor neerlandés Vincent van Gogh le escribe desde Amberes una carta a su hermano Theo, donde señala la importancia del rostro: “Pienso que has sabido captar correctamente la importancia de ser veraces para que pueda hablarte libremente. Por el mismo motivo que cuando pinto aldeanas quiero que sean aldeanas, por la misma razón cuando son putas, quiero que tengan una expresión de putas”²⁶⁴. Siguiendo a este artista, ¿cómo es la expresión de “puta”, que es tan singular y exclusiva que la distingue de alguna otra mujer? ¿Cómo es que los artistas modernos, como van Gogh, retrataron la subjetividad de las prostitutas?

Al hacer una revisión acuciosa de los cientos de imágenes del arte moderno que he clasificado para esta investigación, he podido encontrar denominadores comunes en cuanto a los gestos y expresiones faciales que los artistas masculinos atribuyen a las “mujeres públicas”. En realidad, se trata de un catálogo reducido de actitudes que se repiten constantemente en las obras y que poco tienen que ver, paradójicamente, con aquellas ligadas a la seducción o la sensualidad.

La angustia es una de las emociones que se plasman con mayor frecuencia y que enfatiza la concepción de la meretriz como una “víctima social”, presa de las circunstancias, sujeta a la violencia, al maltrato, al desprecio y a la discriminación. Un claro ejemplo lo presenta Siqueiros en *La Peladita*, en cuya mirada desorbitada podemos ubicar la tensión que provoca el miedo, enfatizado a través de las cejas

²⁶⁴ Van Gogh, *Cartas a Theo*, (España: Book Trade, 2013), 118.

fruncidas y la mueca de la boca. Sin embargo, es en *Trata de blancas* //115// donde el artista hace una protesta contra la situación de vulnerabilidad de las meretrices. En el cuadro, captura el semblante de nerviosismo y turbación de cinco mujeres, cuyas expresiones transmiten la gravedad de la situación. Los ojos bien abiertos e inquietos, las bocas entornadas, las quijadas apretadas y el ceño fruncido muestran la preocupación y la zozobra. Son rostros apretujados uno contra otro en señal de resguardo. Con desasosiego, las mujeres dirigen la mirada al mismo punto, tal vez observando a su captor. Éste es el único cuadro moderno que he encontrado que atiende abiertamente –aunque sólo se evidencia inequívocamente en el título– el tema de la explotación dentro del mundo de la prostitución. En un grabado de finales del siglo XIX, //116// Manuel Manilla presenta una escena similar, un grupo de mujeres sometidas son exhibidas arriba de un templete; en esta ocasión, el tratante sí aparece en la escena. Esta imagen no sólo hace hincapié en la cosificación y reducción de la mujer a nivel de mercancía, sino también hace un comentario de clase: las mujeres indígenas y/o pobres tienen tan poco “valor” social y sexual que pueden ser vendidas “baratas” en el mercado.



Ilustración 115 David Alfaro Siqueiros, detalle de *Trata de blancas*, 1959

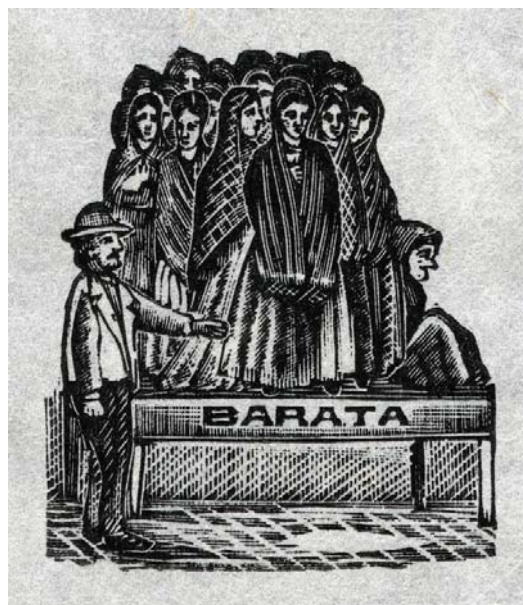


Ilustración 116 Manuel Manilla, *Venta de Mujeres*, s. XIX

La tristeza es también un sentimiento recurrente que enmarca las escenas en una atmósfera de soledad y agobio. Emilio Baz Viaud en *En el cuarto de hotel* //Ver 65// nos presenta a una prostituta con gesto de desconsuelo y la mirada retraída. No sabemos los motivos que provocaron la conmoción de la mujer, pero el artista nos da la clave a través de la figuración de un hombre a sus espaldas, que está terminándose de arreglar frente al espejo. ¿Es acaso su cliente o su chulo, un amor que la abandona o la maltrata? Orozco, en *Mujeres galantes* pinta otra meretriz afligida que con un pañuelo enjuga su llanto; la presencia de la botella y el vaso en la mano refuerzan el dramatismo de la mujer que “cura sus penas en el alcohol”.

En diversas pinturas, asimismo, la tristeza se entremezcla con cansancio y hastío. Más que retratar los encuentros sexuales de las meretrices que desencadenarían las fantasías de los espectadores, los artistas representan las largas horas de espera y el fastidio en los salones de los burdeles o en las calles; nos muestran la tediosa cotidianidad que se suscita a la espera de un cliente. Manuel Rodríguez Lozano pinta a *La ramera* //117// con la típica expresión de aburrimiento; sentada en el quicio de su cuarto, vemos a la mujer con la mirada reflexiva y la cabeza sostenida por la palma de la mano. El tema es trabajado también en la acuarela *En acecho* de Orozco //118// donde nos muestra una dura estampa de una prostituta en el quicio de una puerta, envejecida y desvelada muestra con una mueca distorsionada –muy lejos de la sensualidad– su cuerpo quebrado y desgastado. Personaje maltrecho que, contrariamente al título, dormita a la espera de un cliente. El tópico se vuelve literal en las obras orozquianas de los cuarenta, //Ver 81, 82, 85, 86//, donde plasma con conmiseración a un grupo de “mujeres públicas” de ojos cansados, recargadas en la pared para sobrellevar el agotamiento.



Ilustración 117 Manuel Rodríguez Lozano, *La ramera*, 1927



Ilustración 118 José Clemente Orozco, *En acecho*, 1913

Los ojos, elemento esencial del rostro que protagoniza el lenguaje no verbal por su capacidad de expresión, tienen un impacto fundamental en las relaciones interpersonales. Poseen un carácter marcadamente comunicativo y, por lo tanto, un gran poder de seducción, no obstante, en la mayoría de las representaciones pictóricas, la mirada de las prostitutas no explota su capacidad seductora: no se guiñan o se entrecierran los ojos ni se arquean las cejas, no hay ojeadas “felinas” o risueñas, ni cabezas ladeadas con vistazos a través del raballo del ojo. Las miradas connotan otros sentimientos y resentimientos muy lejos de la coquetería.

Por ejemplo, la potencia provocadora –que no provocativa– de la mirada, frontal y sin ambages, fue uno de los rasgos de la *Olympia* de Manet que escandalizó a los espectadores del Salón de París en 1865, ya que contrastaba con las tradicionales miradas de sensualidad disimulada, pudorosa y esquiva de las venus de la historia del arte (como aquella misma de la obra de Tiziano, la *Venus de Urbino*, que inspiró al pintor francés) //Ver 148, 149//. La inexpresividad del rostro de Olympia subraya y enmarca el poder de su mirada. De igual forma sucede en la

Femme Fatale de Kees van Dongen //Ver 8//, que a pesar de ofrecer su seno desnudo al espectador, su mirada ajena no proyecta ningún erotismo.

Las miradas más frecuentes son aquéllas donde las mujeres “miran pero no ven”; son miradas absortas, retraídas, que a pesar de ser frontales, miran para dentro y no entablan una relación con el espectador; o bien, se dirigen al horizonte, se pierden y huyen de la realidad cotidiana, hacia una vida aparte. Miradas que se abstraen en sí mismas, introspectivas, incluso en el furor de la seducción y el desempeño sexual, como bien lo muestra Orozco en *La hora del chulo* //119//.



Ilustración 119 José Clemente Orozco, *La hora del chulo*, 1913

La alegría es otra de las emociones que muy poco se esbozan en los rostros; las sonrisas son cautas, apenas delineadas. Los momentos alegres se presentan, sobre todo, en un entorno donde la figura masculina está ausente; es el tiempo del recreo, las pausas en medio del trabajo, donde la convivencia entre compañeras suscita diversión, desahogo y complicidad como en la obra *Mujeres bailando* o *El juego* //Ver 58 y 60//; no obstante, como observamos en estas acuarelas, se trata de un esparcimiento moderado, de alguna forma contenido, que nunca roza en el júbilo. Hay entre los dibujos prostibulares de Orozco, en especial, una mujer cuya

actitud facial resulta ambivalente: se trata de una jovencita tendida en su cama que mira con ojos cándidos y parece que sonríe tímidamente al espectador //Ver 136//, sin embargo, a pesar de este gesto, el pintor enfatiza que no se trata de un momento de goce o disfrute, pues contrariamente a lo que transmite la prostituta, el jalisciense titula la obra como *Desolación*.



Ilustración 120 José Clemente Orozco, *La prostituta*, 1925.

Otras sonrisas que encontramos en las obras más que muestras de alegría, nos hablan de expresiones de coquetería acordadas, teatralizadas, que forman parte de una gestualidad coreografiada para atraer al cliente //120//. Señales que terminan siendo muecas congeladas, retratadas como máscaras.

Sobre todo, los artistas utilizarán la risa desbordada como una muestra de sorna, cinismo y desvergüenza. Se trata de exagerar los rasgos anatómicos para acentuar el carácter burlesco, a medio paso entre lo cómico y lo ridículo. Las prostitutas que se carcajean descaradamente son imágenes que simbolizan

la decadencia, la corrupción; asociaciones con lo degenerado, lo salvaje. La carcajada implica un quiebre repentino de la lógica y la razón, risas que involucran la locura, lo que se desborda fuera de la ley. Orozco pintará estas muecas de mofa y escarnio siempre en un contexto de degradación social, ya sea en medio del frenesí revolucionario o al centro de la visión del apocalipsis tecnificado de *Catarsis*. Semblantes del horror que muestran la demencia y la enajenación de la guerra, en medio de una multitud sufriente. La prostituta se presenta en estas obras más que como personaje, como una alegoría de una situación social.

Existen también rostros que no se ven pero que, aun así, expresan profundos sentimientos de desesperanza. Nuevamente Orozco nos presenta en *La desesperada* //121// una mujer con la cara hundida en su cama. Claramente no está dormida, sus manos sostienen su cabeza abatida; a pesar de que su cabellera enmarañada cubre su rostro podemos adivinar que en su semblante recae el peso de la amargura.

De igual manera Van Gogh, en *Dolor* //122//, nos muestra el retrato de Sien Hoornik, una prostituta que el artista refugia en su casa de La Haya entre 1882 y 1883, y con quien mantiene una relación amorosa. El artista dibuja a la mujer con el rostro oculto entre sus piernas, en actitud sollozante. Con este ademán, el pintor expresa magistralmente la aflicción y el desaliento de Sien ante la situación desesperada en la que se encontraba: en la indigencia, sumida en el alcoholismo y la soledad, madre de una niña de 5 años y embarazada de su segundo hijo. Van Gogh se identifica con los avatares de la mujer, entabla una intimidad con ella, comparte su destino en tanto artista marginal y pobre. Al igual que en *La Peladita* de Siqueiros, en este dibujo nuevamente encontramos el retrato de una *persona* que remonta el *personaje* de la meretriz.



Ilustración 121 José Clemente Orozco, *La desesperada*, 1912



Ilustración 122 Vincent van Gogh, *Dolor*, 1882

Como nos podemos dar cuenta, en la figuración del cuerpo de la prostituta los artistas explorarán toda una gama de expresiones y sentimientos que remontará el lugar común y estereotipado de la seducción y el ejercicio de la sexualidad – disposiciones características que marcan la condición de este personaje–; para adentrarse más allá de la mascarada y la apariencia discriminatoria.

La gestualidad de la prostituta

Como he sostenido a lo largo del capítulo, en la representación de las prostitutas, la construcción del cuerpo y la corporalidad son elementos nucleares que permiten, tanto al artista como al espectador, atribuirles diversos sentidos y valoraciones. Como veremos, se trata de un cuerpo social y pictóricamente diferenciado debido a sus acciones e interacciones, pero sobre todo, a su manera de conducirse y mostrarse a través de ciertas posturas y actitudes.

El cuerpo está implicado en un sistema comunicativo y significativo, es a la vez emisor y receptor. A través de sus movimientos, éste establece un lenguaje con el que proyecta mensajes directos o velados, intencionados o involuntarios, que proporcionan información a los otros sobre quién es el individuo, cuáles son sus intenciones o propósitos, así como cuáles son las posibilidades de interacción. Es decir, la manera en que se presenta el cuerpo es una manera de definir a la persona²⁶⁵. En nuestro caso, la forma en la que los artistas configuran el cuerpo de la prostituta es fundamental para entender la representación del personaje en sí mismo y en contraposición con otras figuras, especialmente femeninas.

El pintor mexicano Roberto Montenegro condensa en su grabado *Los dos amores //123//*, dos personajes contrastantes que cohabitan en un mismo espacio. Se trata de un par de mujeres enteramente diferenciadas por su fisonomía, su

²⁶⁵ Apud., David le Breton, *La Sociología del cuerpo*.

comportamiento, sus gestos y su apariencia. Signos corporales cargados de sentido que nos permiten ubicarlas en lugares distintos del discurso, en roles sociales bien delimitados.



Ilustración 123 Roberto Montenegro, *Los dos amores*, 1952

Del lado derecho, nos encontramos con una mujer ataviada austeramente con un vestidouelto que le llega hasta tobillos, y un rebozo que cubre su cabellera amarrada detrás de la cabeza. Su expresión facial es adusta y afligida, sus ojos están entreabiertos, las cejas caídas y la boca fruncida hacia abajo; en su rostro no hay asomo de maquillaje. Con sus brazos cruzados, cerrados sobre sí mismos, carga a un bebé dormido. Otro niño, semidesnudo, se aferra a sus piernas. Es una madre empobrecida que permanece inmóvil, estática. Sus pies descalzos parecen anclados a la tierra, aparentemente no tienen intención de avance y si lo hubiese, estaría frenado por el brazo de la

criatura. Las proporciones toscas de su cuerpo la hacen ver masculinizada. Es una efigie hierática y pesada, que parece de piedra, hecha de líneas rectas; está constreñida, limitada en sus movimientos. Montenegro la presenta como una mujer infeliz, insatisfecha.

Del otro lado, nos encontramos con una mujer de larga y espesa cabellera ensortijada que cae sobre sus hombros. Los ojos bien abiertos están tornados hacia

el rabillo y miran coquetamente de soslayo al espectador. Las cejas están arqueadas, los párpados maquillados, la boca delineada esboza una sonrisa. Las manos están liberadas, en movimiento, con una sostiene su cabellera y con la otra perfila y acaricia su cadera, elevando el rodil de la falda hasta bien arriba del muslo. Este gesto, característico de la prostituta, deja ver las piernas decoradas por unas medias caladas y un zapato de tacón. El cuerpo está quebrado, en meneo ondulante. Está enfundada en un vestido negro ceñido al torso que devela su espalda y la mitad de su seno, justo hasta la línea de su pezón erecto; es una mujer que está hecha de carne viva. Las líneas curvas prevalecen en la figuración. Se encuentra en posición de avance, con un pie de perfil detrás del otro. Se trata de una figura suelta, desinhibida. Es una imagen que tiene que ver con las representaciones de meretrices/cabareteras/amantes del cine prostibular tan en boga durante ese año, casi al final del periodo de gobierno de Miguel Alemán.²⁶⁶

La madre y la prostituta, figuras femeninas paradigmáticas del arte moderno mexicano, contrapuestas y estereotipadas, se reconocen en esta imagen precisamente por la intencionalidad de su autor de presentar un lenguaje corporal evidente y, al parecer, inequívoco, que en el imaginario social se atribuye y tipifica a cada una. Montenegro reduce las expresiones corporales de las retratadas en un esquema simplificado o cliché como una crítica satírica de los lugares extremos en los que las mujeres se ubican en la sociedad mexicana: o “putas” o “madres infelices”. La historiadora Elsa Muñiz, afirma que durante el periodo postrevolucionario “Junto con el ideal del matrimonio monogámico, la familia nuclear y el culto de la clase media a la vida hogareña, se afirmaron las representaciones de la *mujer femenina* como madre, mujer que niega su sexualidad erótica, y por oposición, de la *prostituta*, como la mujer sexual y sensual hecha para el erotismo y el placer”. De tal suerte que en esta obra podemos constatar que efectivamente

²⁶⁶ Ver J. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales (1931-1954)*, (México: Universidad Iberoamericana, 2013) y Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-952)*, (México: Colegio de México, 1998).

estas gestualidades contrastadas “corresponden a cada uno de los extremos establecidos en el discurso de lo permitido-prohibido contenido en los códigos morales escritos y/o no escritos, pero internalizados en la mentalidad de la época”²⁶⁷.

Dentro de esta mentalidad del México de la primera mitad del siglo XX –que ha seguido una línea de continuidad en el occidente cristiano–, el condicionamiento corporal a través de los preceptos morales/religiosos, la educación escolar, las “buenas costumbres” e incluso concepciones ideológicas de civilidad y nacionalismo, establecía como ideales de la feminidad, la contención, el recato y el decoro del cuerpo²⁶⁸. Los códigos de conducta distinguían a las mujeres “decentes” de las que no lo eran, partiendo del principio de que la apariencia externa, la actitud y el comportamiento corporal son el reflejo del “interior” de la persona, de su moralidad.²⁶⁹

El control sobre el cuerpo, la contención de la efusividad y la gestualidad, eran la norma principal sobre cómo las mujeres tenían que guardar la compostura (con-postura). Como podemos ver en el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de

²⁶⁷ Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Miguel Ángel Porrúa, 2002), 207 y 92, respectivamente. Las itálicas provienen del texto original.

²⁶⁸ Apud., Elsa Muñiz, *op. cit.* Incluso, para la mentalidad femenina, la “verdadera mujer” tenía que reunir las características de pureza, recato, dulzura, modestia y belleza. Así lo establecía, por ejemplo, el artículo de Alfonsina Pérez “La mujer verdadera”, en la revista femenina *Hogar* en 1911. Citada por Guadalupe Ríos, *Sexualidad y Prostitución en la Ciudad de México durante el ocaso del Porfiriato y la Revolución Mexicana (1910-1920)*, (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 71.

²⁶⁹ Guadalupe Ríos sostiene que “la moral sexual coincide con el *deber ser* de la mujer y el entorno sensorial en el que se desenvuelve, sus ademanes, sus gustos, sus comportamientos y sus actividades en forma individual pero también como integrados y puestos en práctica ante la sociedad”, *Sexualidad y Prostitución en la Ciudad de México...*, 69.

Manuel A. Carreño²⁷⁰, texto de referencia obligada que ejemplifica y condensa estos preceptos, se considera que “la mujer debe ser esencialmente femenina”, es decir, comportarse con “elegancia, decencia [...] educación y finos modales”. Ella debía “conducirse en la calle con gran circunspección y decoro”. Los movimientos del cuerpo tendrían que mostrar “suavidad y decoro en la señora, modestia y gentileza en la señorita [...] La mujer, respira en todos sus actos aquella dulzura, aquella prudencia, aquella exquisita sensibilidad de que la naturaleza ha dotado a su sexo”²⁷¹.

En este modelo de discreción femenina las muestras de sensualidad y sexualidad están contenidas y sólo deben ser mostradas exclusivamente en el espacio cerrado e íntimo de la alcoba, frente al marido. Dicho modelo se contrapone y confronta con el comportamiento de exhibición, transgresión y desbordamiento de la prostituta. Poses y gestualidades exageradas que hiperbolizan los ademanes empleados en situaciones de seducción. Un lenguaje corporal cargado de valores y entendidos, un “performance” aprendido por la meretriz, a la vez que *aprehendido* y representado por el pintor. Expresiones ritualizadas que, como veremos, quedarán retratadas en las obras artísticas.

Esta gestualidad característica de la prostituta, no obstante, no se acota a las concepciones de este contexto. Tal como se expuso anteriormente respecto del uso del maquillaje, podemos encontrar en diversas fuentes históricas que existe toda

²⁷⁰ Según Elsa Muñiz, este manual de 1897 –una de las fuentes documentales que utiliza para su libro ya citado–, fue de gran influencia en la época, y se empleó como libro de texto durante el Porfiriato y en algunas escuelas hasta finales de los años 40. Tuvo gran influencia en el momento de transición en el que se encontraba la sociedad posrevolucionaria. Se trataba de un texto utilizado por las familias, e incluso por el Estado, que se ubicaba entre lo religioso y lo laico. Recogía el discurso de “las buenas maneras” que brindaban “los elementos con los que deberían contar los individuos de una sociedad que se considerara civilizada”. Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, 28.

²⁷¹ Manuel Antonio Carreño, *Manual de Urbanidad y buenas maneras*, 1853. http://castroruben.com/Manual_De_Carreno_Y_Mas.pdf

una gama de expresiones corporales significativas que desde antaño se han asociado al comportamiento que exige el ejercicio de la prostitución. Más allá del marcado prejuicio que podemos vislumbrar tanto en los textos antiguos como en las narrativas literarias y pictóricas modernas, lo que las imágenes nos transmiten es un inventario detallado de la comunicación no verbal que empleaban las prostitutas para llamar la atención de sus clientes. Un despliegue coreográfico sugestivo que implica una cadencia y un ritmo de movimiento que las identifica y diferencia, debido, precisamente, al constreñimiento que se tenía del cuerpo femenino.

Resulta interesante constatar que hay una manera particular y determinada de conducir el cuerpo que distingue a la “mujer pública” y que prevalece en el imaginario social de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Las descripciones que encontramos en Sahagún²⁷² son muy cercanas a la que hace, por ejemplo, Edmond de Goncourt, en una obra cumbre de la literatura prostibular francesa, *La Fille Élisa*, de 1877: “Regresaba a la acera, caminaba rápidamente hacia arriba, giraba la cabeza hacia la derecha, hacia la izquierda, hacia atrás, haciendo ruido con las botas en el pavimento, susurrando con la boca: ‘Señor, ¿escucha?’. Ella iba y venía, revelando, bajo su falda levantada con ambas manos, la provocativa blancura de sus medias colocadas hasta las rodillas. Caminaba de un lado a otro, sus caderas temblaban con giros [...] aquí y allá el doble avance de un cuerpo imitando el lascivo balanceo de una contradanza”²⁷³.

La prostituta –que como habíamos visto según su definición etimológica “está delante de la vista”–, desarrolla una conducta corporal que implica la exhibición, es

²⁷² “Andas llamando con los ojos [guiña los ojos a la gente, cierra el ojo a la gente], andas sonriendo a la gente [vuelve el rostro, ríe, anda riendo], andas haciendo señas con la lengua a la gente, andas silbando a la gente, andas sonando las manos [para llamar] a la gente, andas llamando a la gente con las manos” [...] “Se pavonea, anda con comezón, levanta la cabeza, la mueve para todas partes[...] por el mercado va paseando, va de aquí para allá, empuja a la gente, siempre anda sonriendo, sin rumbo camina, [...] no se está quieta, no conoce el reposo”. Alfredo Pérez Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos mayas*, 275-6.

²⁷³ Goncourt, *La Fille Élisa*, (Paris: Editions du Boucher, 2002), 53-54. Mi traducción.

decir, una postura echada para adelante, suelta y desinhibida, donde los movimientos del cuerpo son insinuantes, directos, provocativos, muchas veces inquietos y ruidosos; desplegados para llamar la atención y destacar en medio de la multitud o en el espacio privado. Esta “glosa corporal”²⁷⁴ exige toda una serie de gestos que involucran un ejercicio de *apertura*: se trata de un cuerpo rebosante que se abre para ser mirado, que excede los límites, que se desborda sin medida²⁷⁵. Por ende, no es fortuito que a las prostitutas se las defina como mujeres de la “vida alegre, disoluta”. Este movimiento de apertura y soltura será figurado especialmente por los artistas, a través de las manos, los brazos y las piernas.

²⁷⁴ Erving Goffman acuña este término para referirse a las expresiones corporales intencionales que sirven para hacer interpretables nuestras acciones. Según el sociólogo canadiense implica el “proceso mediante el cual una persona utiliza claramente los gestos corporales para que se puedan deducir otros aspectos no apreciables de otro modo en una situación; [...] para hacer un ‘*display* de intenciones’. Al brindar esta información, el individuo se convierte en algo que los demás pueden interpretar y predecir. Son recursos que el actor utiliza en el desempeño de sus acciones para facilitar a los otros la interpretación que quiere proyectar”. Citado en Olga Sabido, “Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica”, en *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*, coords. Miguel Ángel Aguilar y Paula Soto, (México: Miguel Ángel Porrúa, UAM-Iztapalapa, 2013), 31-32.

²⁷⁵ Característica que, como veremos más adelante, es fundamental para su asociación con la categoría estética de lo grotesco.

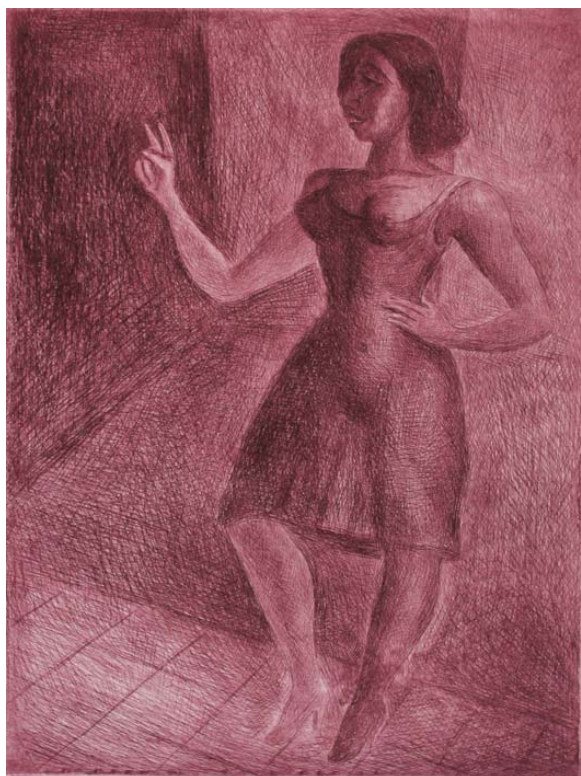


Ilustración 124 Carlos Orozco Romero, *Mariposilla (Mujer de la calle)*, sin fecha

Los brazos serán un elemento clave para la gesticulación del cuerpo. Despegados de los costados, se echarán detrás de la cabeza para expandir la caja torácica, inflamar el pecho, mostrar los senos y revelar la cavidad oculta y sugerente de la axila; sobre todo, en posiciones reclinadas y en los desnudos. Sus movimientos serán flexibles, sueltos, elocuentes e incluso agresivos. Las manos destacan por su expresividad, subrayadas con las uñas pintadas de un atractivo rojo, se utilizarán para “hacer la pose llamática”²⁷⁶, como la *Mujer de la calle* de Carlos Orozco Romero //124//; sostener la postura de cansancio o teatralizar los ademanes de “relajo” o incluso de indignación, como en *La Peladita*.

La gestualidad de las manos se expresa también a través de un ademán recurrente que los artistas europeos y mexicanos enfatizan en la representación de la prostituta, la acción de fumar. //Ver 7, 64, 79//. Fumar implicaba una soltura del cuerpo –literal y figurada– que demostraba una actitud transgresora y desafiante, asimilada a un ambiente generalizado de “vicio” e inmoralidad. Era, asimismo, una actividad que tradicionalmente estaba relacionada con el entorno masculino; como sostiene Joan Hershfield, “Hasta el final de la Primera Guerra Mundial, había un estigma social generalizado contra las mujeres que fumaban en público. [...] Las únicas mujeres que aparecían fumando en las ilustraciones del siglo XVIII y XIX, eran las prostitutas”²⁷⁷. Esta práctica, evidentemente, no era exclusiva de las meretrices pues, como sostiene Hershfield, aunque desde el siglo XIX las mujeres

²⁷⁶ Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 54.

²⁷⁷ Hershfield, *Imagining la Chica Moderna*, 61. Mi traducción.

fumaban, este hábito se popularizó entre las “mujeres modernas” a partir de los años veinte²⁷⁸, estimulado incluso por la industria de la publicidad. Sin embargo, es importante destacar que el cigarrillo se vuelve un rasgo característico propio de la iconografía prostibular mexicana, pues los pintores del país raramente retratan en su producción pictórica a alguna otra mujer realizando esta actividad²⁷⁹.

De igual manera, dentro de las obras pictóricas, los brazos y las manos se animarán en una coreografía seductora en la que las meretrices recorrerán su silueta y jugarán con la ropa, facilitando la exposición del cuerpo. Este lenguaje corporal, como veremos, no guarda pudor ni vergüenza. Es el caso, por ejemplo, de la mujer de *Los dos amores* de Montenegro, o la *ahuanime* del mural de Rivera, quien exhibe sus muslos tatuados y decorados, a través del gesto sensual de recogerse la falda y dejar ver aquellas partes que son inaccesibles a la vista masculina²⁸⁰. Este juego erótico, permite en el espacio público una insinuación sutil pero certera, mientras que en el espacio privado incita la fantasía del cliente ya cautivo. Esta mímica será un rasgo distintivo recurrente en la representación plástica moderna. A través de estas maniobras, la prostituta develará partes de su cuerpo que tradicionalmente las mujeres “decentes” ocultaban a la mirada y que por ello se les atribuye una fuerte carga erótica. Sin llegar al punto total del desnudo,

²⁷⁸ Durante y después de la Primera Guerra y de la Revolución Mexicana, las mujeres irrumpen en la esfera pública, participarán de distintas formas en la guerra y emplearán su fuerza de trabajo. Esta entrada al ámbito público modifica los ideales de género vigentes, por lo que las mujeres adoptaran, también, hábitos tradicionalmente masculinos.

²⁷⁹ Una excepción destacada, es el trabajo de Ernesto “El Chango” Cabral, quien en la representación de la “mujer moderna”, figura continuamente este motivo, ver por ejemplo la imagen 104. También, lo es el caso de la pintora Frida Kahlo –quien además tenía la costumbre de fumar– lo plasma en un par de autorretratos: *Escuincla y yo* (1938) y *Yo y mi muñeca* (1937).

²⁸⁰ Es interesante notar cómo difiere la representación de este gesto provocativo e insinuante de invitación de la prostituta, del mismo ademán que retrata Rembrandt en su cuadro *Mujer bañándose* de 1654 en el que plasma a su pareja Hendrickje Sttofels, madre de uno de sus hijos. La intimidad de la escena presenta un juego erótico diferente, una mirada distinta sobre la mujer amada.

dejarán a la vista las piernas, los senos o el trasero, partes sexualizadas de la fisonomía femenina.



Ilustración 125 José Clemente Orozco, *La conferencia*, 1912

Ya sea en un contexto no erotizado como en *La conferencia* de Orozco //125// tanto en una situación sexual como en *El burdel* //ver 62//, encontraremos esta significación del cuerpo “disoluto” y suelto, en el ademán de las piernas abiertas. Al contrario de la contención de las “mujeres honestas”, las prostitutas transgreden el límite, alzan, despliegan y desparraman los miembros de forma desfachatada, pues se trata de cuerpos que se exponen al otro, que se abren y se ofrecen al sexo masculino. Este ademán en particular reforzará la figuración del cuerpo grotesco y abyecto en obras como *Catarsis* y *Dioses del mundo moderno* (1932) de Orozco, así como en *Nacimiento del Fascismo* e *Historia del Teatro a la cinematografía en México* //Ver 142// de Siqueiros.



Ilustración 126 José Clemente Orozco, *Mujer prostituta*, 1910-15

Salvo contadas excepciones (como podemos ver en la *ahuianime* de Rivera, en la mujer de Montenegro e incluso en las primeras imágenes de Orozco //126//) la sensualidad del cuerpo de la prostituta, expresada en formas anatómicas agraciadas, contoneos cadenciosos o ademanes de seducción misteriosa y sugestiva, son poco trabajados en la plástica mexicana. Por el contrario, la soltura del cuerpo tiende a presentarse de manera tosca, burda y desbordada; caricaturizada en un contexto de parranda y relajó. El baile será el pretexto para presentar una corporalidad desenfadada, en desequilibrio, en la que prevalecen los movimientos oscilantes de, caderas, piernas y brazos, y cuerpos liberados en ritmos vibrantes que se aglomeran en masa //Ver 83, 84, 85//. Se presenta también como preámbulo para el acercamiento de los cuerpos, para iniciar el juego del manoseo más que de la caricia. Dinámicas corporales que excluyen el pudor y el decoro. //127//

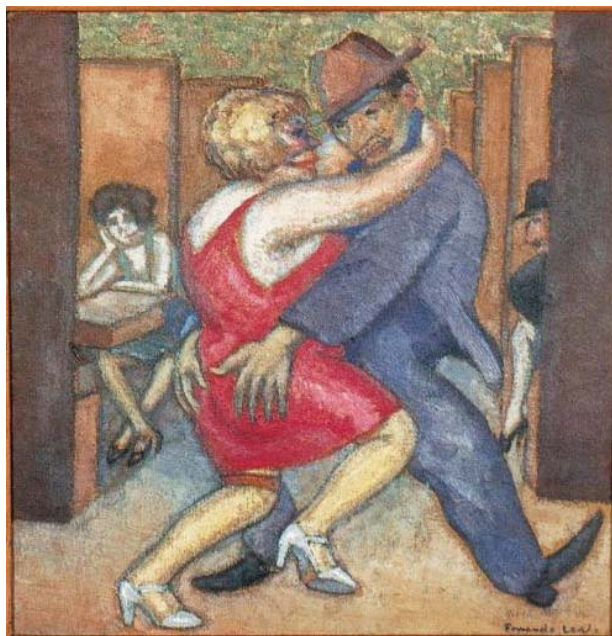


Ilustración 127 Fernando Leal, *Pareja bailando en un bar*, 1956

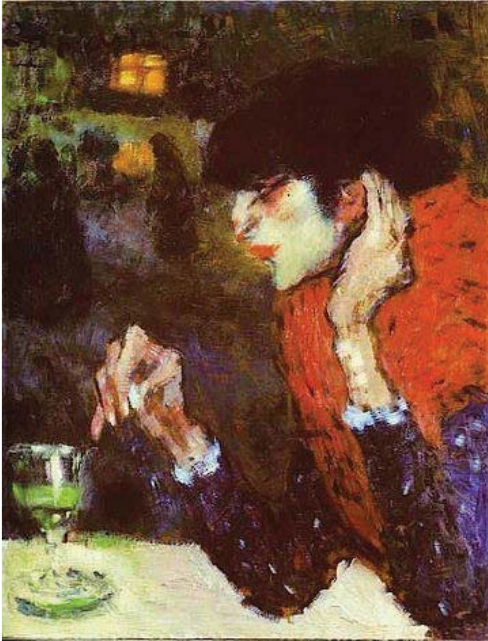
Como podemos observar en las imágenes, en la figuración de la prostituta se favorece el uso plástico de la línea curva sobre la línea recta. De manera especial durante el baile, pero también en otras posturas y movimientos, se recalca el uso de la torsión, la ondulación y la curvatura del cuerpo como rasgos significantes que tienen una connotación moral en la representación. Estos elementos estético/simbólicos se contraponen con los ideales del cuerpo erguido como sinónimo de civilidad. La rectitud moral, no en balde, implica una *rectitud* corporal. Es por ello que, en la prostituta, por contraste, el cuerpo suelto será también un cuerpo contorsionado, arqueado, sinuoso, que muestra sus concavidades y redondeces. Esta preeminencia de lo curvo sobre lo recto será fundamental en la construcción de la estética grotesca.

La presencia de licor en el contexto prostibular será un detonante para la desinhibición, el desbordamiento y la flexión del cuerpo. El vicio y el libertinaje que se asocian a la figura de la prostituta serán remarcados por la creencia de su “tendencia natural” al alcoholismo²⁸¹. El alcohol, afrodisiaco que arrebató los cuerpos o analgésico en el que se enjugan las penas, aparece de forma continuada como un accesorio más de la apariencia y gestualidad de la meretriz; la botella y la copa son objetos familiares de la ritualidad del prostíbulo.

Desde finales del siglo XIX, los artistas europeos de la bohemia cargaron de simbolismo al licor de absenta, “el hada verde”, como un potencializador de lo irracional²⁸² y la creación artística, tal como lo fue para ellos la prostituta: musa y acompañante, a la vez que imagen especular de identificación. Por ejemplo, en su obra de 1901, *La bebedora de absenta* (1901) //128//, Picasso permite ubicar la identidad de la mujer retratada enfatizando tres elementos iconográficos

²⁸¹ Apud., Lara y Pardo, *La prostitución en México*.

²⁸² Lo irracional será una búsqueda que emprenderán los artistas románticos y simbolistas como contraparte del predominio de la razón ilustrada. A la entrada del siglo, Sigmund Freud trabajará este tópico en relación con el terreno inexplorado y desconocido de la mente: el inconsciente, en su libro *La interpretación de los sueños*, de 1900.



característicos, propios de su oficio: la copa llena de ajenjo, el maquillaje recargado y el cigarrillo en la mano. Por su parte, el pintor noruego Edvard Munch en *Escena de burdel* (1907) presenta, casi como componentes indisolubles, a dos meretrices frente a una botella, bebiendo en medio del salón de un prostíbulo.

Ilustración 128 Pablo Picasso, *La bebedora de absenta*, 1901

En la misma sintonía que *La bebedora de absenta*, los artistas mexicanos también recurren a estos motivos distintivos de la prostitución que conforman ya un imaginario de la “vida licenciosa”. Podemos constatarlo ya en *La cabaretera* //129// de Francisco Díaz de León y, sobre todo, en el *Retrato de prostituta* //130// del talentoso pero poco conocido pintor José Antonio Gómez Rosas “El Hotentote”, que remite a las escenas cinematográficas de las películas prostibulares mexicanas de los cuarenta. El artista vive desde muy joven en el barrio de La Merced, ubicado en el centro de la Ciudad de México. Las calles de este barrio, repletas de prostitutas, bares y hoteles de paso, “se volvieron un referente íntimo y decisivo para la visión artística que desarrollaría El Hotentote en su madurez.”²⁸³

²⁸³ La obra muralística de este artista decoró bares y cantinas de la ciudad tan emblemáticos como el Salón México y el Ba-ba-lú, así como lugares de diversión y desenfreno de los años cuarenta y cincuenta, en los que proliferaba la prostitución. Ver Heriberto Paredes “Un fantasma genial conocido como ‘El Hotentote’”, revista *Contemporary and América Latina*, (2018), <http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/el-hotentote/>



Ilustración 129 Francisco Díaz de León, *La Cabaretera*, 1935

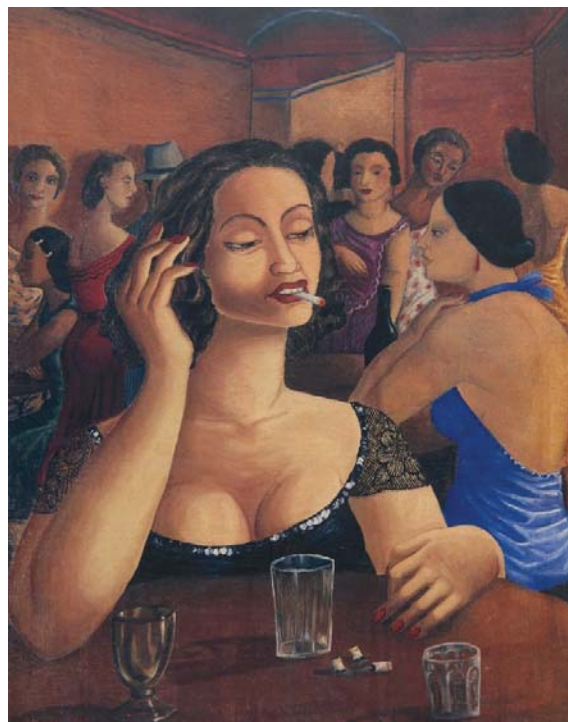


Ilustración 130 José Antonio Gómez Rosas, *Retrato de una prostituta*, sin fecha

De igual manera, Orozco, el más prolífico pintor de prostitutas mexicano de la época, destaca recurrentemente la presencia del alcohol como una constante en el universo del burdel y el cabaret, señalándolo –al igual que los artistas anteriores– ya sea como un factor que enfatiza la actitud de miseria, soledad y hastío de las retratadas, o como un agente de socialización entre las rameras y sus clientes.

Este cuerpo disipado, arrebatado, embriagado por la bebida y la concupiscencia, será un significante que subrayará el carácter transgresor de la prostituta como un factor desencadenante del caos y el descontrol, emparentado con la animalidad y lo salvaje. Su carácter orgiástico, a la manera de bacanal dionisiaca poblada de cuerpos lujuriosos y desparramados, será presentado por Orozco en *Fin de Fiesta* //Ver 164//. Desenfreno que pronto desencadenará en su contraparte violenta e irascible, marcada por la gesticulación frenética y torcida de piernas y brazos en *Mujeres peleando* //Ver 61//, así como por golpes, empujones, jaloneos y patadas en *Riña de cabaret* y *Violencia en el cabaret* //131, 132//.



Ilustración 131 José Clemente Orozco, *Riña de cabaret*, 1944



Ilustración 132 José Clemente Orozco, *Violencia en el cabaret*, 1940-45

Por otro lado, la soltura del cuerpo que distingue a la prostituta también se manifiesta a menudo, en un lenguaje corporal caracterizado por un “ademán de abandono a que se habitúan en su vida de molicie”²⁸⁴. Se trata de una gestualidad que transmite su cansancio y desaliento; una especie de desánimo, tanto físico como emocional, que expresan en los momentos de inacción a la espera de un cliente. Sentadas o tumbadas en el sofá, el diván o la cama, el cuerpo de las mujeres se desploma y desparrama sobre el mobiliario del prostíbulo. En ocasiones, estos cuerpos toman la forma del mueble, se hacen uno con él. //133//



Ilustración 133 Edgar Degas, *Tres prostitutas*, 1876-8

²⁸⁴ Lara y Pardo, *La Prostitución en México*, 54.

Como sostiene José Juan Tablada, en estas imágenes, las prostitutas “son sorprendidas en los gestos, actitudes y episodios de su vida frenética y miserable. [...] Sus palideces avérricas, sus ojeras febriles, sus debilitamientos extenuadores, sus embrutecedores hastíos y sus paroxismos rabiosos y delirantes, están allí francamente, cruelmente, brutalmente expresados”²⁸⁵. Los artistas (en especial Degas, Lautrec y Orozco) muestran de manera insistente en sus meretrices esta corporalidad en la que la cotidianidad y la pesadumbre del oficio se han inscrito en los cuerpos, los han acondicionado y deformado. Se trata de cuerpos no atractivos cuya postura y comportamiento están desprovistos, en su mayoría, de romanticismos o glorificaciones eróticas; están marcados por el desgaste del trabajo, consumidos por la rutina.

La vestimenta: entre lo público y lo privado

Otro de los aspectos principales en la construcción corporal de las prostitutas y que es una característica decisiva en su representación, es la vestimenta. Como parte intrínseca de la apariencia, el atuendo se convierte en un elemento primordial que siempre comunica. La vestimenta de la prostituta conformará un “uniforme” –como sostiene Marcela Lagarde– con el que se presentará ante los demás, en particular ante sus clientes. Forma parte de un código a través del cual se exhibe ante la mirada del otro y se hace reconocible tanto en el espacio público como en el privado, mostrando sus pretensiones. Como hemos podido observar en *Los dos amores* de Montenegro //ver 123//, la indumentaria que porta la prostituta –pero que también le atribuyen los artistas– estará cargada de señales, de signos indicativos, que la ubicarán en un lugar social y la diferenciarán de otras mujeres.

²⁸⁵ José Juan Tablada al referirse a la serie “Casa del llanto” de Orozco, en “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer”, *El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre de 1913.

Para los artistas modernos, que figuran a la prostituta desde la realidad de su propia experiencia, así como desde su fantasía erótica y sus prejuicios, la vestimenta no sólo les permite transmitir los criterios estéticos de la moda y el gusto de su tiempo, sino sobre todo, interviene como un componente expresivo fundamental en la significación del cuerpo. El atuendo se hará uno con la piel de la prostituta, como un ensamblaje indisociable que compone la materialidad de su cuerpo. Efectivamente, el sentido que los pintores masculinos atribuyen a su corporalidad se construye a partir de la anatomía, la postura, la gestualidad y todo aquello que *literal* y *simbólicamente* las reviste.

En el vestido se expresa la condición social y moral que se atribuye a las retratadas. Es un dispositivo que se entreteje con el cuerpo, fungiendo como encuadre que a la vez que lo cubre, lo revela, exhibiendo sus intenciones. Como veremos en las obras de arte, en el atuendo se cristaliza la impudicia con la que se califica y condiciona a las “mujeres públicas”. Liviandad en términos materiales, como un conjunto de prendas que destacan por su escasez, tanto sueltas como ceñidas al cuerpo. En términos simbólicos, se trata de un atuendo que se caracteriza por su desenvoltura, su desvergüenza, procacidad y atrevimiento.

La plástica europea de la segunda mitad del siglo XIX –principalmente la obra de los impresionistas y postimpresionistas– retrata la moda de la época en la que la vestimenta femenina era un complejo y pesado armazón que se componía, en el exterior, de un vestido largo de una sola pieza o un conjunto de falda y chaqueta. Asimismo, para construir la silueta, empleaba un ajuar interior conformado por múltiples piezas: **el corsé**, que marcaba la cintura e inflamaba el pecho; **un polisón** que le daba vuelo a la falda enfatizando el *derrière*; **las enaguas** que aportaban volumen a los pliegues y holanes de la falda; y por **las medias**, sujetadas por un ligero, que recubrían las piernas. Más allá de las diferencias en el lujo, la pomposidad o la austeridad de las prendas que señalaban la clase social, entre 1850 y 1890 la mayoría de las mujeres utilizaban este tipo de indumentaria.

Es por esta razón que durante esa época, en términos del atuendo, resultaba difícil para los habitantes de las grandes ciudades, como París, diferenciar en el espacio público a las “mujeres honestas” de las prostitutas. Esta ambigüedad, como revisé ampliamente en el primer capítulo, acrecentó las ansiedades sociales, así como las fantasías personales²⁸⁶ de la población masculina y femenina. Baudelaire describía a la mujer galante como “una descarada a la que casi (y ese casi es casi todo, es la distinción) nada le falta para parecer una gran dama”²⁸⁷. Y es ahí, precisamente en ese “casi”, en el que los artistas vuelcan –a veces con sutileza, a veces con cinismo– una serie de signos suscritos no sólo en la gestualidad sino principalmente en la vestimenta, que revelarán la identidad de la prostituta.

De manera particular, es en el espacio privado del cabaret y del prostíbulo donde los pintores modernos destaparán en sus pinturas las prendas femeninas que otrora estaban ocultas o veladas a la mirada masculina –incluso dentro de la discreta intimidad de la alcoba conyugal. Al contrario de lo que sucedida con las “mujeres decentes”, la ropa *interior* como el corsé, las enaguas, las medias y el ligero pasaron a ser el vestuario *exterior* y acostumbrado de la prostituta, su indumentaria cotidiana. //Ver 44, 46, 108//. Piezas sugestivas que, además de contornear la figura y destacar partes de la anatomía erótica femenina, enmarcan y enfatizan la desnudez.

La ropa interior femenina enciende la fantasía masculina en tanto que se presenta como un tabú, una intimidad reservada, guardada y prohibida. En las obras de arte, estas prendas “privadas” fungirán como metáforas corporales de lo público, es decir, de la condición de las prostitutas como “mujeres públicas” en tanto cuerpos expuestos –sin privacidad–, exhibidos del interior al exterior.

²⁸⁶ Ver Hollis Clayson, *Painted Love. Prostitution in French art of the Impressionist era*, y Nienke Bakker y Richard Thomson, *Splendours and Miseries. Images of prostitution in France, 1850-1910*.

²⁸⁷ Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 53.



Ilustración 134 Édouard Manet, *Nana*, 1877

Tal es así que Édouard Manet, lo plasma de manera explícita en su famoso cuadro *Nana* (1877) //134//, en el cual, la mujer retratada se encuentra aparentemente en un momento “íntimo” de arreglo personal en su *boudoir*; sin embargo, desde un sillón contiguo es observada por su cliente –así como por nosotros los espectadores. La fantasía se enciende no sólo por el aspecto voyerista de la escena, sino precisamente porque con su refajo, su corsé y sus medias de seda, Nana está ubicada en un límite ambiguo en el que no está vestida, pero tampoco está desnuda. Esta situación no la sorprende ni le incomoda, no siente pudor²⁸⁸.

Se trata de un espectáculo, de la exhibición de la privacidad. En su “uniforme” se materializa la frontera de la seducción, de la invitación al encuentro sexual en su papel de objeto de la mirada, objeto del deseo y objeto de consumo.

Con el cambio de siglo, el uso del corsé²⁸⁹ y las enaguas, poco a poco caen en desuso. Sin embargo, en el ambiente prostibular de la primera mitad del siglo

²⁸⁸ Como sostiene Anne Marin Sohn en su texto “El cuerpo sexuado”, “El retroceso del pudor corporal [...] comienza en la Belle Époque [...] Hubo que superar tradiciones seculares: la prohibición de mostrar las pantorrillas (para una mujer incluso los tobillos), [así como] la prohibición de desvestirse durante el aseo para no suscitar pensamientos culpables respecto de la moral religiosa. Debemos recordar que a finales del siglo XIX todavía se hace el amor «desnudos, en camisón» y que el dormitorio es enemigo de la luz”. En *Historia del Cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El Siglo XX*, coord. Jean-Jacques Courtine, (España: Taurus, 2006), 101.

²⁸⁹ Es interesante notar que hoy en día, esta prenda vuelve a resignificarse como un fetiche sexual femenino en la industria de la lencería, pero sobre todo, dentro de prácticas sexuales contemporáneas como el BDSM (que conjunta el *bondage*, la dominación, el sadismo y

XX, sigue primando la concepción de utilizar como atuendos cotidianos, prendas interiores tales como camisones y batas o calzones, medias y brassieres //Ver 54 y 59//.

En este juego erótico se descubren, enfatizan y fragmentan elementos del cuerpo que desde siempre han estado relacionados con la sexualidad femenina: los muslos, las caderas, los senos, las nalgas, el pubis y hasta el sexo. Lo que sigue siendo significativo es que la vestimenta debe de mostrar y destacar la voluptuosidad corporal, a la vez que la oculta o disimula. En este caso, el uso de transparencias es un motivo de la iconografía prostibular que enciende el juego de seducción, la tela traslúcida es la última barrera antes de la desnudez completa, aunque siempre la sugiere. Actualizaciones modernas de los velos y drapeados de la Historia del arte. Podemos ver el ejemplo de Carlos Orozco Romero, *Mariposilla*, en el que a pesar de que la prostituta porta un vestido hasta las rodillas, la prenda revela de manera sugestiva los senos, el ombligo y el pubis.

A pesar de los cambios de estilo en las modas femeninas durante el siglo XX, lo que los artistas capturan en cuanto a la vestimenta son las prendas que se ciñen al cuerpo, que lo subrayan; cuya cualidad de “ajustadas” cumplen la función de sugerir y marcar volúmenes y pliegues para el deleite de la mirada masculina. Una geografía corporal construida por montes y hendiduras delineados por las telas, que retoman y subvierten los drapeados griegos. Así lo muestra, por ejemplo, Emilio Baz Viaud en los vestidos coloridos que contornean las formas de las prostitutas que esperan en fila en una de las zonas de tolerancia más conocidas del centro de la ciudad de México //Ver 77//.

Por su parte, Otto Dix, también plasma cómo el vestido más que cubrir la silueta, traza, modela y cincela el volumen de las nalgas y los senos de las prostitutas. Rebelde y provocador, este pintor alemán va más allá del juego de

masoquismo). En el BDSM, el corsé se presenta como símbolo de poder en el rol del participante “dominante”, tanto como un elemento de opresión y sujeción dentro del rol de participante “sumiso”.

velar/revelar a través de la indumentaria y figura una gran vulva con los pliegues del vestido y la estola de piel de una prostituta en su tríptico *Metrópolis* //Ver 36//. Este segmento de la anatomía femenina, siempre oculto y misterioso, será un significante del cuerpo de la meretriz que refuerza su condición ambigua entre lo público y lo privado. En este caso, la figuración de la vulva no está relacionada a las representaciones de la maternidad que vemos, por ejemplo, en el arte paleolítico. Por el contrario, en ella se expresa la carga erótica de los genitales femeninos que se presentan como mercancía al consumidor.

La vestimenta refuerza el atrevimiento de exponer, de hacer públicas, las “partes íntimas” del cuerpo, resaltándolas y desbordándolas fuera de los límites del atuendo, contraviniendo los ideales de discreción, recato y vergüenza femenina de la época. Incluso, se remarca su potencial transgresor en el uso persistente del color rojo, ya sea en los labios, las uñas o los vestidos, cuya histórica carga sexual remite a la coloración de los pezones y los genitales, pero también a los simbolismos de la pasión, del deseo, de lo visceral y lo violento.

El punto clave de la vestimenta es incitar y encender la mirada, no sólo a través de las partes sensuales de cuerpo, sino de los artificios que lo adornan. Uno de los más representados es el ligero, lazo decorado que circunda los muslos cuyo uso como prenda interior serviría para sujetar las medias, pero que al correr del siglo XX terminará siendo un fetiche sin otra función que insinuar y provocar la excitación²⁹⁰.

Por otra parte, el uso de las joyas es otro componente fundamental de la indumentaria; en la prostituta, más que expresar la clase y el lujo, simbolizan lo mundano, el exceso, la concupiscencia y la voracidad. La utilización de joyas es una de las características de la “Gran Ramera” del Apocalipsis: “Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas,

²⁹⁰ Este fetiche también se utiliza como parte del ajuar de la novia en la celebración de la boda. Una prenda que se enmarca en otro contexto fuera del mundo prostibular pero que también está relacionada con disponibilidad sexual de las mujeres en función del deseo masculino.

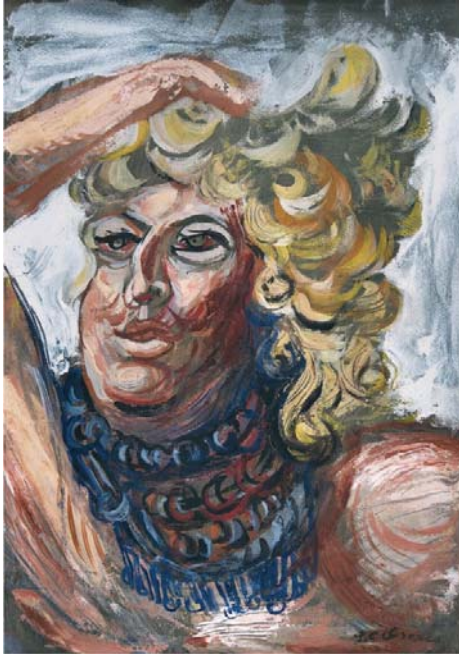


Ilustración 135 José Clemente Orozco,
Cabeza de mujer galante, ca. 1942

y tenía en la mano un cáliz de oro lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación”²⁹¹, aspecto distintivo que Orozco retrata con detalle en “La Chata” y en los estudios para su mural *Alegoría del Apocalipsis* //135//; así como Siqueiros en *El diablo en la iglesia* //Ver 180//. En la representación de las meretrices, en la que el pago o el intercambio monetario implica aún un “tabú” que prácticamente no aparece en las creaciones artísticas, el uso de la joyería se convierte en un significante que se expresa como impresiones del capital, como una sustitución sugerente del dinero.

El calzado, es otro de los aspectos de la iconografía que complementan y caracterizan el atavío de la prostituta. Frente al conjunto de prendas interiores, los zapatos de tacón se presentan como fetiches, accesorios exteriores que refuerzan la condición de “lo público”. Incluso se utilizan como elementos de decoración y artificio en los desnudos. Es así que uno de los atributos que definen como prostituta a la *Olympia* de Manet –y que la alejan de la condición etérea de venus mitológica– será precisamente el elemento terrenal y mundano de las zapatillas colocadas en sus pies. Ingrediente que contrasta, además, con la carne expuesta de ese cuerpo femenino totalmente desvestido.

El calzado también forma parte de la puesta en escena del juego coreográfico que implica levantar la falda para mostrar las piernas. El pie revestido será más erótico que el desnudo. Asimismo, en las imágenes donde las figuras femeninas son ambiguas en cuanto a su vínculo con el universo prostibular, como sucede con la mujer que aparece en *En el cuarto de hotel* de Baz Viaud //Ver 65// o la de *Unos*

²⁹¹ Libro del Apocalipsis, 17-4, *Nueva Biblia Española*, 1975. <https://www.bibliatodo.com/labiblia/Schokel-y-mateos/apocalipsis-1>

cuantos piquetitos de Frida Kahlo //Ver 168//, la presencia de los zapatos de tacón en conjunto con otros elementos distintivos como las medias, el ligüero, la cama y el chulo/cliente/amante, refuerza su condición y las ubica iconográficamente como prostitutas.

Es importante insistir que muchos de los rasgos distintivos de la vestimenta y el maquillaje que caracterizan la apariencia de la prostituta en la plástica moderna de la primera mitad del siglo XX, no son de ninguna manera exclusivos de este personaje. En realidad, a partir de los años 20, formaron parte de la moda de un segmento de la población femenina –fuera del ámbito de la prostitución– que fue influida y difundida por la cultura de masas, principalmente a través del cine²⁹². Como sostiene Edgar Morin “La nueva mujer moderna es un modelo imaginario creado por la cultura de masas; es un tipo de mujer con apariencia de vampiresa, ritualmente maquillada, con los labios perpetuamente sangrantes [...]”²⁹³. Será a través del glamour de las *vamps*, las *stars* o las *pin-up girls* del cine norteamericano de Hollywood y las aportaciones del mundo de la publicidad, que la parafernalia femenina de la “seducción” popularizará el uso de lencería, de prendas cortas y ajustadas, escotes pronunciados o maquillaje recargado en las mujeres modernas de la época²⁹⁴, fomentando una estética compartida con la prostituta pero que no será motivo de discriminación, como en el caso de la meretriz.

A pesar de estas paridades en los usos de la moda del momento, he podido constatar, sin embargo, que en el caso particular de las obras de arte realizadas por

²⁹² Apud., Joanne Hershfield, *Imagining la chica Moderna*.

²⁹³ Edgar Morin, *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre cultura de Masas*, citado en Irene Herner, *Mitos y Monitos. Historietas y fotonovelas en México*, (México: UNAM, Editorial Nueva Imagen, 1979), 236. Herner continúa la cita planteando que dentro del imaginario de las historietas mexicanas, esta mujer moderna, “a pesar de su apariencia de prostituta, que equivaldría a la imagen de la “mala” [...], es una mujer *decente* a la que se le permite disfrazarse de acuerdo a esta nueva imagen de la mujer que se acepta en apariencia”.

²⁹⁴ Es interesante destacar también que este ideal de apariencia ha sido retomado por travestis y transexuales, especialmente en la esfera de la prostitución, para construir un modelo de “hiperfeminidad” o “hipersexualidad”.

los pintores mexicanos, el tipo de apariencia que identifica a la meretriz es exclusiva de este personaje. No se manifiesta de manera semejante en la representación de otros personajes femeninos del periodo, ni siquiera incluso en las “pelonas” modernas de Diego Rivera, como vimos anteriormente. En la pintura, aún hasta inicios de los años sesenta, la estructura iconográfica de la prostituta en cuanto a su maquillaje, vestimenta y gestualidad, marca una línea de continuidad que la distingue y la hace reconocible.

La prostitución como actividad femenina

Pareciera una redundancia puntualizar que en las obras de arte mexicanas que retratan la prostitución, los personajes que aparecen ofreciendo servicios sexuales son siempre mujeres. Sin embargo, es una característica que no podemos obviar. Es importante señalar que en el periodo que abarca esta investigación (1900-1960), existe una creencia generalizada de que esta actividad era desempeñada exclusivamente por el sexo femenino.

No encontramos en los registros oficiales o textos médicos de la época, mucho menos en las creaciones artísticas, alusiones directas a la prostitución masculina; no obstante, esta omisión significativa no implica que esta actividad entre varones no existiera de manera velada, encubierta por la doble moral del momento²⁹⁵.

La caracterización de la edad

De manera general, en las construcciones estéticas de las venus y odaliscas de la historia del arte, la sensualidad y el erotismo están anclados a la representación de

²⁹⁵ Ver por ejemplo Pamela J. Fuentes, “Apuntes en torno a la prostitución masculina y el fin de la prostitución reglamentada en la Ciudad de México”, *Navegando*, no. 7, vol. 5, (2017): 69-78; y Regis Revenin. *Homosexualité et prostitution masculines à Paris: 1870-1918*, (Paris: Editions L'Harmattan, 2005).

un cuerpo femenino joven y lozano. A diferencia de ellas, en la figuración plástica de las prostitutas, los artistas mexicanos explorarán el tema de la sexualidad en una extensa gama de edades que van desde la adolescencia hasta la vejez.

Como sabemos, el ejercicio de la prostitución no se circunscribe únicamente al cuerpo deseable de la juventud. Ya en los estudios tempranos sobre esta actividad que inauguran el siglo XX mexicano, encontramos estadísticas que ubican que el rango promedio de edad de las mujeres que ejercen este oficio oscila entre los 15 a los 50 años²⁹⁶. Incluso, la edad fue uno de los principales factores que intervinieron en la reglamentación y clasificación oficial de las prostitutas en primera, segunda y tercera clases. Esta triple categorización estatal, se expresaba también en el terreno de la jerga popular con la tipología de “mujeres agraciadas, jamonas y viejas invernales”²⁹⁷.

José Clemente Orozco es uno de los pintores que explora de manera detallada este amplio rango de edades en sus representaciones de prostitutas. En su conocida serie “La casa del llanto”, hallamos, por ejemplo, imágenes de mujeres adolescentes. Se trata de las llamadas “pupilas” que se inician en el mundo de la prostitución²⁹⁸. La mujer de *Desolación* //136// es una ellas. Nos da la sensación de

²⁹⁶ Apud, Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 20.

²⁹⁷ Guadalupe Ríos “Los mexicanos las prefieren...” En *Registros Corporales. La Historia Cultural Del Cuerpo Humano*, coord. Elsa Muñiz, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008), 295.

²⁹⁸ Esta temática es recurrente en el imaginario de la prostitución. Baste recordar la película norteamericana *Pretty Baby* (1978) dirigida por Louis Malle, en la que una muy joven Brook Shields interpreta la ceremonia de iniciación como prostituta de una niña de 12 años; un ritual en el que se subasta la virginidad de la jovencita entre los clientes de la casa de citas. Esta fantasía cinematográfica, no estaba alejada de la realidad mexicana de la época. Como lo documenta la historiadora Katherine Bliss “Un inspector de La Liga de las Naciones detallaba en su informe de 1927 al Cuerpo Especial de Expertos en el Tráfico de Mujeres y Niños su experiencia encubierta en un burdel de primera clase en la ciudad de México, donde él y un colega suyo se hicieron pasar por clientes. La matrona les ofreció la oportunidad de tener relaciones con un niña virgen vestida con traje blanco y lazos en el cabello.” Estudio citado en Katherine Bliss, “Figuras revolucionarias: prostitutas, trabajo y comercio sexual en la Ciudad de México, 1900-1940”, en *Género y cultura en*

que estamos frente a una niña apenas. Su aspecto casi infantil es remarcado por los lazos rosas que adornan sus trenzas, por su semblante inocente y por la pequeña dimensión de su cuerpo respecto del tamaño de la cama.



Ilustración 136 José Clemente Orozco, *Desolación*, 1913-15

La muchachita de *Desolación* nos recuerda a las colegialas que Orozco dibuja en la misma época²⁹⁹. En este caso sin embargo, se trata de una joven que en un vuelco del destino debido a condiciones sociales adversas –llámese pobreza

América Latina. Tomo II: Arte, historia y estudios de género, ed. Luzelena Gutiérrez (México: Colegio de México, 2003), 264.

²⁹⁹ Como vimos en el segundo capítulo, en su exposición en la Librería Biblos en 1916, Orozco presenta 120 obras que titula como “Estudios de Mujeres”, una serie de acuarelas y tintas realizadas entre 1911 y 1913 en las que el artista condensa sus inquietudes del momento. José Juan Tablada, quien observa esta producción en el estudio de Orozco, señala que “a mi pregunta sobre cuáles eran los asuntos que prefería pintar, me contestó que actualmente pintaba sólo mujeres y que entre éstas solo colegialas y ‘mujeres de la vida’”. Tablada, “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer”.



Ilustración 137 David Alfaro Siqueiros,
Un recurso: prostitución, ca. 1930

o por engaño de celestinas— termina desempeñando esta actividad³⁰⁰. Siqueiros da una muestra de esta triste escena en uno de sus grabados de Taxco en 1930, en el que observamos a una jovencita //137//, con el mismo peinado y proporción de la de la acuarela orozquiana. Parada de espaldas aferrada a la falda de una mujer mayor —¿la alcahueta?—, la muchachita llora ante el trágico panorama de tener una sola opción, *Un recurso: prostitución*, como reza el título de la obra.

La mayoría de las mujeres representadas en las obras de arte del periodo son prostitutas adultas, cuya edad se puede calcular entre los 20 y los 30 años, rango que las cifras oficiales también traza como el más habitual. Sin embargo, llama la atención la frecuencia con la que también se representa a la mujer madura, entrada en años, pues como podemos testimoniar en la historia del arte, la asociación entre vejez y sexualidad/erotismo es muy poco explorada.

No obstante, la presencia de las prostitutas viejas en la creación artística de la época, tristemente no implica una reivindicación del erotismo en la vejez³⁰¹. Por el contrario, los artistas modernos no pueden abstraerse de los tabúes y de los prejuicios de la época, y terminan figurando a las viejas meretrices como mujeres no “deseables” que han perdido el atractivo sexual. Se trata de una imagen

³⁰⁰ Katherine Bliss sostiene que “la juventud era un factor decisivo en el creciente volumen de comercio sexual en la capital que estaba relacionado con la orfandad, el abandono y la inexperiencia en el medio urbano”, sobre todo de las mujeres jóvenes que se trasladaban del ámbito rural a la metrópoli”, “Figuras revolucionarias”, 263.

³⁰¹ A diferencia, por ejemplo, de lo que muestra la fotógrafa y cineasta mexicana Maya Goded en su serie fotográfica *La Plaza de la Soledad* (2006) y en su documental homónimo (2016).

discriminatoria desde la mirada del deseo varonil que figura a la vieja con un cuerpo que ha perdido el *sex appeal*, marchito, colgado y deformado contraviniendo el modelo de belleza de la sensualidad. Un cuerpo femenino que se masculiniza y remite a la temida apariencia de la bruja y su escoba fálica.

Si, como ya he señalado a lo largo de este capítulo, el aspecto sensual de la prostituta es un motivo muy poco representado, en el caso de las mujeres maduras la seducción aparece caricaturizada de manera ridícula, retratada como una mueca congelada con tintes grotescos como observamos en la *Madame Germaine* o en la *Brothel Matron* de Dix, //32, 107// o *En acecho* de Orozco //ver 118//.



Ilustración 138 José Clemente Orozco, *Mujeres Galantes*, 1940-45

La representación de la prostituta vieja tendrá un doble cariz: por un lado, se trata de la mujer que efectivamente ha ganado años en el transcurso del tiempo; por el otro, remite a la mujer medianamente joven que se ha avejentado por los gajes del oficio, debido al desvelo, el alcoholismo, la parranda y el desenfreno. Orozco es muy cuidadoso al detallar, con el expresionismo que lo caracteriza,

cómo se manifiesta en el cuerpo el crudo paso del tiempo. Como hemos observado en sus imágenes a largo de este capítulo, tanto en sus obras tempranas, como las que realiza en los años cuarenta, veremos mujeres que parecen marchitas, ojerosas, con los párpados caídos, arrugas en los ojos, en la frente, en los cachetes y en el contorno de la boca; piel macilenta que el maquillaje recargado enfatiza //138//. Tienen los senos caídos, las carnes colgantes y el abdomen abultado.

Características físicas que contravienen las convenciones estético/eróticas del “ideal de belleza femenino”.

Al contrario de Orozco, que la retrata pictóricamente pero que no hace alarde de su edad, Otto Dix la ubica y la nombra tal cual la concibe, como *Vieja prostituta* //Ver 39//. No es, en sentido estricto, una vieja. Se trata de una mujer madura que aún conserva un cuerpo firme, sin embargo, efectivamente ya no tiene la lozanía ni la frescura de la juventud, que son sinónimos de sensualidad y deseo. Este juego de apariencias, entre ser y no ser, Dix lo lleva al extremo cruel en la obra *Muchacha ante el espejo* //Ver 42//, en la que nos presenta el dorso del cuerpo de una mujer cuya espalda, de piel tersa y lozana, es aparentemente la de una joven. Sin embargo, al mirar su reflejo ante el espejo resulta ser, en realidad, una vieja que no puede disimular la edad; la delatan su boca chimuela, su piel flácida y sus pechos caídos. Visiones brutales y prejuiciadas del erotismo en la vejez.

La mujer mayor que ya no ejerce como prostituta pues ya no resulta atractiva para los hombres³⁰², tomará el papel de la alcahueta o “madrota”. Quien por su sapiencia como veterana en el oficio es la que se encarga de reclutar “pupilas”, aleccionarlas en el mundo de la *ars erótica*³⁰³ y fungir como intermediaria entre la prostituta y el cliente. En los prostíbulos y casas de citas, es ella quien establece la

³⁰² Como sostiene Lara y Pardo, la cifra de edad en las prostitutas decae rápidamente después de los 30, pues en la mentalidad de la época –y aún en la nuestra– ya no resultan atractivas, “esto se concibe y sobre todo tratándose de mujeres de nuestra raza cuya juventud es fugaz y comienza a marchitarse generalmente desde muy temprano”, *La prostitución en México*, 31.

³⁰³ Una de las obras literarias por antonomasia en las que se explota la visión de las alcahuetas/prostitutas-viejas como las grandes maestras del erotismo es la obra del Marqués de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje*, escrita en 1785.



Ilustración 139 José Clemente Orozco, *Rompecabezas solucionado (La dama de los billetes)*, 1911

relación mercantil, negociando y cobrando el pago de la prostituta. Es “La dama de los billetes” //139//, como la bautiza satíricamente Orozco en una de sus caricaturas para las revistas de la época, la que comercia con la sexualidad juvenil de sus protegidas.

Esta representación es bien conocida en la historia del arte, dentro y fuera del espacio prostibular, ya sea en su acepción de bruja o de celestina³⁰⁴. El cuerpo avejentado aparece siempre en relación de contraste con el cuerpo joven, fresco y núbil de la muchacha a la que ofrece. Es una figura significativa en torno al

intercambio/comercio sexual, ya sea de prostitutas o, sobre todo, de mujeres casaderas, como podemos ver en los grabados de Goya del primer capítulo *Linda maestra* y *Bellos consejos*, o en la obra del mexicano Ángel Zárraga *La bailarina desnuda* (1907-09).

Caracterización de clase y etnia

En el imaginario popular parece ser una constante asociar como condicionantes favorecedoras del ejercicio de la prostitución, los entornos marginales y de pobreza, la desigualdad social, la precariedad laboral, la movilidad migratoria, así como la falta de acceso a la educación. La visión tradicional que

³⁰⁴ El término de celestina proviene de una referencia a la célebre obra del escritor español Fernando de Rojas *La Celestina*, escrita a finales del siglo XV. En esta comedia, Celestina es una prostituta de edad avanzada que regentea un burdel y que actúa de casamentera, concertando citas entre dos amantes, Calisto y Melibea.

recae sobre la prostituta será la caracterización de aquella mujer de clase baja que, debido a sus circunstancias y carencias, “no tiene otra opción” más que la de vender su cuerpo para salir de la miseria. A pesar de que esta creencia no estaba alejada de la realidad, resulta interesante encontrar, como vimos anteriormente, que en el arte de la bohemia europea de finales del siglo XIX, una de las figuras protagónicas del universo prostibular de la época será la meretriz de clase alta, la cortesana, o como los franceses solían llamarla: *la grande horizontale*.

La clientela de la cortesana se encontraba dentro de los altos ámbitos de la política, la industria, la milicia, los circuitos culturales y la aristocracia. Estas mujeres de clase alta poseían un gran capital erótico, cultural y social. Su belleza, así como sus cualidades en torno a la sensualidad, el glamur y la exclusividad de la que gozaban, les brindaba un *alto valor* en dos sentidos, tanto simbólico como monetario. Se trataba, muchas veces, de mujeres del espectáculo, actrices de ópera o bailarinas reconocidas, cuya profesión les daba entrada a los círculos más acaudalados³⁰⁵. Estas mujeres encarnaban la visión de la *femme-fatal*, tan socorrida en ese periodo³⁰⁶. Féminas transgresoras, de sexualidad desbordante y poder enigmático sobre los hombres, cuyo erotismo e insumisión llevan a la desgracia –y muchas veces a la bancarrota– a sus amantes.

³⁰⁵ Ver Richard Thomson, “The Grandes Horizontales”, en *Splendours and Miseries. Images of prostitution in France, 1850-1900*.

³⁰⁶ El rol de la mujer que enmarca el contexto de la época suponía una trilogía: la buena esposa, la buena madre, la buena cristiana. Indiscutiblemente, el matrimonio y la maternidad eran el destino ideal de la mujer. Esta *femme fatal*, mujer tentadora por excelencia del imaginario artístico, no cumple con ninguna de estas funciones, es más, pone en jaque estas estructuras sociales y familiares. Es una imagen amenazadora, imprevisible y transgresora: no está casada, no tiene hijos, no se mantiene virgen y ejerce su sexualidad libremente. Pero, sobre todo, subvierte el esquema social establecido, incluso dentro del mundo de la prostitución, pues vuelve ambiguos los roles activo/pasivo predominantes en la cultura de género de la época. Es una fémina que no sólo tiene poder económico, sino poder sobre su deseo y poder sobre los hombres.

La cortesana de la época se diferenciaba y distanciaba de la prostituta promedio. En primer lugar, porque ostentaba un poder sobre su propio cuerpo: no estaba registrada en las inscripciones sanitarias, ni era vigilada ni perseguida por el Estado. Tampoco estaba sujeta a la intermediación de un proxeneta o una *madame*, por lo que podía escoger libremente a sus clientes. Pero, sobre todo, su sexualidad se pagaba “in extravagant gifts rather than hard cash”³⁰⁷.

La cortesana podía provenir tanto de un origen acaudalado como de las clases bajas. En este caso, se trata de la chica de bajos recursos que se enclasa, es decir, que a fuerza de relaciones sociales –y sexuales–, así como de acrecentar su capital económico, consigue llegar a clase alta y ser reconocida como parte de la élite. Éste será el caso del conocido personaje de la literatura francesa, la Dama de las Camelias de Alexandre Dumas.

Otra de ellas, también de extracto social bajo, es la cortesana Louise Valtesse de la Bigne, quien se bautizará, de *motu proprio*, con el título de condesa. En realidad es una actriz parisina, hija de una lavandera y meretriz, entre cuya clientela se encontraban varios artistas, incluido Édouard Manet. Otro de ellos, Henri Gervex, la pinta en 1889 de cuerpo completo, en un descomunal cuadro de tamaño real. Louise aparece retratada como una dama de sociedad, ataviada con un vestido ricamente decorado, de finas telas, que no deja ver ni un trazo de piel más que la de las manos. Se destaca por su delicada corporalidad de finas maneras y gracia, que se hace evidente en la forma de agarrar la sombrilla³⁰⁸. Este tipo de cuadros se podían exhibir sin ninguna querrela en los Salones de Pintura, pues como sostiene

³⁰⁷ Richard Thomson, “The Grandes Horizontales”, 176.

³⁰⁸ En el cuadro no existe una pista fehaciente de su conocida –por depravada– reputación. En *Pretty Women of Paris* de 1883, una publicación inglesa de muy corto y exclusivo tiraje que proveía a los visitantes acaudalados de la ciudad una lista de las cortesanas parisinas más distinguidas, con sus direcciones, breves biografías y “especialidades”, Louis Valtesse aparece descrita como “she is never tired, and enjoys ‘furious lesbianism’, [...] she allows herself to be rummaged by anybody, and takes what she can get, refusing no man”. Richard Thomson, *op. cit.*, 179.

Erika Bornay “la cortesana pertenecía a la categoría que podía ser ‘representada’ era la ‘meretriz ideal’, la que se relacionaba con el poder y con el dinero”.³⁰⁹ La *Olympia* de Manet, sin embargo, no corrió con la misma suerte. A pesar de su apariencia de cortesana que connotaban sus joyas, la suntuosidad del decorado del cuarto y la empleada negra puesta a sus servicios, no contaba con el refinamiento y las buenas maneras que le daban la “distinción de clase”. El cuadro causó un revuelo en los círculos burgueses y recibió muy malas críticas en el Salón de París de 1865 ya que “sólo vieron en Olympia la imagen de una *petite faubourienne* (de los barrios bajos), abyecto objeto de la concupiscencia proletaria”³¹⁰.

En el arte moderno mexicano de la primera mitad siglo XX, la cortesana no es motivo de representación de las obras que giran en torno a la temática prostibular. A pesar de ello, es imposible negar que efectivamente, sobre todo en el régimen porfirista, existían las prostitutas “galantes”, de primerísima clase. Así lo recuerda en sus memorias de juventud el político y filósofo José Vasconcelos (quien fuera el artífice del proyecto gubernamental del muralismo mexicano en 1921), dentro de su obra *Ulises criollo* (1935):

En el umbral de su palacio vi a un “dandi” saludando con familiaridad a Pepa “la Malagueña”. Era una deliciosa criatura de tez nacarada y ojos negros, turgente y esbelta, a lo maja de Goya [...]. Especialmente los domingos, la Pepa se incorporaba al desfile mundano de la calle principal. Su carroza tirada por caballos andaluces, la mostraban entre ropas de azul y lila. Una sombrilla de seda protegía del sol la cabeza

³⁰⁹ Ericka Bornay, *Las hijas de Lilith*, 244.

³¹⁰ Richard Thomson, *idem*. Por su parte, T. J. Clark en *The painter of modern life*, ofrece un estudio detallado de la pintura y la reacción de la crítica. Una de las tesis de su libro es justamente que la clase es la esencia de la modernidad de Olympia y subyace detrás del escándalo que provocó. El autor sostiene que “The *courtisane* was supposed not to belong at all to the world of class and money; she floated above it, playing with its categories, untouched by its everyday needs. It was not clear that Manet’s prostitute did any such thing. To more than one critic in 1895 she seemed to occupy a quite determinate place in the Parisian class system: [...] she was the ‘wife of a cabinetmaker’, a ‘coal lady for Batignolles’. [...] The jokes depended on Olympia’s being place, to some extent unequivocally, in the world of the *faubourgs* and the working class”, *op. cit.*, p. 88.

adorable y nerviosa. Verla pasar sonriendo era un deslumbramiento. [...] El hada de un sueño se convertía en la presa fácil de los ricachos, y una doble rebelión proletaria y masculina me volvía rencoroso. Nunca he visto mujer más codiciable que aquella Pepa maravillosa [...] ni marcha más armoniosa [...] ligera, sensual, delicada y seductora como una música que pasa.³¹¹

Existen muy pocas obras del periodo que muestran a las prostitutas de clase alta que, bajo el sistema reglamentarista de la ciudad de México, estaban asignadas a los burdeles y casas de citas clasificados de “primera clase”. Una de ellas es *La paleta* de Julio Ruelas (1900) //Ver 49//, en la que el pintor retrata una decena de mujeres ataviadas con vestidos elegantes y peinados elaborados –disfrazadas de “señoras”–, departiendo con sus clientes en medio de un burdel decorado a la usanza parisina de la época, que muestra el gusto afrancesado del Porfiriato. En las maneras de llevar el cuerpo se inscribe la “adcripción” social de las retratadas, sus gestos son discretamente seductores, sus movimientos son suaves y delicados, inclusive en el baile. Las buenas maneras burguesas se encarnan no sólo en las mujeres, sino también en la corporalidad de los varones que, a pesar de la presencia del alcohol, departen de manera sosegada y controlada con las damas. En el caso de *La cortesana* de Olga Costa //ver 69//, será la mujer de sensualidad desbordada, pero con actitud de recato y mesura.

Por el contrario, los artistas de la época revolucionaria y postrevolucionaria mexicana vuelcan su mirada a las “cualequieras”, aquellas mujeres que no tienen nombres definidos, ni títulos nobiliarios, ni capital económico y social como las grandes cortesanas francesas o las “Pepas” del porfirismo. Bajo la bandera del realismo y de un arte socialmente significativo, su atención se concentra más bien en las prostitutas “a secas”. Es decir, las “peladitas”, “las conejas”, “las rameritas de pobres”, “La Chole”, “La Chata”, “las mariposillas” y “las changuitas” //140//.

³¹¹ José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, (México: Ediciones Botas, 1937), 126.

Como revisé ampliamente en el segundo capítulo, después de la revolución de 1910, la prostituta se convierte en un personaje característico de la mexicanidad mestiza que forma parte sustancial de ese nuevo sujeto pictórico: el “pueblo” –real e imaginario–, que fue un motivo central de la búsqueda identitaria del arte de la época. Además, les permitió a los artistas ampliar la mirada nacionalista y huir de lo folclórico y lo pintoresco. Para estos creadores, que en su mayoría provenían de la clase media o acomodada, la prostituta fue una figura central que les permitía adentrarse en el México profundo para explorar y retratar el mundo citadino marginado y empobrecido de las clases bajas, ya sea desde la fantasía o desde la experiencia empírica.

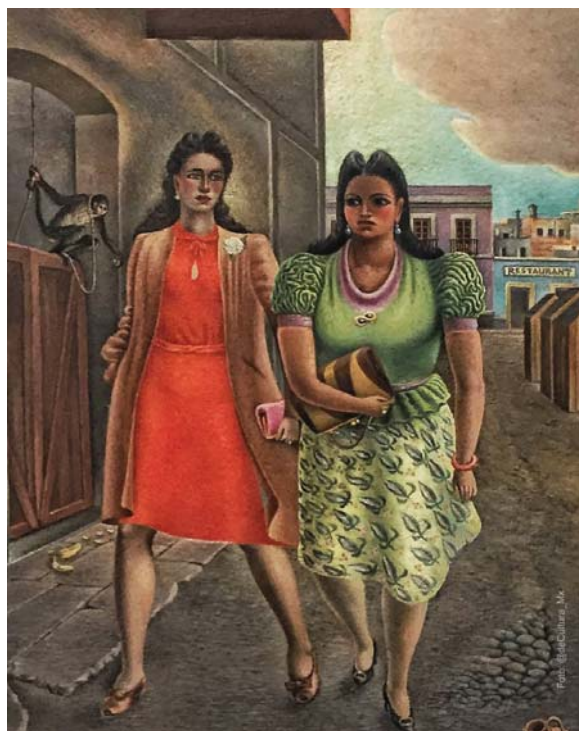


Ilustración 140 Antonio Ruiz "El Corcito", Las changuitas, 1943

Los artistas mexicanos se identifican con las prostitutas en tanto que, como ellos se pensaban, formaban parte del mismo pueblo. Ambos sufren el mismo destino de marginación y rechazo social. En estas imágenes, los artistas tratan de remontar la imagen de discriminación y estigma de la que ellas eran víctimas para presentar personajes “reales”, vulnerables y vulnerados. Sin embargo, en muchas de sus obras no pueden desligarse de sus propios prejuicios y los de la época, y reproducirán la apariencia y los clichés que las identifican.

Junto con los obreros, la meretriz fue una de las representaciones plásticas urbanas que, por excelencia, conformaban la masa de la clase trabajadora y popular que había ensanchado sus filas durante el conflicto armado y, posteriormente, con el crecimiento industrial posrevolucionario. Este sector se hacía cada vez más

presente en la cotidianeidad de los artistas y en la realidad metropolitana, debido a los grandes desplazamientos poblacionales del campo a la ciudad.

Efectivamente, como muestra el estudio del higienista Lara y Pardo, la mayoría de las prostitutas adscritas al reglamento de la Inspección de Sanidad, provenían de la clase proletaria. Se trataba de mujeres que, en buena parte, no se dedicaban exclusivamente al ejercicio de la prostitución, sino que complementaban los bajos salarios de sus otros oficios, con los ingresos obtenidos por sus servicios sexuales. Los trabajos que proliferan en la lista de la Inspección son los de “domesticas”, costureras, lavanderas, planchadoras, tejedoras y tortilleras. Asimismo, para enfatizar el origen de clase que “da a conocer la situación social de las mujeres”, también se registraba la profesión del padre. Entre las más numerosas se encontraban las de albañil, carpintero, comerciante, zapatero y militar.³¹²

A pesar de que evidentemente la gran mayoría de prostitutas provenían de un estrato social bajo, el reglamento oficial –que estuvo en vigor hasta 1940–, clasificaba a las mujeres en primera, segunda y tercera clase, tomando como base, aparentemente, su adscripción económica. En realidad, como expuse líneas arriba, imperaban también otros criterios para tal designación, como la juventud, el atractivo, tipo étnico y sobre todo, si podían pagar sus “contribuciones” a la comisaría para ser mejor “taxadas”³¹³.

Es “La casa del llanto” de Orozco, podemos dar cuenta cómo la clase se encarna en las representaciones artísticas tanto en los cuerpos de prostitutas como en la apariencia de los burdeles. Sin embargo, a excepción de *En el burdel* //Ver 62// donde claramente se retratan dos parejas vestidas elegantemente dentro de una casa de citas afrancesada, la gran mayoría de las meretrices que retrata el pintor son mujeres ataviadas con rebozos y telas lisas, sin brocados ni joyas. Los

³¹² Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 44-46.

³¹³ Guadalupe Ríos, “Los mexicanos las prefieren...”, 295.

escenarios también son austeros, no hay decoración ni lujos, las camas están semirrotas y las recámaras se comparten entre varias.

Pero es sobre todo en sus imágenes de los cuarenta, que Orozco personifica las prostitutas pobres, las trotacalles formadas en fila a la intemperie de la noche, con cuerpos poco atractivos y vestimentas desgastadas. En los sitios cerrados presenta el ambiente de la cantina y el cabaret, frecuentados por las clases populares. El espacio conglomerado enfatiza la condición de masa, donde las “maneras de cuerpo” no guardan etiquetas ni “buenas costumbres” refinadas, como en *La paleta* de Ruelas. Por el contrario, la corporalidad es agresiva, desenfrenada, con escarceos “vulgares” y pleitos, gestualidades trastocadas por el alcohol y el relajo.

En las obras de los modernos mexicanos, se inscriben como una marca de clase una serie de rasgos que caracterizan el cuerpo de la mujer “del pueblo”. Se trata de mostrar un cuerpo real y cotidiano, marcado por una carnalidad que se desborda de los contornos y se aleja de los ideales de belleza femenina grecorromana de proporciones simétricas y equilibradas, de formas y siluetas armoniosas; y que incluso subvierte el atractivo seductor de las *femmes fatales*. La prostituta es un cuerpo que, al igual que el del obrero, está marcado por el desgaste del trabajo físico, minado por la fatiga, deformado por la mala alimentación, deteriorado por el esfuerzo, la labor mecánica y la insalubridad.

En el mundo prostibular del México de la primera mitad del siglo XX, esta tipología de clase que se manifiesta en los cuerpos se entrecruza también con lo étnico. En su autobiografía, Orozco hace referencia a ello cuando relataba que en “las casas de magnífica nota [...] albergaban ‘embajadas’ venidas de la Francia, de Norteamérica, de África, del Caribe”³¹⁴. Según la historiadora Katherine Bliss, efectivamente, “los establecimientos de primera clase empleaban a las prostitutas

³¹⁴ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 41.

consideradas más atractivas –generalmente mujeres de ascendencia europea– [...] los prostíbulos de tercera clase albergaban a mestizas o indígenas consideradas menos saludables –y bellas– que sus colegas de primera”³¹⁵. Esta diferenciación oficial se plasmará también en el arte.

Al contrario de la producción europea en que las referencias étnicas en la temática prostibular no constituyen un aspecto nuclear en la figuración, en el arte mexicano la caracterización de las meretrices pone de manifiesto una búsqueda identitaria nacionalista por construir y ubicar una corporeidad mítica legítima, auténticamente mexicana. Esta es la representación del cuerpo mestizo, mezcla entre lo español y lo indígena, cuyos rasgos físicos encarnaban la fisonomía del grueso de la población del país, la apariencia “del pueblo”.³¹⁶

Uno de los ejemplos paradigmáticos de este “ideal mestizo” –que en términos estéticos terminó siendo más cercano a lo indígena que a lo europeo–, se puede encontrar en *La ramera* de Manuel Rodríguez Lozano //ver 117//, obra en la que el artista presenta a la retratada con rasgos étnicos claramente legibles. Se trata de una mujer de piel morena, casi del color del barro. Su rostro redondo está definido por una nariz ancha y pronunciada, achatada por los lados. Sus labios son gruesos y largos mientras que sus ojos negros son pequeños y algo rasgados. La escala monumental de su cuerpo contrasta con el espacio constreñido de la modesta recámara. A pesar de lo corto de su peinado, se observa una cabellera abundante, lacia y oscura.

³¹⁵ Katherine Bliss, “Figuras Revolucionarias”, 253.

³¹⁶ El antropólogo Manuel Gamio en su afamado libro de 1916 *Forjando Patria* –que constituye una de las bases del nacionalismo mexicano moderno– describe con entusiasmo lo que él cree que caracteriza la corporalidad mestiza de las mujeres mexicanas: “el tipo mestizo aparece con prístina pureza pues constituye el primer armonioso producto donde contrastan los caracteres raciales que lo originan, siendo de verse doncellas núbiles de grandes ojos negros, blanquísimos dientes apretados y manos y pies diminutos, que pregonan abolengo indiano, mientras la undosa cabellera castaña y la tez apiñonada que cubre pelusilla de oro, son el clamor de la sangre española”. Gamio, *Forjando Patria*, (México: Porrúa, 1992), 67.

Se trata de una representación en la que es palpable la yuxtaposición entre raza y clase, que definen a esta mujer tanto por su apariencia como por su condición social. *La ramera*, así como las prostitutas de Orozco, son “indias amestizadas” (como las describe David Alfaro Siqueiros³¹⁷) en las que el mestizaje se expresa no sólo en la fisonomía, sino también en la mezcla entre la metrópoli y el campo. La prostituta se presenta como una figura dual que oscila entre la modernidad citadina y a la vez, forma parte de lo popular con raigambre indígena.

Otra obra representativa de esta amalgama identitaria es la prostituta que Rivera pinta en su mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* //141// en medio del ajetreado mundo urbano del centro de la ciudad. Su aspecto es marcadamente más “autóctono” que el de la mujer de Rodríguez Lozano. Su nariz de perfil tiene la forma aguileña de las esculturas mayas y su larga cabellera negra evoca aquélla de los indígenas lacandones. La mujer es una figura subversiva que increpa a la multitud con su corporalidad “auténticamente mexicana”. Su fisonomía, se asimila más a los peones y campesinos que aparecen a su derecha, que a las mujeres porfirianas paradas del otro lado.



Ilustración 141 Diego Rivera, detalle del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, 1947-8

³¹⁷ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, (México: Grijalbo, 1977), 182.

Estos rasgos étnicos característicos –que no vemos en obras prostibulares tempranas como en *La paleta* de Ruelas–, forman parte de un modelo y un discurso corporal que constituye uno de los núcleos del proyecto estético nacionalista mexicanista que, si bien surge a finales del siglo XIX, se encumbrará después de la Revolución Mexicana y tendrá largo aliento hasta la mitad del siglo XX. La construcción de este cuerpo “auténticamente mexicano”³¹⁸ no sólo representa una expresión formal y estética sino será, sobre todo, un poderoso significante en términos simbólicos y políticos dentro de las luchas populares de reivindicación social de campesinos y obreros.

Entre las imágenes de prostitutas “de tipo mexicano, tan peculiar y pintoresco”³¹⁹, como las describe Tablada, encontramos también a la mestiza que quiere imitar patrones de belleza extranjeros para incrementar su atractivo. Se trata de las “güeras oxigenadas” que tiñen su cabellera de color dorado, imitando los cánones del *star-system* norteamericano, reforzando la sentencia popular que reza “los caballeros las prefieren rubias”. Sin embargo, como podemos observar en las pinturas de Fernando Leal //ver 79 y 127//, en la meretriz de *Catarsis* //Ver 98//, las cejas oscuras, los rasgos faciales y la tez morena, revelan y enfatizan la filiación mexicana.

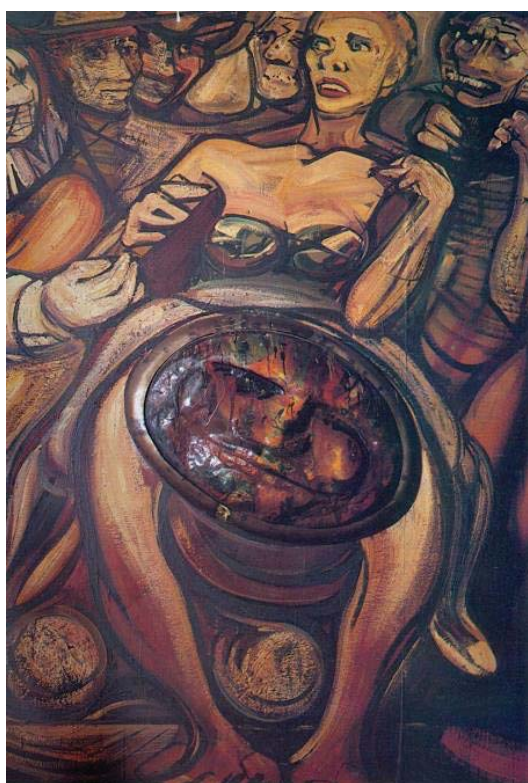
En *Nacimiento del Fascismo* de 1936 //ver 99//, Siqueiros también retrata otra mujer rubia, en esta ocasión, no obstante, sí nos encontramos frente una mujer extranjera. Se trata de la imagen de la “una mujer terriblemente gorda, vieja flácida al mismo tiempo, con cara de prostituta internacional”³²⁰, como él mismo la define.

³¹⁸ Sin embargo, no podemos dejar de señalar que este perfil corporal mestizo plantea un *tipo* que de alguna manera terminó “homogenizando” en términos estéticos, a una población sumamente diversa en su fisonomía y su procedencia étnica.

³¹⁹ Citado en Alma Reed, *Orozco*, 74.

³²⁰ David Alfaro Siqueiros, “Carta a María Asúnsolo, 6 de abril de 1936, Nueva York. En Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 132.

Símbolo de la decadencia que presagia los movimientos fascistas que estallaban a lo largo del globo y que no se circunscriben a una geografía o nacionalidad específica. Orozco también utiliza esta representación en su mural *Alegoría del Apocalipsis* //ver 101, 135//, en el que la gran ramera güera cabalga ufana entre los escombros humanos y materiales que está dejando a su paso la Segunda Guerra Mundial.



Siqueiros se apropiará de esta imagen apocalíptica de la ramera rubia y la actualizará en su cuadro *El diablo en la iglesia*. Otra meretriz forastera, de piel blanca y ojos azules, que Siqueiros pinta en su mural de la ANDA, se expresa como la contraparte femenina del ejército yanqui que reprime con violencia la manifestación obrera mexicana //142//. La prostitución como acto, va más allá de figurar a las mujeres, en este caso se trata de simbolizar el imperio del capital donde todo tiene precio; de expresar la explotación y la codicia del imperialismo, así como la prostitución de los intereses nacionales en manos extranjeras.

Ilustración 142 David Alfaro Siqueiros, detalle del mural *Historia del teatro a la cinematografía en México*, 1958-68

El orden de la interacción

La construcción plástica de la corporalidad de la prostituta se constituye también en relación con otros cuerpos. La interacción entre las meretrices y los distintos actores sociales que forman parte de la composición plástica, manifiesta una gestualidad característica. A través de este lenguaje corporal podemos discernir todo un

entramado discursivo en las obras de arte que determina actitudes y conductas del cuerpo que están preestablecidos; y por lo tanto, son maneras de significar y ubicar simbólicamente a los sujetos, así como de establecer “marcos de sentido” en el orden de la interacción. Los movimientos, las posturas, las miradas y los gestos, el contacto físico, la distancia entre los individuos, así como las diversas maneras de aproximarse o tocarse, dependen de las situaciones contextuales y las relaciones que establecen las prostitutas con otros personajes que pueblan el universo prostibular.

La interacción más cercana y cotidiana que entablan es, precisamente, con sus compañeras de oficio. Entre ellas comparten los mismos rituales del día a día: el descanso, el aseo y el arreglo personal, el vestirse y desvestirse, la espera habitual; es decir, la preparación para la jornada //Ver 59, 60, 138//. Las relaciones se entablan siempre en los mismos espacios: la recámara y la sala, que a la vez que son el lugar de trabajo, son los lugares que habitan. En las obras de arte que he revisado encuentro como constante una distancia muy estrecha entre ellas, una cercanía corporal que en ocasiones las presenta casi amontonadas. De manera paralela dentro del espacio público de la calle, aparecen apiñadas en fila, una contra la otra //Ver 77, 81, 82//.

El espacio vital no sólo está constreñido por la estrechez de las habitaciones sino por la convivencia diaria y la relación entre ellas como “iguales”. Esta dimensión espacio-corporal nos muestra que todas y cada una de ellas, se encuentran en una misma posición simbólica y social. Su distribución en línea recta, a la misma altura y distancia, haciendo el mismo uso del espacio, implica una paridad de condiciones y una vivencia compartida. Se trata de expresarlas, precisamente, como pares en relación equitativa, en un mismo nivel.

Estas mujeres que comparten el espacio cotidiano en tanto iguales, entablan relaciones de proximidad y confianza. Entre ellas, como se plasma en *La cama azul* de Orozco, se pueden presentar desnudas o vestidas, sin que ello implique una relación asimétrica de poder, como veremos en el caso del cliente. Existe una cercanía corporal que revela asimismo un acercamiento emotivo. Una complicidad

compartida como en *El juego* y en *El despojo* o una competencia conflictiva como en *Mujeres peleando*. El prostíbulo es el lugar del afecto, de la solidaridad, del placer, el espacio donde entre ellas no existe la discriminación³²¹.

Los artistas retratan también un grado de intimidad –real o fantaseada– en la que surge una corporalidad erótica y sexual entre las meretrices: acercamientos, roces, abrazos, miradas, caricias y agasajos; expresados ya sea de forma velada pero sugerente, o evidentemente abierta como en *El beso* //143 y ver 173//. Es en este ámbito de interacción donde los gestos corporales constituyen expresiones de alegría y sensualidad, entre el goce y el placer, que son poco trabajados en la caracterización general de las prostitutas. Esta sexualidad “subversiva”, fuera de la moral normativa del momento, será uno de los factores que las estigmatizarán como “desviadas” o “enfermas”.



Ilustración 143 José Clemente Orozco, “Mirando el ansia loca con que su amiga le besa la boca”, El Malora, 25 de julio de 1914

³²¹ Simone de Beauvoir señala esta circunstancia en su libro *El segundo sexo*, donde plantea que “Debido a que sus relaciones con la mitad de la humanidad son de carácter comercial y a que el conjunto de la sociedad las trata como parias, las prostitutas tienen entre sí una estrecha solidaridad; entre ellas existen rivalidades, celos, se insultan y se pegan; pero tienen profundamente necesidad unas de otras para constituir un ‘contrauniverso’ en el que reencuentren su dignidad humana”. Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 257.

https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf

Resulta importante señalar que es sobre todo en el trabajo artístico de Orozco en el que se construye toda una narrativa de la cotidianidad –que no encontramos en las obras de otros artistas mexicanos–, a través de la cual podemos recrear las disposiciones e interacciones entre las prostitutas que se desarrollan a puertas cerradas en los burdeles de la época. Hallamos también esta misma búsqueda moderna en la amplia producción que realizan a lo largo de su carrera artistas europeos como Edgar Degas y Henri de Toulouse-Lautrec.



Ilustración 144 Félicien Rops, *El consejo de revisión*, 1879

Otro de los personajes que intervienen en el delineamiento de la corporalidad de la prostituta es la “madrota” o *madame*, personaje que evoca y subvierte a la figura de “la madre”. Las relaciones de poder que se entablan entre ellas se manifiestan en la constitución de ambos cuerpos. Como figura de autoridad, la *madame* expresará su dominio a través de un cuerpo más robusto y de mayores dimensiones, frente a la delgadez fragilizada de sus subordinadas //ver 48, 139//. El cuerpo de la prostituta se expone a su revisión, en una suerte examen sobre su apariencia o desempeño. Es por ello que, con frecuencia, las actitudes corporales de las “pupilas” denotan sumisión y obediencia a través de las cabezas gachas, miradas bajas o posturas encorvadas //144//.

Sin embargo, es en la interacción con el cliente que la prostituta desplegará toda una gama de actitudes, movimientos y gestos más significantes, su corporalidad entra en función de los deseos y las fantasías de este personaje. Pero es también en el cuerpo del consumidor que podemos hacer todo un levantamiento de prácticas y usos intencionados que dan cuenta de una cultura de género expresada en la sexualidad. En primer lugar, los artistas modernos lo retratan de forma ambigua; a pesar de su centralidad, muchas veces su presencia aparece en un papel secundario en la composición.

En las obras de Orozco, por ejemplo, a veces lo encontramos borrado //145// o fragmentado. En *La hora del chulo* //Ver 119// el cliente aparece en la extrema izquierda recortado por el encuadre fotográfico característico de la pintura moderna. Su figura se desdibuja debajo de la meretriz, apenas se vislumbra un ojo, un cacho del bigote, la mitad de una pierna y los brazos que circundan la cintura de la mujer. En *Desolación* //ver 136// sólo se indica su presencia a través de un brazo y un sombrero puesto en la cama. El cliente se presenta generalmente de espaldas al espectador, sin revelar su rostro como vemos en las obras de Leal o Francisco Díaz de León, o apenas si se esgrimen sus rasgos faciales. En las obras de arte se juega una suerte de protección del anonimato en su figuración.



Ilustración 145 José Clemente Orozco, *El abrazo*, 1912-13

Esta característica no es exclusiva de las representaciones plásticas. Fernanda Núñez y Guadalupe Ríos, especialistas en el tema de la prostitución, hacen hincapié en este aspecto discrecional frente a la figura del cliente. Plantean que incluso en las fuentes oficiales y médicas sobre esta actividad que se publicaron en la época, apenas se esboza al consumidor. “Tal vez sea porque éstos exigían respeto y discreción, derechos que los autores de los documentos consultados les reconocían plenamente: complicidad solidaria de varones que se materializa en el anonimato discursivo del cliente”³²². No se establecen ni rangos de edad, clase, profesión ni mucho menos nombres en los registros oficiales³²³. Los consumidores

³²² Guadalupe Ríos, “Los mexicanos las prefieren...”. Ver también Fernanda Núñez Becerra “Mujeres públicas, consumidores privados. Los clientes esos desconocidos”, en *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, coord.. Fabiola Bailón y Elisa Speckman, (México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2016), 257-278.

³²³ Esta negligencia ya había sido señalada –sin ninguna repercusión oficial– por Lara y Pardo quien comentaba que “llama la atención sobre la deficiencia de los reglamentos sanitarios que no imponen

tampoco se sometían a exámenes médicos ni eran perseguidos por las autoridades.

La identificación que los pintores desarrollan con las prostitutas también opera en sentido contrario: el artista se ubica en el lugar de testigo, crítico, cómplice y amante, pero también se retrata a sí mismo como consumidor (real o fantaseado); tal es el caso especial de José Luis Cuevas³²⁴, con múltiples autorretratos, pero también de Picasso y Otto Dix //Ver 34//. Su identificación con el cliente es una de las razones de la ambigüedad en la figuración del personaje. La “audacia” de autorretratarse como comprador muestra que la relación con la prostitución, normalizada entre los varones de la época, se presenta en la bohemia artística como una suerte de prestigio, un ritual iniciático que denotaba no sólo su virilidad, sino sus búsquedas estéticas más allá de los cánones tradicionales.

La relación que se entabla entre el cliente y la meretriz a través del discurso corporal da testimonio del ejercicio de poder que se establece en los roles sexuales, así como las divisiones y jerarquías tradicionales entre los sexos. Por ejemplo, el cliente aparece constantemente desempeñando roles activos: como el *voyeur* que irrumpe en el espacio íntimo de la prostituta //Ver 134//, como el observador que elige a su acompañante o como el que inicia los tocamientos y caricias.

vigilancia alguna al género masculino y le permiten diseminar por doquier los gérmenes de la blenorragia y de la sífilis”, *La prostitución en México*, p. 158. También por el abolicionista Carlos Roumagnac, quien cuestionaba al Estado que había omitido toda pena o indagación sobre los demandantes, mientras había dejado recaer toda la responsabilidad en las mujeres. Apud., Carlos Roumagnac, *La prostitución reglamentada. Sus inconvenientes, su inutilidad y sus peligros. Disertación leída ante la Sociedad Mexicana Sanitaria y Moral de Profilaxis de las Enfermedades Venéreas*, (México: Tipografía Económica, 1909).

³²⁴ No obstante la reiteración obsesiva del tema, Cuevas señala que “Y las prostitutas, las sigo buscando, aunque nunca por requerimiento sexual; sólo quiero poseerlas en el papel. Jamás he tenido relaciones sexuales con una prostituta. Es un extraño prejuicio que no me acabo de explicar; quizá se deba a ese miedo latente a la enfermedad, que no me abandona; me asusta la promiscuidad de las prostitutas. Me he acostumbrado a considerarlas no como objeto de placer, sino como tema artístico y material humano”. En Alaíde Foppa, *Confesiones de José Luis Cuevas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 86-87.

Frecuentemente se presenta de pie, en una posición elevada, respecto a la prostituta tendida en la cama.

En el universo prostibular de la plástica casi no existen desnudos masculinos. El cliente repetidamente aparece vestido frente a la desnudez parcial o total de la prostituta. Se trata de posicionamientos jerárquicos que expresan un orden social entre los personajes. Esta asimetría revela posiciones de poder donde el cuerpo de la meretriz queda disponible, abierto, exhibido y expuesto, en contraposición a la mirada activa, segura y protegida, del varón. Este uso plástico de la vestimenta y su falta, expresa también de manera simbólica lo masculino como la esfera de lo “público” y lo “privado” como femenino.

Existe también una figuración reiterada en la que el cliente no es ni el burgués de clase alta ni el proletario de la masa urbana, sino el militar o el marino. Estos hombres, privados de la compañía femenina por largos periodos debido a la naturaleza de su actividad, son de los principales consumidores de la prostitución³²⁵. Así lo muestran tanto Fernando Leal //ver 79//, como Raúl Anguiano en *Soldado y Prostituta*, de 1936. En el caso de los militares –como argumenté ampliamente en el primer capítulo– podemos ver que hay una relación intrínseca de esta actividad con la economía de guerra³²⁶. Orozco relata en su autobiografía que durante la revolución mexicana “Los numerosísimos centros de juerga [de la ciudad de México]

³²⁵ Este tópico es trabajado ampliamente en la novela de 1973 *Pantaleón y las visitadoras* del escritor peruano Mario Vargas Llosa.

³²⁶ Siqueiros relata en su autobiografía una visita a un prostíbulo durante su estancia en Mazatlán, como soldado carrancista bajo las órdenes del General Diéguez “Hubo que caminar mucho para llegar hasta donde la Cucona, famoso prostíbulo mazatleco [...] Nuestra llegada causó sensación. Oficiales bien uniformados, con uniformes nuevos [...] representábamos algo así como la llegada de ‘ángeles del cielo’ para aquellas pobres muchachas campiranas acostumbradas a las chaparreras y a los olores a fuste. Como es natural, nos rodearon y cada una de ellas empezó su impetuosa tarea de conquista. [...] en eso estábamos, teniendo cada uno de nosotros, dos y hasta tres muchachas en las piernas, viéndolas también con todo el fervor que procede de una larga dieta, esa maravillosa idealización que naturalmente crea el hambre”. En *Me llamaban el Coronelazo*, 117-118.

estaban atascados de oficiales del ejército huertista y de mujeres ligeras³²⁷. Los marineros, hombres siempre de paso, refuerzan la condición eventual y transitoria de los intercambios sexuales con la prostituta //146//; así lo hace constar Andrea de Palma en la película *La mujer del puerto* cuando canta “Vendo placer/ a los hombres que vienen del mar/ si se marchan al amanecer/ para qué yo he de amar”.³²⁸ Aun cuando el marino no se encuentre en la escena, los artistas proveen referencias que sitúan a las meretrices en burdeles portuarios //Ver 153, 154//.

El acto sexual entre los personajes, difícilmente es mostrado por los pintores. El encuentro erótico de los cuerpos se representa sólo a través de toqueteos y



Ilustración 146 Otto Dix, *Marinero y prostituta*, 1923

caricias o en la cercanía del baile. Resulta interesante la discrecionalidad con la que se presenta la sexualidad genital que caracteriza a la prostitución. En sus obras, los artistas son muy cuidadosos en no traspasar la línea entre la sugerencia y la exposición total, “pornográfica”³²⁹. Aun así, podemos encontrar alusiones a ciertas prácticas eróticas que en la época pueden considerarse como indecorosas e impúdicas. Por ejemplo, la proxémica sexual privilegia posiciones traseras //ver 146// en las que la prostituta roza o “reposa” en el regazo del cliente //Ver 62//. Posturas que contravienen la forma tradicional y “casta” –apropiadamente cristiana– de hacer el amor entre la pareja

³²⁷ Orozco, *Autobiografía*, 44.

³²⁸ *La mujer del Puerto* es una película dirigida por Arcady Boytler en 1934 y uno de los máximos referentes del cine prostibular mexicano. El autor de la letra de la canción homónima es Manuel Esperón.

³²⁹ Efectivamente, el acto sexual sólo se mostraba en el cine pornográfico de la época, así como en tarjetas postales pornográficas que se distribuían clandestinamente.

matrimonial: de frente, el hombre arriba y la mujer abajo, posición conocida como del “misionero”.

Como sostiene Lagarde “la prostituta está asociada a la permisividad erótica en la que todo se vale”³³⁰. Es el personaje que, en tanto tal, desempeña y cumple con la fantasía masculina. Frente al deseo del cliente, con la meretriz se puede experimentar todo un catálogo de prácticas sexuales que en función de la “decencia” y la “respetabilidad” de la época, no podía probar dentro de la alcoba matrimonial. Incluso, una sexualidad violenta, de dominación.

Es importante destacar también que en la corporalidad de la prostituta raramente se expresa el placer erótico. Como ya hemos visto, la gestualidad característica relacionada con los encuentros sexuales tiende, más bien, al desinterés y a la evasión. O bien, presenta sonrisas y muecas teatralizadas, forzadas al punto de lo artificial. El deseo que impera en el intercambio prostibular es el del cliente, y la meretriz recibe una retribución para satisfacerlo. Ella es el objeto del deseo, mas no sujeto deseante³³¹. Podemos percibir en las obras que existe todo un sistema de representación de género en el que el cliente es quien contempla, quien toca y goza, mientras que la meretriz cumple su cometido profesional bajo el *prejuicio* tradicional –muy asentado en la época– de su “frigidéz”.

³³⁰ Lagarde, *Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 578.

³³¹ Es interesante cómo ver como en el cine o la literatura esta posición frente al placer se subvierte. Tenemos el famoso ejemplo de *Julliete o las prosperidades del vicio* del Marqués de Sade (1796) o recientemente la novela *Demasiado Amor* de Sara Sefchovich (2006). En el cine, acaso la película más reconocida es *Belle de Jour* (1967), del director español Luis Buñuel. En ella, Séverine (Catherine Deneuve) ante la insatisfacción que padece dentro de su matrimonio “perfecto”, se adentra en el mundo de la prostitución para satisfacer su deseo sexual. Séverine juega entre dos condiciones: la mujer casada, honorable y respetable frente a la sociedad, y la “puta”. Aunque el argumento del filme entrama más complejidad en torno a la sexualidad y las represiones sociales y religiosas que intervienen en el erotismo femenino, esta película se ha convertido por antonomasia en la fantasía cinematográfica que encarna a la prostituta como una mujer liberada, dueña de su goce y su deseo.

Además del acto sexual y el goce erótico, en la obra de los artistas modernos –tanto mexicanos como europeos– encontramos otro motivo tabú que se invisibiliza en la representación de la prostitución: el pago o la retribución monetaria por parte del cliente. Orozco satiriza la transacción en su caricatura *Maneras de hacer el amor* //Ver 91//. Sin embargo, Diego Rivera, en forma de crítica política, es el único que se atreve a plasmar, de forma directa y sin ambages, la polémica imagen de un cura que paga, crucifijo en mano, con un fajo de billetes por los servicios de una prostituta, en una escena de su mural *Historia de México a través de los siglos* en la escalera principal del Palacio Nacional //147//. Este motivo aparece también de forma velada en la imagen de la *ahuíanime*/Frida Kahlo/Malinche de Diego Rivera, en la que un grupo de “viejos sacerdotes la miran con lascivia, mientras que le ofrecen en pago brazos y piernas de guerreros sacrificados” ³³². Esta ausencia significativa de los elementos que caracterizan el ejercicio de la prostitución –el sexo y la remuneración– refuerza aún más la importancia de la iconografía y la corporalidad representativa de la prostituta como motivos de identificación y distinción del personaje dentro de la plástica moderna.



Ilustración 147 Diego Rivera, detalle de *Historia de México a través de los siglos*, 1929-35

³³² Raquel Tibol, “Palacio Nacional en el torrente muralista Riveriano”, en *Diego Rivera. Los murales del Palacio Nacional*, (México: INBA, 1997), 34.

La proxémica que se analiza en las obras, no solamente implica la interacción y las distancias que se establecen entre los personajes, sino también el *punto de vista* desde el cual los artistas plasman la escena. En las obras modernas, casi no existe la representación de *bustos* o retratos en *close-up* del rostro de la prostituta que encontramos en el cine, por ejemplo. Por el contrario, en la mayoría de las ocasiones, los cuerpos en el espacio son retratados a través de planos medios y abiertos. La narrativa es otra. Se trata de presentar la imagen corporal completa, generalmente de pies a cabeza, en la que la corporalidad de la meretriz pueda ser fácilmente descrita e identificada. Encontramos entonces la intención de mostrar a la prostituta como prostituta, no debe haber duda en la figuración.

En el caso de los encuadres generales también encontramos el deseo de ubicar al cuerpo dentro de un contexto/entorno/ambientación que exprese claramente de que se trata del prostíbulo o la calle. Este tratamiento espacial en la imagen artística demuestra un posicionamiento del cuerpo en el espacio público; pero también, de manera simbólica, el cuerpo de la prostituta *en tanto público*.

CAPÍTULO 4 Construcciones del cuerpo moderno en la representación de la prostituta

En la producción artística de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, los pintores modernos no sólo buscaron caracterizar y distinguir el cuerpo de la prostituta, construirlo desde sus atributos visuales. Sus empeños fueron dirigidos, sobre todo, a cargarlo de sentidos y significaciones. Se trata de teorizarlo en la práctica estética desde dos frentes: desde las experimentaciones plásticas vanguardistas de la época, así como desde las concepciones culturales y sociales que comparten con su entorno.

En este capítulo abordaré la representación de la prostituta desde tres ejes fundamentales que se establecen tanto como motivos pictórico/estéticos así como en formas conceptuales de construir el cuerpo moderno: en primer lugar, el cuerpo desnudo como indagación estética; en segundo, el cuerpo grotesco y sus connotaciones políticas y por último, la producción social y política del cuerpo enfermo y su representación.

Como veremos a lo largo de este apartado, el cuerpo de la prostituta va a ser tributario de las transformaciones y contradicciones de la modernidad, que conllevan nuevas aproximaciones tanto éticas como estéticas. Por un lado, este cuerpo formará parte nuclear de la renovación del arte de la época, a través de prácticas artísticas novedosas y contestatarias. Asimismo, en él se materializarán las concepciones capitalistas del cuerpo-productivo-máquina y su contraparte: el cuerpo decadente y degradado, mermado por la explotación industrial y la guerra. A la par, será testimonio vivo del encumbramiento de la ciencia como la forma legítima de aproximación al conocimiento, valoración y control del cuerpo: la medicina, el higienismo y la criminología.

El desnudo como ideal de belleza

La figuración del cuerpo humano desnudo, y en particular, del cuerpo femenino, ha sido uno de los temas centrales de la historia del arte. La búsqueda por definir una forma ideal en su representación fue una de las tareas principales de las academias de arte que, desde el siglo XVI, fungieron como las instituciones oficiales de enseñanza de los artistas y donde se establecieron las normas y los cánones estéticos que regulaban el ejercicio de la profesión. En ellas, el desnudo se consagró como el género artístico por excelencia; el dibujo al natural fue una materia medular de la formación del artista masculino³³³ y una práctica donde se juzgaba la maestría y destreza del ejecutor.

Las Academias se constituyeron como el lugar de legitimación de los criterios del gusto y del consumo del “gran arte”, y como tal determinaron un modelo de representación del desnudo femenino que se estableció como paradigma del arte europeo hasta la mitad del siglo XIX. Este modelo que dictaba cómo se pintaba –y a quiénes–, fungió como un canon occidental, que también influyó a la Academia mexicana donde siguió vigente aún a principios del siglo XX.

El modelo del desnudo femenino académico se construyó a partir de reglas estrictas que aspiraban a definir la perfección del cuerpo. Se trataba de establecer un ideal de belleza basado en las pautas de proporción, equilibrio, simetría y armonía heredadas desde la escultura clásica, una anatomía erigida desde la escala

³³³ Es importante destacar que el desnudo fue una práctica artística generalmente masculina. Como sostiene la historiadora del arte Griselda Pollock, “Las academias resistieron y restringieron activamente la participación de mujeres en la producción plena del arte, usando como instrumento el rechazo a que estudiaran el desnudo”. Este acceso restringido en su educación “fue presentado como un obstáculo fundamental, una manera efectiva de discriminación que evitó que las mujeres pudieran participar en todos los géneros artísticos [...] La exclusión de las mujeres de las clases de dibujo del natural hizo que oficialmente no pudieran estudiar la anatomía humana a partir de modelos vivos”. En *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, (Argentina: Fiordo, 2015), 101 y 99.

matemática. Las convenciones en la representación habían quedado establecidas desde la época renacentista. La forma ideal era la de un cuerpo joven, firme; de piel blanca, fresca y tersa, sin la menor aspereza y la completa ausencia de vello. Leonardo da Vinci, por ejemplo, deja establecido en su *Tratado de pintura* que el desnudo había que plasmarlo de cuerpo entero, “Las mujeres se representaran siempre en actitudes pudorosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baja y vuelta hacia un lado”³³⁴, además, la mirada tenía que guardar recato. En dichas representaciones operaba una suerte de equilibrio entre el erotismo y el decoro. En particular, el sexo debía de dibujarse sin detalle, apenas insinuado entre la comisura de las piernas entrecruzadas; o bien, debía de cubrirse con la delicadeza de la mano u ocultarlo con pudor detrás de un drapeado.

Como vemos, se trata de un cuerpo enmarcado y contenido dentro de contornos rígidos, límites y convenciones. Un cuerpo que ha sido “disciplinado”, como sostiene la historiadora Lynda Nead, bajo una *forma* precisa, con reglas específicas y márgenes bien definidos³³⁵. Este sistema de normas ha estructurado la representación del desnudo femenino en el arte occidental, es decir, nos encontramos frente a un modelo que, en tanto tal, ha conformado un “marco”, un “molde” que implica “procedimientos y formas que regulan las maneras en que se muestra el cuerpo femenino y la conducta adecuada del futuro espectador”³³⁶. Este acto de regulación artística, como afirma Nead, implica también la regulación y contención del cuerpo sexual femenino enfatizando ciertos comportamientos como la pasividad, la mesura, la discreción y el recato, aquello que se visibiliza y lo que no. Una sensualidad contenida que, como trabajaremos más adelante, se contrapone con la “obscenidad” de lo grotesco.

³³⁴ Citado en Alejandra Cubero, “La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001), 106.

³³⁵ Apud., Lynda Nead, “Teoría del desnudo femenino”, en *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y Sexualidad*, (Madrid: Alianza Editorial, 2013).

³³⁶ Idem., p. 18

No sólo la construcción del cuerpo, sino también la aparición del motivo del desnudo en una pintura seguía reglas acordadas; su uso tenía que ser justificado bajo una temática mitológica, histórica o religiosa³³⁷. Este criterio marcó la figuración de mujeres *idealizadas*, fuera de la vida y del tiempo cotidianos, inmersas en paisajes y escenarios sin referencias temporales o geográficas; o bien, situadas en entornos y atmósferas de un pasado mítico. Es por ello que proliferaron temas representativos tales como: Eva en el paraíso terrenal, “el Rapto de las Sabinas”, “el Nacimiento de Venus”, “Las Tres Gracias”, “Susana y los viejos”, y las imágenes de diosas como Afrodita, Diana, Andrómeda, entre otras. Esta raigambre mitológica, de origen clásico, suscitó que en la tradición académica se denominara a los desnudos femeninos como “venus”. Las venus se consagraron como las imágenes/concepto prototípicas de la belleza, pero también del erotismo y la feminidad, cuyo eje nuclear es el cuerpo ideal.

A pesar de las singularidades contextuales y de estilo que surgen a lo largo de la historia del arte, este modelo estético académico se conformó como un prototipo más o menos homogéneo por casi 400 años, hasta que en la segunda mitad del siglo XIX sobreviene un punto de inflexión. Una obra, en particular, va a representar un giro de tuerca que, a la vez que reafirma esta tradición, también la desafía: ésta es *Olympia*, del pintor francés Édouard Manet //148//.

³³⁷ Para conformar este apartado sobre la temática del ideal de belleza en el desnudo artístico, así como la tradición estética de las venus y odaliscas, tomé como base las enseñanzas que apropié de la cátedra de la Dra. Irene Herner, en sus cursos de licenciatura “Arte y Comunicación” y “Teoría de la Imagen”, así como sus clases en el posgrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UNAM. Retomo también su ensayo “Venus y Odaliscas”, texto que forma parte de la *Colección de Arte Digital y Comunicación Artística*, (colección de discursos curatoriales, textos y productos audiovisuales), (México: UNAM, 2012), un trabajo generado dentro del proyecto homónimo para el Programa de Apoyo para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME), de la UNAM, donde trabajé como becaria, bajo su dirección. Agradezco los comentarios e *insights* de la Dra. Herner para la realización de este subcapítulo.



Ilustración 148 Édouard Manet, Olympia, 1863

En este cuadro pintado en 1863, pero expuesto al público hasta 1865 en el Salón de Paris, Manet nos ofrece una imagen que, a primera vista, parece característica de las representaciones tradicionales de Venus: una mujer joven y bella con tersa piel blanca, de cuerpo esbelto y firme, completamente desnuda, yace recostada sobre grandes almohadones y telas drapeadas, colocadas en una cama/diván. Incluso el título de la obra evoca también reminiscencias mitológicas de las divinidades de la antigua Grecia. Sin embargo, Olympia no representa la efigie de una diosa como dictaba la costumbre, sino la imagen de una mujer contemporánea concreta; en específico, el retrato franco de una prostituta.

Para los espectadores de la época, acostumbrados a los desnudos académicos de diosas, ninfas y bañistas, exhibidos cada año en el espacio institucional de los Salones, las similitudes estéticas entre esas venus y la Olympia, fueron apabulladas por los detalles que, a la vez, la distanciaban de ellas. La pintura de Manet contenía rasgos distintivos que connotaban inequívocamente la profesión de la retratada y que causaron la indignación de los visitantes. En primer lugar, la falta de pudor con la que exhibe su cuerpo: una desnudez “decorada”, señalada con

accesorios contemporáneos como los aretes de perla, los brazaletes, el chal, el lazo negro en cuello y las zapatillas de tacón; la irreverencia de una mirada directa, sin decoro ni humildad, que interpele al espectador; y la presencia de su mano sin el “gesto púdico y delicado”, que tapa con firmeza –casi agresiva– la vista de los genitales.

En segundo lugar, la locación de la pintura se ubicaba en un espacio social concreto: el interior de una recámara con tapicería moderna y con dos grandes cortinas verdes, en vez de puertas, que daban paso a la habitación. En tercero, la presencia de una empleada negra que le ofrece a mujer un gran *bouquet* de flores envuelto en periódico, un regalo frecuente de los clientes de prostíbulos; así como la imagen de un gato negro con la cola erizada, –ligado en el imaginario de la época a la promiscuidad y la sexualidad peligrosa–³³⁸ que también mira fijamente al espectador. Y por último la identidad reconocible de la retratada: Madame Victorine Meurent, artista y modelo.

Manet muestra en *Olympia* su conocimiento de la herencia de las venus en el arte occidental, pero también de las ideas modernistas del París de la época. El francés se apropiará de la tradición para mostrar lo contemporáneo. Para realizar este retrato, Manet retoma como referente la célebre pintura del renacentista italiano Tiziano, *La venus de Urbino* (1538)³³⁹ //149//, de la que incluso había hecho una copia en 1853 durante su estancia en Florencia³⁴⁰. Esta elección no es para nada azarosa: no sólo se trataba de una imagen canónica del desnudo femenino, sino

³³⁸ El historiador del arte Alan Krell, sostiene que el gato “was intimately linked in the popular imagination with promiscuous and potentially dangerous sexuality, evidenced in its most benign form by the use of the word 'chatte' to describe the female genitals. But the term could also designate a *cocotte*, one of the many euphemisms for a registered prostitute.” En “The Fantasy of *Olympia*”, *Connoisseur*, no. 195, (Agosto 1977): 298.

³³⁹ No era la primera vez que Manet retomaba pinturas del pasado. En particular, para su *Desayuno en la hierba* (1863) utiliza la obra de Tiziano *Concierto campestre* (1509).

³⁴⁰ La obra se encuentra en la Galleria degli Uffizi desde 1736.

también, en sí misma, la obra de Tiziano desafiaba las convenciones tradicionales de su tiempo.



Ilustración 149 Tiziano, *La Venus de Urbino*, 1538

Tiziano pinta a una mujer desnuda en el interior de un entorno cotidiano reconocible, la recámara de un palacete veneciano. No existen cupidos u otras referencias mitológicas que la ubiquen como la representación de una diosa, sin embargo, la semejanza de la pose con la *Venus dormida* (1510) del Giorgione, le atribuyó en su tiempo la cualidad de “venus”. Por el contrario, en la obra existen detalles que la ubican como una mujer “terrena” y particular: la locación realista y cotidiana, la presencia de dos mucamas al extremo de la composición y la figura de un perrito dormido al pie de la cama. Además, a diferencia de la del Giorgione, la mujer no sólo está despierta sino que mira al espectador con complicidad, perfectamente consciente de su desnudez expuesta. Aunque a la fecha se ha convenido que se trata de una pintura matrimonial³⁴¹, en el tiempo de Manet –y aún

³⁴¹ La pintura fue comisionada a Tiziano por Giodobaldo della Rovere para celebrar su enlace con Giulia Verano, y contiene elementos característicos de la iconografía matrimonial como el *cassone* o arcón de boda donde se guarda el ajuar de la novia. Ver Ronna Goffen “Sex, space, and social

hasta nuestros días— se creía que esta imagen alegórica de una venus, era también el retrato de una cortesana. Para los artistas de la época no importaba la identidad histórica de esta belleza anónima, pero sí su identidad mítica.

Manet con su *Olympia* hace un comentario de la venus/cortesana de Tiziano, casi 300 años después. Ambas obras “son idénticas en la diferencia”³⁴², la cercanía y conceptualización de sus detalles les da una continuidad en el discurso. Manet retoma elementos de la Venus de Urbino y los transforma para traerlos, actualizados, a su mundo contemporáneo. Las dos mucamas agachadas, se convierten en la empleada negra que sirve a Olympia; el perro blanco, símbolo de la fidelidad, muta en la imagen peluda y negra –casi genital– del gato erizado; el palacete se vuelve una recámara del siglo XIX.

Pero será un elemento, sobre todo, el que evidenciará el desafío de Manet para asegurar inequívocamente la identidad y el oficio de su musa contemporánea. El manojo de flores que sostiene la mujer de Tiziano –motivo alegórico asociado con Venus y la primavera–, es transformado por Manet en un ramo, un gesto complaciente que se entrega a la prostituta como obsequio por haber cumplido con su cometido, recompensa por su trabajo o bien, un aliciente para su desempeño. Como sostiene la historiadora Rona Goffen “Cuando Manet transformó la *Venus de Urbino* en *Olympia*, hizo más que cambiarle el nombre; también, redefinió la moralidad de su sujeto”³⁴³. Volveré a este punto crucial, más adelante.

El pintor francés toma inspiración, asimismo, de otro cuadro profundamente controvertido, *La maja desnuda* de Francisco de Goya //150//, que ya prefiguraba el atrevimiento de mostrar el desnudo de una mujer real, sin los eufemismos de las

history in Titian's *Venus of Urbino*”, en *Titian's "Venus of Urbino"*, ed. Rona Goffen, (Inglaterra: Cambridge University Press, 1977).

³⁴² Apud., Irene Herner, retomando la frase del filósofo alemán Friedrich Hegel. En “Venus y Odaliscas”, texto para *Colección de arte digital y Comunicación Artística*, op. cit.

³⁴³ Rona Goffen, op. cit., p. 71. Mi traducción.

temáticas mitológicas. Es el retrato de una mujer que mira directamente al espectador y muestra sin ambages su torso de manera frontal, revelando una marca incipiente de vello púbico. Estas características hicieron de *La maja* objeto de censura por parte de la Inquisición, quedando recluida –escondida– en un recinto privado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, durante todo el siglo XIX; sin embargo, el cuadro gozaba de una buena “reputación europea”³⁴⁴ y existían reproducciones fotográficas hechas por Félix Nadar³⁴⁵. Para Manet, un estudioso del arte español, se trataba de un desnudo cuya audacia e individualidad desmitificada le representaba un desafío a los estándares académicos.



Ilustración 150 Francisco de Goya, *La maja desnuda*, 1790-1800

³⁴⁴ Según comentaba el escritor francés Charles Yriarte, en 1867, en su biografía sobre Goya. En Baticle, Jeannine, “Las Majas de Goya”, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/majas-las-goya/6b55bee7-d059-43b9-9896-42b06efb8944>

³⁴⁵ Según Beth Archer Brombert, Manet conoce la obra a través de estas reproducciones. En *Édouard Manet: Rebel in a Frock Coat*, (Estados Unidos: University of Chicago Press, 1997), 138.

Olympia no sólo representa la quintaescencia del desnudo “moderno”, sino también su parteaguas, tanto desde su técnica como desde su conceptualización. La modernidad de su figuración no sólo se traducía en una determinada manera de pintar (aplanamiento de las figuras, sin perspectiva, con colores sólidos, contornos negros y falta de modelado³⁴⁶, todo ello influido por la estampa japonesa) o en un ligero cambio en la representación ideal del cuerpo (un cuerpo real de proporciones no armoniosas, bastante delgado y pálido³⁴⁷); sino, de manera especial, su cualidad moderna radicaba en la manera diferente y provocadora de abordar las temáticas convencionales.

Con la fehaciente imagen de una prostituta, Manet refrenda la postura de Gustave Courbet de representar la realidad de lo cotidiano y de sus personajes más populares (muchas veces calificados como “bajos”). Pero también, la propuesta de su gran amigo Baudelaire –ambas trabajadas ampliamente en el primer capítulo– de buscar en el arte no sólo la novedad, sino también de renovar, *actualizar* la tradición desde otros planteamientos estéticos. De entender la modernidad como “lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”³⁴⁸. Se trataba no sólo de mostrar “el presente”, lo contemporáneo, sino de preguntarse, desde ese mismo presente, sobre los viejos mitos e ideales del arte, para traerlos renovados bajo la mirada de su tiempo. Marcar una relación de continuidad entre la pintura contemporánea y el arte del pasado.

Manet muestra con su *Olympia* cómo transformar la convención sin dejar de reconocerla. Siguiendo el modelo de belleza de las venus y guardando, en lo

³⁴⁶ Sombreado gradual de los contornos, que se utilizaba para provocar la ilusión de una tercera dimensión.

³⁴⁷ En los textos de los críticos del Salón de París de 1965 aparecen reiterativamente alusiones a las características corporales desproporcionadas de *Olympia*, las piernas cortas, los pies toscos y deformes, el tronco cuadrado, etc.; así como a su delgadez y blancuras “cadavéricas”. Ver, T. J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, (Estados Unidos: Princeton University Press, 1999).

³⁴⁸ Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 22.

general, el estilo del cuerpo clásico, hace un homenaje a la vida cotidiana y a las mujeres cotidianas de su momento histórico³⁴⁹. El francés rompe con el tiempo ideal y lo fija en el tiempo presente. Innegablemente, Olympia es todavía una venus, pero una venus moderna del París de la mitad del siglo XX. Es la venus actualizada en la imagen del deseo y la sexualidad modernas: la gran prostituta³⁵⁰.

Si bien la temática alusiva a la prostitución nunca estuvo del todo fuera de las pinturas académicas del salón, siempre existió encubierta bajo motivos clásicos (como la hetaira griega Friné), motivos bíblicos (María Magdalena), o con imágenes de cortesanas de otros tiempos o representaciones exóticas de lejanas latitudes como las odaliscas en el harem. Incluso el rebelde Courbet había pintado ya sus *Jóvenes a la orilla del Sena* (1856)³⁵¹, quienes a pesar de que sus actitudes no recatadas las señalaban como meretrices, aún mantenían cierta ambigüedad respecto de su oficio³⁵². Sin embargo, la mujer desnuda de Manet ya no es abiertamente una diosa del Olimpo, sino Olympia a secas, una prostituta sin ambages.

Como vemos, en el cuadro de Manet existe una relación estrecha con el canon y a la vez muestra un cambio de mentalidad, un incipiente rompimiento que tiene más que ver con *mostrar y develar*, que con dinamitar las fórmulas y modelos

³⁴⁹ Émile Zola, otro gran amigo de Manet, frente a la controversia que suscitó el cuadro de *Olympia*, decía en su defensa que al contrario de otros artistas que “corrigen la naturaleza” cuando pintan a Venus, Manet les ofreció la “verdad” al elegir para Olympia “una chica de nuestro tiempo, esa clase de chica que nos encontramos todos los días en las calles con los hombros cubiertos por una estola ligera y deslucida”. Citado por Briony Fer, “Introducción”, en *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*, Nigel Blake, et. al., (Madrid: Ediciones Akal, 1998), 33.

³⁵⁰ Olympia, además, era un nombre común que usaban las meretrices de la época.

³⁵¹ La que seguramente inspira a Manet, junto con Tiziano y otras obras de Dominique Ingres, como la *Odalisca y esclava* (1842).

³⁵² Courbet también había pintado un revelador desnudo de prostituta: *Mujer con medias blancas* (1861), cuya franca “obscenidad” hubiera causado más escándalo que Olympia; no obstante, esta pintura fue un encargo privado, por lo que no fue expuesta al público en los Salones.

académicos³⁵³. Lo que hace Manet con Olympia al actualizarla como una venus, es precisamente desmitificar, desacralizar a las venus de la historia del arte; “redefinir la moralidad de su sujeto”, como sostiene Goffen. Ubicarlas como cuerpos/objetos sexuales en *display*, revelando sin ambages el deseo y el deleite de la mirada masculina que habían estado disimulados y disfrazados bajo eufemismos mitológicos o cortesanos.

Los desnudos académicos siempre mostraron un cuerpo femenino sexualmente deseable, pero sin que existiera abiertamente en estas mujeres una motivación sexual/comercial en sí misma. Muchas de las venus son féminas dormidas, abstraídas, que se exhiben sin “venderse”. Manet elimina la simulación y la hipocresía. Su audacia radica en hacer una venus cuya cualidad de mercancía es hondamente evidente, “un retrato realista del mercado del sexo”³⁵⁴. Ya no se trata de diosas a la distancia para ser contempladas, ahora se trata de una mujer que es accesible para todos, sobre todo a través del dinero. “Tal como Manet lo había propuesto en su *Desayuno sobre la hierba* (1893), ahora las musas pueden ser las modelos y las prostitutas”³⁵⁵. Con Olympia, en el arte, nos encontramos frente al paso de lo sagrado a lo profano, sin que el ideal de venus se degrade aún –cómo lo veremos después a la entrada del siglo XX.

El realismo de Manet consiste no sólo en mostrar escenas y personajes de la vida cotidiana, sino en ser honesto y mostrar la verdad tal cual es, con sinceridad. En 1867 el pintor francés escribe que “Es el efecto de la sinceridad lo que concede a las obras cierto carácter que las hace parecer un acto de protesta, cuando el pintor

³⁵³ En 1865, Manet inscribe dos cuadros al salón: *Olympia* y *Jesús insulté par les soldats*. Ambas obras representaban los tópicos académicos por excelencia: el desnudo y los relatos religiosos. En realidad, Manet nunca quiso atentar abiertamente contra el Salón, la autoridad de la academia o las temáticas establecidas; el artista siempre estuvo pendiente de la “aprobación” de la autoridad (así lo hace saber en sus cartas a Baudelaire donde muestra su ansiedad por ser reconocido y aceptado). No obstante, a la postre, sus posturas técnicas, éticas y estéticas servirán como un parteaguas para que otros artistas operen un rompimiento contra la Academia y sus estrictos criterios plásticos.

³⁵⁴ Briony Fer, “Introducción”, 29.

³⁵⁵ Irene Herner, “Venus y Odaliscas”.

sólo ha pensado en representar su impresión”³⁵⁶. En su desnudo femenino, Manet no hace comentarios morales, ni presenta a Olympia bajo algún prejuicio, “es lo que es, cuando es, donde es, nada más”³⁵⁷. Por el contrario, la ubica precisamente como la imagen de la belleza moderna que tanto preconizaba su amigo Baudelaire, que despertaba admiración e identificaciones entre los artistas.

Pero Manet aún va más allá, nos presenta la imagen de una mujer libre que ostenta su erotismo sin ambages o disimulo. El gesto recio con que Olympia cubre sus genitales transmite la idea no sólo de que su sexualidad le pertenece a sí misma, sino de que sólo ella decide quién tiene acceso a ella. A pesar de su posición recostada, inmóvil, la mujer no está pasiva, ni sumisa. Olympia se exhibe desnuda y esta condición no la pone en un lugar de vulnerabilidad, por el contrario, está al mando de la situación, poderosa. Asimismo, Olympia subvierte la mirada ausente o recatada de las venus y confronta directamente al espectador, se sabe vista pero ella también ve. La mujer no sólo funge como objeto de la mirada masculina; Manet opera un cambio fundamental: la retrata también como *sujeto de la mirada*, así como también lo hace con la modelo de *Desayuno sobre la hierba* y con *Nana* (1877), otra de sus famosas prostitutas //Ver 134//.

Desafiando los pudores hipócritas, el artista francés interroga el imaginario colectivo sobre la prostitución y la manera en que es percibida por sus contemporáneos. Revierte el paradigma que hace de la meretriz una paria, una marginal ante la respetabilidad burguesa, y la presenta como una venus encarnada en la modernidad. Muestra que la prostituta es un sujeto de la realidad cotidiana digno no sólo de visibilidad, sino de atención y admiración. Siguiendo el camino de

³⁵⁶ Citado en Michael Fried, *La modernidad de Manet*, (España: Antonio Machado Libros, 2015) p. 57. <https://es.scribd.com/read/284745058/La-modernidad-de-Manet-o-la-superficie-de-la-pintura-en-la-decada-de-1860>.

³⁵⁷ Diría la historiadora Linda Nochlin de su pintura *La ejecución de Maximiliano* (1867-69), *statement* que bien puede atribuirse también a la obra de *Olympia*. En Linda Nochlin, *El Realismo*, (Madrid: Alianza, 1991), 27.

Courbet, Manet pone en tensión lo que en la tradición se consideraba lo estéticamente alto o bajo, lo distinguido y lo vulgar. Como sostiene Pierre Bourdieu, nos presenta “El choque entre, por un lado, lo clásico, lo noble y lo pictórico; y por el otro, lo contemporáneo y lo trivial. [Con ello] Manet trastocó las jerarquías establecidas”³⁵⁸. Pero también, el francés desafía los límites entre lo privado y lo público, pues trae a la vista el espacio velado/vedado de los burdeles, y lo coloca en el centro del espacio culto y burgués del Salón. Manet hizo tangible, visible en arte, lo que ya era visible –y familiar– en la realidad social.

La imagen de Olympia fue un parteaguas para la representación y conceptualización modernas del desnudo femenino, así como de la imagen de la prostituta. Su irrupción en la escena artística marcó el inicio de la transición a un arte de vanguardia, un arte expresamente moderno que nace de la ruptura con los valores estéticos tradicionales e impuestos. Manet logra hacer con su venus actualizada que la meretriz se convierta en una de las principales protagonistas del arte. Su gran desnudo se convirtió en un motivo icónico que revelará no sólo los cuestionamientos estéticos de su campo, sino también, las preocupaciones sociales y morales de la época.

▪ **El ideal transformado**

En la pintura de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, la prostituta aparece como una figura preponderante que permite a los artistas actualizar personajes protagónicos de la historia del arte como las venus y las odaliscas; pero también, les permitirá tomar distancia de ellas, desacralizarlas y transformar subversivamente la forma de su representación. La meretriz será, como sostiene

³⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Manet: A Symbolic Revolution*, (Inglaterra: Polity Press, 2017), ebook, sin página. Mi traducción.

Otto Dix, la “Venus de la era del capitalismo”³⁵⁹, un personaje paradigmático y paradójico que se *in-corpora* en un contexto específico: la modernidad burguesa, industrial, urbana y tecnocientífica. Como sostiene Griselda Pollock, “la modernidad es un asunto de representaciones y grandes mitos”, y en este caso, un mito tan antiguo como el de las venus será resignificado en el arte por una revolución estética que no es ajena a las claves de la época: “el ocio, el consumo, el espectáculo y el dinero”³⁶⁰.

Como expliqué ampliamente en el primer capítulo, los artistas de la época buscaron maneras de expresar tanto su fascinación como el desencanto que les provocaba la modernidad, un proceso al que se incorporaron tanto como productores como detractores. Para elaborar su experiencia como sujetos modernos, su contexto les exigía emprender innovaciones estéticas experimentales y contestatarias que capturarán el espíritu del momento. Es en este contexto que se da el paso del “artista académico” al artista independiente, quien rechazaba la enseñanza, el arbitraje y el cobijo de la institución, en favor de convertirse en un *creador* libre para procurarse sus propias reglas, temas y criterios. Un creador también de su propio modelo del cuerpo.

En la representación del cuerpo los artistas hallaron un terreno fértil para replantear los conceptos artísticos tradicionales y explorar la libertad de creación. Es por ello que tomaron el género del desnudo femenino como bandera de renovación plástica, precisamente porque éste constituía una temática obligada, de gran peso en la *praxis* académica. Se trataba de sacudir la práctica estética desde uno de sus pilares fundamentales.

Como buenos provocadores, los pintores modernos dan al traste con el modelo de la mujer desnuda idealizada estableciendo como protagonista a la

³⁵⁹ De esta manera titula el expresionista alemán a uno de sus retratos de prostitutas, realizado en 1923.

³⁶⁰ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, 114.

prostituta, una figura *viva* de su presente cotidiano que personificaba la imagen del “cuerpo moderno”. Las meretrices no sólo fueron sus modelos, sino también sus amigas y compañeras amorosas, se identificaban con ellas en tanto que ambos eran “agentes libres” fuera de las instituciones tradicionales (Academia/matrimonio). Los artistas utilizaron esta figura transgresora y marginal como una representante de los derrotados de su lucha contra los convencionalismos plásticos de la época, pero también, para contravenir la anquilosada moral sexual de su tiempo y fustigarla bajo la consigna artística de *épater le bourgeois*: escandalizar al burgués.

Cuando nos enfrentamos a la representación de la desnudez, pareciera que estamos ante la figuración del cuerpo “tal cual es”, una imagen “natural” que se presenta en estado puro, carente de mediaciones sociales o políticas. Nada más alejado de la realidad. En el arte, el cuerpo desnudo no sólo va a ser un mero motivo pictórico sino, sobre todo, una construcción cultural y simbólica cargada de significaciones. Como veremos a lo largo de este apartado, la prostituta se convierte en una piel/pantalla en la que los artistas masculinos articularon sus propios procesos plásticos, pero también, proyectaron sus fantasías y prejuicios personales, reproduciendo –muchos de ellos– las asimetrías de género incrustadas en la mentalidad de la época.

▪ **Del desnudo artístico al cuerpo desnudado**

En el desnudo moderno de la prostituta la representación corporal está encaminada a recuperar las formas y características del cuerpo real, cotidiano; un cuerpo sometido a las condiciones de la vida ordinaria. La creencia académica en un ideal de belleza trascendente, inalterable, homogéneo y regularizado que constituye a las venus, sucumbe ante la necesidad de una “belleza moderna” –como la llama Baudelaire–, que capture “lo transitorio, lo contingente”³⁶¹, y cuyos valores van a ser lo particular, lo diferente, incluso lo raro, lo feo y lo “vulgar”. Como sostiene Bolívar

³⁶¹ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 22.

Echeverría, el arte moderno es propiamente moderno “en la medida en que llega a profanar, desacatar y hacer burla del canon que refleja el ideal o la propuesta de perfección de esa “forma natural”; en la medida en que alcanza a poner en duda y relativizar su definición práctica de ‘la belleza’”³⁶².

Para cambiar los paradigmas que sustentaban la representación académica, el primer gran giro que emprenderán los artistas modernos será transformar la noción del “desnudo artístico” –que en inglés se define como *nude*–, a la noción del cuerpo desnudado, desvestido (*naked*)³⁶³. En las imágenes de venus de la historia del arte, la desnudez del cuerpo femenino aparece como un atributo atemporal, como si aquellas mujeres/diosas/ninfas, por su cualidad divina, siempre estuvieron y estarán desnudas. Su condición no tiene que ver con una circunstancia en particular sino con un estado permanente, una suerte de naturalidad edénica.

Por el contrario, el desnudo moderno, en tanto experiencia de lo real y lo cotidiano, es una situación contingente. En la figuración de la prostituta se refuerza la imagen de presentar mujeres en un tiempo transitorio en el que parece que justo acaban de quitarse la ropa o están a punto de ponérsela. El desnudo es una acción más que un “estado”³⁶⁴. El cariz erótico de estas imágenes –y que enciende el deseo masculino– se enmarca precisamente en este acto de “desvestirse” sin pudor, de exhibición voluntaria ante la mirada. La prostituta no será una Eva que siente vergüenza al descubrirse desnuda, por el contrario, la desnudez forma parte sustancial de su oficio, muestra de un cuerpo sujeto a la disponibilidad para la

³⁶² Bolívar Echeverría, *De la academia a la bohemia y más allá*, p. 19-20. En <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf>

³⁶³ El historiador del arte inglés Kenneth Clark es quien ha hecho notar esta distinción fundamental en su libro *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, op. cit., p. 17

³⁶⁴ Uno de los críticos de la *Olympia* de Manet sostenía que “The *nude* is not the same as the *undressed*, and nothing is less nude than a women emerging from a pair of drawers or one who has just taken off her chemise. The nude has modesty only if it is not a transitory state. [...] In order to stay virgin the nude in art must be impersonal and must not particularize.” Citado en T. J. Clark, *The painting of modern life*, 128.

contemplación del cliente³⁶⁵. El *naked* será el nuevo *nude* de la modernidad.

Asimismo, para rechazar el tratamiento plástico tradicional basado en temáticas mitológicas e históricas, los artistas presentarán este cuerpo desvestido en situaciones y espacios de la cotidianidad. El desnudo moderno, inaugurado por el *Almuerzo en la hierba* (1863) de Manet y encumbrado por la *Olympia*, fue un motivo que causó polémica en el ámbito académico “no por el hecho de mostrarlo, pues en los Salones era habitual presentar desnudos, sino sobre todo por su relación con la realidad, con un espacio social certero”³⁶⁶. El desnudo de una mujer concreta presentado en un “picnic” o en la alcoba de un prostíbulo, “resultó impúdico por su cualidad de real, de cercano, de concreto, de inequívoco”³⁶⁷.

Es así que se reformulan los espacios de la desnudez y se dispone de nuevos escenarios. El burdel va a ser el sitio moderno por excelencia donde se explorarán las posibilidades expresivas del cuerpo desnudo femenino. Dentro de este espacio, el *boudoir* o tocador tiene un lugar especial. En el arte moderno europeo son abundantes las representaciones en las que hallamos retratados los cuidados corporales o las escenas de ducha entre las meretrices. El ritual del baño hará manifiesto un tiempo y un espacio cotidianos, una visión de lo contemporáneo; como

³⁶⁵ Esta postura de exhibición chocaba con la exigencia de pudor y castidad que se exigía a las mujeres “decentes” y respetables. Por ejemplo, en el manual de Carreño se aconsejaba que “Al despojarse de los vestidos del día para entrar a la cama, hagámoslo con honesto recato, y de manera que en ningún momento aparezcamos descubiertos ni ante los demás ni ante nuestra propia vista [...] El cuerpo desnudo no ha de mostrarse a los otros ni a uno mismo”, citado en Elsa Muñiz, *Cuerpo, poder y representación*, p. 93.

³⁶⁶ Carlos Reyero, *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, (Madrid: Alianza, 2009), 33.

³⁶⁷ *Ídem*.

sostenía Degas “Two centuries ago I would have painted ‘Susannah at her bath’³⁶⁸, now I paint mere women in their tubs”³⁶⁹.

Es interesante que Degas tome como punto de comparación de esta temática un relato bíblico en el que una mujer –Susana– es espiada mientras se baña, pues efectivamente en las escenas de *boudoir* o *toilette* de las prostitutas se hace patente la mirada voyerista de los artistas varones que exhiben en sus obras la intimidad y cotidianeidad de las retratadas dentro de los prostíbulos. El baño, cuya connotación sexual se relaciona con lo lúbrico, es un pretexto para exponer el cuerpo femenino desvestido y erotizarlo fuera de la pose y la mueca de sensualidad artificial. En una obra que resulta inusual dentro de la producción de Orozco –tanto por su temática como por su tratamiento–, *La toilet* (1913) //151//, encontramos el mismo tema que fascinó tanto a los impresionistas: una prostituta de espaldas sentada en una pequeña tina en pleno acto de aseo personal íntimo. Resulta una imagen que genera sensaciones contradictorias. Aunque Orozco no se aventura a retratarla completamente desnuda, la revelación de una parte de su espalda y el minúsculo espacio de piel entre el vestido y las medias, dotan a la imagen del erotismo del

³⁶⁸ Degas se refería a la historia bíblica de “Susana y los viejos” narrada en el Antiguo Testamento (Daniel 13) y que trata de lo siguiente: “Arquián y Sedequía eran dos ancianos jueces que acudían asiduamente a casa del rico Joaquín, esposo de Susana, para dirimir algunos pleitos. Un día de mucho calor Susana quiso bañarse en una de las fuentes de la casa sin percatarse de que los ancianos, que desde hacía tiempo la deseaban con pasión, se habían escondido para observarla”. Los hombres tratan de abusar de ella y cuando Susana opone resistencia, la calumnian acusándola de adulterio. “El juez Daniel demostró su inocencia y la sentencia a muerte que pendía sobre Susana acabó recayendo en los ancianos. Fue una historia muy frecuentada por los artistas de los siglos XVI y XVII porque les brindaba la oportunidad de abordar una escena cargada de erotismo y les permitía mostrar sus dotes en la representación del desnudo”. José Riello, “Guercino ‘Susanna and the Elders’”, en

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6>

³⁶⁹ Citado en Carol Armstrong “Edgar Degas and the representation of the female body”, en *The female body in Western Culture*, ed. Susan Rubin, (Estados Unidos: Harvard University Press, 1985), 233.

voyeur. Al mismo tiempo, esta sensación se transforma en una especie de ternura/lástima que produce el ensimismamiento y fragilidad de la retratada, así como el espacio austero, minúsculo, desgastado y caótico que la circunda. En imágenes como esta se hace evidente la relación de las acuarelas del mexicano con los dibujos prostibulares de Toulouse-Lautrec, principalmente con su homónima *La toilette* (1896) //152//.



Ilustración 151 José Clemente Orozco, *La Toilette*, 1913



Ilustración 152 Henri de Toulouse-Lautrec, *La Toilette*, 1896

En el perímetro del burdel, las locaciones rebasan las áreas tradicionales de la alcoba y el baño para habitar otros espacios que, otrora, estaban ajenos al desnudo como la sala o el recibidor. En particular, Degas en su serie de 50 monotipos de los prostíbulos parisinos, va a explotar este espacio como el lugar de socialización del desnudo //Ver 133//. En el siglo XX, artistas como Orozco, Otto Dix y Carlos Orozco Romero //Ver 124//, incluso transgreden con la noción cultural que delimita la exposición del cuerpo desvestido a la intimidad del espacio privado y lo exhiben, sin ambages, en el ámbito público de la calle.

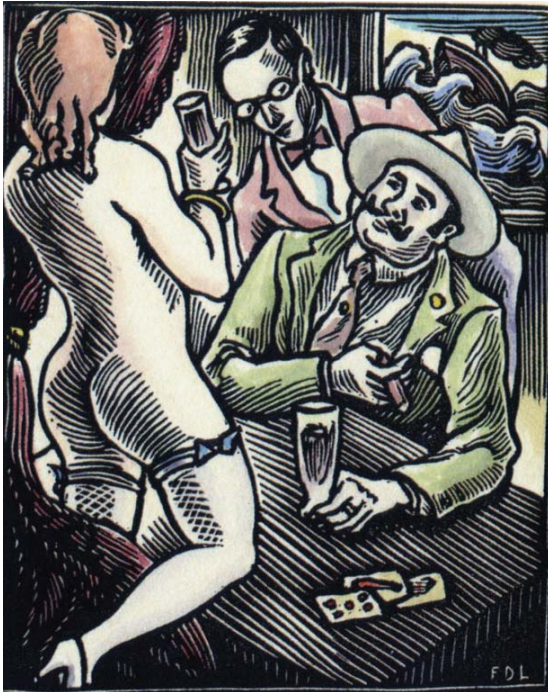


Ilustración 153 Francisco Díaz de León,
Aquellos tres vicios, 1941

Como vimos ampliamente en el tercer capítulo, en estos espacios de la cotidianidad, la condición *desvestida* de la prostituta se hace más evidente al contrastarse con los personajes masculinos que recurrentemente aparecen vestidos dentro de la composición. Este cuerpo desnudo, en estos casos, está sujeto no sólo a la mirada del artista y del espectador, sino también al escrutinio del cliente que lo observa y lo examina con deleite //153//. Esta relación asimétrica en la vestimenta marca posiciones de poder y jerarquía, donde la desnudez será un signo de disponibilidad, entrega y subordinación.

Como vemos, la mayoría de los pintores modernos revolucionaron la forma de pintar el desnudo más no el concepto. La proposición seguirá siendo la misma: el artista será el *sujeto de la mirada* que representa el cuerpo femenino disponible, pasivo y paciente, un cuerpo desnudo erotizado como un *objeto del deseo* que está ahí para ser observado como sugerente espectáculo. Y en el caso especial de la prostituta, un cuerpo que además está ahí para ser “consumido”.

Otro de los aspectos formales que refuerzan no sólo la transformación moderna del *nude* al *naked*, sino su cualidad mercantil, es que, en la prostituta, el desnudo generalmente se presenta de forma parcial, como “un desnudo vestido” o un “desvestido inconcluso”. Como sostiene el historiador del arte Carlos Reyero en *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, el desnudo en venta se *arropa* y decora –en tanto mercancía– con accesorios, maquillaje, joyas, batas, corsés, medias y ligueros, “no se trataba sólo de ver, sino de *invitar* a ver, de presentar la visión como una promesa”³⁷⁰. Des-cubrir el cuerpo de aquello que lo vela a la mirada enciende

³⁷⁰ Carlos Reyero, *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, 298.

el deseo y la fantasía, exalta la imaginación a través del ejercicio metonímico de completar lo que falta.

Los artistas modernos subvertirán los antiguos drapeados clásicos que cubrían a las venus sustituyéndolos por batas, corsets y medias, como fetiches que sugieren su estatus contemporáneo. Como lo muestra Roberto Montenegro en *Mujer en el balcón* //154// (una obra muy cercana a Dix y Grosz), las batas sugerentemente caídas y los corsets subrayan el contorno de la desnudez al inflamar y dejar al descubierto los pechos, justo debajo de la línea del pezón.

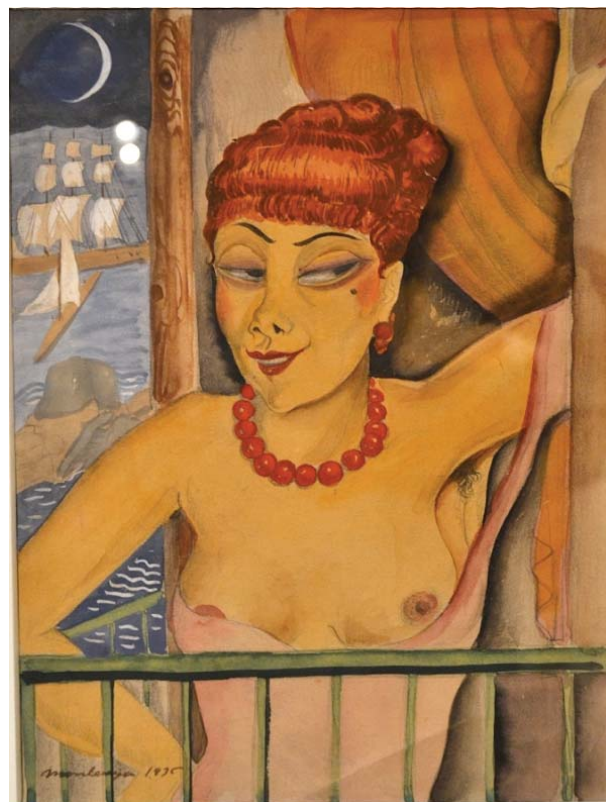


Ilustración 154 Roberto Montenegro, *Mujer en el balcón*, 1938

En el caso de las medias, éstas no se presentan como el obstáculo que impide la visión sino como el objeto de insinuación que la encuadra, que la dirige hasta el punto central del sexo. La medias, como velos, mantienen el juego sexual del tránsito entre lo vestido y lo desnudo, “sirven para subrayar específicamente el erotismo de un proceso incompleto”³⁷¹. Elementos ajenos y artificiales al cuerpo que, sin embargo, se presentan como adheridos a él, como atributos fijos de la prostituta que la señalan y la diferencian de cualquier otro desnudo femenino, convirtiéndose en un elemento iconográfico por antonomasia del mundo prostibular hasta mediados del siglo XX. Las medias, además, forman parte de la puesta en escena de la seducción con el juego coreográfico de quitarlas, subirlas, ajustarlas, abrir las piernas y mostrar frontalmente los genitales. Esta prenda sexualizada será una constante en los desnudos prostibulares del arte moderno. En el caso de los

³⁷¹ *idem.*, p. 299.

Europeos, Georges Rouault y Egon Schiele, son quienes, que de manera reiterada, exploraron y explotaron el potencial erótico y fetichizado de la medias en sus múltiples imágenes de meretrices.

Los artistas mexicanos, por su puesto, también utilizan este recurso en sus desnudos. En *La carta* //155// una obra temprana de Orozco, el artista muestra a una mujer cuyas curvas son delineadas por su larga cabellera y unas medias que empiezan a la mitad del muslo, sujetadas por un ligero, y terminan en un zapato de tacón. La negrura de esta prenda es, además, un elemento formal que le permite jugar con el contraste de la tinta y el espacio en blanco, otorgándoles un foco visual en la composición.



Ilustración 155 José Clemente Orozco, *La carta*, 1914

En sus obras posteriores este motivo ya no tendrá la centralidad de la imagen anterior, pero seguirá siendo significativo. En una pintura de 1945 //156//, a pesar de que las medias apenas aparecen, rodeando un segmento muy reducido de la

rodilla, éstas se vuelven un elemento fundamental con el que Orozco señala de que se trata, incuestionablemente, de un desnudo de prostituta³⁷². En un dibujo del mismo año //157//, las medias apenas aparecen sugeridas como una raya que corta el muslo de las retratadas, no obstante, esta indicación cumple la misma función que en la imagen anterior.



Ilustración 156 José Clemente Orozco, *Desnudo*, ca. 1945



Ilustración 157 José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1945

³⁷² Es muy interesante que en uno de los pocos desnudos –si acaso el único– que hizo Diego Rivera de la pintora Frida Kahlo (*Desnudo con piedras*, 1930), el artista haya retratado a su esposa usando un par de medias y zapatos de tacón. Este motivo es extremadamente raro en la figuración de desnudos de Rivera, incluso en la representación de sus prostitutas; el artista, que había vivido 14 años en París, conocía perfectamente la iconografía relacionada con la meretriz. En *Desnudo con piedras*, Frida aparece capturada en el tránsito de desvestirse, las ligas que sujetan sus medias están sobre la almohada. Aunque la puesta en escena es sugerente, su cuerpo desnudo no resulta atractivo. Kahlo nunca fue musa ni modelo de los sensuales desnudos de su marido, como sí lo fueron Lupe Marín o Tina Modotti. Tal vez Rivera utiliza en esta obra los fetiches del desnudo prostibular como las medias, los zapatos y el ligero, para revestir de erotismo y fantasía sexual una escena que, de otra manera, no hubiera tenido estas características.

De igual manera, otros creadores mexicanos como Andrés Audiffred //ver 108// y Francisco Díaz de León ubican esta prenda como un atributo distintivo que caracteriza *La vida galante* //158//. Esta pieza del disfraz erótico, se hace presente, también, en las imágenes prostibulares que entremezclan la realidad con el simulacro artístico, capturadas por el fotógrafo “JBC”, un autor desconocido de tiempos del porfiriato. Se trata de una serie de fotografías de “casas de citas” de la época que fueron recuperadas en 1975 por el coleccionista Ava Vargas, en un mercado de pulgas de la ciudad de México³⁷³. En ellas retrata diversas prostitutas desnudas y semidesnudas, con medias caladas y peinados arreglados a la usanza del momento, colocadas en escenarios interiores, sentadas junto a las pianolas o reposando en cuartos y salas //159,160//. Son estampas documentales que nos recuerdan, de manera particular, a obras de Julio Ruelas como *Noctámbulo*, *La domadora* o *La paleta*; y a la vez, ponen de manifiesto su relación con un imaginario reiterativo que se recrea hasta el punto del cliché.



Ilustración 158 Francisco Díaz de León,
La vida galante, 1933



Ilustración 159 “JBC”, *Sin Título*,
1900-15



Ilustración 160 “JBC”, *Sin Título*, 1900-
15

³⁷³ Con este rico archivo, Ava Vargas publicó el libro *La Casa de Citas en el Barrio galante*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991).

Como hemos visto a lo largo del capítulo, los ideales eróticos femeninos marcarán líneas de continuidad, pero también de ruptura. El desnudo moderno de prostituta retomará las partes del cuerpo femenino que, desde las venus paleolíticas, se han destacado por su enorme carga sexual: la boca, los senos, las caderas, los muslos, el ombligo, las nalgas, el pubis y la vulva; sumándose el fetichismo por los pies. Para mostrar o resaltar estos elementos anatómicos, los artistas exploran puntos de vista completamente ajenos a las convenciones académicas, desechando las simulaciones, hipocresías y moralinas. De tal suerte que privilegian todo tipo de torsiones que enfatizan las curvas femeninas: posturas con piernas abiertas para revelar el sexo; en cuclillas o arrodilladas de espaldas para destacar el trasero; columnas arqueadas para mostrar los pechos inflados; postradas en sillones y camas para que la carne muestre su gravedad.

Se trata de todo un catálogo de movimientos atribuidos a las prostitutas que no sólo rompen con la postura pasiva, recatada e inmóvil de las venus, sino en especial son posiciones ajenas al “decoro” de la construcción de la feminidad burguesa y “respetable”. Posturas que, por su cualidad insinuante o evidentemente provocativa, resultan obscenas por su falta de pudor. Lo que se muestra es una corporalidad que remarca la significación de la meretriz como un complaciente objeto del deseo, abierto –hasta en su más extrema intimidad– a la mirada.

Para ir de lo “ideal” a lo “real”, este desnudamiento mostrará características auténticas del cuerpo femenino que habían estado vedadas en su representación. Dos de ellas, acaso las más subversivas, fueron la figuración del sexo que marca a detalle los pliegues de los labios vaginales, así como la figuración del vello, tanto en la axila como en el pubis. Esta “irreverencia” estética en contra de los criterios académicos, fue inaugurada por Courbet en su *Origen del mundo* (1866) //161//, un close-up de un cuerpo desnudo donde plasma en primer plano una vulva expuesta por la abertura de los muslos, cuyos pliegues dejan ver los labios vaginales y la

línea de las nalgas, recubiertos de vello³⁷⁴. El sexo femenino es el protagonista del cuadro. Nunca antes en el arte occidental se había figurado de manera tan explícita y sin ambages³⁷⁵.

Si bien Courbet esconde la identidad de la mujer y no utiliza ninguna referencia iconográfica que señale *explícitamente* que se trata de un desnudo concreto de prostituta (aunque efectivamente lo sea³⁷⁶), el tratamiento plástico innovador en la figuración del cuerpo sentará las bases de la representación

³⁷⁴ Carlos Reyero sostiene que “La inexistencia del vello en los desnudos clásicos y académicos se ha interpretado como [...] un deseo de configurar un sexo infantil, es decir, inactivo, inofensivo, genérico e irreal”. En *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, 230. Podemos establecer que antes del provocador desnudo del *Origen del mundo* de Courbet donde se muestra de manera evidente el vello púbico, este elemento ya había sido figurado –aunque de forma mucho más discreta– en el famoso desnudo de Francisco de Goya *La Maja Desnuda* de 1800, obra que aunque resultó polémica, no deja de ser un desnudo academicista.

³⁷⁵ No obstante, en el arte oriental de finales del siglo XVIII y principios del XIX, los pintores japoneses Kitawaga Utamaro y Utagawa Kunisada ya habían explorado ampliamente este motivo en sus estampas eróticas “shunga”, que años más tarde inspiraron a pintores europeos como Picasso, Ingres, Lautrec y al mismo Courbet.

³⁷⁶ Estudios recientes han demostrado que el cometido original de este cuadro fue ser el retrato de una mujer dedicada a la prostitución. Se trata de Constance Quéniaux, una ex bailarina de la Ópera parisina que debido a problemas físicos deja su profesión y vende sus servicios sexuales para mantenerse. En el desempeño de esta actividad se convierte en la amante del diplomático Khalil-Bey³⁷⁶, millonario turco quien encarga la confección de la pintura a Courbet. Khalil-Bey era un reconocido coleccionista de arte erótico. Es también dueño del cuadro *El sueño* (1866), en el que Courbet muestra una sugerente escena de cama entre dos mujeres desnudas, así como del *Baño Turco* (1863) de Dominique Ingres. El embajador crea toda una escenografía para mostrar *El origen del mundo*: lo cuelga en un baño y lo cubre con una cortina verde, a manera de telón, (como era común en los prostíbulos, como vemos en la *Olympia* de Manet) que recorría para que la observaran sus invitados. Nos encontramos aquí con un juego erótico simbólico que remite justamente a la tradicional representación de la prostituta levantando su falda para dejar ver las partes de cuerpo femenino vedadas a la mirada masculina; motivo pictórico que expuse ampliamente en el capítulo tercero. Ver Claude Schopp, *L'Origine du monde, vie du modèle*, (Francia: Phebus, 2018); y Thierry Savater, *El Origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, (España: Ediciones Trea, 2009).

característica de las meretrices. Esta obra, junto con la multiplicidad de imágenes prostibulares del siglo XIX y XX, expresan el deseo de los artistas de capturar –¿y apoderarse?– del universal y misterioso poder de la sexualidad femenina³⁷⁷.



Ilustración 161 Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866



Ilustración 162 Egon Schiele, *Mujer con medias negras*, 1913

Pocos artistas se atreverán, como Courbet, a mostrar de manera tan directa y detallada los genitales femeninos; y aquellos que se atreven a hacerlo como Egon Schiele //162//, Otto Dix, George Grosz y Picasso, lo asocian de manera directa con la sexualidad “obscena” y desbordada de la prostituta. La mayoría de los pintores, los esconden tras montañas más o menos pobladas de vello púbico, cuya tonalidad oscura funge como un elemento formal que atrapa la mirada, pues contrasta fuertemente con la claridad del cuerpo. El vello se convertirá en un drapeado

³⁷⁷ Irene Herner sostiene que “En esta obra el espectador puede adentrarse en la genitalidad de una mujer que se abre de piernas sin pudor para que nuestra expectativa de descubrir el secreto de la vida, no halle de nueva cuenta más que la obscuridad de la velada y compleja intimidad.”, en I. Herner, “La otra Giganta, persistencia del desnudo”, *La Palabra y el hombre*, núm. 44, (2018): 46.

subvertido que enciende el erotismo porque, más que cubrir, destaca sin pudor el sexo femenino y otras partes erógenas como las axilas.

El vello guarda una relación simbólica con lo salvaje, lo bárbaro y lo bestial³⁷⁸. Su utilización en el desnudo de la meretriz rebasa la pretensión de mostrar un cuerpo adulto que se presenta “tal cual es”, para manifestarse como un elemento que remite a una condición “animal”, a una sexualidad femenina agresiva, amenazadora, *irracional*, fuera de la norma, que a la vez que atemoriza, también fascina a los artistas. Ruelas hace patente esta asociación en sus prostitutas/*femmes fatales*, ya sea de forma simbolizada con los pliegues ondulados del vestido de la *Bella Otero* o tácitamente como en *La domadora* o *Sócrates* //Ver 44, 46, 47// donde las muestra con abundante y encrespado vello en el pubis y las axilas³⁷⁹. Montenegro, lo plasma de la misma manera en *Mujer en el balcón* //Ver 154//. Los artistas mexicanos, a diferencia de sus pares europeos, poco se atreven a romper abiertamente con la convención académica y trabajan el vello de forma muy disimulada en las representaciones del desnudo prostibular. Inclusive un pintor transgresor como Orozco, quien en uno de sus desnudos más subversivos, la meretriz del mural *Catarsis*, sólo delinea el volumen del vello púbico sin colorearlo.

³⁷⁸ Ver por ejemplo la acuciosa revisión que hace Roger Bartra en su libro *El mito del salvaje*, (México: UNAM, 2011).

³⁷⁹ Federico Gamboa enciende el deseo del lector cuando describe, en una de las escenas de su novela *Santa*, toda una coreografía erótica que muestra el cuerpo de la protagonista: “un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido, color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura. Cuando la bata se le deslizó y que para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro...”. *Santa*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 41.

▪ Del ideal erótico, al ideal degradado

Para plasmar la belleza moderna –para subvertir el ideal– había que desnudar al cuerpo no sólo de la vestimenta sino, sobre todo, del halo de perfección y atemporalidad del modelo clásico. Se trataba de capturar la consistencia y materialidad de la *carne*, de contrariar el cuerpo “equilibrado, re-formado”³⁸⁰ de las venus depurado de todo signo de contradicción, envejecimiento, malestar, enfermedad o caos. Nos encontramos, entonces, ante una figuración del cuerpo que rompe con los estrechos criterios de simetría y armonía. El desnudo de prostituta al adquirir “realidad” estará sometido a la gravedad, al peso, a la inscripción del tiempo y a las marcas del oficio: muestra carnes desbordadas, pechos voluminosos o flácidos, vientres prominentes, caderas anchas, rasgos toscos y pliegues excedidos de grasa.

El cuerpo ideal de proporciones clásicas dará paso a cuerpos frondosos, rebosantes, cuerpo reales y cotidianos que, sin embargo, aún cumplen con el cometido de generar la excitación y el deleite, de exaltarse como un nuevo paradigma del deseo de belleza y erotismo. Su existencia carnal, cercana, hará que se recupere el mito de forma diferente. Como vemos en obras como *Mujer desnuda sobre la cama* //Ver 4// de Van Gogh o en la *Mariposilla* de Orozco Romero //Ver 120//, las venus actualizadas en prostitutas guardarán relación todavía con las construcciones estéticas del pasado, y sin embargo, demuestran que ya no hay un ÚNICO modelo –una única fuente–, sino que existen maneras diferentes de representar las posibilidades del eros.

En *Las señoritas de Avignon* //163// –cuyo título original era *El burdel de Avignon*³⁸¹– Picasso lleva al extremo esta concepción. El cuadro presenta un

³⁸⁰ Kenneth Clark, *El desnudo*, 17.

³⁸¹ En 1933, Picasso reafirma este nombre al *dealer* de arte Daniel Kahnweiler: “*Las señoritas de Avignon*, ¡cómo me irrita ese título! Sabes muy bien que lo inventó [André] Salmon. Sabes muy bien que el título original era *El burdel de Avignon*”. Citado en Charles Harrison, et. al., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, (Madrid: Ediciones Akal, 1998), 113.

conjunto de cinco mujeres que se exhiben sin ropa ante el espectador; para reforzar la idea de espectáculo, dos de ellas recorren una cortina marrón y otra azul que funcionan como telones de teatro y que disponen en escena a las protagonistas. En esta imagen, el autor traslada sus memorias como visitante de los burdeles alojados en la Carrer d' Avinyo –una calle de la zona roja de Barcelona– que frecuentaba como estudiante de pintura, pero no sólo; también, demuestra aquí su conocimiento de la historia del *nude* en el arte. El español hace una revisión, una síntesis de los modelos de belleza tradicionales: las figuras retoman las posturas de venus clásicas con sus drapeados y las de los desnudos femeninos grupales que evocan las Tres Gracias o las bañistas de Jean-Baptiste Dominique Ingres. No obstante, en este cuadro Picasso va a operar una subversión del ideal, no sólo técnica sino conceptual.



Ilustración 163 Pablo Picasso, Las señoritas de Avignon, 1907

El español utiliza la figura de la prostituta para revolucionar no sólo la representación del cuerpo idealizado, sino del cuerpo mismo. En esta obra protocubista, descompone la anatomía femenina en trazos angulosos, facetados y parcializados rompiendo con la idea de unidad corporal y su visión realista. La figuración del cuerpo ya no es mimética, imitativa, sino una construcción geométrica y sintetizada. En esta pintura, expone sus cuestionamientos críticos contra los ideales de belleza académicos y los referentes clásicos grecorromanos como puntos de partida y modelos del arte occidental. Interviene los rostros de dos prostitutas y les sobrepone máscaras africanas, apropiándose de los hallazgos de formas plásticas novedosas que había encontrado recientemente en los mercados y los museos etnográficos de París.

En *Las señoritas*, Picasso se apropia de las convenciones tradicionales para transgredirlas y profanarlas, proponiendo un lenguaje pictórico renovado a la vez que innovador, que cimentará el arte vanguardista del siglo XX. Como sostiene Irene Herner, el español expresa “una rebeldía/hastío contra lo visto y lo sabido. Picasso coloca algo diferente en el lugar del mito [...] Esta manera de pensar es la causa de (y la causante de) una novedosa estética femenina. [...] Picasso lo que va a demostrar [...] que el objeto de la creación artística no está dado de antemano, es cambiante, es variable, es diverso, es diferente, es inesperado, es una construcción del lenguaje.”³⁸².

Esta parcialización del cuerpo también va a influir en la manera en que se presenta la anatomía erótica femenina ya no como una unidad, sino como una suma de componentes sexualizados (labios, senos, genitales, glúteos) que se señalan y exageran de manera individual. Picasso hace evidente esta atomización cuando expresa “Quiero DECIR el desnudo. No quiero hacer un desnudo como un desnudo. Quiero solamente DECIR pecho, DECIR pie, DECIR mano, vientre. [...] No quiero

³⁸² Irene Herner, “Venus y odaliscas”, 1, 4.

pintar el desnudo de la cabeza a los pies. [...] Una sola palabra basta cuando se habla de ello. Aquí, una sola mirada, y el desnudo dice lo que es³⁸³. Esta fragmentación del cuerpo se hace patente, por ejemplo, en la obra de Egon Schiele *Mujer con medias negras* (1913) //Ver 162// en donde el vienés aísla y señala las partes sexualizadas de la mujer coloreándolas de un intenso color rojo. Este *statement* estético de fraccionamiento corporal (que por ejemplo, Tom Wesselman llevará al extremo en sus desnudos de los sesenta³⁸⁴), va a dar lugar también a las fantasías de desmembramiento que caracterizaron al arte moderno del siglo XX, una centuria que testificó los más intensos horrores bélicos –figuraciones que revisaremos en el cuerpo grotesco.

La exaltación del ideal erótico de la meretriz que iniciará desde mediados del siglo XIX, va a prolongarse en el imaginario colectivo aún hasta nuestra época, como lo testimonian el cine, las series de televisión y la publicidad. Sin embargo, este ideal romantizado, cargado de fantasías, en el que se adora y admira a la prostituta, correrá en paralelo con su contraparte: una visión de crítica y condena que toca los extremos entre la compasión y la degradación //164//. En este caso, la desnudez de la meretriz va a ser una herramienta de protesta contra una modernidad que ha traicionado sus propios postulados: las pretensiones de progreso, prosperidad y desarrollo. El desnudo va a ser un mecanismo de *revelación*, en el que se des-cubre al cuerpo despojado, explotado, pauperizado y marginal del proyecto moderno capitalista/industrial/tecnocientífico/bélico; pero también hará visible el lado oscuro de un cuerpo reducido en mera mercancía, en

³⁸³ Citado en Fernando Castro Flores, *Picasso, el rey de los burdeles*, (Madrid: Abada Editores, 2008), 73.

³⁸⁴ Durante esa década, el artista pop norteamericano realizará decenas de collages de desnudos, destacando su serie *Great American Nude*. Se trata de imágenes sintéticas de desnudos femeninos sin rostro, en las que el cuerpo es reducido a la exaltación de los pezones, bocas y genitales como signos de la sexualidad. Montajes metonímicos de la venus del *american dream* capitalista, una abstracción que se apropia del lenguaje publicitario, y que termina presentándolas como productos del mercado.

objeto de consumo marcado por el intercambio mercantil.



Ilustración 164 José Clemente Orozco, *Bacanal*, 1935

Es importante destacar que los artistas mexicanos trabajaron poco el aspecto erótico del desnudo o semidesnudo en la representación de las prostitutas. Contando las escasas imágenes que he presentado en este apartado, los pintores no redundan en las temáticas típicas del *boudoir* o en la utilización de poses y posturas demasiado provocativas o que retraten a detalle la genitalidad femenina. Lejos de pasar por alto la influencia de los tabúes y moralinas de un país profundamente conservador y religioso, me parece que esta “desatención” respecto de su cualidad erótica demuestra que en el arte nacional –sobre todo después de la Revolución Mexicana–, la representación de la meretriz va encaminada a mostrarla más como un “sujeto de la historia” que como un “objeto del deseo” (que lo es, indudablemente). Una figura popular urbana y marginal que encarna los dilemas y las problemáticas políticas y sociales de un pueblo en reconstrucción. Postura que refrenda el compromiso de los artistas mexicanos modernos con un arte que no sólo parte de la necesidad de expresión estética, sino de un compromiso político, como testimonio social.

La imagen desvestida de la prostituta, más allá de su sexualidad, revelará su condición social. La desnudez más que presentar un cuerpo que “se exhibe”, plasma un cuerpo “expuesto”, indefenso y vulnerable. Por ejemplo, en *La Peladita* de Siqueiros //165//, el cuerpo desvestido de la mujer expone una carencia, una situación de inferioridad y fragilidad. El velo que sujeta fuertemente con una mano, no forma parte de una danza sexual, sino es el último recurso con el cual cubrir su pudor, su dignidad. El interés del artista es retratarla desde una mirada social, con la intención de manifestar su condición de marginalidad.

La Peladita nos permite remontar el cliché del *personaje* para presentarnos el retrato de una *persona*, cuya honestidad posibilita acceder de cierta manera a su subjetividad. Esta obra nos remite también a otro impactante desnudo pudoroso de prostituta del alemán Otto Dix. Alejada de las representaciones crueles y satíricas que caracterizaron su obra prostibular, Dix nos muestra en *Half-nude* //166// a una mujer vulnerada, cuyos ojos llorosos miran directamente al espectador debajo de una máscara de maquillaje. Es una prostituta encuerada, despojada, que intenta inútilmente cubrir su cuerpo con las manos. No se trata de un desnudo sensual, mucho menos obsceno, sino la imagen de un cuerpo desvalido, indefenso y desposeído. Este tipo de desnudos refuerzan la paradoja de la “mujer pública” que a la vez que es muy visible, también es marginal.



Ilustración 165 David Alfaro Siqueiros, *La Peladita*, 1958

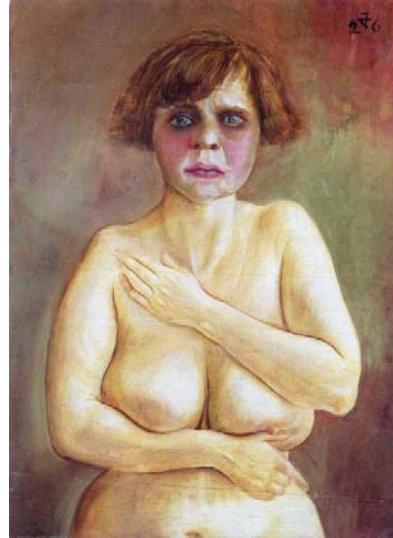


Ilustración 166 Otto Dix, *Semidesnuda*, 1926

Como sostuve en el segundo capítulo, las artistas mexicanas de la época trabajaron escasamente la temática prostibular en su quehacer creativo. Hasta el momento, tan sólo he podido encontrar un par de obras que expresan este tópico y, significativamente, también se trata de cuerpos desnudos femeninos expuestos y vulnerados. La primera de ellas es la serie *Tríptico de los martirios* //167// de la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, en la que captura la imagen de tres prostitutas del puerto de Acapulco. Los cuerpos se fragmentan en torsos donde el rostro y los genitales aparecen velados tras la vegetación exuberante del lugar y telas a manera de drapeados. Aunque aparentemente las mujeres posan ante la cámara con posturas sugerentes que inflaman el pecho, sus cuerpos están marcados por cortes y heridas simbólicamente dibujados sobre su piel por el juego anguloso de luces y sombras. La fotografía recrea el erotismo doloroso de los mártires de la iconografía cristiana y a la vez, las ubica como mártires modernas de la bien sabida práctica de trata y prostitución turística del puerto³⁸⁵.

³⁸⁵ Esta serie surge a partir de la colaboración con el poeta español Francisco Tario para ilustrar el libro *Acapulco en el sueño* de 1951. En esta obra, el escritor hace una reseña de sus experiencias en esta ciudad turística, que el mismo define como “El vértice de todas las fuerzas caóticas de la naturaleza”. Ver Alejandro Toledo, “Acapulco en el sueño de Francisco Tario”, *Letras Libres*, no. 230,



Ilustración 167 Lola Álvarez Bravo, *Tríptico de los Martirios*, 1950

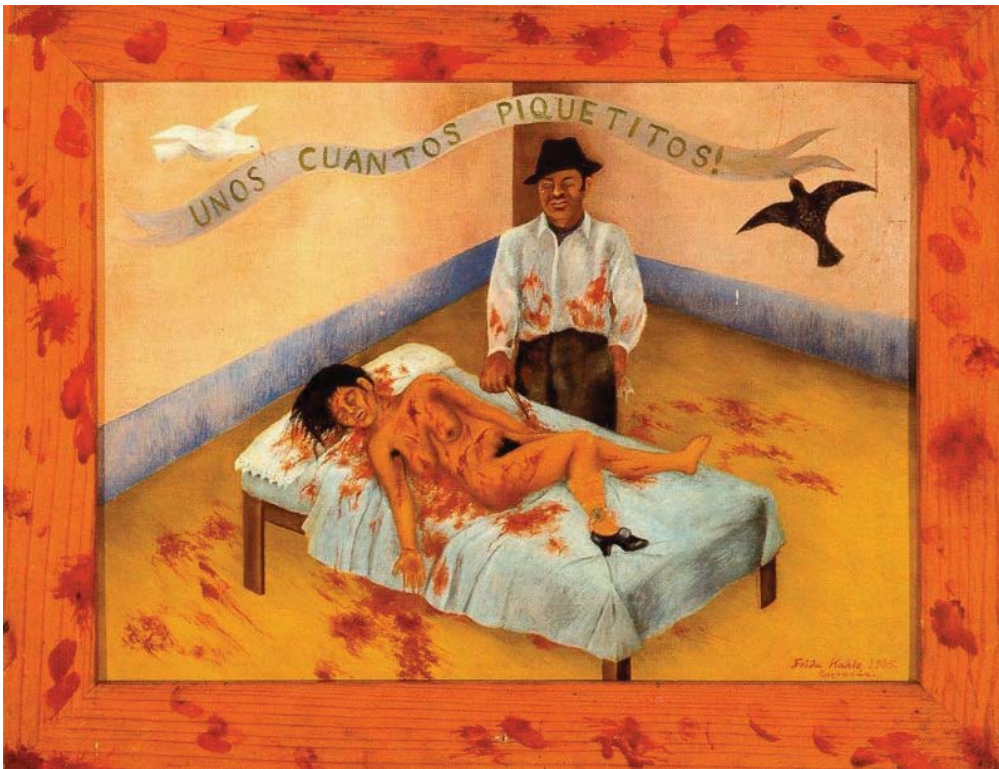


Ilustración 168 Frida Kahlo, *Unos cuántos piquetitos*, 1935

(febrero 2018): 18-20. Veinte años después, José Luis Cuevas también se ve atraído por la Zona Roja del puerto y pinta una serie de prostitutas, en diciembre de 1972.

La segunda es la obra *Unos cuantos piquetitos* de Frida Kahlo //168//, en la que la pintora retrata a una mujer brutalmente apuñalada que yace desnuda sobre una cama. Su cuerpo inerme, violentado y retorcido está manchado por la sangre que escurre de sus heridas y salpica hasta el marco del cuadro. Frente a ella se encuentra el asesino que aún sostiene el arma en la mano; su posición de pie y su vestimenta son signos que expresan su poderío frente al cuerpo tendido y expuesto de su víctima. Aunque este cuadro se ha interpretado como un autorretrato y la misma Frida ha aclarado que es una obra donde expresa su dolor por la infidelidad de Diego Rivera, la artista extrae la historia de un recorte de nota roja del periódico que habla sobre el terrible suceso.

El suceso ocurre dentro de una habitación que no tiene rastros de pertenencias personales, parece más un cuarto de hotel que una recámara de casa. La mujer está desvestida, sólo conserva en su pierna derecha una media caída, un ligero rosa con una flor verde y un zapato negro de tacón. La pintora estaba familiarizada con la iconografía modernista que tanto sus contemporáneos como los artistas europeos atribuyen a la meretriz, por lo que el uso de estos elementos resulta significativo, no es gratuito de ninguna manera. En el arte mexicano de la época, es casi imposible encontrar un desnudo femenino con medias y ligero que no esté relacionado con la temática prostibular. La artista no utiliza estos recursos en ningún otro cuadro de desnudo o como parte de la apariencia de sus figuras femeninas³⁸⁶. Estas características, enfatizadas por la misma pintora, me hacen pensar que Kahlo quiso hacer una referencia explícita a que se trataba de la imagen de una prostituta, situación que remarca la ausencia de lazos afectivos y la vulnerabilidad de la retratada. *Unos cuantos piquetitos* expresa la imagen de una sexualidad femenina transgredida –más que transgresora– que remite más al *tánatos* que a la vitalidad del *eros* (noción que Kahlo ya había trabajado tres años antes en su pintura *Mi nacimiento* de 1932).

³⁸⁶ Es posible que el uso de estas prendas en la imagen de sí misma, también esté relacionado con el retrato que hace de ella Rivera en 1930 (ver nota 364).

Dentro de la representación del desnudo de la prostituta, la articulación sexualidad/violencia/muerte es una ecuación persistente que se enmarca en la estética del horror, una temática fundamental del arte moderno del siglo XX que surge como expresión de los brutales acontecimientos experimentados en las revoluciones nacionales y las dos guerras mundiales. Expresión que también va a abreviar de las propuestas del Marqués de Sade y en las exploraciones de los abismos de la psique humana emprendidos por Sigmund Freud³⁸⁷. Además de Frida, esta triada va a ser trabajada también por otros artistas mexicanos, tal como Orozco en su mural *Catarsis* y Siqueiros en su cuadro *Nacimiento del Fascismo*. Pero, en realidad, serán los expresionistas alemanes los que van a llevar al límite esta ecuación cruenta en su práctica artística.

Otto Dix nos presenta en su grabado *Para Francisco de Goya* //169// la imagen de una vieja meretriz desnuda de piernas abiertas tumbada en un lecho sexual, que bien podría ser también su lecho de muerte. No se puede asegurar si su rostro cadavérico muestra una risa irónica o el rictus del *rigor mortis*. La obra actualiza abiertamente al icónico cuadro de *La maja desnuda* //ver 150//, realizado por Goya entre 1790 y 1800. No se trata solamente de una simple parodia en la que



Dix atenta contra los criterios de belleza tradicionales que representa por excelencia este *nude* erótico, sino de *mancillar* y destrozar “lo sagrado” de la venus. De mostrar el vuelco de la desnudez de un erotismo idealizado, que se torna en el exceso macabro de una sexualidad corrompida y violenta que conlleva a la degradación de la vida.

Ilustración 169 Otto Dix, *Para Francisco de Goya*, ca. 1923

³⁸⁷ En textos como *Tres ensayos de teoría sexual* (1905) o *Más allá del principio del placer* (1920).

Como revisé de manera extensiva en el primer capítulo, Dix y Grosz, elaborarán incesantemente este vínculo entre la sexualidad y la muerte, que mucho tiene que ver con su experiencia –y trauma– como soldados en la Primera Guerra Mundial. Será, en especial, una serie de Dix que llevará a sus últimas consecuencias el movimiento erótico/tanático del desnudamiento del cuerpo, no sólo de las ropas sino despojado de la carne misma. En sus *Lustmords* (crímenes sexuales) //Ver 178//, el artista plasma diversos asesinatos de prostitutas en los que muestra cuerpos mutilados abiertos del interior al exterior. Las imágenes constituyen un ritual de sacrificio que se torna en espectáculo tétrico. Dix hace patente cómo, en la era moderna capitalista, el ideal no sólo se degrada, sino que la condición de mercancía de la meretriz llega al extremo de reducirla a un objeto o cosa que se puede transgredir, desgarrar, desmembrar. Fantasía perversa, donde también se recrean los artistas.

Como podemos ver a lo largo de este apartado, la desnudez de la prostituta, más allá del cariz erótico, fungirá como un motivo plástico de denuncia social, una construcción político-estética de una corporalidad que representa condiciones de discriminación, de vulnerabilidad, de violencia y miseria –tanto económica como espiritual. El cuerpo desvestido también tendrá implicaciones simbólicas en el discurso artístico que expresan la idea de un retorno a la “barbarie”, a un estado de “animalidad” y salvajismo asociado con la violencia, la decadencia, la degradación y la locura que los artistas vislumbraban en el seno de la sociedad de su tiempo y que tomará forma plástica, de manera característica, en lo grotesco.

EL CUERPO GROTESCO: UN ARMA PARA LA CRÍTICA SOCIAL

“Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan, si es necesario, hasta mentiras, pero mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal”
Vincent van Gogh³⁸⁸

Desde mediados del siglo XIX, la figura de la prostituta en el arte se convierte en un constructo muy rico y complejo de la modernidad. Representa una expresión plástica de las propuestas estéticas novedosas, así como de los cuestionamientos sobre los preceptos morales y valores de la época. Es una imagen que reúne las fantasías y prejuicios de sus autores, como también los miedos, las ansiedades y los malestares sociales frente a las circunstancias de la vida moderna.

Para las visiones artísticas modernas, tanto mexicanas como europeas, el fenómeno de la prostitución presentará dos facetas contrarias que se complementan: por un lado, tenemos una faceta erótica cargada de deseos individuales y colectivos que presentará el *naked* como el nuevo *nude*. Por el otro, una faz “obscura” ligada al vicio, la enfermedad, la degradación y la descomposición social, que hará comulgar lo erótico con lo tétrico. En el imaginario pictórico de la época, la figura de la meretriz oscilará, por tanto, entre la belleza y lo monstruoso.

³⁸⁸ Citado en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, (México: Alianza forma, 1983), 34.

Esta ambivalencia del personaje, tan provocativo como amenazante, será teorizada y figurada por los artistas desde la visión de lo grotesco.

Como se irá explicando a lo largo de este apartado, *lo grotesco* es una categoría estética que no sólo se refiere a formas y contenidos plásticos sino, sobre todo, a estructuras de pensamiento y a efectos receptivos. Es decir, como sostiene la historiadora del arte Frances Connelly, lo grotesco no se reduce a una temática particular o a un estilo artístico, más bien se trata de una *acción* cuya característica principal es el juego: un juego donde se comprometen y contradicen los límites culturales de lo que es “conocido”, “propio” y “normal”³⁸⁹. Es una expresión artística que cuestiona las formas convencionales de la representación visual utilizando la ambigüedad, la contradicción, la hibridación y lo cambiante para desafiar las categorías establecidas. De esta manera, lo grotesco revela el límite entre lo real y lo desconocido, subvierte la apariencia y la identidad de las cosas y sujetos generando imágenes combinatorias, metamórficas y aberrantes. Las creaciones grotescas, por lo tanto, van a suscitar fascinación y rechazo a la vez, ya que fusionan “humor y horror, ingenio y transgresión, repulsión y deseo.”³⁹⁰

La aproximación al tema prostibular desde el tratamiento de lo grotesco, tiene como raíz distintas razones. En primer lugar, los artistas modernistas utilizarán lo grotesco como una propuesta estética que marca una distancia con los valores académicos, brindándoles amplias posibilidades plásticas. En contraposición con las pretensiones homogeneizadoras y universalistas de lo “ideal”, la distorsión, la caricaturización, lo irregular, lo feo y lo deforme van a ser elementos formales que pueden representar la inmensa riqueza de lo real con sus singularidades, diferencias y contradicciones.

El uso de lo grotesco va a ser una característica típica de las búsquedas

³⁸⁹ Apud. Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, (Madrid: Machado Libros, 2015), 23-45.

³⁹⁰ Ídem, p. 23.

estéticas de época³⁹¹; así lo consideraba, por ejemplo, el escritor francés Víctor Hugo (cuya obra explora de manera extensa la realidad de la vida moderna): “en el pensamiento de los modernos lo grotesco desempeña un papel muy importante. Está en todas partes: por un lado crea lo deforme y lo horrible; por el otro, lo cómico y bufonesco [...] El contacto con lo deforme ha dotado a lo sublime moderno de algo más grande, más sublime en definitiva que lo bello antiguo [...] Lo bello sólo tiene un tipo, lo feo tiene mil”³⁹². Esta pluralidad de lo grotesco propone configuraciones distintas y complejas que permitían a los artistas explorar y capturar la sensibilidad de los nuevos tiempos.

En segundo lugar, lo grotesco no sólo se presentará como una forma plástica sino como una actitud/concepto/discurso que será utilizado por los artistas para asentar una postura política ante la experiencia de la modernidad. Desde la trinchera del arte, esta fuerza creativa se convertirá en un arma para la protesta social debido a su potencial subversivo: a la vez que divierte y da risa, también perturba y cuestiona. Frente a la vorágine de la transformación industrial, los fracasos del progreso, el desencanto del racionalismo y el caos generado por las guerras, lo grotesco ofrecerá una *expresión visual* acorde a la condición cambiante y contradictoria de la vida moderna. Esta postura crítica hallará en la prostituta un personaje concreto en el cual materializarse. La potencialidad “grotesca” de la meretriz como una figura que amenaza las normas convencionales y transgrede los límites (sociales, morales y de clase), la convertirá en una de las metáforas plásticas más recurrentes del reproche contra la modernidad.

³⁹¹ Connelly sostiene que “Desde el inicio del siglo XIX no es posible describir lo grotesco como algo periférico en las artes visuales. El periodo romántico marcó su entrada en el *mainstream* de la expresión moderna [...] Lo grotesco formó parte prominente de los vocabularios del romanticismo, simbolismo, expresionismo, primitivismo, realismo y del surrealismo. También juega un rol en el cubismo y en ciertos tipos de abstracción”. Frances Connelly (ed.), *Modern art and Grotesque*, (Estados Unidos: Cambridge University Press, 2003), p. 1. La traducción es mía.

³⁹² Víctor Hugo, prólogo de su obra *Cromwell*, citado en Umberto Eco, *Historia de la Fealdad*, (Barcelona: Lumen, 2007), 281.

Asimismo, el imaginario de la prostitución encontrará un terreno fértil de expresión en lo grotesco debido a su estrecha liga con lo corporal; y en particular, con su aspecto sexual. El término “grotesco” proviene de la palabra *gruta*³⁹³, elemento simbólico que culturalmente se ha asociado a la idea de lo femenino, así como con sus atributos: lo terrenal, lo material, lo cambiante, lo misterioso³⁹⁴. La cueva es un lugar ambivalente con múltiples significaciones que fascina y atemoriza, evoca el lugar nutricio de la matriz a la vez que el de la tumba o abismo, sitio de lo oscuro, lo secreto e incomprensible que amenaza con volver siniestro lo familiar. La gruta en tanto túnel/hueco, también remite a las cavidades erógenas y sexuadas del cuerpo: la boca, el vientre, la vagina y el ano.

La complejidad de la expresión grotesca, por lo tanto, no sólo permitirá a los artistas construir una imagen corporal de la prostituta que enfatiza plásticamente estos aspectos erótico-anatómicos. Sino también, elaborar conceptualmente sus fantasías, prejuicios y cuestionamientos morales en torno a una sexualidad femenina que se consideraba excedida, desbordada y amenazante, que de alguna manera los “engullía” como esa caverna. Sexualidad que al mismo tiempo que les provoca deseo, también les genera una sensación de inquietud y horror.

▪ **La prostituta y el “cuerpo grotesco”**

En la representación moderna de la prostituta, la figuración del cuerpo va a ir más allá de los preceptos clásicos de belleza para explorar una carnalidad desinhibida que explota cualidades como lo voluptuoso, lo obsceno, lo exagerado,

³⁹³ El origen del vocablo surge a partir del descubrimiento en 1400 de las ruinas del Palacio de Nerón en Roma: la *Domus Aurea*. En esa construcción se encontraron “decoraciones murales con combinaciones caprichosas de plantas, figuras, criaturas míticas y elementos arquitectónicos. Como las habitaciones estaban por debajo del nivel del suelo, como en una gruta, las invenciones fantásticas y bizarras allí encontradas empezaron a ser conocidas como *grottesche*”. Connelly, *Lo grotesco en el arte*, 26.

³⁹⁴ Ídem.

e incluso, lo degradante y lo ridículo. Esta corporalidad va a ser una expresión plástica de lo que el filósofo ruso Mijaíl Bajtín conceptualizó como el “cuerpo grotesco” en su famosa obra de 1941 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Bajtín ubica y caracteriza el cuerpo grotesco en el contexto del ritual del carnaval, una fiesta popular donde el tiempo cotidiano se suspende y se da paso a la transgresión social por tiempo limitado. Se trata de un espacio irruptivo y disruptivo donde las reglas y las prohibiciones se levantan, liberando comportamientos fuera de lo normal y acostumbrado. En el carnaval la risa y el goce se conjugan, es un periodo de “inversión simbólica” donde los tabúes se rompen al invertirse los roles sociales, los géneros, los interdictos sexuales y las relaciones de poder.

La imaginería de lo carnavalesco, cuya raíz proviene de *carne*, se va a apropiarse del cuerpo y sus procesos físicos para aludir, precisamente, a todo lo que tenga que ver con los “apetitos carnales”. La prostitución y el carnaval van a estar íntimamente relacionados como lugares de lo público que implican una liberación de lo reprimido fuera de los espacios de la cotidianidad. Una suspensión temporal de las normas sexuales convencionales –que a la vez las reafirman.

Bajtín sostiene que lo característico de lo grotesco, así como del carnaval, va a ser la exageración, el exceso, pero también el desbordamiento, la disolución de los límites del cuerpo. El realismo grotesco, dice Bajtín, “tiene una concepción particular del todo corporal y de sus límites. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo, y entre los diferentes cuerpos, están trazadas de manera muy diferente a las de las imágenes clásicas y naturalistas [...] lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él [...] Así, la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y se ocupa de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace

rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco”³⁹⁵.



Ilustración 170 José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1935

Esta topografía de lo grotesco romperá con los límites de la forma equilibrada, armónica y geométrica, para dar paso a lo ondulante, deforme, irregular y desproporcionado. En contraposición con el cuerpo “perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, [...] sin mezcla, individual”³⁹⁶ del canon clásico y académico, el cuerpo grotesco será la base para representar la corporalidad abierta, expuesta,

desbordada y colectiva de la prostituta. Esta corporalidad pondrá en tensión el cuerpo “contenido”, regulado y enmarcado de las venus tradicionales, mostrando un cuerpo “indisciplinado”, una estética del exceso, de la grasa, el bulto, el pliegue, la protuberancia, que transgrede la línea. La *carne* en su máxima expresión //170//.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la representación de la meretriz retoma a cabalidad los rasgos del cuerpo grotesco: se pone el acento y se hiperbolizan los “bultos y prominencias” corporales como los senos, el vientre, las caderas y las nalgas. Las posiciones del cuerpo se exageran y tuercen tanto para mostrar “las montañas y abismos”, como para producir risa y desequilibrio //171//. Asimismo, se enfatizan las partes “bajas” del cuerpo y se abren a la vista las cavidades genitales, espacios intersticiales que generalmente están ocultos a la mirada //ver 161, 162, 169//. Se trata del cuerpo “obsceno”, sin bordes ni contención,

³⁹⁵ Mijaíl Bajtín, *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 258-260. Las itálicas provienen del texto original.

³⁹⁶ Ídem., p. 261

con orificios que superan el límite entre el adentro y el afuera; donde la unidad del cuerpo está comprometida, centrada en partes anatómicas sexuales que tienen casi vida propia, volumen propio //172//.



Ilustración 171 Henri Cartier-Bresson,
Puteiniaid (Prostitutas), 1934



Ilustración 172 Sergei Eisenstein, *La Matildona*, ca. 193

Esta anatomía del exceso se relaciona con las figuras dionisiacas de las llamadas “venus paleolíticas”, no en su cualidad de figuras de fertilidad y maternidad, sino en su condición corporal donde predomina más la materia, que la forma. La masa humana, blanda, fluida, indiferenciada, hinchada. Cuerpos abultados, protuberantes, que se salen de la “regulación”, del perímetro, que implica enfrentarse a lo periférico y marginal también. Como sostienen Lynda Nead, “la transgresión corporal es también una imagen de la desviación social”³⁹⁷, es por ello

³⁹⁷ Lynda Nead, *El Desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, 19.

que “Las representaciones sociales y culturales son centrales a la hora [...] de dar significado a las configuraciones del cuerpo”.³⁹⁸

En la figuración de la prostituta, los artistas plasmarán un cuerpo desbordado más allá de lo individual, en el que el encuentro sexual disuelve las fronteras corporales para crear un cuerpo colectivo e ilimitado, que desafía los límites y perturba las formas tradicionales de la moral sexual; pero también; perturba e interpele al espectador, provocando atracción y repulsión. En este cuerpo grotesco-carnavalesco, lo informe tendrá una función subversiva que se relaciona con la ruptura de las categorías conocidas, con la pérdida de control y con “la interferencia o interrupción de las formas normalizadas del cuerpo en la sociedad”³⁹⁹.

Por ejemplo, en sus retratos de los prostíbulos mexicanos de la calle Cuauhtemotzin //173// (1934), el fotógrafo Cartier Bresson nos presenta la escena de un acto sexual en el que dos mujeres engarzadas constituyen un cuerpo híbrido de cuatro piernas y brazos donde los bordes se disuelven, donde no sólo la forma colapsa, sino también la identidad. Otro fotógrafo francés, Antoine D'Agatha actualizará esta vieja imagen de Bresson para traerla a nuestro presente en su serie *CODEX*, realizada en México entre 1986 y 2016. En esta serie retoma las propiedades de lo amorfo, así como la distorsión, la dislocación y la fragmentación corporal para representar la sexualidad ilícita, marginal, sórdida y violenta del mundo contemporáneo de la prostitución en nuestro país.

³⁹⁸ Ídem., p. 64.

³⁹⁹ José Luis Barrios, “El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación”, ponencia dictada en Jornadas de Cuerpo y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata, 15 al 17 de mayo de 2008, en línea http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf



Ilustración 173 Henri Cartier-Bresson, *La araña del amor*, 1934

Como hemos visto, la asociación entre la prostitución, el carnaval y lo grotesco tendrá que ver con la construcción de un cuerpo desbordado por el sexo, la embriaguez, la danza y la orgía //Ver 164//. Pero también, con una representación de la realidad donde se transgreden las normas, los roles y las jerarquías, es decir, el ordenamiento habitual y convencional de la sociedad, como consecuencia de la irrupción del caos, de la violencia y de lo irracional.

José Clemente Orozco, es uno de los artistas modernos que reiteradamente va a explorar la ecuación prostitución/carnaval/grotesco a lo largo de su quehacer artístico. De manera especial, va a utilizar este motivo como un medio para enunciar y denunciar su visión sobre la Revolución Mexicana. Con el sarcasmo y el humor negro que lo caracterizaba, el jalisciense sostiene en su autobiografía que “la Revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales pues nunca los he visto”⁴⁰⁰. Como testimonio plástico

⁴⁰⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 41.

de este acontecimiento, Orozco realizará entre 1926 y 1928, un conjunto de tintas y caricaturas⁴⁰¹ que muestran con una visión grotesca, el lado trágico y amargo a la vez que cómico y patético⁴⁰², del conflicto armado. Comisionadas por la periodista Anita Brenner y bautizadas por ella como “Horrores de la Revolución” –alusión, seguramente, a los *Desastres de la Guerra* de Goya–, esta colección se retituló como *México en Revolución*.

En este conjunto destaca la obra titulada *La cucaracha* I⁴⁰³ //174//, en la que el artista emplea la caricatura para mostrar el aspecto carnavalesco que le atribuye a la gesta armada y presentar una visión satírica y mordaz de sus protagonistas. La inversión del carnaval va a estar presente en la masculinización de las mujeres y la feminización de los varones, pero no sólo. Como sostiene Carlos Monsiváis, Orozco plasma el conflicto revolucionario como “la kermesse plebeya de balas y copulaciones [...] la revolución es orgía, el salto de la tienda de raya a la bacanal,

⁴⁰¹ Como vimos en el segundo capítulo, casi 10 años antes de esta serie, el artista realiza su famosa serie de prostitutas titulada “La casa del llanto” (1911-1915) como un registro artístico-periodístico de los prostíbulos que proliferaron durante la época revolucionaria.

⁴⁰² Renato González Mello, especialista en la obra del artista, plantea que en su caricatura Orozco utiliza el recurso de lo “joco-serio”. Mello retoma el concepto acuñado por Valeriano Bozal que se define como “un sistema de deformaciones [...] que además puede reforzarse con una perspectiva grotesca [...] y el lenguaje de lo satirizado [...] El planteamiento jocoso no es sólo para cosas chistosas y divertidas – y presumiblemente intrascendentes– es, por el contrario para hablar de cosas serias”. Citado en Mello, *La Máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, (México: UNAM, 2008), 31.

⁴⁰³ *La Cucaracha* es el nombre de un corrido que se popularizó en la Revolución. Este término también alude a uno de los muchos sobrenombres que designaron a las mujeres que participaron activamente en el conflicto armado. En contraste con la imagen de la “Adelita”, que según la historiadora Elizabeth Salas quedó plasmada en el imaginario cultural como “the ‘sweatheart of the troops’, a woman who is valiant, pretty, and a wonderful helpmate to the soldiers”; la “Cucaracha” se convirtió en “the model of the camp slut who entertained the troops”. Ver Elizabeth Salas, *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*, (Estados Unidos: Texas University Press, 2001), 121. Y B. Christine Arce, *México’s Nobody. The cultural Legacy of the Soldadera and Afro-Mexican Women*, (Estados Unidos: New York State University Press, 2017), 92.

el enlace de nuevos militares y viejas prostitutas [...] La revolución como coreografía de la barbarie”⁴⁰⁴. En estas obras, el uso de la deformación grotesca va más allá de exagerar los rasgos y gestos fisonómicos para denotar la caracterización moral de los individuos. En este caso, *deformar* implica *desacralizar* lo heroico para revelar el engaño y mostrar su verdadera cara; profanar a los ídolos para señalar su traición y la prostitución de sus principios. “En Orozco, lo grotesco [...] es el frenesí que nos acerca a la esencia de la sociedad, es el encono de las verdades profundas trazadas sin ironía alguna”⁴⁰⁵.



Ilustración 174 José Clemente Orozco, *La cucaracha I*, 1928

En la *Cucaracha*, el jalisciense rescata su experiencia de juventud con la caricatura política y la influencia de José Guadalupe Posada, pero también evoca el uso de la comicidad grotesca de los *Caprichos* de Goya –que estudiamos en el

⁴⁰⁴ Carlos Monsiváis “Amoroso como un desollamiento”, en *Sainete, Drama y barbarie. José Clemente Orozco: centenario, 1883-1983*, (México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1983), 16.

⁴⁰⁵ *Ídem*, p. 13

primer capítulo. Asimismo, recupera el posicionamiento del pintor belga James Ensor frente al “carnaval” como un ritual de mascaradas que, precisamente, desenmascara y expone la condición humana. En esta imagen, como en muchas de sus obras⁴⁰⁶, Orozco se acerca al discurso dramático de la farsa (tan utilizado en lo carnavalesco) como un medio de “desnudamiento” de la realidad por medio de la burla, la crítica y el escarnio. Esta pequeña tinta resulta ser un testimonio plástico exacto de lapidaria visión orozquiana del *carnaval revolucionario*: “Sainete drama y barbarie. Bufones y enanos siguiendo señores de horca y cuchillo en conferencia con sonrientes celestinas. Comandantes insolentes enardecidos por el alcohol, exigiéndolo todo pistola en mano”⁴⁰⁷.

Será en su gran mural *Catarsis* (1934) donde el artista va a ir más allá de lo fársico para consagrarse como un profeta de la tragedia, utilizando magistralmente el tratamiento grotesco para exponer, sin ambages, su visión crítica del mundo moderno⁴⁰⁸. En esta obra, Orozco hace una condena del mundo industrial presentándolo como un carnaval macabro que conjunta sexualidad, violencia, locura y degradación; la lucha encarnizada entre cultura y barbarie en medio del frenesí apocalíptico de la guerra y la muerte. Una visión escalofriante, premonitoria de la Segunda Guerra Mundial. La modernidad volcándose contra sí misma.

El elemento que domina la composición se centra en la figura femenina del extremo inferior izquierdo; se trata de una prostituta tendida de espaldas sobre suelo cuyo aspecto retrata, a cabalidad, la construcción de la corporalidad grotesca //175//. Orozco imprime en “La Chata” –como se ha bautizado a esta mujer– distintas características típicas: en primer lugar, el artista dirige la atención a la gesticulación del rostro contraído por una gran carcajada. Como sostiene Bajtin, un rasgo

⁴⁰⁶ Por ejemplo, el mural *Carnaval de Ideologías* (1937) pintado justo al lado de su poderosa imagen de Miguel Hidalgo, en el muro derecho de la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara.

⁴⁰⁷ Orozco, *Autobiografía*, 56.

⁴⁰⁸ Para un estudio detallado sobre este mural consultar Renato González Mello, capítulo “El Palacio de Bellas Artes”, *La Máquina de pintar*, 231-259.

fundamental del cuerpo grotesco será, precisamente, el énfasis en la boca abierta, “ese abismo corporal abierto y engullente”⁴⁰⁹ cuya función expresiva tiene una significación simbólica: es el lugar de la risa, del escarnio, pero también de los procesos corporales de “mamar, tragar, devorar y despedazar”⁴¹⁰. El gesto de la Chata está muy lejos de transmitir alegría o bienestar, se trata por el contrario, de una carcajada tétrica; gesto de burla y cinismo que raya en la demencia, cuya sonoridad imaginada “compite con los ruidos producidos por la eclosión del mundo materialista y mecanicista”⁴¹¹.



Ilustración 175 José Clemente Orozco, detalle de *Catarsis*, 1934

La exageración de la boca es uno de los medios empleados para plasmar la fisonomía cómica y a la vez siniestra, de lo carnavalesco. En esta obra, Orozco retoma y subvierte la máscara de carnaval y la convierte ya no en un accesorio

⁴⁰⁹ Mijaíl Bajtín, *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 259.

⁴¹⁰ *Ídem.*, p. 271. Bajtín plantea que “La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo a los infiernos corporales [...]”, es el lugar donde operan “la absorción y deglución como una imagen ambivalente que remite a la vida y a la muerte”, p. 266.

⁴¹¹ Justino Fernández, *Arte moderno en México*, 1937, citado en Mello, *La Máquina de pintar*, 98.

material sino orgánico, que se hace carne en el rostro de la mujer. La máscara se convierte en mueca pintarrajeada que muestra el proceso de alienación, una mascarada del falso deseo que revela el artificio y la artificialidad.

Resulta interesante que el artista no deforma la fisonomía de la mujer, por el contrario, se trata de un cuerpo cercano a la sensualidad de las venus desnudas. La distorsión la encontramos en su postura, es un cuerpo en diagonal escorzado al extremo, quebrado y sinuoso, con la cabeza torcida. A pesar de que no podemos ver su sexo, la imagen está cargada de una sexualidad desbordante, la mujer se exhibe abriendo impúdicamente las piernas ante una máquina fálica, en un goce inquietante.

La cualidad grotesca de La Chata radica no sólo en esta apertura corporal, sino en la ambigüedad del personaje. Se trata de una figura intersticial en la que colapsan varias fronteras: por un lado, la mujer se encuentra como *liason*, como límite entre lo que Renato González Mello llama “el hombre civilizado (vestido)” que pelea contra el “hombre natural [desnudo]”⁴¹². La prostituta actúa como un símbolo fronterizo entre la civilización y la barbarie; al mismo tiempo que es una figura de la modernidad, también representa la imagen de la naturaleza “animal” del ser humano.

Por otro lado, en la corporalidad de esta prostituta, Orozco desafía también el límite entre el ser viviente y el cadáver, condición que ocupa el terreno de lo grotesco por excelencia. La Chata es una figura intermedia que aún no está muerta como los hombres que se amontonan en pilas a su derecha⁴¹³. La mitad superior de su cuerpo todavía mantiene el color fresco de la piel viva, mientras que la parte

⁴¹² González Mello, op. cit., p. 252.

⁴¹³ Tampoco es un esqueleto como el de la mujer pariendo que pinta en su panel *Dioses del mundo moderno* (1932) en el Darmouth College, realizado dos años antes que *Catarsis*.

inferior está teñida de un color verdoso⁴¹⁴ que alude a un estado de putrefacción. Como vemos, en *Catarsis* se reafirma la tríada sexualidad/violencia/muerte tan recurrente en la representación de la prostituta, que trabajamos líneas arriba en el cuerpo desnudo.

En esta *puta-putrefacta* de Orozco, se *hace carne* lo decadente, lo corrupto; la descomposición de su cuerpo es una alegoría de la descomposición social que la rodea, un proceso intermedio que –al igual que su muerte– se encuentra inconcluso pero en avance. Esta imagen muestra, efectivamente, la disolución de los límites del cuerpo grotesco, el vaivén existencial del drama corporal donde “el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados”⁴¹⁵. Es importante destacar que, en esta visión apocalíptica de Orozco, la putrefacción no conlleva una regeneración fecundadora, por el contrario, se trata de un atisbo a la esterilidad más aguda.

Esta mujer es también la representación de una criatura grotesca, en tanto que vaga entre los límites de lo humano y lo mecánico. A pesar de que en su cuerpo



Ilustración 176 José Clemente Orozco, detalle de *Catarsis*, 1934

aún no se ha cristalizado lo metamórfico o lo híbrido –como sí sucede en *La ciudad* de Chávez Morado que veremos más adelante–, existe una estrecha relación con la máquina: La Chata, así como las otras dos prostitutas del mural, coexisten y se entremezclan fusionadas con los engranes, brocas, tornos, cadenas, motores, vigas y escopetas. La prostituta, “la banquera de la sífilis” como le llamaban en la época, está abierta de piernas tal y como se abre de par en par la caja fuerte a su derecha: ambas vacías, ávidas de dinero //176//. González Mello sostiene

⁴¹⁴ Esta tonalidad nos remite a la coloración producida por la luz eléctrica que ilumina el rostro de la bailarina May Milton dentro de un cabaret en la obra *At the Moulin Rouge* (1892-95) de Toulouse Lautrec.

⁴¹⁵ Bajtin, op. cit., p. 260.

que “la clave del mural es la mecanización”⁴¹⁶, es por ello que entre máquinas-antropomorfas y humanos-maquinizados, la Chata representa una “máquina de follar”, una autómatas sin deseo propio cuyos movimientos calculados y mecanizados sólo responden a los deseos de su cliente/operador⁴¹⁷.

La posición intersticial de la meretriz (como una figura que conecta lo bajo y lo alto, la noche y el día, lo público y lo privado, lo lícito y lo ilícito) es una condición que la emparenta con las propiedades de lo grotesco y que facilitó que, en su efigie, se cristalizaran las ambigüedades y ambivalencias modernas. En la representación de la prostituta, efectivamente, se hacen visibles las ansiedades colectivas de una época donde los límites sociales se tornaron borrosos y cambiantes: los límites entre las clases y los géneros; entre la humanidad y la tecnología; entre el progreso y la decadencia; entre la vida y la muerte.

La prostituta se convierte, entonces, es un poderoso símbolo de la modernidad que, tal como lo grotesco, juega con la fluidez entre dos extremos contrarios. Va a ser la representante tanto del crecimiento pujante de las ciudades como de los aspectos más alienantes y terribles de la vida industrializada. Una figura del ocio y el entretenimiento de la metrópoli, así como de su pobreza y explotación. Causa de la descomposición social tanto como su consecuencia. Una víctima, al mismo tiempo que bacante del macabro carnaval moderno. Imagen dialéctica que, dentro de la lógica del capital, es mercancía y a la vez vendedora, como sostiene Walter Benjamin.

⁴¹⁶ González Mello, op. cit., p. 243

⁴¹⁷ Como bien apuntan González Mello y la historiadora Mary Coffey, el contexto cultural estaba plagado de una vasta iconografía sobre la mujer-máquina. Por ejemplo, en la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, film que Orozco vio durante su estancia en Nueva York. Ver, Mary Coffey, “Without any of the seductions of art: On Orozco’s misogyny and public art in the Americas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, no. 83. (. México: UNAM, 2000), 105.



Ilustración 177 Otto Dix, *Prostituta y veterano de guerra lisiado* (*Dos víctimas del capitalismo*, 1923-26)

La ambivalencia de la prostituta en el contexto moderno va a tener eco en su figuración plástica. Será representada tanto como una figura atemorizante y monstruosa, como también una de las grandes víctimas del capitalismo //177// que, junto con los lisiados en combate y la masa obrera, van a sufrir una modernidad caracterizada por la enajenación, la soledad, la violencia y el frenesí de la guerra. En estas dos concepciones polarizadas pero complementarias, la meretriz funge como una metáfora crítica de un sistema económico y político que reduce al ser humano en simples mercancías, en objetos sometidos a la fiebre comercial y bélica que resulta de la voracidad del dinero.

Al “fusionar cuestiones éticas y estéticas”⁴¹⁸, el poder de lo grotesco se manifiesta precisamente en los efectos y respuestas que produce al subvertir las convenciones, al cuestionar los límites y al ofender el “buen gusto”. Como hemos revisado, dentro de la producción de diversos artistas modernos, como Orozco, Goya, Siqueiros, Dix y Grosz, la naturaleza social y política del personaje de la prostituta los exhorta a remontar la figuración naturalista de su aspecto erótico, para presentarlo desde los extremos de la distorsión que deforma, desde una “fealdad” que se despliega tanto física como simbólicamente. Cuerpos desbordados, desfigurados, amorfos, que muestran el lado doloroso, inquietante y desolador de la precariedad moderna.

⁴¹⁸ Frances Conelly, *Lo grotesco en el arte*, 26.

Otto Dix deja muy clara esta intención cuando declara ante el tribunal que lo enjuiciaba por sus obras prostibulares que “Consideré necesario representar el cuerpo de tal manera que todos aquellos que vean la imagen, necesariamente, sientan lástima y repulsión”⁴¹⁹ //Ver 42//; “La idea de la pintura es representar todo el espantoso y deshumanizador efecto de la prostitución [...] La forma en que se retrata a las mujeres pretende ser repugnante para provocar exactamente lo contrario a la lujuria”⁴²⁰. En las propuestas modernistas la expresión grotesca no es un mero capricho formal, se trata de una posición estética y política “situada en un contexto de confrontaciones sociales e ideológicas que resignifica los imaginarios y los símbolos que nos explican, presentan y representan, no sin hacerlo muchas veces con violencia real o simbólica.”⁴²¹

La meretriz no es un personaje grotesco en sí mismo, como tampoco lo es el fenómeno de la prostitución. Sin embargo, es importante señalar que, en efecto, el uso del tratamiento grotesco en su representación implicaba una violencia práctica y simbólica expresada a través de la *forma* visual. La mirada de los artistas modernos masculinos estaba cargada de la misoginia, el machismo, la discriminación y las moralinas de la época que contribuyeron a que, efectivamente, estas mujeres fueran *vistas* socialmente como “grotescas”.

⁴¹⁹ Esta declaración fue hecha durante el juicio de 1923, donde se acusaba al artista de promover la obscenidad. Se refiere, en particular, a su obra titulada *Muchacha ante el espejo* (1921). Citado en Robert Heynen, *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*, (Inglaterra: Brill, 2015), 276. Mi traducción.

⁴²⁰ Citado en Marsha Meskimmon, “No Place for a Lady: Women Artists and Urban Prostitution in the Weimar Republic”, en *Urban Visions Experiencing and Envisioning the city*, ed. Steven Spier (Inglaterra: Liverpool University Press, 2002), 47. Mi traducción.

⁴²¹ Lucía Vidales “Grotesco decadente y grotesco subversivo”, en *Discurso Visual*, no. 33, (enero-julio 2014), http://www.discursovisual.net/dvweb33/TT_Lucia.html

Como he recalcado a lo largo de la tesis, a partir del siglo XIX, la irrupción en las artes de la imaginería de la *femme fatale*⁴²² y de la prostituta, señalaban el miedo y las ansiedades masculinas que provocó la creciente presencia de las mujeres en la vida pública, tanto en los puestos de trabajo como en movimientos feministas organizados, fuera del papel maternal o conyugal tradicional de la esfera doméstica. Esta presencia resultaba amenazadora “porque ponía en peligro la estabilidad y la continuidad de las instituciones, y de los privilegios establecidos”⁴²³. Una “crisis cultural”⁴²⁴ donde no sólo se tambaleaban las estructuras familiares tradicionales, los roles de género y las jerarquías sociales, sino que también expresaba “el miedo a la mujer perdida o, mejor dicho, el miedo a la sexualidad de la mujer perdida”⁴²⁵.

Como sostiene el historiador del arte Fausto Ramírez, la prostituta representaba la “fantasía antisocial, bajo el triple signo de la perversión, la transgresión y la subversión”⁴²⁶, por lo que se convertirá en la encarnación simbólica de los males que aquejaban a la sociedad moderna. Actualizaciones de la bruja –vieja masculinizada– y de la mujer devoradora, castrante, perversa y demoniaca que rompe con las nociones convencionales de dependencia y represión sexual femeninas. La mujer ya no como objeto del deseo, sino como sujeto libre y deseante, va a ser terriblemente amenazadora para la época.

De esta manera, a la par de obras eróticas y caricaturescas, surgirán también imágenes brutales asociadas a la prostitución que materializan la temática del horror

⁴²² En especial, ahondando en temáticas bíblicas y mitológicas. Ver, por ejemplo, el extenso estudio iconográfico que realiza Bram Dijkstra en su libro *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siècle Culture* (1988), donde presenta un extenso conjunto de referencias pictóricas europeas a personajes como Lilith, Salomé, Dánae, Judith, Dalila, Medusa y Pandora.

⁴²³ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 16 .

⁴²⁴ Frances Connelly, *Lo grotesco en el arte*, 271.

⁴²⁵ Ídem.

⁴²⁶ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el Porfiriato”. En *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, (México: UNAM, 2008), 143.

tan característica del modernismo. En ellas, la expresión grotesca será un escupitajo de rabia que se distancia de lo cómico y lo irreverente, para adquirir el lugar de la tragedia. Encarnaciones de lo que Connelly llama lo “grotesco traumático”, que amenaza los límites de la identidad y del ser para revelarnos lo extraño, lo tremendo, lo monstruoso y lo abyecto; exploraciones del lado oscuro de la condición humana⁴²⁷.

Tenemos, por ejemplo, las crudas imágenes de prostitutas mutiladas y asesinadas con brutalidad que nos muestra José Guadalupe Posada con los crímenes de “El Chalequero” //Ver 51, 52// o el terrible feminicidio que retrata Frida Kahlo en *Unos cuantos piquetitos* //Ver 168//. Para hacer esta obra, Kahlo, probablemente, se inspiró en las imágenes sanguinarias de los *Lustmords*⁴²⁸ de Otto Dix //178//, que pudo ver durante su estancia en los Estados Unidos⁴²⁹. En la serie de “crímenes sexuales” de Dix, vemos cadáveres femeninos abiertos de adentro para fuera, desparramados, bañados de sangre; cuerpos grotescos traumatizados que también resultan traumáticos. Obras que actualizan medio siglo después los afamados crímenes de Jack el Destripador, pero que, asimismo, nos muestran las perturbaciones de una sociedad marcada por la violencia de la Primera Guerra.

⁴²⁷ *Apud.*, F. Connelly, *Lo grotesco en el arte*, 47.

⁴²⁸ Para ampliar más el tema, ver el excelente estudio de María Tatar, *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany*, (Estados Unidos: Princeton University Press, 1995).

⁴²⁹ Frida conoció la obra de los expresionistas alemanes en revistas, publicaciones y exposiciones como *German Painting and Sculpture* de 1931, que se presentó en el Museum of Modern Art de Nueva York, (MoMA) y de la cual Kahlo poseía el catálogo. *Apud.*, Ute Seydel, “Frida Kahlo: entre simbolismo religioso y vanguardismo”, en *Frida Kahlo ‘revisitada’. Estrategias transmediales – transculturales – transpicturales*, ed. Alfonso del Toro (ed.), (Nueva York: Georg Olms Verlag, 2014), 151.



Ilustración 178 Otto Dix, "Asesinato sexual", de la serie *Muerte y resurrección*, 1922

Estos últimos dos cuadros hieren nuestra mirada porque revelan lo que Julia Kristeva describe como lo "abyecto" en su libro *Poderes de la perversión*⁴³⁰. Lo abyecto se refiere a la frontera ambigua, mixta e indefinida entre la interioridad y la exterioridad corporal que rompe con la noción habitual de la forma del cuerpo unificado. La abyección genera aversión y repulsión al confrontarnos con las sustancias y secreciones corpóreas que traspasan este umbral –sangre, orina, heces, etc.–, pero, sobre todo, nos provoca horror al enfrentarnos con la mortalidad⁴³¹.

⁴³⁰ Ver Julia Kristeva, "Poderes del Horror", capítulo 1 del libro *Poderes de la perversión*, (España: Siglo XXI, 1988).

⁴³¹ Connelly sostiene que "En uno de los avances más importantes del siglo XX, a medida que las mujeres ganaban poder para representarse a sí mismas en las artes visuales, muchas se apropiaron del poder de la abyección de forma que podían sacar partido deliberadamente de la historia de la representación [...] La abyección [...] se convirtió en un medio para rechazar la mirada objetualizadora dirigida al cuerpo en general y al desnudo femenino en particular", *Lo Grotesco en*

Dentro de lo “grotesco traumático” también aparecen imágenes de prostitutas que personifican monstruos apocalípticos que, como Pandora, traen los males al mundo. Por ejemplo, la meretriz de Siqueiros, que en sus palabras es “la sociedad capitalista simulada por una vieja prostituta que tratando de salvarse en una balsa de naufrago da a luz, en parto monstruoso, a un ser de tres cabezas: Hitler, Mussolini y el yanqui Hearst”⁴³² //179//. O la visión escalofriante de un leviatán que desafía los límites de la identidad, un diablo/diabla fuera de control //180// de rostro deformado y corporalidad desbordada, la Gran Ramera bíblica que irrumpe en una iglesia pregonando el apocalipsis.



Ilustración 179 David Alfaro Siqueiros, detalle de *Nacimiento del Fascismo*, 1ª versión, 1936



Ilustración 180 David Alfaro Siqueiros, detalle de *El diablo en la Iglesia*, 1947

el arte, 285. Desde las posturas del feminismo, artistas contemporáneas como Carole Schneeman, Ana Mendieta, Cindy Sherman, Regina Galindo, Priscila Monge, etc. han retomado categoría esta categoría en su quehacer artístico puesto que lo abyecto, como sostiene Kristeva “está del lado femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regulizado patriarcal”. Citado en Claudia Mandel, “Notas sobre la categoría de ‘lo abyecto’ en las artes visuales contemporáneas”, *Escena*, vol. 72, num. 1, (2013): 11.

⁴³² David Alfaro Siqueiros, “Carta a Blanca Luz Brum”, 9 de junio de 1936, Nueva York. En Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 142.



Ilustración 181 José Chávez Morado, *La ciudad*, 1949

Pero será especialmente en la obra *La ciudad* //181// de José Chávez Morado donde la representación del cuerpo de la prostituta cumple, con máxima precisión, con los atributos grotescos de lo aberrante, combinatorio y metamórfico. Esta imagen abreva en la larga tradición artística que presenta a la mujer diabólica –encarnación de todos los males– como una criatura zoomórfica, cuyas formas humanas se entremezclan con atributos animales: cuernos, alas, colas y garras; tratamiento que podemos testimoniar en la vasta iconografía de las Tentaciones de San Antonio⁴³³ o en la imaginería de la *femme fatale* del decadentismo. Bajo la mirada del arte moderno, este concepto de hibridación se actualiza en la era industrial construyendo un imaginario donde se fusiona lo humano con lo inorgánico, lo artificial, lo objetual y lo mecánico, del que resultan monstruos tecnificados como el de Chávez Morado, mitad mujer/mitad máquina.

La prostituta de Morado, un robot/maniquí cuya “carne” está hecha de materiales industriales: varillas, ladrillos, asbesto, arena y barro, retoma y subvierte

⁴³³ Este tema lo trabajé con amplitud en mi tesis de maestría. Ver Mónica Ruiz Castro, “Las tentaciones de San Antonio: cuerpo, deseo y prohibición en las obras de Hieronymus Bosch y Salvador Dalí” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010)

el ideal de belleza de la venus desnuda de la historia europea, pero también de las representaciones mexicanas de la Madre Tierra nutricia y fértil, cuyos mejores ejemplos los encontramos en los murales de Chapingo de Diego Rivera. Se trata de una visión apocalíptica de posguerra cuya condición grotesca no sólo radica en su estado metamórfico, sino en el colapso de los límites entre sujeto y objeto. En su poder aberrante y siniestro, donde lo familiar se vuelve extraño: los senos son cúpulas; los brazos son columnas; las piernas, estructuras metálicas y tubos de asbesto. Un cuerpo semihueco –como la caverna– de donde fluye lo putrefacto, ríos purulentos de petróleo, cadáveres paridos de las entrañas.

La ciudad metaforizada como cuerpo femenino es heredera de los relatos bíblicos que asocian a la “Gran Ramera” del Apocalipsis con la corrupta Babilonia, que a la vez recupera la noción moral cristiana del cuerpo como el *lugar simbólico* de la culpa, el pecado, la caída y la decadencia. En el primer y segundo capítulos he trabajado a profundidad la liga intrínseca entre la prostituta y la metrópoli; sin embargo, en este caso, encontramos la *encarnación* de la ciudad prostituida en una figura monstruosa. La meretriz como expresión del vicio, la enfermedad, la criminalidad, la transgresión y la infertilidad se convierte en un *monstrum* que –como lo indica su etimología– va a ser “aquello que avisa”, “aquello que revela” los efectos catastróficos del progreso, el capitalismo, la industrialización y la guerra. Visiones de la podredumbre y la esterilidad de la ciudad moderna como un sitio en ruinas, infestado de vicios, decadente, corrupto y virulento.

Lo grotesco como una propuesta estética y política moderna va a tener la función de perturbar, cuestionar, inquietar, revelar y conmover, pues como plantea Theodor Adorno en su *Teoría Estética*, el arte:

ha de apropiarse justamente de lo que es despreciado por feo, no ya para integrarlo, para mitigarlo, o para hacerle aceptar la existencia recurriendo al humorismo [...] sino para denunciar, en lo feo, el mundo que lo crea y lo reproduce según su propia imagen y semejanza. En la inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente

repelente [...] se manifiesta el motivo crítico y materialista, [...] el arte acusa al poder [...] y da testimonio de lo que es apartado y rechazado por ese poder⁴³⁴.

Sin embargo, como sostuve anteriormente, esta denuncia crítica generadora de imágenes subversivas, profundas y fascinantes no va a ser nada reivindicativa para la figura de la prostituta. Por el contrario, estas mismas imágenes también serán responsables de contribuir a la estigmatización, al desprecio y al rechazo social de la meretriz, al reproducir un imaginario misógino contemporáneo (artístico, médico, jurídico y social) que la encasillaba como un agente criminal, portadora de enfermedades y vicios, culpable de la degradación social y generatriz de la decadencia.

⁴³⁴ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 96.

DEL CUERPO DEGRADADO AL CUERPO ENFERMO

Como ya hemos visto en *Catarsis, La ciudad* o en los *lustmord*, la asociación de la prostituta con la corrupción y la degeneración social se hizo *carne* en las imágenes de los artistas modernos. Es decir, se materializa en una corporalidad donde predomina “lo bajo”, tanto los procesos orgánicos que involucran los fluidos y desechos corporales, como con asociaciones culturales de lo despreciable e impuro: la pobreza, la suciedad, la basura y la contaminación. Asimismo, se relaciona con aquello que tiene que ver con la descomposición y lo mórbido: la enfermedad, la putrefacción, la carroña y lo cadavérico.

Es interesante observar, nuevamente, la constancia de estas asociaciones a lo largo de la historia, no sólo en el plano de lo visual sino también de lo discursivo. Por ejemplo, tenemos los relatos del siglo XVI de Fray Bernardino Sahagún, donde se califica a la prostituta como un “lugar de residuos [...] una mierducha”, una mujer de “genitales lúbricos [...] que vive en la inmundicia y el vicio”⁴³⁵. En el periodo que atañe a esta investigación, esta visión no había cambiado. En el siglo XIX, los higienistas franceses describen a la prostituta como un “desagüe seminal”⁴³⁶. En especial, Alexandre Parent Duchâtelet –uno de los padres del régimen reglamentarista que se implantó alrededor del mundo y en México–, asocia la prostitución con lo excremental, equiparando a la *putain* (cuya etimología proviene de “pútrido”) con las cloacas y fosas sépticas; señalando cruelmente que en el caso

⁴³⁵ Citado en Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas. Tomo II*, 275.

⁴³⁶ El historiador francés Alain Corbin sostiene que “La prostituta permite al cuerpo social excretar los excesos de fluido seminal que la hacen apestar y pudrirse. Esta imagen indefendible asimila a una categoría de mujeres tanto a los excretorios, los cuales, desde la perspectiva organicista, eliminan humores, secreciones y excreciones y que permiten la sobrevivencia del organismo social”. En “Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones”, *Historias*, número 18, (julio-septiembre de 1987): 13.

de la meretriz se trata de “una cloaca más inmunda que todas las otras”⁴³⁷. Esta visión peyorativa no solamente era masculina, la abolicionista feminista Louis Flaux también describía a las meretrices como “un montón de basura acumulado bajo la piel humana”⁴³⁸.

Incluso en el terreno de la literatura, Charles Baudelaire en su poema *Una carroña*, utiliza a la prostituta como metáfora para describir su encuentro con un animal putrefacto: “Recuerda lo que vimos, alma mía / una bella mañana de verano [...] / una carroña infame [...] / con las piernas al aire, como *una mujer lúbrica* / hirviendo y rezumando venenos [...] / su vientre henchido de emanaciones”⁴³⁹. De igual manera, el escritor Federico Gamboa en su novela *Santa* (1903), obra cumbre del relato prostibular mexicano, relata la “caída” moral de su protagonista relacionándola con lo excremental: “Santa bajaba, siempre más bajo [...] a la manera en que las aguas sucias e impuras de los albañales subterráneos galopan enfurecidas por los oscuros intestinos de las calles [...] conduciendo detritus y microbios, lo que apesta y lo que mata; retratando lo negro, lo escondido, lo innombrable que no debe mostrarse [...] ¡Así Santa!”⁴⁴⁰.

La construcción discursiva y plástica del simbolismo de la prostitución como causa y consecuencia de la descomposición social⁴⁴¹, también tiene su origen en un fenómeno concreto: la crisis de salud pública que generó la expansión y proliferación de enfermedades venéreas, en especial de la sífilis⁴⁴², considerada

⁴³⁷ Parent-Duchatelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, citado en Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith*, 61.

⁴³⁸ Louis Flaux, *Les maisons de la tolérance: Leur fermeture*, citado en Connelly, *Lo grotesco en el arte*, 273.

⁴³⁹ Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, (Madrid: EDAF, 2009), 88.

⁴⁴⁰ Federico Gamboa, *Santa*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 278-279.

⁴⁴¹ Estas mismas asociaciones también existieron en la Inglaterra victoriana del siglo XIX, como lo estudia extensamente Lynda Nead en *Myths of Sexuality. Representation of Women in Victorian Britain*, (Oxford: Blackwell, 1988), 118-134.

⁴⁴² Según el estudioso de los “bajos mundos” Sergio González Rojas, en México, por ejemplo, las estadísticas expresan que en 1926 de las 20,000 meretrices inscritas en el Registro de prostitución,

como una pandemia moderna desde principios del siglo XIX⁴⁴³. La prostituta fue vista, efectivamente, como un agente de contagio, un cuerpo virulento que infectaba el “cuerpo social” y ponía en peligro la estabilidad del proyecto civilizatorio. Como apunta el sociólogo Bryan Turner “El cuerpo individual tenía una relación estrecha con el gobierno del cuerpo social; ambos requerían disciplina, orden y moralidad [...] la salud dependía de la moralidad, puesto que los modos de vida impropios constituían la raíz de la enfermedad personal y la moralidad individual era producto del desorden social”⁴⁴⁴. Sumada a las ansiedades de la época frente a una sexualidad femenina desbordada y amenazante, la visión de una sexualidad patógena y patológica contribuyeron a la figuración de la prostituta como un cuerpo enfermo, degradado y “anormal”. Como lo trabajamos en el capítulo, a la luz del discurso médico y jurídico de la época, la meretriz representaba no sólo un cuerpo fisiológicamente enfermo sino, sobre todo, *psicológicamente* enfermo. La prostitución se asociaba a una degeneración congénita, al alcoholismo, a la criminalidad y la drogadicción.

Es importante señalar que los artistas mexicanos retrataron este “cuerpo enfermo” como un cuerpo desgastado y deformado más que por un padecimiento concreto, debido a condiciones de precariedad, marginalidad y penuria; así como el resultado de una vida de desenfreno, vicios y excesos acarreados por el oficio. Un cuerpo, como se describe a sí misma Santa, “magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa”⁴⁴⁵. El deterioro del cuerpo enfermo se plasma –como hemos visto en las imágenes del tercer y cuarto capítulos– en rostros demacrados, de piel macilenta y avejentada; ojos desorbitados

sólo 2000 de ellas estaban libres de la enfermedad. En *Asamblea de Ciudades*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 145.

⁴⁴³ En el terreno de la sexualidad, la sífilis fue para el periodo decimonónico, lo que a finales del siglo XX representó la epidemia del SIDA.

⁴⁴⁴ Bryan Turner, *El cuerpo y la Sociedad, exploraciones en teoría social*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 264.

⁴⁴⁵ Federico Gamboa, *Santa*, 21.

y ojerosos de mirada apagada y ausente. Cuerpos anémicos, fatigados, de extrema delgadez o de carnes excedidas y flácidas que han perdido el vigor. Una fisonomía maltrecha, distorsionada, retorcida, que expresa no sólo una enfermedad física, sino social y moral.

Los pintores nacionales no retrataron abiertamente los dolorosos estragos corporales que causaba la sífilis. Tampoco las acciones del Estado para atacar la epidemia, tales como la estricta vigilancia de las instituciones de salubridad o los exámenes periódicos obligatorios a los que se tenían que someter las prostitutas registradas⁴⁴⁶. Ni siquiera Orozco quien, de ser cierto lo que sostiene Alma Reed según lo dicho por José Juan Tablada, “había trabajado como inspector del Departamento de Sanidad de la capital mexicana [...] con el propósito de observar más estrechamente a las mujeres del barrio de Cuauhtemotzin”⁴⁴⁷. La enfermedad vívida nunca fue expuesta más que a través de metáforas y simbolismos. Un claro ejemplo –que retoma el léxico de la patología– es la crítica que hace el Dr. Atl de la serie “La casa del llanto” de Orozco, donde describe las acuarelas como “una serie de *llagas* sociales puestas al descubierto por las manos de un cirujano hábil”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Según Guadalupe de los Ríos, las prostitutas de primera y segunda clase “estaban obligadas a una inspección ginecológica una vez por semana, las de tercera dos veces”, pues según el Departamento de Salubridad, “las mujeres de tercera clase presentaban cuadros clínicos más recurrentes”. En “Los Mexicanos las prefieren...”, en Elsa Muñiz (coord.), *Registros corporales*, p. 296. Sin embargo, algunas obras de la literatura mexicana sí retratan estos controles estatales. En *Santa*, Gamboa describe los exámenes médicos como “lo que manda la autoridad” y a lo que “hay que someterse”. El escritor plasma también el sentir de su protagonista frente a la exploración sanitaria “[Santa] recordaba los anteojos de uno de los doctores, que sin cesar le resbalaban de las narices; recordaba la vulgar fisonomía de un enfermero que la miraba, la miraba como con ganas de comérsela... Del reconocimiento en sí, nada; que la hicieron acostarse en una especie de mesa forrada de hule algo mugrienta; que la hurgaron con un aparato de metal y... nada más, sí nada más...”, Federico Gamboa, *Santa*, 34.

⁴⁴⁷ Alma Reed, *Orozco*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), 72.

⁴⁴⁸ Dr. Atl, periódico *Acción Mundial*, 3 de junio de 1916. Citado en Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, (México: Universidad de Guadalajara, 1983), 76. El subrayado es mío.

Esta ausencia no implica que nuestros artistas no hubieran sido testigos de la enfermedad ni que no compartieran la concepción social de la prostituta como un cuerpo enfermo. Más bien, nos muestra que, bajo la mirada del arte mexicano, la construcción de la meretriz como “víctima social” se relaciona más con los discursos nacionalistas que homogenizan “al pueblo” y denuncian la pobreza, la marginación y la violencia en términos generales, que con circunstancias individuales de coacciones del Estado.

Al contrario de los mexicanos, los artistas europeos sí legaron testimonios de estas prácticas estatales de control y sometimiento sobre los cuerpos de las prostitutas. Me interesa mostrar dichas imágenes en particular, pues recalcan esta importante omisión en el arte nacional. Tenemos el caso, por ejemplo, de la obra de Toulouse-Lautrec *La inspección médica* //182//, en la cual retrata el interior de un burdel donde dos prostitutas formadas en fila se preparan para una revisión



Ilustración 182 Henri de Toulouse-Lautrec, *La inspección médica*, 1894

ginecológica con el médico. El francés logra captar con franqueza la cotidianeidad de esa rutina que no causa sorpresa ni extrañeza a las pacientes. No sólo en los rostros muestra la resignación ante un “deber” impuesto que forma parte del oficio, sino en la naturalidad con la que estas mujeres entrecruzan los brazos, levantan sus vestidos y esperan con los genitales descubiertos.

La mirada del francés no es denostativa ni acusadora, no las ubica o señala como “seres enfermos”. Por el contrario, en esta escena revela la cercanía y confianza de un pintor que no sólo las observó de cerca, sino que convivió y se identificó con ellas, entablando relaciones amorosas y de amistad. Toulouse-Lautrec, quien

sufrió desde muy pequeño un padecimiento hereditario que le deformó el cuerpo, comprendía muy bien –en carne propia– qué implicaba cargar con el sino y el prejuicio de la enfermedad y el rechazo⁴⁴⁹.

En contraste con Toulouse-Lautrec, las visiones del simbolista belga Félicien Rops, están cargadas de burla y menosprecio. En la *Ducha perineal* (ca. 1881) //183//, retrata con humor negro y cinismo el tratamiento profiláctico que padecían las meretrices bajo el control sanitario de las autoridades higienistas. En esta imagen, Rops retoma y subvierte las escenas eróticas de *la toilette* y muestra un desnudo femenino de espaldas que, frente a la epidemia de la sífilis, se somete a un lavado antiséptico profundo. La higiene de la prostituta estaba relacionada con la salud pública, y ésta con la tranquilidad del cliente y del Estado. A pesar de la frialdad y crueldad del tema, el pintor francés erotiza la escena a través del simbolismo fálico de las mangueras y las referencias lúbricas y seminales. Lo mismo hace en su dibujo *Espéculo*⁴⁵⁰ //184//, en el que muestra la revisión ginecológica de una prostituta cuyo lenguaje corporal (las manos sueltas, los piernas estiradas y abiertas) parece transmitir el goce sexual que experimenta ante las maniobras del instrumental médico o ante los juegos orales del doctor.

⁴⁴⁹ Toulouse-Lautrec sufrió una enfermedad muy rara –posiblemente picnodisostosis– que afectó el desarrollo de sus huesos, provocándole fracturas en ambos fémures. Debido a este padecimiento, el francés no pudo alcanzar una estatura más allá de los 1.52 m. Además, la causa de su muerte fue, como la de muchos artistas de la bohemia parisina como Baudelaire, Gauguin o Maupassant, la sífilis.

⁴⁵⁰ Instrumento médico destinado a dilatar la entrada de ciertas cavidades del cuerpo para facilitar su exploración. En México se le conoce como “pato” y es utilizado frecuentemente en los exámenes ginecológicos del papanicolaou y la colposcopia.



Ilustración 183 Félicien Rops, *Ducha perineal*, 1878-1881



Ilustración 184 Félicien Rops, detalle de *Espéculo*, sin fecha.



Ilustración 185 Félicien Rops, *Mors Syphilitica*, 1865

Pero será en imágenes como *Mors Syphilitica* //185// que en su imaginaria misógina –que mezcla fascinación y rechazo–, Rops utilizará el tratamiento grotesco para eliminar todo rastro de erotismo y presentar la figura de la prostituta enferma como un ser liminal mitad esqueleto/mitad mujer, que representa no sólo el peligro venéreo sino la encarnación de la mismísima Muerte, con su tradicional guadaña. Esta obra, como apunta Erika Bornay, refuerza la ecuación finisecular de “mujer-vicio-enfermedad-muerte”⁴⁵¹ que, como hemos visto, se expresa incluso hasta mediados del siglo XX.

A partir de su asociación con el contagio de la sífilis, la prostitución fue vista no sólo como un fenómeno social degenerado sino también como un trastorno degenerativo⁴⁵². Es así como el cuerpo enfermo de la prostituta expresará la cruda

⁴⁵¹ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 256.

⁴⁵² Efectivamente, la medicalización del fenómeno de la prostitución tiene que ver con lo que señala Michel Foucault: “El control de la sociedad sobre los individuos no se opera simplemente por la

fealdad de una patología que “origina trastornos cerebrales, que produce paralíticos, sordos, mudos, idiotas, ciegos; [...] que es la causa de la locura”. Una enfermedad que, sobre todo, *deformará* el cuerpo: “mutila a los enfermos, los llena de llagas, de costras, que destruye los dientes, que perfora el paladar, que se come la nariz, que destruye los huesos”.⁴⁵³

En varias de sus obras //ver 177//, Otto Dix retrata a detalle, con un realismo casi morboso, la apariencia grotesca –por deformante– de las marcas ulcerosas que dejaba la sífilis en los rostros de las meretrices. En especial, podemos ver este tratamiento en su cuadro de 1933⁴⁵⁴ *Los siete pecados capitales* //186//, donde la lujuria está personificada por una prostituta sifilítica cuya lengua recorre “sensualmente” las pústulas que se apiñan en sus labios.

En la mayoría de las imágenes modernas sólo las mujeres aparecen afectadas por este padecimiento. Incluso en el grabado de Dix *El sifilítico* //187// (1920) –que es una de las escasas obras que retratan varones infectados–, el rostro del enfermo está marcado por llagas y deformaciones conformadas por cuerpos desnudos de prostitutas. Esta imagen refuerza la visión de la época de que la sífilis se presentaba exclusivamente como un “mal femenino”.

consciencia o por la ideología sino que se ejerce en el cuerpo, con el cuerpo. [...] La medicina es una estrategia biopolítica”, en *Historia de la Medicalización*, conferencia dictada en octubre de 1974 en el Instituto de Medicina Social de la Universidad de Río de Janeiro, Brasil, <http://hist.library.paho.org/Spanish/EMS/4839.pdf>.

⁴⁵³ Adrián de Garay “Profilaxis de las enfermedades Venéreo-Sifilíticas” (1905), citado en Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder*, op. cit, 220.

⁴⁵⁴ Año en que Hitler llega al poder. La figura de la Envidia, quien monta a la Avaricia, lleva una máscara del rostro del mandatario alemán.

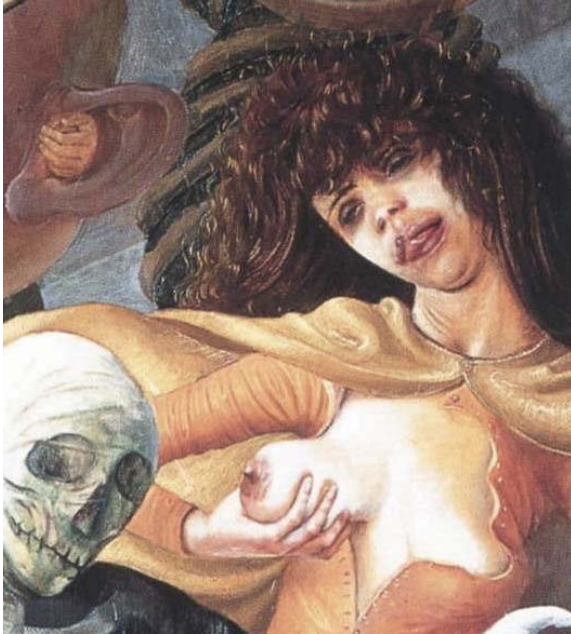


Ilustración 186 Otto Dix, detalle de *Los siete pecados capitales*, 1933

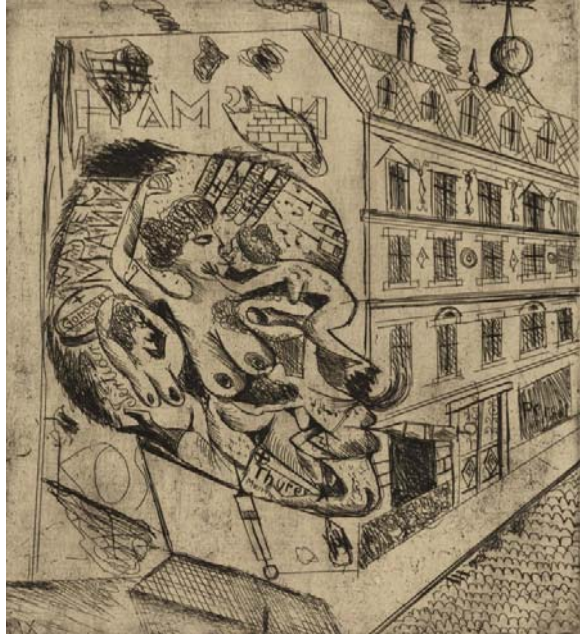


Ilustración 187 Otto Dix, *El sifilítico*, 1920

Esta negligente omisión plástica es, efectivamente, una expresión de la postura higienista estatal mundial en la que el cliente varón nunca fue registrado, perseguido ni controlado; mucho menos, sometido a exámenes periódicos preventivos⁴⁵⁵ o a la estigmatización social. Existía un doble estándar cultural palpable en el imaginario artístico en el que, por un lado, la prostituta era repudiada como transmisora de una enfermedad física y espiritual que resultaba oprobiosa, degradante y vulgar; y que además, conllevaba un “juicio moral acerca de la transgresión sexual”⁴⁵⁶. Por el otro, el varón infectado o transmisor queda invisibilizado; o inclusive, cuando éste sale del anonimato, su enfermedad se reviste

⁴⁵⁵ La antropóloga Elsa Muñiz señala que en México sí hubo una política de salubridad que involucraba a los clientes varones, sin embargo, ésta se establece a nivel local y no fue duradera: “el gobierno socialista de Felipe Carrillo Puerto dictó una ley que obligaba a los hombres a mostrar un certificado de salud a las prostitutas con la finalidad de disminuir el alto índice de enfermedades venéreas, lo cual fue muy importante puesto que la responsabilidad del contagio se atribuía tanto al hombre como a la mujer”. En *Cuerpo, representación y poder*, 577.

⁴⁵⁶ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, (Argentina: Taurus, 2003), 28 y 18.

de prestigio o rebeldía. Así lo expresaba el poeta Baudelaire, quien muere a causa de este padecimiento: “Todos llevamos el espíritu republicano en las venas como la sífilis en los huesos, estamos democratizados y sifilíticos”⁴⁵⁷.

Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas*, hace evidente este privilegio varonil respecto a la sífilis (al contrario de lo que sucedía con las mujeres infectadas), al describir que para la bohemia artística masculina:

La sífilis logró adquirir un significado oscuramente positivo en Europa a fines de ese siglo [XIX] y principios del XX, cuando se la conectó con una sobreactividad mental («febril») [...] Como queriendo rendir homenaje a tantos escritores y artistas notables cuyas vidas terminaron en la demencia sifilítica, se creyó que las lesiones cerebrales de la neurosífilis podían realmente inspirar ideas y obras de arte originales. Thomas Mann [...] convierte esta idea de la sífilis en una musa esencial en su *Doktor Faustus*, en donde el protagonista es un gran compositor cuya sífilis voluntaria [...] le confiere veinticuatro años de incandescente creatividad. E. M. Cioran recuerda cómo, en la Rumania de finales de los años veinte, la sífilis formaba parte de sus aspiraciones adolescentes de gloria literaria⁴⁵⁸.

La creencia masculina del poder creativo de la sífilis está presente, asimismo, entre los intelectuales mexicanos como el poeta Ramón López Velarde, quien a pesar de su conocido gusto por frecuentar los burdeles, se asume discretamente como uno “de los señalados por la diosa”⁴⁵⁹ (La diosa Venus, patrona de las enfermedades venéreas). En su escrito *La flor punitiva* sostiene que “Los rectores de la multitud,

⁴⁵⁷ Citado en ídem., p. 28

⁴⁵⁸ Ídem, p. 53

⁴⁵⁹ Existía un dicho que se popularizó en el ámbito de la medicina del siglo XVIII que rezaba: “Una noche con Venus y toda la vida con Mercurio” y que hacía un juego de palabras aludiendo al mercurio como el fármaco con el que se trataba la enfermedad venérea antes de la penicilina. Aunque no se sabe a ciencia cierta si el poeta efectivamente sufría este padecimiento, existen investigaciones que apuntan a que su muerte prematura, a la edad de 33 años, se debió a la sífilis. Citado en Citado en Guillermo Sheridan, “Sobre la muerte de Ramón López Velarde”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-muerte-de-lopez-velarde--0/html/dfc5b033-08b6-40a4-a635-ebc531957a02_5.html

llámense políticos, sabios o artistas, producirían obra más ilustre, si se repartiese entre ellos un prudente número de contagios”⁴⁶⁰.

Bajo una lógica misógina, los médicos de la época pensaban que –al contrario de los artistas– las prostitutas estaban marcadas “por la pereza intelectual”, y que eran “incapaces de crear imaginativamente, [ya que] no hacen sino repetir de servil modo lo que oyen y lo que ven”⁴⁶¹. A su oprobiosa condición sifilítica, además se sumaban otras enfermedades como el alcoholismo y la drogadicción. Para justificar el sometimiento al control y poder del Estado, las meretrices fueron calificadas y tratadas como “seres inferiores, socialmente hablando, que participan de los caracteres de inferioridad que distinguen a los degenerados [...]”; y cuyos rasgos no sólo se presentan como fenómenos psicológicos, sino también “llegan a adquirir hasta un aspecto exterior especial, bien aparente”⁴⁶².

Como sostiene Thomas Laqueur en su libro *La construcción del sexo*, la prostitución se consideró como una perversión social que se asentaba en el cuerpo. La enfermedad no sólo se circunscribía a la sífilis, sino se refería a un cuerpo nocivo y atrofiado que se creía estéril⁴⁶³. Una sexualidad asocial que contravenía “el mundo socialmente sano del amor conyugal” y que generaba un cuerpo improductivo debido a la “sobrestimulación”, “las lesiones mórbidas”, los daños a los órganos genitales y por la ausencia “de afecto por los hombres con quienes ejercían el

⁴⁶⁰ Ramón López Velarde, “La Flor Punitiva”, en *Obra poética*, coord. José Luis Martínez, (Madrid: Ediciones UNESCO, 1998), 314.

⁴⁶¹ Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 146.

⁴⁶² Ídem.

⁴⁶³ En realidad, esto se trataba evidentemente de un prejuicio de la época, ya que entre las prostitutas era recurrente la práctica del aborto y el uso de controles de natalidad, y muchas de ellas sí eran madres. Apud. Thomas Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2004), 391-2.

sexo”⁴⁶⁴. Asimismo, el sexo no procreativo y las prácticas “desviadas” (lesbianismo) de la prostituta, se consideraban como demostraciones de una sexualidad patológica.

Los discursos de los especialistas –médicos, abogados, criminólogos– asumidos como “verdades científicas”, van a ser fundamentales para constituir todo un imaginario corporal de la “degeneración” de la prostituta que permite ubicarla como un “ejemplar anormal”⁴⁶⁵. Un *otro* que no sólo implica lo desconocido y misterioso, sino lo irregular, lo desviado y, por lo tanto, estigmatizado como peligroso⁴⁶⁶. Es por ello que, en la corporalidad de la prostituta, no sólo se representa simbólicamente lo decadente, lo corrupto, lo irracional y lo caótico de la sociedad moderna; sino que, de manera expresa, a través del tratamiento grotesco, la enfermedad –física y moral– se *hace carne* en el cuerpo por medio de la deformación, de la distorsión y la desproporción de sus miembros, así como de su figuración monstruosa.

La expresión grotesca en la temática prostibular no sólo se plantea como una propuesta estética, sino como una vía conceptual para comprender y afrontar la visión angustiosa y misógina de su tiempo. Como bien señala el sociólogo David Le Bretón, “las representaciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la

⁴⁶⁴ La Dra. Elsa Muñiz plantea acertadamente que “La sexualidad desempeña un papel fundamental en el funcionamiento y reproducción del poder constituido no sólo por las instancias legales, también se recrea en su vinculación con otros ámbitos como son la Iglesia, la medicina y la educación, estableciendo las categorías dicotómicas natural/antinatural, permitido/prohibido, puro/obsceno. Es entonces cuando la sexualidad adquiere importancia como concepto político y moral que abarca varias cuestiones medulares al normal la vida familiar y regular las relaciones entre hombres y mujeres”, en *Cuerpo, representación y poder*, 253.

⁴⁶⁵ Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, 146.

⁴⁶⁶ Michel Foucault en su libro *Los anormales* hace patente que estos discursos funcionan efectivamente “como *discursos de verdad*, de verdad por su status científico, o como discursos formulados exclusivamente por personas calificadas, dentro de una institución científica”, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000), 19. La cursivas son mías.

persona”⁴⁶⁷. Muchos de los artistas modernos van a reproducir en sus obras este imaginario médico, social y moral, cargado de prejuicios personales y colectivos. Pero también, lamentablemente, van a *producirlo*. La prostituta será el personaje dialéctico que, por excelencia, encarna las agonías y los éxtasis modernos. Una figura que al tiempo que es admirada y erotizada, también va a ser castigada y degradada.

⁴⁶⁷ Le Breton, *La Sociología del cuerpo*, 28.

CONCLUSIONES

De identificaciones e identidades

El 18 de septiembre de 1916, el periodista y crítico Rafael Pérez Taylor, bajo el seudónimo de Juan Amberes, escribió una reseña titulada “Las Casas del Llanto” en *El Nacional*, a propósito de la reciente exposición de José Clemente Orozco en la Librería Biblos. En esta nota, de forma disimulada pero pernicioso, el autor equiparaba al artista con las protagonistas de sus acuarelas. En el texto lo describe como un “caricaturista atormentado” que “vaga por las soledades de la noche”, y arremete diciendo que “y no es que sea viejo; Orozco es un joven desencantado que lleva alma de viejo [...] falto del brazo izquierdo, la derecha refleja su intenso fracaso de prematuro vencido de las lides del amor [...] Muerto sentimentalmente para el amor, no le queda más recurso que esgrimir la sátira de su pincel para zaherir, ridiculizando al amor mercenario en su más baja aceptación”⁴⁶⁸.

El artista responde a la crítica con una carta de protesta al director del diario, Gonzalo Parra, en la que acusa que “se me hace aparecer como degenerado física y moralmente [...]”, y reclama a Amberes “la torpeza de confundir la vida misma con las representaciones de la vida [...] ¿Acaso los artistas adolecen de los vicios, las miserias y deformidades de los personajes de sus creaciones?”. Orozco enfatiza:

Soy un joven que observa y estudia la vida; muy humilde y muy modestamente he exhibido el pequeño fruto de mis estudios; [...] no tengo empleos ni recursos de ninguna especie; vivo en la miseria: cada hoja de papel, cada tubo de color, representan para mí un sacrificio y una pena, y no es justo que después del desprecio y la hostilidad del público, se me insulte públicamente. [...] Ya verá

⁴⁶⁸ Juan Amberes, “Las Casas del Llanto”, *El Nacional*, 18 de septiembre de 1916. Citado en Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve Historia documental*, ebook, p. 1910-1911.

[Amberes] si es un 'alma de viejo prostituido' quien se empeña en contribuir con un mísero grano de arena para la creación del arte nacional⁴⁶⁹.

El jalisciense, con razón, manifiesta su inconformidad ante la crítica personal más allá de su trabajo plástico. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que ese Orozco que declara sus privaciones económicas, que se siente señalado por sus condiciones físicas y fustigado por la opinión pública, efectivamente, no se hubiera sentido identificado con la situación de las prostitutas pauperizadas que poblaban su obra. La elección de la temática de su serie de acuarelas no es fortuita, Orozco en su práctica creativa se aproxima a las meretrices no sólo desde la mirada indagadora que estudia y representa el ritmo y las visiones su entorno, sino también, parte del reconocimiento de esas mujeres como *semejantes* que experimentan condiciones paralelas de vida.

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, no solo José Clemente Orozco, sino muchos de los pintores modernos, tanto europeos como mexicanos, hallaron en la prostituta una figura viva y real de su cotidianidad al igual que una valiosa imagen simbólica con la cual se identificaron en múltiples dimensiones. Como copartícipes de experiencias y situaciones vitales, en ella encontraron un sujeto aliado frente a los gozos, penurias y vicisitudes de un mundo transformado por la modernización industrial. Asimismo, reconocieron en la meretriz una imagen especular ante la cual indagar y tomar consciencia de sí mismos y de su quehacer artístico, así como del papel social que desempeñaban. Finalmente, vieron en esta figura un poder metafórico en el que proyectaron, denunciaron y exorcizaron los "males" sociales, políticos y morales de la época.

La razón de la súbita aparición de este personaje relegado a los márgenes sociales en el epicentro de la producción artística moderna, la centralidad que ocupó en el imaginario estético, así como la importancia de sus múltiples significaciones, no pueden explicarse a cabalidad sin el desarrollo y el análisis de estas

⁴⁶⁹ Citado en *Ídem.*, p. 1912.

identificaciones —no siempre positivas—, que la consagraron como una de las protagonistas clave del arte de mediados del siglo XIX hasta más allá de la mitad el siglo XX.

Los artistas modernos entablaron distintos tipos de relaciones con las prostitutas, cuyo espectro transita desde la mera relación profesional entre el sujeto creativo y su modelo, hasta constituir relaciones de cercanía e intimidad que rebasaron, por mucho, la imagen referencial. Vínculos personales que, incluso, llegaron a formar amistades y amoríos. Los artistas no sólo se identificaron con ella, sino que en su figura recrearon sus experiencias sexuales y hurgaron en sus erotismos fantaseados, heredados de un imaginario social que, a la vez que la revestía de un halo de exotismo y provocación, la volvía desafiante y peligrosa.

Es importante concluir que el tema de la prostituta tuvo una importante influencia en el campo artístico de la época. Los artistas encontraron en su sobrecogedora e inquietante carga erótica, un símil que se emparentaba con el eros creativo de la energía vital y convulsiva del arte. Pintores y literatos identifican en ella condiciones que la asemejan al “artista”, la consideran una creadora por excelencia de artificios y fantasías, un sujeto que se mueve entre la ficción y la realidad, que se autoconstruye como personaje. Asimismo, la meretriz se convierte en una musa que estimula la producción de los artistas: les permite expandir los temas y motivos tradicionales, los provee de palpitantes visiones de la vivencia moderna, de narrativas de la vida cotidiana; y los conmina a explorar los recovecos de la metrópolis en busca de nuevas experiencias de la realidad.

Los burdeles, por lo tanto, se convirtieron en sitios de convivencia de la bohemia urbana, en lugares de creación y de encuentro entre artistas. Pero sobre todo, se constituyeron como espacios de autorrepresentación donde el pintor se ubica en el lugar de testigo, de observador participante, de amante y consumidor⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Como pudimos ver en diversas obras como *La paleta* de Ruelas o en las obras de Orozco, Lautrec, Picasso, Dix, y Cuevas.

El prostíbulo se presenta a los artistas como un lugar donde pueden experimentar una libertad creativa sin precedentes. Un espacio físico y simbólico que desafía las fronteras de lo público y lo privado. Que posibilita la experiencia de sexualidades fuera de las normas morales y de las buenas costumbres. Donde pueden vivenciar la mezcla e interacción entre las clases y los géneros. Donde se da cabida al exceso, la diversión, el desenfreno y la explosión del sentimiento. Y en el cual, además, se puede hablar de sexo abiertamente, fuera de los discursos de poder “oficiales” sobre la sexualidad, producidos por la medicina, la ciencia, la psiquiatría o la criminología.

De igual manera, los burdeles y las avenidas que albergaban la prostitución callejera, señalados como espacios intersticiales y de exclusión dentro de zonas de tolerancia de las ciudades, constituyeron ámbitos de exploración de la condición humana. A la par del erotismo y el entretenimiento, los artistas hallaron ahí imágenes crudas y honestas de la soledad, la alienación, la pesadumbre, el desamparo y la pobreza que retrataron consistentemente. Figuraciones que no sólo implican comentarios sociales, sino testimonios de su propia experiencia. Los artistas se identificaron con las prostitutas como sujetos marginales y accesorios, estigmatizados, incomprendidos por una sociedad que los excluía e invisibilizaba. Ambos compartían las realidades de una vida precarizada, de un trabajo desvalorizado y no reconocido que apenas les daba de comer. Así como aquéllas estaban ubicadas al margen geográfico y social de la metrópoli, los pintores como Ruelas o Van Gogh, sentían que “los artistas ya no están integrados en la sociedad, sino ‘opuestos’ a la sociedad, [...] son ‘desechos’ de la sociedad, como una prostituta, ‘nuestra amiga y hermana’ del destino”⁴⁷¹.

La identificación con las meretrices no sólo operaba desde el campo de las relaciones afectivas y de las condiciones semejantes de vida, sino desde la misma indagación sobre el ser, el propósito y el valor del arte mismo. Como desarrollé a lo largo de la tesis, la imagen de la meretriz se convierte en expresión y motor de una

⁴⁷¹ Van Gogh, citado en Mario de Michelli. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 31-32.

búsqueda estética de los artistas, por ampliar los horizontes del quehacer artístico más allá de los tópicos tradicionales —religioso, mitológico, histórico y aristocrático. Por cuestionar los ideales y modelos de belleza hegemónicos. Así como por pugnar por una libertad de creación que se expresara no sólo en la libre elección de los motivos y temas representados, sino en la exploración plural y heterogénea de técnicas y estilos. En esta lucha antiacadémica, la efigie de la prostituta, permitirá a los artistas innovar no sólo las formas sino procurarse sus propias reglas, modelos y criterios.

La meretriz tuvo un lugar central en la configuración de las propuestas estéticas tanto de los artistas socialmente comprometidos, como de los seguidores de la filosofía del “arte por el arte”. Para los primeros, funge como una figura que hace manifiesto el cometido social y político del arte de visibilizar los temas y sujetos que otrora habían sido omitidos y negados por considerarse indignos o carentes de interés estético. La imagen de la meretriz cumplía con el propósito crítico de mostrar la realidad y denunciar, en nombre de la “verdad”, las injusticias e inequidades sociales. Por el contrario, para los segundos, representa un motivo plástico innovador sin pretensiones morales o didácticas. Se convierte en un estandarte del valor del arte por sí mismo, como un acto de creación que parte de las inquietudes y necesidades del propio artista por retratar la esencia y la belleza particular de la vida cotidiana y sus contemporáneos.

En la imagen de la prostituta, los artistas encuentran no sólo un personaje complejo o una temática subversiva, sino también, una *metáfora* que encarna las ansiedades sobre el lugar del arte en una sociedad utilitaria y materialista, regida por la lógica del mercado. Un ámbito de reflexión sobre la propia creación artística. Baudelaire lo resume con una poderosa frase: “¿Qué es arte? Prostitución”. A la par de la explosión del fenómeno de la prostitución en Europa a mediados del siglo XIX, surge también la constitución del arte autónomo fuera de las academias, que si bien conlleva a la consagración del *artista libre e independiente* que rechazaba la enseñanza y el arbitraje de la institución; también lo deja en el desamparo frente al

apoyo económico, la exhibición y comercialización de su obra. Los artistas verán en la meretriz un símil de su situación, como “agentes libres” fuera de las instituciones tradicionales (Academia/matrimonio), tendrán que bregar por procurarse ellos mismos, los medios para su subsistencia.

Frente a las nuevas condiciones del campo artístico, el artista comparte la paradoja de la prostituta que señala Walter Benjamin: vendedora a la vez que mercancía. Sus obras serán objetos de consumo, sujetos a las exigencias de la competencia y a las fluctuaciones de la moda y del mercado. Para sobrevivir, los artistas se enfrentan a la disyuntiva de prostituir sus dones creativos, de vender sus experiencias como mercancías, de “seducir” a los posibles compradores, y de otorgar no un valor sino un precio a su creación. La visión estremecedora del arte reducido a mero producto de intercambio, provoca que se reconozcan en la prostituta como un sujeto/objeto cuya valía y oportunidad reside en encajar con las demandas del consumidor, siempre en función del deseo del otro.

No es fortuito, por ejemplo, que Orozco pintara sus meretrices de la “Casa del llanto” al tiempo que, sumido en penurias económicas, “vendía” su trabajo a diferentes postores. Entre ellos, a Félix Díaz —sobrino del dictador Porfirio Díaz—, a quien en, una carta, le suplica su apoyo económico porque “no tiene ni para un pincel [sic]”; le asegura que trabajó “por hambre, en el Ahuizote y otros periodiquillos”, pero ya “no me dedico a la caricatura política”⁴⁷². En cambio, le ofrece al militar que puede pintarle su retrato o el de algún familiar a cambio de “colores para pintar”. Baudelaire, por su parte, escribía que ante la prostituta que vende su alma por tener zapatos, cómo podría él “fingir dignidad”, “yo que vendo mi pensamiento y quiero ser autor”⁴⁷³.

⁴⁷² Orozco, “Carta a Félix Díaz”, junio 1913. Citado en Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, (México: UNAM, 2008), 33-34.

⁴⁷³ Citado en Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, (J 21, 2), (Madrid: Editorial Akal, 2004), 279.

En efecto, los artistas se encuentran sujetos a toda una serie de transformaciones en las formas de producción y de consumo que no sólo competen al campo del arte, sino que forman parte de un proceso histórico de modernización industrial capitalista que impacta en todos los ámbitos de la vida pública y privada. Ante la necesidad de testimoniar y comprender la experiencia de su realidad contemporánea, los artistas recurren a la efigie de la meretriz como figura concreta de su tiempo donde toman dimensión humana los cambios culturales y económicos generados por este fenómeno. Una imagen rica y compleja que, por un lado, encarna las contradicciones sociales que se anidan en el seno de este proceso. Y por el otro, permite capturar la sensibilidad moderna que se abre paso –como sostiene Marshall Berman– en una atmósfera de agitación y vértigo, de expansión de las posibilidades de la experiencia y de cuestionamiento de las barreras morales⁴⁷⁴.

Los artistas se identifican con la prostituta como sujetos modernos cuya prerrogativa de ser *paseantes* les brinda la facultad de ser testigos y participantes predilectos de los recovecos de la experiencia urbana. En la meretriz encuentran un personaje ciudadano que les posibilita descubrir y describir a detalle tanto las grandes transformaciones como los pormenores de la vida cotidiana moderna. En este sentido, al retratar la presencia constante de las prostitutas en las calles de las metrópolis, podían dar cuenta de la ciudad en tanto paisaje. Mostrar las metamorfosis del espacio público delineado por un trazo urbano de grandes avenidas y bulevares; marcado por nuevas construcciones, fábricas, chimeneas, postes, cables de luz y transportes motorizados, que reflejan el ritmo y el movimiento acelerados de la metrópoli.

Asimismo, les permite capturar con fascinación el pulso de una urbe comercial que constituye nuevos escenarios públicos del ocio y del espectáculo, donde se exponen los cambios en los hábitos de consumo. El café, el teatro, los

⁴⁷⁴ Apud. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, (México: Siglo XXI, 1991), p. 4.

pasajes con aparadores, el hotel, el burdel y el cabaret, son los espacios populares de exhibición de las “mujeres públicas” que señalan las formas de entretenimiento y diversión modernas. Son los sitios de intermediación donde los artistas pueden reconocer y experimentar formas sociales que contravienen la norma y lo respetable; así como acceder a los placeres, los deseos, las tribulaciones y agonías tanto de las prostitutas, como del grueso de la población que los frecuenta.

La imagen de la meretriz, sujeto marginal a la vez oculto y expuesto, límite entre lo público y lo privado, también les posibilita exponer el uso diferenciado del espacio público, sus jerarquías, separaciones e inequidades. Manifiesta aquello que puede aparecer y lo que se invisibiliza a la mirada. No sólo se trataba de retratar las zonas de tolerancia relegadas y ocultas del ojo público sino, por el contrario, hacer patente la ocupación y apropiación de las calles y recintos ciudadanos por los marginados sociales. Pintar la prostitución urbana constituía una forma de poner en evidencia el crecimiento acelerado de las masas proletarias, así como la migración de grandes grupos poblacionales de clase baja que, debido a la expansión industrial, buscaban insertarse en los nuevos puestos de trabajo. Asimismo, se trataba de hacer visible que el progreso y el desarrollo tecnológico-industrial no eran integrales, sino excluyentes y limitantes, dejando entrever en sus grietas, la pauperización y el retraso de amplios sectores de la población.

Como vemos, la prostituta se convierte en una figura clave que condensa una serie de visiones y valores contradictorios sobre el proceso modernizador, que van desde la exaltación de las ventajas y posibilidades promisorias del progreso –la brillante superficie–, hasta la crítica y pugna contra los aspectos alienantes de la modernidad –sus oscuras fisuras. En la imagen de la meretriz, los pintores encuentran una expresión visual y conceptual que puede enunciar a cabalidad esta condición ambivalente de afirmación y malestar modernos. Por un lado, se trata de una figura que despierta la admiración de una sociedad pujante encantada con el consumismo, la placidez, la libertad y la seducción de nuevas formas de ocio y recreación de la prosperidad industrial. Por el otro, suscita el rechazo y desprecio social por todo aquello que ella representaba: 1) una amenaza contra la salud

pública como portadora de enfermedades venéreas. 2) La demostración del “peligro” de la proletarización del espacio urbano. 3) La personificación de una sexualidad no normativa que atenta contra la moral burguesa y devela su hipocresía. 4) Una expresión del vicio y la corrupción que conlleva a la descomposición social.

En particular, la prostituta se constituye como la efigie por excelencia que encarnará los asombros, las inquietudes, las paradojas y contradicciones de una sociedad sumergida bajo la lógica capitalista. Como vimos anteriormente, los artistas se identificaron con ella en tanto sujetos/objetos de consumo que se enfrentaban a las demandas de una sociedad mercantilizada. Pero también, van a apropiarse de su imagen como una poderosa metáfora que expresa sus consecuencias más nefastas. La representación de la meretriz como un símbolo crítico del capitalismo se debe, en particular, a una serie de asunciones en torno a la prostitución como un fenómeno puramente mercantil que excluye todo vínculo emocional y/o afectivo. Una práctica estéril y artificiosa, vaciada de sentimientos, donde el cuerpo se reduce a condición de cosa, el sexo se convierte en mercancía y el dinero funge como el único medio de vinculación e intercambio.

A pesar de que la transacción monetaria entre la meretriz y su cliente –como demostré en esta investigación– es un motivo que se esconde o invisibiliza en las obras artísticas, la prostituta se consagra como “La Venus de la era del capitalismo”. Representa una metáfora del efecto devastador de un sistema económico donde todo es susceptible de ser vendido y comprado. Donde lo humano –y no sólo los productos que éste manufactura– se convierte en mercancía. Donde la lógica del valor de cambio, que tendía cada vez más a dominar las relaciones humanas y sociales, exponía como único vínculo “el interés y el cruel ‘pago al contado’”⁴⁷⁵. La prostitución se presenta como un testimonio plástico de una sociedad utilitaria y materialista donde gobiernan el lucro, la explotación y la voracidad del dinero.

⁴⁷⁵ Como sostiene Karl Marx en su *Manifiesto comunista*. Citado en Berman, *Todo lo sólido*, 102.

Ya desde finales del siglo XIX, podemos ubicar este germen crítico de la sociedad urbano-capitalista en las representaciones de la prostituta. Sin embargo, el vuelco al siglo XX con su violencia irrefrenable de revoluciones, guerras, cambios políticos y económicos y cuestionamientos morales y sexuales, encontrará en esta figura un potente significante; una imagen dialéctica que oscila entre el *eros* y el *tánatos*. Al tiempo que se presenta como el ideal erótico de una sexualidad desbordada, misteriosa, desafiante y perversa, también se le presenta, como una de las víctimas del fracaso del proyecto moderno, que se niegan a ser proscritas u omitidas.

En la imagen de la meretriz, los artistas políticamente comprometidos –en especial Otto Dix y George Grosz (expresionistas de la “Nueva Objetividad”) así como Orozco, Siqueiros, Chávez Morado, entre otros mexicanos–, hacen carne un reclamo acusatorio sobre las violencias prácticas y simbólicas de una modernidad tecnológica, industrial y bélica que mecaniza y “deshumaniza” a los individuos; que los lleva a la miseria económica y espiritual. Una crítica a un sistema social que no sólo les degrada convirtiéndoles en mercancía, sino que les reduce a desechos. Paradójicamente, en el imaginario artístico, esta víctima también se transfigura en victimaria, causa de la descomposición social tanto como su consecuencia. Una figura atemorizante y monstruosa que representa la decadencia moral y social, la corrupción y el vicio modernos.

En el imaginario moderno, en su aspecto más misógino, la prostituta funge como un chivo expiatorio al que se dirigieron los miedos e inquietudes acumulados por años de violencia e inestabilidad social, así como por el resquebrajamiento de los grandes mitos: el de la belleza ideal, el de la existencia de Dios, el mito del progreso, etc. Un chivo en el que se descargaron, como en desagüe, no sólo deseos sexuales, sino deseos de degradación, de humillación, y como vemos en el caso de los *lustmord*, deseos de destrucción y asesinato.

Desde la empatía e identificación con el sujeto, hasta la apropiación de su imagen con fines simbólicos y políticos, los artistas muestran que la potencialidad de este personaje en el arte —que causa placer, estremecimiento y horror a la vez— radica no sólo en poder representar y criticar el proceso modernizador y su catástrofe. Si no, ante todo, en dar un testimonio humano del sentir contemporáneo, de la experiencia íntima frente a la modernidad.

Como expuse líneas arriba, las identificaciones que he desarrollado a lo largo de esta investigación establecen un denominador común entre los artistas europeos y los mexicanos. Sin embargo, una de las aportaciones fundamentales de este trabajo, fue la de encontrar y analizar las diferencias y particularidades que adquiere la representación de la prostituta en el arte mexicano.

El protagonismo de este personaje en la creación nacional —tanto en la literatura como en la pintura— surge a raíz de una clara influencia del pensamiento europeo en el país, tanto en la adopción del sistema reglamentista de la prostitución desde mediados del siglo XIX, como en la apropiación de las propuestas vanguardistas como referentes estéticos del quehacer artístico. El viejo continente, y en especial la ciudad de París como meca del arte hasta mediados del siglo XX, fue un polo de atracción creativa y un lugar de formación plástica de muchos de los artistas mexicanos modernos. La temática de la meretriz y el fenómeno creciente de la prostitución urbana, constituyeron para los mexicanos un punto de encuentro y semejanza entre Europa y México, dos latitudes de realidades dispares. Les permitió, además, generar diálogos artísticos con maestros del arte como Goya, Courbet y Picasso, así como con corrientes de vanguardia como el simbolismo, el impresionismo, el postimpresionismo y el expresionismo. Pero también, facilitaron el acercamiento y el contraste entre dos modernidades distintas que se fraguaron a ritmos desiguales: mientras la europea ya daba claros indicios de su decadencia, la modernidad mexicana se encumbraba como un nuevo horizonte promisorio.

Es importante señalar que esta influencia no implica que la imagen de la prostituta en el arte mexicano sea una copia de la europea, ni un modelo importado del exterior que se adecuó a las circunstancias locales. Por el contrario, se trata de una apropiación. De una reelaboración plástica y conceptual del personaje desde una propuesta nacionalista, que retoma el planteamiento artístico/social de escudriñar la vida cotidiana para mostrar la realidad de sus personajes invisibilizados; pero que parte de una idiosincrasia y un posicionamiento político diferentes.

En la creación mexicana, la representación de la meretriz va más allá de las identificaciones que hemos trabajado, para consagrarse como una *figura identitaria* clave dentro del movimiento nacionalista en las artes. Un proceso de cuestionamiento y reconstrucción de la identidad cultural nacional que, como vimos, se va gestando desde finales del siglo XIX, pero que se impulsa y precipita a partir de la Revolución de 1910.

Una de las aportaciones de esta investigación académica fue la de abrir un campo temático muy poco explorado dentro de los estudios de la historia de la pintura mexicana de ese periodo. Si bien existen numerosos estudios sobre la serie “La casa del llanto” de Orozco, así como análisis atomizados sobre obras en particular, hasta ahora, no se había desarrollado una mirada de conjunto que abarcara global y conceptualmente la representación de la prostituta en las artes plásticas del país. Gracias a ello es que, finalmente, podemos señalar el papel significativo de esta figura en el imaginario nacional; darle un lugar protagónico dentro del conjunto de personajes representativos del arte mexicano, al lado de las figuras del campesino, del obrero, de la madre, del indígena o de los héroes nacionales. La imagen de la meretriz muestra la intención de los artistas por buscar nuevos sujetos populares y urbanos que personificaran y reconfiguraran la identidad moderna mexicana y que, a su vez, constituyeran representaciones simbólicas de la estética de la corporeidad legítima: la mexicanidad mestiza.

A diferencia del arte europeo donde la prostituta es ya una efigie de la modernidad metropolitana por excelencia, en la pintura mexicana se presenta como una figura de transición entre lo rural y lo urbano. Una bisagra o puente que liga una realidad de atraso del campo que aún predomina a lo ancho del país, con la constitución de una modernización incipiente, cuya experiencia bordea entre lo material y la fantasía. Por un lado, la prostituta será la migrante de provincia avecindada en la ciudad⁴⁷⁶ —generalmente de origen campesino y/o indígena. Y por el otro, será la mujer citadina en cuya clientela podemos entrever quiénes son los migrantes que llegan a la metrópoli. La meretriz, junto con el obrero, representa la mexicanidad de la urbe que permite a los artistas abandonar los escenarios bucólicos del México vernáculo idealizado, así como sus representaciones “pintorescas” y folclorizantes, para explorar y plasmar los entresijos de una ciudad subdesarrollada, donde los grandes bulevares y avenidas europeas, se reemplazan por calles de barrio, vecindades y accesorias.

La imagen de la prostituta en el arte nacional se relaciona con una mitología diferente de la europea; proviene no tanto de las venus y cortesanas de la historia del arte, sino de las visiones de la cultura popular y el imaginario social de artistas como José Guadalupe Posada. La búsqueda realista de los artistas plásticos del país —muchos de ellos comprometidos con la lucha social y con una ideología de izquierda—, se centra en la construcción de imágenes del “pueblo”, sujetos populares de estratos bajos que representan lo “auténticamente mexicano”. Es por ello, que su mirada se vuelca a retratar a las prostitutas anónimas: a las “cualquieras”, las “changuitas”, las “rameras de pobres”, etc., que a la vez que son individuos forman parte de la masa. Representan imágenes de lo mestizo, que recuperan y actualizan, a su vez, la efigie mítica de la mujer “chingada”.

La figura de la prostituta forma parte sustancial de una visión artística que se aproxima a los personajes urbanos para explorar y retratar un México plural y complejo, que se entreteje en el mundo citadino, marginado y empobrecido, de las

⁴⁷⁶ Imagen que también fue recurrente en el cine mexicano, como podemos ver en películas como *Santa* (Dir. Antonio Moreno, 1932) y *Aventurera* (Dir. Alberto Gout, 1949).

clases bajas. Se trata de hacer un retrato costumbrista de la vida urbana; un registro visual de los usos y costumbres, de los placeres, penas y divertimentos de las clases trabajadoras. Es con todo ello que se constituye —sobre todo en el ámbito de la caricatura—, lo que Carlos Monsiváis denomina una “estética del peladaje”, donde se muestra un universo contradictorio que oscila entre la marginación y la violencia, pero también entre el jolgorio y el relajó.

Desde esta perspectiva, podemos trazar en la plástica mexicana dos posturas frente a la prostitución que cohabitan y se retroalimentan: por un lado, una aproximación desde la postura del “relajo”⁴⁷⁷, como una forma de humor y burla colectiva que desenmascara y ridiculiza el cinismo, la doble moral y la mojigatería sexual mexicanas. Aquí, se retrata a la meretriz como un “tipo mexicano” antiolemne, inmerso en ambientes de alboroto y parranda. Por el otro lado, el comercio sexual se trabaja desde la postura de la denuncia y crítica férreas frente a las inequidades e injusticias de la sociedad mexicana. La prostituta toma aquí, nuevamente, el papel de víctima y victimaria que representa una acusación del fracaso de un proyecto de nación que emana de una revolución traicionada, vendida y convertida en mascarada.

Al igual que los expresionistas de la Nueva Objetividad, los artistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX, encuentran en la prostituta una imagen que encarna las angustias, desilusiones y los reproches frente a la decadencia de la modernidad capitalista. Sin embargo, sus aproximaciones van a ser diferentes. Al contrario del pesimismo trágico y apocalíptico de los alemanes —que podemos encontrar en las producciones de Orozco—, los artistas mexicanos están empapados de la visión de un renacimiento artístico cuyo compromiso revolucionario no sólo implica denunciar el *status quo*, sino el de ser copartícipes en la construcción de una nueva conformación social. La imagen de la prostituta se constituye, entonces, desde una narrativa melodramática de la víctima sufriente y

⁴⁷⁷ Apud., Jorge Portilla, en su libro *Fenomenología del relajó*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

en la indefensión, pero de la que emana, también, una riqueza popular transgresora y un heroísmo que se potencia con el infortunio.

Como podemos constatar, la prostituta se configura como un *significante* poderoso y fecundo en el que los pintores proyectaron, cuestionaron y desentrañaron su identidad como varones, como artistas y como sujetos modernos. Sin embargo, se hace necesario preguntar ¿cuál es la identidad de las meretrices? ¿quiénes son las mujeres que aparecen en las obras?

En el arte moderno mexicano y europeo, las prostitutas y sus historias, se presentan solamente a través de una mirada que les es ajena. Miradas que, efectivamente, las hacen visibles; pero que, a su vez, operan en sentido contrario, pues terminan invisibilizando su punto de vista: cómo se miran y se conciben ellas mismas⁴⁷⁸. Es así que, en la creación artística, nos encontramos entonces ante un sujeto real que deviene en imagen, una *representación* que puede partir de la apropiación más “fiel” y cercana como es el retrato, hasta convertirse en la figuración de una evocación, una fantasía, un concepto o un modelo.

⁴⁷⁸ Existen excepciones como la autobiografía novelada de la escritora neerlandesa Neel Doff (quien fue modelo de pintores como Félicien Rops y James Ensor) titulada *Jours de famine et de détresse* (1911) y una serie de textos agrupados bajo el título de *Vie d'une prostituée*, que se trata de las memorias de una prostituta francesa, bajo el seudónimo de “Marie Thérèse”, durante la ocupación alemana en ese país durante la Segunda Guerra Mundial. Estos textos fueron publicados en el número 27 (dic-1947) de la revista *Temps Moderns*, dirigida por Jean Paul Sartre y en 1948 se edita como un pequeño libro con la inscripción “A mes depens” (a mi costa) que indica que fue pagado por la autora. La identidad de la autor/a no se conoce, y se especula sobre si en verdad se trata de la autobiografía de una meretriz o es una construcción novelada de algún autor/a reconocida; se señala incluso a Simone de Beauvoir, quien cita varias veces la obra en su libro *El segundo Sexo*. En México, hasta inicios de los sesenta, no he encontrado aún ningún relato, libro o memorias de este tipo, más que las historias periodísticas de algunas diarios como *El Universal*, *El Nacional* y *Excelsior* sobre testimonios de la “vida real” de las meretrices durante los años treinta.

Esta transfiguración en imagen refuerza la condición de espectáculo que caracteriza a la prostituta (cumpliendo a cabalidad con la etimología del término *prostituere*, de *pro* “delante de” y *statuere* “poner, colocar”), situada siempre al frente, ante el ojo público, para ser observada, analizada, clasificada y consumida como un objeto en *display*. No obstante esta exhibición manifiesta, la gran paradoja de la meretriz, como he sostenido, es su invisibilidad, lo que no se deja ver tras el artificio. Se constituye, entonces, como una gran mascarada, “un análogo a través del cual se sugiere un sujeto ausente que es su personaje, pero que ella no es”⁴⁷⁹.

En la temporalidad que contempla esta tesis, como hemos visto, la prostitución se revela como un imaginario preeminentemente masculino. Ante la falta de una voz y un testimonio propio de las meretrices sobre la cotidianidad de su existencia, sus historias nos llegan mediadas, interpretadas e intervenidas por las miradas y discursos de médicos, juristas, autoridades gubernamentales, intelectuales, literatos y artistas. La prostituta es lo que el otro/los otros quieren que sea.

En el caso de los artistas, el relato se construye desde la propia experiencia: a partir de sus observaciones y aproximaciones cuasi periodísticas, de sus atisbos voyeristas, de sus confidencias clientelares, y desde sus vínculos afectivos y confraternizaciones sociales. Su posición como espectadores/participantes privilegiados, que juegan entre la mirada cercana y casi íntima, y la que toma distancia panorámica, suscita que las obras de arte en torno a las meretrices se conciben como “docuficciones”⁴⁸⁰, siempre con la “ilusión de verdad”. ¿Cuáles son, entonces, las historias que nos cuentan?

⁴⁷⁹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 235.

https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf

⁴⁸⁰ Daniel Grojnowki, “L’imaginaire de la prostitution au XIXe siècle”, en *Prostitutions. Des représentations aveuglantes*, coord. Gabrielle Houbre (Francia: Musée d’Orsay, Flammarion, 2015).

Estas imágenes docuficcionadas fundadas en la “realidad” (testimonios históricos, sin duda), versarán sobre motivos bien conocidos que a fuerza de repetición se convertirán, muchas veces, en clichés: 1) la vida cotidiana de las prostitutas, que deambula entre la preparación y la eterna espera en la calle o prostíbulo. 2) La interacción con los clientes, compañeras, matronas y padrotes. 3) Los escarceos sexuales velados o explícitos. 4) Las actitudes de sensualidad, relajó, violencia, melancolía y soledad. 5) El desgaste corporal por el alcohol, el trabajo, y la fatiga. Escenas que se construyen desde la exactitud de la observación; desde la romantización e idealización; desde la compasión y la empatía, hasta la crueldad y la inclemencia.

Dentro de estas imágenes, podemos encontrar dos posturas contrarias y contrastantes. Por una parte, hallamos una vocación por singularizar a las figuras femeninas, mostrando su individualidad, su sentir y estar. Atributos que tanto a los artistas como a los espectadores, nos dan la sensación de “penetrar” en su subjetividad para conocer y comprender sus sentimientos y sus aflicciones. Que podemos ir más allá de la mera apariencia. En obras como *Sorrow* de Van Gogh, *La peladita* de Siqueiros, algunas acuarelas de la “Casa del llanto” de Orozco, y en la producción de Lautrec, la maestría plástica y la consciencia artística de estos pintores, nos muestran la intimidad de las retratadas, fuera de los límites de la sexualidad. Son imágenes trabajadas desde una cercanía sensible, desde una mirada horizontal, que de alguna forma las “humaniza”, permitiéndonos transitar del personaje a la persona.

Por otra parte, tenemos las representaciones donde el interés se centra en las prostitutas como potencialidades pictóricas e imaginativas; en las que aparecen como tipos⁴⁸¹ y estereotipos, “idénticas en la diferencia”. Figuras en “serie” sin

⁴⁸¹ José Luis Cuevas, incluso, plantea su búsqueda de “arquetipos”, el pintor señalaba que “En las prostitutas que dibujo hay un sedimento de muchas mujeres que he visto y observado no sólo en los prostíbulos”, en Alaíde Foppa, *Confesiones de José Luis Cuevas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 86.

ninguna individualidad o personalidad propia, reducidas al extremo a través de fórmulas más o menos ensayadas de posturas y apariencias. Confeccionadas con el cliché del maquillaje, del corsé y el liguero, de las farolas, de la noche y la ciudad de fondo.

La *mirada* masculina que se constituye como unidad en cuanto a género, se decanta, en realidad, en *miradas* masculinas que son muchas, múltiples, desde lo personal. Existe una actitud ambivalente de los artistas respecto a las prostitutas, que oscila entre la empatía, la fascinación y el desprecio al mismo tiempo. No podemos encasillarlos en bloques. Incluso en la producción de un mismo pintor podemos vislumbrar estos valores encontrados, donde estas mujeres se presentan a la par que sujetos, como objetos del deseo erótico u objetos de abyección y rechazo.

Efectivamente, como sostiene Orozco en su carta de protesta a Juan Amberes, no hay que confundir la vida misma con las representaciones de la vida. Las imágenes de las prostitutas que construyen los artistas modernos son una impresión y una expresión, una interpretación de la realidad que es y no es al mismo tiempo. Sin embargo, como sostiene Carlos Fuentes, “las metamorfosis del arte pasarán por ser la realidad real”⁴⁸². Es indudable el importante rol que juegan las imágenes de estos artistas en la conformación de un imaginario que establece una *identidad social* que caracteriza, estigmatiza y distingue a las meretrices de otros sujetos femeninos. Asimismo, estas imágenes tendrán un papel fundamental en la producción y reproducción de mitos y narrativas culturales, que influyeron e influyen en la construcción de actitudes, así como de comportamientos sociales en torno a la prostitución.

⁴⁸² Citado en Irene Herner, “La Revolución Mexicana de 1910”, episodio 2 de la primera parte de la serie documental *Quién era David Alfaro Siqueiros*, DVD, Color, México, 2012.

Un encuentro de miradas

Para comprender cómo se ha construido la figura de la prostituta en el arte moderno, así como explicar el papel fundamental que ha desempeñado en este ámbito, fue necesario desarrollar como vetas de investigación las identificaciones e identidades que se conjugan en la creación de las imágenes; un ejercicio de representación que, como ha quedado demostrado, comprende distintas formas de mirar, de mirarse y de ser mirado. Armar el rompecabezas para situar el lugar desde donde se posicionan este cúmulo de visiones en torno a la meretriz, presupone entender la mirada como un modo de conocimiento y aproximación a la realidad, pero también, como un modo de apropiación del “otro” –de lo “otro” –, que no está exento de violencias, manipulaciones y ejercicios de poder.

La importancia de estas obras de arte radica en su potencialidad como un registro visual del acontecer cotidiano de artistas y meretrices, así como un testimonio plástico del pensamiento y las experiencias sociales de una época. Pero no únicamente. También nos permiten deconstruir y reconstruir un imaginario sobre la prostitución que se ha fraguado a fuego lento a lo largo de cientos de años y que aún nos da muestras de su vigencia.

En sus obras prostibulares, los artistas hicieron visible a un personaje relegado a la marginalidad de los pliegues sociales. Con ello, también sacaron del secreto, del disimulo y la hipocresía, las fantasías personales y colectivas que lo circundan; desde las más voluptuosas y obscenas, hasta las más cruentas y perversas. Materializaron –con o sin intención– los deseos, los prejuicios, los límites y las transgresiones sexuales de su época. Al poner todo ello en el centro de la palestra pública del arte, dirigieron las miradas de todos aquellos, hombres y mujeres de su tiempo, que se deleitaban, se resistían, se hacían de la vista gorda o se negaban a verlo.

Como sostiene el historiador del arte Carlos Reyero, “El tema de la prostitución suscita intereses diversos, desde el sexo por el sexo mismo, en su vertiente más descarnada y sin puritanismos [...] hasta la denuncia social”⁴⁸³. En la figura de la prostituta veremos las contradicciones en las que se crearon las visiones del erotismo más incendiario, hasta las imágenes de la desesperación y la degradación más sombrías. Matices que van desde la seducción a la angustia, de lo exuberante a lo doliente, de lo vital a la enfermedad, del gozo a la degradación.

Uno de los ejes centrales para poner en relación las visiones y posiciones de los artistas, así como transitar entre la vivencia del pasado y la actualidad de este imaginario en el presente, fue el concepto de cuerpo. Tal como lo plantea David Le Breton “el cuerpo es un ángulo de mirada fino y original a través del cual es posible registrar de manera pertinente las pulsaciones de la vida social”⁴⁸⁴. Este concepto posibilitó el estudio de la representación de la prostituta a partir de dos vías que se alimentan como vasos comunicantes: en tanto forma plástica y como construcción cultural. Es decir, articular la investigación desde un enfoque interdisciplinario que integrara el análisis formal con un análisis sociológico y comunicativo que enriqueciera la interpretación de las imágenes.

Por un lado, el cuerpo me permitió pensar y examinar las obras de arte desde sus propios términos, a saber, desde las especificidades del lenguaje artístico. Mostrar que *la forma* (el *cómo*, que en arte es tan importante como el *qué*) es un discurso que establece un sistema de códigos y signos visuales que, a su vez, determina otros discursos –morales, sociales y políticos. Así, pude trabajar la dimensión corporal de las prostitutas no sólo en el ámbito estético, sino en el orden histórico y simbólico. Por el otro, me facilitó establecer comparaciones e identificar constantes y denominadores comunes en las representaciones. Estas acciones, sin duda, me ayudaron a zanjar las dificultades de tratar con una materia/temática de

⁴⁸³ Carlos Reyero, *Desvestidas. El cuerpo y la forma ideal*, p. 85

⁴⁸⁴ David Le Bretón, *La sociología del cuerpo*, 37.

gran amplitud, que abarca no sólo una pluralidad de estilos artísticos sino un espacio temporal considerable.

Como vimos extensamente a lo largo del tercer y cuarto capítulos, en las obras de arte hallamos un tratamiento plástico que revela dinámicas sociales, traducidas en prácticas corporales. Es decir, comportamientos y creencias inscritas en el cuerpo y en la forma de plasmar el cuerpo. En las múltiples imágenes de prostitutas que conformaron el *corpus* de trabajo, hallamos una serie de gestos codificados que implican una valoración de la apariencia. Usos diferenciados del cuerpo en el terreno privado y público. Técnicas corporales de seducción. Rituales de interacción y proxémica que expresan jerarquías y roles diferenciados entre los géneros. Así como discursos en torno a la sexualidad que ponen en juego atribuciones morales de lo normalizado y lícito, frente a lo ilícito y “desviado”.

Desde esta lectura, me aboqué al desglose detallado de los lenguajes corporales/culturales que identifican a las prostitutas y que muestran no sólo cómo son miradas y percibidas por los artistas, sino los modos del oficio de *presentarse* y *representarse* ante la mirada del otro. Un *performance* en el que la meretriz conforma una imagen de sí misma con base en una corporalidad aprendida y acordada socialmente. Se trata de una apariencia preestablecida (desde el aspecto físico, a las actitudes y movimientos corporales), cuya función no se reduce únicamente a “encender” o provocar el deseo del otro, sino a establecer un lugar social que las diferencia, las distingue y las discrimina.

En las obras estudiadas encontramos una narrativa visual que prioriza una visión en panorámica —alejada del *close-up*— que figura al cuerpo inmerso en un entorno/ambientación, que nos brinda información sobre los sitios que, literal y simbólicamente, ocupan las retratadas. Planos abiertos que expresan un cuerpo “público”, expuesto y dispuesto a la mirada. Un punto de vista que se posiciona desde el lugar del *flâneur*/paseante, del voyerista, fisgón, curioso, que documenta a distancia al otro, incluso desde su perspectiva de actor participante. Esta mirada

“nos pinta a estas mujeres de cuerpo completo”, descriptivamente, poniendo el acento en su corporalidad como núcleo central de la composición.

En este sentido, otra de las aportaciones de esta investigación ha sido la realización de un cuidadoso inventario sobre la apariencia y la configuración corporal de la prostituta en el arte moderno mexicano –que se entreteje con el europeo–, que hasta ahora no se había trabajado a detalle⁴⁸⁵. Una iconografía que no se acota únicamente a describir sus características distintivas, sino a develar, a partir de ellas, los valores y significaciones que se les atribuyen. La “mujer pública” es considerada una mujer transgresora, y por lo tanto, su representación corporal se constituye acorde con ello.

Se trata de la construcción de una apariencia que funge como una marca de identidad social que al tiempo que las erotiza, se convierte en un estigma que las diferencia de otras mujeres, que las segrega y discrimina. Esta diferenciación resulta de la necesidad de reconocer en el espacio público quién es la mujer “decente”, la doncella, frente a la mujer que no sólo se puede poseer, sino comprar. La caracterización de la prostituta marca un aspecto particular, un lenguaje corporal diferenciado a través de signos cargados de sentido.

La vestimenta y el maquillaje van a ser códigos de distinción, una especie de uniforme a la vez que disfraz. Elementos decorativos del cuerpo cuya sobrecarga y exageración enfatizan su cualidad de artificio, una estética del simulacro. Medias, ligeros, corsets, pantaletas y brassieres son prendas interiores que, otrora ocultas o veladas a la mirada, ahora se convierten en ropa exterior. Metáforas que recalcan el carácter “público” de la sexualidad de las retratadas. Vestidos cortos y ceñidos,

⁴⁸⁵ Hasta el momento, sólo he encontrado un estudio reciente: Alain Corbin, Claire Dupin, et. al., *Abécédaire de la prostitution au XIXe siècle*, (Francia: Musée d'Orsay, Flammarion, 2015), publicado en el contexto de la gran exposición “Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910”, con sede en este museo (septiembre 2015 - enero 2016).

escotes pronunciados y transparencias, remarcan la topografía del cuerpo sexuado que atrae y provoca el deseo del otro.

En las imágenes encontramos formas deliberadas de expresar una manera determinada de conducir el cuerpo que caracteriza a la prostituta. Una gestualidad social integrada por su postura, sus actitudes, ademanes y movimientos que expresan un corporalidad desinhibida, arrebatada, procaz y atrevida que contrasta fuertemente con las imposiciones de la respetabilidad articuladas por la mesura, el pudor, la modestia, el recato y el refinamiento de las formas, así como la contención del cuerpo.

Esta construcción de la apariencia muestra que en la mentalidad de la época, la imagen de la prostituta y la de la “mujer decente” (vírgenes, madre-esposas) eran mutuamente constituyentes, es decir, lo que definía a una, define a la otra por añadidura. Apariencia que señalaba prácticas y roles diferenciados entre las mujeres, de acuerdo con su lugar en la sociedad. A pesar de que tiempo después el atuendo y la actitud corporal que caracterizaba a las meretrices se integrara a la moda cotidiana de muchas mujeres, esta apariencia significativa –aún en la actualidad– sigue cargando un estigma al prevalecer como código de distinción y juicio moral.

No obstante, la imagen corporal de la prostituta también sirvió para cuestionar y subvertir los ideales de la feminidad y los modelos de belleza hegemónicos en el ámbito estético. La meretriz es consagrada como una figura emblemática del cambio antiacadémico en la representación del desnudo femenino, en la desacralización de las venus de la historia del arte. Una actualización moderna de los viejos mitos. Su figuración es un punto de partida para la exploración del “cuerpo moderno” como un cuerpo real, cotidiano, donde se materializa la *carne*. En el desnudo prostibular, el cuerpo ya no es tanto una unidad sino la suma de sus componentes sexualizados (labios, senos, genitales, glúteos), destacados por poses y posiciones sugerentes, y donde se incorporan los fetiches de la vestimenta

de la meretriz, así como elementos eróticos como el vello púbico y axilar. El *nude* de la tradición artística se convertirá en el *naked* moderno, donde los artistas juegan con el límite ambiguo en el que la “mujer pública” incita el deseo al mostrar “un desnudo vestido” o un “desvestido inconcluso”.

El desnudo de la prostituta es un ámbito donde los artistas demostrarán su libertad creativa, su capacidad pictórica y su propuesta modernista, pero sobre todo, será el espacio donde se disputan las significaciones de un cuerpo reducido a objeto de la mirada masculina, signado y sexualizado, que hace evidente su cualidad de mercancía. La desnudez será un signo de disponibilidad, entrega y subordinación que marca posiciones asimétricas y jerarquías entre los géneros que se determinan no sólo en relación con la vestimenta (mujer desvestida/cliente vestido), sino en los lugares de poder en torno a quién puede mirar y desear, y quién es mirado/deseado. La figura encuerada de “la venus del capitalismo”, fuera de sus atributos eróticos, representa también el cuerpo traicionado de la modernidad industrial; un cuerpo despojado, explotado, marginado y pauperizado, cuya desnudez enfatiza su condición de indefensión y vulnerabilidad.

En las obras prostibulares también hallamos la entrada del cuerpo obsceno que no sólo perturba los ideales del cuerpo femenino, sino trastoca el ideal de la contemplación plácida –de la “distancia estética”–, para interpelar directamente al espectador con una carnalidad desbordada que, si bien resulta excitante, también provoca conmoción, desequilibrio; incluso asco y rechazo. Los artistas masculinos trabajan muy poco la sexualidad femenina desde una postura emancipadora para las mujeres de la época. Por el contrario, en sus imágenes revelan su desconcierto y fascinación –así como su machismo– ante una sexualidad que les resulta misteriosa, provocativa, pero también amenazante, perturbadora y mortífera.

Para trabajar la ambivalencia de la prostituta como un símbolo fronterizo entre el eros y el tánatos, entre la civilización y la barbarie, los artistas recurren a las potencialidades plásticas y críticas de lo grotesco como una *forma* del cuerpo, pero también como un *modo* de conceptualizarlo y valorarlo. El tratamiento grotesco

constituye una expresión visual acorde con un imaginario en el que esta figura se convierte en la representación de una sexualidad que transgrede los límites morales, donde opera la liberación de lo reprimido y el exceso. Una sexualidad ilícita, marginal y sórdida que se yuxtapone con la violencia, la locura, la degradación y la decadencia de la sociedad capitalista. Asimismo, una sexualidad patógena y patológica que encarna un cuerpo enfermo, degradado y “anormal”. Visiones que se retroalimentan, además, con las nociones cristianas de la *carne* como el lugar del pecado y la impureza.

Lo grotesco se convierte en el arte moderno, en un discurso estético/político que abandera la posición crítica y la protesta social de los artistas por mostrar, por un lado, las crudas realidades de los desplazados, los excluidos y los explotados como un conjunto de víctimas de la modernidad. Y por el otro, señalar los vicios, las deformidades y fealdades de un sistema que, junto con sus artífices, provocan dicha catástrofe. La prostituta, como vimos líneas arriba, oscilará entre ambos polos. En su carácter tanto de víctima como de victimaria, el uso plástico de lo grotesco que deforma, distorsiona y vuelve monstruosa e inquietante la corporalidad de la meretriz, va a abonar, sin duda, a la estigmatización social de este personaje, incluso hasta nuestros días.

Como vemos, no sólo la *forma*, sino también el contenido de estas imágenes nos revela una serie de discursos, concepciones y supuestos que se han propagado sobre las prostitutas en un imaginario patriarcal. Cuestiones que no se acotan solamente a las meretrices en particular, sino que tienen que ver con las significaciones que se le atribuyen al cuerpo femenino, así como su valoración y regulación. De igual manera, con los lugares que han ocupado las mujeres –o que se les ha hecho ocupar– frente al deseo masculino como imperativo, en respuesta a él o en función de él.

La prostituta se convirtió en una figura significativa donde confluyeron toda clase de fantasías. Su propio ser está constituido como tal. Desde la construcción

de su apariencia, nos encontramos frente a un juego de vestimentas, maquillajes y accesorios que revisten al cuerpo de objetos sin otro fin más que el de provocar la excitación del otro, de conformar una imagen de acuerdo con el deseo del otro. Constituye la fantasía de un cuerpo siempre disponible, sin reparos ni límites frente a las promesas de placer. La fantasía de una sexualidad ajena al amor, sin ataduras ni responsabilidades, sin contratos permanentes. Una sexualidad donde “todo se vale”, donde tienen cabida las pasiones caóticas e “irrefrenables” que atentan contra la moral sexual establecida. La fantasía de poseer un cuerpo en su absoluto, porque éste se compra como mercancía. Un cuerpo que, en tanto pertenencia, puede ser degradado, violentado. Fantasías de mujeres masculinizadas, mujeres mecanizadas, mujeres monstruo que hacen peligrar la virilidad y la potencia masculinas, así como la estabilidad social.

Pero también, la fantasía de mujeres liberadas de la sumisión del espacio doméstico y de la maternidad, con independencia económica, así como con la prerrogativa de recorrer y ocupar el espacio público. Mujeres poderosas y subversivas, admiradas y valoradas no sólo por su saber-hacer sexual, sino por su afrenta contra los convencionalismos sociales y morales.

La complejidad de este personaje, así como su riqueza simbólica e imaginaria nos conmina a ir más allá de la simplificación del cliché, o de las lecturas que reducen la cuestión a oposiciones polarizadas o maniqueas. La prostituta es un prisma de múltiples caras, donde cada lado muestra los distintos lugares que ocupa en el imaginario: mujer, sujeto moderno, musa, objeto del deseo, venus, pueblo, víctima, victimaria, mercancía y chivo expiatorio. Efectivamente, se trata de una figura ambigua, combinatoria y contradictoria que fluye y transita entre los opuestos, no en balde su representación grotesca.

Mirar estas imágenes desde de nuestro presente genera reacciones contrapuestas que van de la fascinación al rechazo, de la admiración al horror, de la emoción a la náusea. Una suerte de paridad con lo que los artistas mismos y sus

contemporáneos, sintieron ante la figura de la prostituta. Son obras que conmueven y remueven, que emocionan y conmocionan. Su fuerza artística radica en su ambivalencia. No podemos acercarnos a ellas sin reconocer su poder subversivo y transgresor a nivel estético como político, pero tampoco, podemos purgarlas de la violencia y la misoginia que se anida en la representación.

ANEXO

De la naturaleza de las fuentes documentales y visuales

En este anexo se enuncian y explican las diversas fuentes documentales y visuales, así como la literatura especializada que seleccioné, clasifiqué y analicé para la conformación de la investigación de esta tesis. Esta revisión extensiva me permitió tener una comprensión crítica de los conocimientos y propuestas teóricas postuladas en el ámbito académico en torno al estudio de la prostituta como sujeto del arte, con el fin de generar nuevas aportaciones al desarrollo de la temática.

Las primeras aproximaciones a la representación de la prostituta dentro del quehacer artístico, se enmarcaron dentro de diversos estudios sobre la construcción de un imaginario de la feminidad en la modernidad, en el contexto de la escena europea finisecular. Este tópico, tuvo una efervescencia en la academia a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, del siglo XX.

Dos trabajos pioneros que prefiguran el horizonte de pensamiento estético, cultural y social que abonaron el terreno para comprender la significación de la aparición de la meretriz en el arte europeo, son los libros de Bram Dijkstra *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (*Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*) de 1986, y el de Erika Bornay *Las hijas de Lilith*, de 1995. Ambos libros exploran el desarrollo de la imaginería misógina decimonónica dedicada a las “mujeres perversas”, “mujeres peligrosas” y “mujeres caídas”, englobadas dentro del arquetipo de la *femme-fatal* en la pintura y la literatura del siglo XIX. Bornay, en particular, trabaja la imagen de la prostituta como una de las múltiples acepciones de la mujer fatal, debido a su relación con la proletarización del espacio público y de la diseminación de enfermedades venéreas. En esta misma línea, se encuentra el trabajo de la

historiadora del arte Lynda Nead *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, de 1988, que estudia las representaciones femeninas en el arte británico, desde una perspectiva de género.

En este horizonte cronológico, destacan dos investigaciones que se circunscriben a la figura de la meretriz y a los discursos de la prostitución en la producción francesa: *Figures of ill Repute. Representing prostitution in nineteenth-century France* (1991) de Charles Bernheimer; y *Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (1991) de Hollis Clayson. Ambos académicos centran su estudio en el análisis del sistema reglamentarista de tolerancia y en el tratamiento plástico y literario del fenómeno, mostrando las fantasías y ansiedades masculinas frente al poder sexual femenino, así como las relaciones de género en el sistema patriarcal. Una de las principales fuentes de las que abrevan los autores, es el extensivo estudio histórico que realiza Alain Corbin, especialista en la historia de las sensibilidades, titulado *Les filles de noce: Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle* de 1978, donde desarrolla a detalle el lucrativo y bien organizado negocio del comercio sexual implantado por el “sistema francés”.

Recientemente, se renovó el interés en la temática debido a la realización de la muestra *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, la primera gran exposición sobre prostitución, albergada en el Museo d'Orsay, en París, entre 2015 y 2016, bajo la curaduría de Nienke Bakker, Richard Thomson, Marie Robert e Isolde Pludermacher. La importancia de esta exhibición radica en que “intenta reconstituir la forma en la que los artistas, tanto franceses como extranjeros, fascinados por los actores y los lugares de este hecho social, han buscado sin tregua nuevos medios pictóricos para representar sus realidades y fantasías. [...] procura mostrar el protagonismo central que desempeñaba este mundo intérlope, en el desarrollo de la pintura moderna. El fenómeno también se contempla en sus dimensiones sociales y culturales, a través de la pintura de Salón, la escultura, las

artes decorativas y la fotografía”.⁴⁸⁶ En el contexto de esta exhibición se publicaron, además del catálogo de la muestra, dos libros colectivos, uno de ellos coordinado por Corbin, *Abécédaire de la prostitution au XIXe siècle* (2015), y el otro titulado *Prostitutions. Des représentations aveuglantes* (2015). Esta bibliografía especializada me permitió desarrollar los antecedentes de la investigación y comprender los motivos de la irrupción de la temática en la producción del viejo continente.

Al contrario del amplio interés y estudio del fenómeno de la prostitución en la escena plástica europea, en el desarrollo de esta tesis me enfrenté a un terreno escasamente explorado en el ámbito de la pintura mexicana moderna. En nuestro país, no existen exposiciones dedicadas a esta materia en los museos nacionales, ni estudios académicos que aborden la temática de manera extensiva ni con una visión de conjunto. Este vacío resulta todavía más evidente, si tomamos en cuenta que esto no sucede en otros campos artísticos como el cine y la literatura, mucho menos en el *corpus* de los estudios históricos.

Por ejemplo, en el área de la cinematografía, la figura de la meretriz, contrastada con otros personajes femeninos, es objeto de la importante investigación de la historiadora Julia Tuñón sobre la “Época de Oro” en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La reconstrucción de una imagen 1939-1952* (1998). De igual manera, tenemos el libro de Alberto Cabañas Osorio *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales (1931-1954)*, que trabaja a detalle la imagen de la prostituta/rumbera/cabaretera del prolífico cine prostibular del periodo de Miguel Alemán, tomando el cuerpo como un enfoque teórico novedoso.

⁴⁸⁶ En https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-los-museos/exposiciones-en-el-museo-de-orsa/article/splendeurs-et-miseres-42671.html?tx_ttnews%5Bwords%5D=prostitution&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=860430864a

En el campo literario también existe una bibliografía importante sobre el personaje de la prostituta en la narrativa mexicana, que no sólo se circunscribe a la producción nacional sino también a la escena iberoamericana. Los estudios, se centran, recurrentemente, en el análisis de la obra *Santa*, publicada en 1903 por Federico Gamboa, novela cumbre de la literatura prostibular del periodo⁴⁸⁷. En el ámbito de la fotografía, existen diversos estudios sobre el “Registro de Mujeres Públicas” de 1865⁴⁸⁸, ordenado por el emperador Maximiliano, como forma de control de la prostitución en el país. Asimismo, la revista *Alquimia* del Instituto Nacional de Historia y Antropología dedicó en 2003 un número completo titulado *Ritos privados, mujeres públicas*, a los hallazgos de varios archivos fotográficos sobre prostitución que abarcan desde 1865 a 1950, aproximadamente.

Fuera de los terrenos del arte, la prostitución en México en el contexto de finales del siglo XIX y principios del siglo XX ha sido objeto de profundos estudios históricos que analizan, de manera especial, el desarrollo del sistema reglamentarista en el país, así como la legislación frente al lenocinio durante los gobiernos de Maximiliano y Porfirio Díaz, así como en el México revolucionario y postrevolucionario. Entre ellos, fueron fuentes importantes las publicaciones de Guadalupe de los Ríos, Fernanda Núñez Becerra, Fabiola Bailón y Katherine Bliss⁴⁸⁹. Estos trabajos utilizan como una de sus fuentes primarias, el fundamental

⁴⁸⁷ Tenemos, por ejemplo, los libros de Alejandro García *De las no vírgenes y sus andanzas mundanas: la prostitución en la narrativa mexicana* (2017); de María González *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea* (1996); el estudio de Pura Fernández, *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria* (2008). Sobre *Santa*, ver en especial, *Santa, Santa nuestra*, editado por Rafael Olea Franco, como resultado del Coloquio Internacional celebrado en centenario de publicación de la obra.

⁴⁸⁸ Entre ellos, el libro de Arturo Aguilar Ochoa *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (1906); y el artículo de Patricia Massé. *Realidad y Actualidad de las prostitutas mexicanas fotografías en 1985*.

⁴⁸⁹ De Fernanda Núñez Becerra, tenemos su libro pionero *La prostitución y su representación en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones* (2002); de Katherine Bliss tenemos su libro *Compromised positions: prostitution, public health, and gender politics in revolutionary Mexico*

tratado *La prostitución en México* (1908) del médico Luis Lara y Pardo, cuya definición de la prostituta como “aquella mujer que de manera habitual tiene relaciones sexuales pasajeras indistintamente con diversas personas, a cambio de una retribución económica”⁴⁹⁰, se va a mantener de manera generalizada durante el periodo estudiado. Esta bibliografía fue de especial importancia para rastrear y analizar los discursos médicos, jurídicos y gubernamentales en torno al fenómeno prostibulario en nuestro país.

Ya adentrándonos en el campo que nos ocupa, el de la pintura mexicana, los empeños se concentran en el estudio y análisis de la producción artística de José Clemente Orozco, especialmente sobre la serie de acuarelas titulada “La Casa del Llanto”, también conocida como “Casa de lágrimas”. Temática desarrollada en las plumas de distintos críticos de la obra del artista, desde sus contemporáneos como José Juan Tablada⁴⁹¹, Raziél Cabildo, Justino Fernández⁴⁹² o Alma Reed, hasta de especialistas como Renato González Mello⁴⁹³, Raquel Tíbol⁴⁹⁴, y recientemente Adriana Zapata⁴⁹⁵, entre varios otros. Existen, asimismo, importantes estudios realizados por especialistas en arte mexicano moderno, que analizan obras

City (2001). También múltiples artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y la tesis doctoral de Guadalupe de los Ríos “*Sexualidad y Prostitución en la Ciudad de México durante el ocaso del Porfiriato y la Revolución Mexicana (1910-1920)*” (2004); o los libros coordinados por Fabiola Bailón *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX* (2016) y por Elisa Speckman Vicio, *prostitución y delito: mujeres transgresoras en los siglo XIX y XX* (2016).

⁴⁹⁰ Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Librería de la Viuda de Bouret, México, 1908, p. 10.

⁴⁹¹ En especial sus artículos periodísticos “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer” (1913) y “Orozco, el Goya mexicano” (1924).

⁴⁹² No sólo en *José Clemente Orozco: Forma e idea* (1942), sino, en especial, en sus comentarios en el catálogo de obras del artista de la colección de Álvor Carrillo Gil (1949).

⁴⁹³ Por ejemplo, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres* (2008).

⁴⁹⁴ En especial, *José Clemente Orozco, una vida para el Arte. Breve historia documental* (1996).

⁴⁹⁵ *Becoming Modern, Becoming tradition: Woman, Gender and Representation in Mexican Art* (2001).

concretas de autores como Julio Ruelas⁴⁹⁶, David Alfaro Siqueiros⁴⁹⁷, Antonio Ruiz “El Corcito”, José Chávez Morado, entre otros, que retratan imágenes de prostitutas o hacen alusión al fenómeno. Sin embargo, a pesar de la importante relevancia de estas aportaciones, la representación de la prostitución en el imaginario nacionalista, en tanto conjunto, ha quedado soslayada dentro de la investigación del arte plástico del país. Es por ello, que uno de los logros de esta tesis de doctorado fue aportar nuevos saberes y perspectivas en torno a la temática, la descripción detallada de su iconografía, y, en especial, demostrar la importancia de la figura de la prostituta como uno de los tópicos importantes de la pintura nacionalista mexicana.

Ante la falta de un conjunto sistematizado, la búsqueda de obra resultó una labor detectivesca para explorar más allá de las bien conocidas imágenes orozquianas y descubrir la vasta producción de otros artistas mexicanos que demuestra, por su variedad y reiteración, la importancia de la temática en el quehacer nacional. Las fuentes principales fueron los acervos de importantes museos del país como el Museo de Arte Moderno, Museo Nacional de Arte, Museo Carrillo Gil, Museo del Estanquillo, Museo Dolores Olmedo, la Sala de Arte Público Siqueiros, Museo Nacional de la Estampa, entre otros. Los acervos de museos y colecciones privadas, especialmente la Colección Blaisten, así como una amplia bibliografía especializada sobre el arte moderno mexicano.

Para poder hurgar en los procesos creativos de los artistas, contextualizar las imágenes y emprender el análisis tanto formal como conceptual de dichas obras, recurrí a la consulta de textos de primera mano como documentos, entrevistas y autobiografías de los pintores. De igual manera, a estudios, artículos, escritos

⁴⁹⁶ Un trabajo destacado y de suma importancia es el de Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el Porfiriato” (2008).

⁴⁹⁷ En particular, los ensayos documentales de Irene Herner sobre las obras *Las Conejas* y *La Peladita*.

periodísticos y críticas artísticas de autores contemporáneos a ellos, así como del trabajo académico y de investigación de diversos especialistas en el ámbito de arte nacional que se citaron puntualmente a lo largo de este trabajo, y que se pueden encontrar en el siguiente apartado de bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Aguilar Urbán, Margarita. *Aurora Reyes: alma de Montaña*. México: Instituto de Chihuahuense de Cultura, 2010.

Alfaro Siqueiros, David. "Carta a Orozco: En presencia de su actual exposición de pinturas, dibujos y grabados en la casa del Colegio Nacional". *Hoy*, no. 398 (1944): 60.

_____. *Me llamaban el Coronelazo*. México: Grijalbo, 1977.

Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Grupo Planeta: España, 1998

Arc, Teresa, et. al. *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno*. México: Museo de Arte Moderno, INBA, 2013.

Arauz, Rachel, Comisarenco Diana, Cordero, Karen, et. al. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. Catálogo de exposición. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBA, 2012.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: ERA, 1987.

Azuela, Alicia, Andrés Lira González, Yolanda Moreno Rivas, Rita Eder, Manuel González Galván, Fausto Ramírez, Esther Acevedo, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Aurelio de los Reyes, Alberto Dallal, Daniel F. Rubín de la Borbolla, Emmanuel Carballo y Abelardo Villegas. *El nacionalismo y el arte mexicano*. México: UNAM, 1986.

Bakker, Nieke y Richard Thomson (curadores). *Splendours and Miseries. Images of prostitution in France, 1850-1910*. Celebrada en Paris, Musée d'Orsay, 22 septiembre 2015- 17 enero 2016. Paris: Musée d'Orsay, Flammarion, 2015.

Bailón Vásquez, Fabiola y Elisa Speckman (coord.). *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Históricas - UNAM, 2016.

Bailón Vásquez, Fabiola. *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Bajtín, Mijaíl. *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. México: Taurus, 2014.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Ed. Cátedra, 1981.

Barajas, Rafael "El Fisgón". *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.

Barajas Tinoco, Jorge. *Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM, 2012.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.

_____. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.

_____ y Tiedemann Rolf (ed.). *El libro de los pasajes*. Madrid: Editorial Akal, 2004.

Benson, Timothy O., Edward Dimendberg, David Frisby, Reinhold Heller y Anton Kæs. *Expressionist Utopias: Paradise, Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy (Weimar & Now: German Cultural Criticism)*. California: University of California Press, 2001.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1991.

Bernheimer, Charles. *Figures of ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Estados Unidos: Duke University Press, 1997.

Bidault de la Calle, Sophie. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. México: Cenidi Danza / INBA / CONACULTA, 2010.

Blake, Nigel, Francis Frascina, Briony Fer, Tamar Garb y Charles Harrison. *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

Bliss, Katherine E. *Compromised positions: prostitution, public health, and gender politics in revolutionary Mexico City*. Estados Unidos: Penn State University Press, 2001.

_____. "Figuras revolucionarias: prostitutas, trabajo y comercio sexual en la Ciudad de México, 1900-1940". En *Género y cultura en América Latina. Tomo II: Arte, historia y estudios de género*, coordinado por Luzelena Gutiérrez, 239 – 280. México: Colegio de México, 2003.

Boltanski, Luc. *Los usos sociales del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Periferia, 1975.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

- Bourdieu, Pierre. *Manet: A Symbolic Revolution*. Inglaterra: Polity Press, 2017
- Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Brenner, Anita. *Idols Behind Altars*. Nueva York: Payson and Clarke LTD, 1929.
- Brombert, Beth Archer. *Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat*. Estados Unidos: University of Chicago Press, 1997.
- Buffington, Robert, y Pablo Piccato. "Tales of Two Women: The Narrative Construal of Porfirian Reality". *The Americas* 55, no. 3 (1999): 391-424.
- Cabañas Osorio, J. Alberto. *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales (1931-1954)*. México: Universidad Iberoamericana, 2013.
- Cabildo, Raziél. "Artes Plásticas: la Exposición de J. C. Orozco en la casa Biblos". *La República: Semanario Político*, 29 de septiembre de 1916.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Campos, Rubén M. *El bar: la vida literaria de México en 1900*. México: UNAM, 1996.
- Cardoza y Argón, Luis. "La pintura y la revolución mexicana". *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*. México: Editorial Herrero, 1971. pp. 91-188.
- Carrillo Gil, Álvaro. *Orozco en la Colección de Carrillo Gil*. Tomo II. México: Álvaro Carrillo Gil, 1953.
- Castillo, Alberto del. "Prensa, poder y criminalidad a finales del siglo XIX en la ciudad de México". En *Hábitos, normas y escándalo: prensa criminalidad y drogas durante*

el porfiriato tardío, coordinado por Ricardo Pérez Montfort, 15-73. México: CIESAS, Plaza y Valdés, 1997.

Castro Flores, Fernando. *Picasso, el rey de los burdeles*. Madrid: Abada Editores, 2008.

Castro, María del Mar. "La cortesía: códigos verbales y no verbales en la comunicación interpersonal", revista *Historia y comunicación social*, vol. 18, número especial (2013): 365-375.

Chametzky, Peter. *Objects as History in Twentieth-century German Art: Beckmann to Beuys*. Estados Unidos: University of California Press, 2010.

Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Ed. Domés, 1985.

Clark, Kenneth. *The Nude: A study in ideal form*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1972.

Clark, Timothy J. *The painting of Modern Life. Paris in the art of Manet and his followers*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1999.

Clayson, Hollis. *Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Estados Unidos: The Getty Research Institute, 2003.

Clemente Orozco, José. *Autobiografía*. México: Ediciones Occidente, 1945.

Crespo Espinosa, Maite. *Historia del maquillaje*. Madrid: Harpo, 2004.

Comisarenco Mirkin, Dina. *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. México: Artes de México, Universidad Iberoamericana, UNAM, 2017.

Connelly, Frances S. (ed.). *Modern art and Grottesque*. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2003.

_____. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Machado Libros, 2015.

Corbin, Alain. "Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: Un sistema de imágenes y regulaciones". En *Historias*, no. 18 (1987): 11-22.

_____, (coord.). *Historia del cuerpo. Vol. II. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus, 2005.

_____, Claire Dupin y Isolde Pludermacher. *Abécédaire de la prostitution au XIXe siècle*. Francia: Musée d'Orsay, Flammarion, 2015.

Cordero Reiman, Karen. "Síntomas culturales: cuerpos del siglo XX en México". *El cuerpo aludido. México, siglos XVI-XX*. Catálogo de la exposición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, 1998. pp.89-109.

_____, Sáenz, Ina, (coomp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Coronel Rivera, Juan Rafael (curador). *Una orquídea tatuada y la danza en las manos, Rosa Rolanda (1898-1970)*. Catálogo de exposición. México: CONACULTA, INBA, Muse Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011.

_____, Tibol, Raquel, Dorotinsky, Deborah. *Olga Costa: apuntes de naturaleza, 1913-2013*. Catálogo de exposición. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2013.

Courtine, Jean-Jacques (coord.). *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El Siglo XX*. España: Taurus, 2006

Cubero, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.

Cuevas, José Luis. "Orozco y Dostoievski". En *Orozco: Iconografía personal*, escrito por Cristina Pacheco, 14. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Debroise, Olivier (ed.). *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940*. México: INBA/Museo Nacional de Arte. 1996.

Deffebach, Nancy. *María Izquierdo and Frida Kahlo: challenging visions in modern Mexican art*. Austin: University of Texas Press, 2015.

Delgado, Ixchel. *Prostitución, sífilis y moralidad sexual en la ciudad de México a fines del siglo XIX*. Tesis de licenciatura en Antropología Social. México: Escuela Nacional de Antropología Historia, 1993.

Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, 1994.

Eder, Rita. "El sueño de la Malinche de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades". En *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Cuauhtémoc Medina González, 93-111, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (2001).

_____. "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano". En *Arte en México: autores, temas, problemas*, coordinado por Rita Eder, 341-371. México: FCE, CONACULTA, 2002.

Eisenstein, Sergei. *Yo. Memorias Inmorales. Tomo 2.* México: Siglo XXI, 1991.

Endell, August. "La belleza de la metrópoli, 1908". En *Viena–Berlín. Teoría, arte, arquitectura entre los siglos XIX y XX*, editado por Antonio Pizza y Maurici Pla, 181-184. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza.* Madrid: Lumen, 2018.

_____. *Historia de la fealdad.* Madrid: Lumen, 2018.

Fernández, Justino. *Orozco: Forma e idea-* México: Editorial Porrúa, 1956.

_____. *El hombre: Estética del arte Moderno y contemporáneo.* México: UNAM, 1962.

_____. *Obras de Orozco en la Colección Carrillo-Gil.* Tomo I. México: Álvaro Carrillo Gil, 1949.

Foucault, Michel. "Historia de la medicalización", conferencia dictada en el Instituto de Medicina Social, Centro Biomédico, de la Universidad Estatal de Río de Janeiro, Brasil, 1974. En *Educación médica y salud*, vol. 11, no. 1 (1977): 3-25.

Foppa, Alaíde. *Confesiones de José Luis Cuevas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1975,

_____. *Los anormales.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

_____. *Historia de la sexualidad, 1. La inquietud de sí.* México: Editorial Siglo XXI, 2011.

_____. *Historia de la sexualidad, 2. El uso de los placeres*. México: Editorial Siglo XXI, 2011.

Fried, Michael. *La modernidad de Manet*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014.

Fuentes, Pamela J. "Apuntes en torno a la prostitución masculina y el fin de la prostitución reglamentada en la Ciudad de México". *Revista Navegando por las ciencias, política y cultura*, no. 17, vol. 5, (2017): 69-78.

Freud, Sigmund. "33ª Conferencia. La feminidad". En *Sigmund Freud Obras completas. Vol. XXII*, coordinado por James Strachey y Anna Freud, 104-125. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

_____. "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa". En *Sigmund Freud Obras completas. Vol. XI*, coordinado por James Strachey y Anna Freud, 173-183. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.

Gamboa, Federico. *Santa*, en *Novelas de Federico Gamboa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

_____. *Mi diario II (1897-1900)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México: Porrúa, Colección Sepan Cuantos, 1992.

García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu, 2001.

Goffen, Ronna. "Sex, space, and social history in Titian's *Venus of Urbino*". En *Titian's "Venus of Urbino"*, editado por Ronna Goffen, 63-90. Inglaterra: Cambridge University Press, 1997.

Gogh, Vincent van. *Cartas a Theo*. España: Book Trade, 2013.

Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2003.

Goncourt, Edmond de. *La Fille Élisa*. Paris: Editions du Boucher, 2002.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena, 1990.

González Rojas, Sergio. *Asamblea de ciudades*, catálogo de exposición. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

González Velasco, Ana Cecilia. *La prostitución en el cine mexicano*. México: Universidad Iberoamericana, 1974.

Gorriarán, Carlos Martínez. "Los orígenes estéticos de las identidades modernas". *Claves de la razón práctica*, no. 80, (1998): 6-13.

Grosz, George. *The Berlin Years*. Nueva York: Rizolli, 1985.

Guillebaud, Jean-Claude. *La tiranía del placer*. España: Editorial Andrés Bello, 2000.

Harrison, Charles, Gill Perry y Francis Frascina. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

Helman, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Herner Reiss, Irene. *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*. México: UNAM, Editorial Nueva Imagen, 1979.

_____. "José Clemente Orozco. La diagonal y la Cruz". En *Catálogo de exposición José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, Hospicio Cabañas (2010): 510-520.

_____. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. México: Secretaría de cultural del Gobierno del Distrito Federal, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2010.

_____. "David Alfaro Siqueiros. Las Conejas". *Latin American Sale 20-21 November*. Christies, Nueva York, 2012.

_____. "Venus y Odaliscas". *Colección de arte digital y comunicación artística*, colección de discursos curatoriales en forma de power points, textos y productos audiovisuales. México: UNAM, 2012.

_____. *Ensayo documental David Alfaro Siqueiros, La Peladita*. México: Galería Pablo Goebel, 2016.

_____. "La otra Giganta, persistencia del desnudo". *La Palabra y el hombre*, no. 44 (2018): 45-48.

Hershfield, Joanne. *Imagining la chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Estados Unidos: Duke University Press, 2008.

Heynen, Robert. *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*. Inglaterra: Brill, 2015.

Hoffmann, Jens (ed.). *The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin*, catálogo de exposición, Jewish Museum marzo-agosto 2017. Nueva York: Jewish Museum, 2017.

Hölderlin, Friedrich. *Poemas*, Barcelona: Icaria Editorial, 1991.

Hooks, Margaret. *Tina Modotti: fotógrafa y revolucionaria*. Madrid: La Fábrica, 2017.

Houbre, Gabrielle (coord.). *Prostitutions. Des représentations aveuglantes*. Francia: Musée d'Orsay, Flammarion, 2015.

Jiménez, Armando. *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*. México: Ed. Océano, 1998.

Krell, Alan. "The Fantasy of *Olympia*". *Connoisseur*, no. 195, (1977): 300.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. España: Siglo XXI, 1988.

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 2005.

Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

Lara y Pardo, Luis. *La prostitución en México*. México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1908.

Le Breton, David. *Antropología de cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión, 1995.

_____. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión, 1995.

Llorens Herrero, Margarita. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. España: Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana, 2007.

López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomo 1. México: UNAM, 1990.

López Hernández, Miriam. "Ahuianime: las seductoras del mundo nahua prehispánico". *Revista española de antropología americana*, vol. 42, núm. 2 (2012): 401-423.

López Velarde, Ramón. *Obra poética*. Madrid: ALLCA XX, Universidad de Costa Rica, 1998.

Lorenz, Ulrike (curadora). *Otto Dix. Violencia y pasión*, catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte, octubre 2016- febrero 2017. MUNAL, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO). México: Goethe Institute, 2016.

Lozano, Luis-Martín (curador). *Arte moderno de México 1900-1950*. México: UNAM / CNCA, 2000.

Malvido, Adriana. *Nahui Olin*. México: Circe Ediciones, 2018.

Manrique, Jorge Alberto, y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*. México: UNAM, 2005.

Martínez Gorriarán, Carlos. "Los orígenes estéticos de las identidades modernas". *Claves de la razón práctica*, no. 80, (1998): 6-13.

Meskimmon, Marsha. "No Place for a Lady: Women Artists and Urban Prostitution in the Weimar Republic". En *Urban Visions Experiencing and Envisioning the city*, editado por Steven Spier, 37-64. Londres: Liverpool University Press, 2002.

Massé, Patricia. "Realidad y actualidad de las prostitutas fotografiadas en 1865". *Política y Cultura*, núm. 6 (1996): 111-131.

Mandel, Claudia. "Notas sobre la categoría de 'lo abyecto' en las artes visuales contemporáneas". *Escena*, vol. 72, num. 1 (2013): 7-11.

Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in mexican literature. From History to Myth*. Estados Unidos: University of Texas Press, 1991.

Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 3ª ed. México: Alianza Forma, 1983.

Miesel, Victor (ed.). *Voices of German Expressionism*. Estados Unidos: Prentice-Hall, Inc., 1970.

Monsiváis, Carlos. "Amoroso como un desollamiento". En *Sainete, drama y barbarie. José Clemente Orozco: centenario, 1883-1983*, catálogo de exposición en Museo Nacional de Arte noviembre-diciembre (1983). México. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983.

_____. "Puros cuentos, de Bartra y Aurrecochea, crónica, rescate y recuento de 60 años de historieta". *Proceso*, no. Falta número (1989): páginas:

Morales, Alfonso y Sergio González. *Asamblea de ciudades*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

_____. "Livianos y diletantes". *Luna córnea*, no. 4 (1994): 60-71.

Muñiz, Elsa. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2002.

_____ (coord.). *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Nead, Lynda. *Myths of Sexuality. Representation of Women in Victorian Britain*. Oxford: Blackwell, 1988.

_____. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Nochlin, Linda. *Realism (Style and Civilization)*. Estados Unidos: Penguin Books, 1971.

Novo, Salvador. *Las locas, el sexo y los burdeles*. México: Diana, 1979.

Núñez Becerra, Fernanda. *La prostitución y su representación en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*. Barcelona: Gedisa, 2002.

_____. "Mujeres públicas, consumidores privados. Los clientes esos desconocidos". En *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, coordinado por Fabiola Bailón y Elisa Speckman, 257-278. México: IIH-UNAM, 2016.

_____.

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Ediciones Era, Secretaría de Educación Pública, 1971.

_____. *Orozco, verdad cronológica*. México: Universidad de Guadalajara, 1983.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: art and decadent from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage, 1991.

_____. *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot 1925-1929, y tres textos inéditos)*. México: Siglo XXI, 1993.

Parent du Châtelet, Alexandre- Jean-Baptiste. *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*. Paris: J. B. Baillière, 1836.

Paz, Octavio. *Obras Completas 6; Los privilegios de la Vista I. Arte universal*. 2ª ed. México: FCE, Col. Círculo de lectores, 1994.

_____. *El Laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *Obras Completas 7; Los privilegios de la vista II. Arte de México*. 2ª ed. México: FCE, Col. Círculo de lectores, 1994.

Pérez Galván, Ana. "Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)". En *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960*, catálogo de exposición, (1991). México, Museo Nacional de Arte.

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos*

sobre cultura popular y nacionalismo. México: CIESAS/ La Casa Chata, Col. Miguel Othón de Mendizábal, 1994.

_____. "El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución", en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, coomp. Raúl Béjar y Héctor Rosales, 57-79. México: CRIM, UNAM, 2005.

Pludermarché, Isolde, Alain Corbin y Claire Dupin. *Abécédaire de la prostitution au XIXe siècle*. Francia: Fammarion, 2015.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Argentina: Fiordo, 2015.

Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajó*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Pulido, Gabriela. *El mapa "rojo" del pecado: miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-50*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Ramírez, Fausto. "Artistas e iniciados en la obra de Orozco". En *Orozco: una relectura*. 61-99. México: UNAM, 1983.

Ramírez, Fausto. "Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el Porfiriato". En *Modernización y modernismo en el Arte Mexicano*. 119-147. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Ramos, Carmen. "Del cuerpo social al cuerpo carnal: *Santa y la Calandria* o el inconsciente político de una sociedad reprimida". *Signos: Anuario de humanidades*, vol. 5, núm. 1 (1991): 193-225.

Reed, Alma, Orozco. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Revenin, Regis. *Homosexualité et prostitution masculines à Paris: 1870-1918*. Francia: Editions L'Harmattan, 2005.

Reyero, Carlos. *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.

Revista Moderna. Año IV, no. 2 (1901).

Revista Moderna. Arte y Ciencia. Edición facsimilar. Vol. II, (1987).

Rico, Araceli. *Frida Kahlo : fantasía de un cuerpo herido*. México : Plaza y Valdes, 1993.

Ríos de la Torre, Guadalupe. "El mundo de las prostitutas del México de 1920". *Fuentes humanísticas*, vol. 13, no. 24, (2002): 111-116.

_____. *Sexualidad y prostitución en la Ciudad de México durante el ocaso del Porfiriato y la Revolución Mexicana (1910-1920)*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004

Ríos Córdoba, José Guadalupe. "Los mexicanos las prefieren...". En *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, coordinado por Elsa Muñiz, 285-305. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Rodríguez González, Sergio. "Cuerpo, control y mercancía. Fotografía prostibularia". *Luna córnea. El cuerpo*, no. 4 (1994): 73-81.

Rodríguez Prampolini, Ida. "Lo mexicano en el arte mexicano", en *Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*, catálogo de exposición, INBA. México: Galería Arvil, Museo de Monterrey, 1988.

Rodríguez, Beatriz. *Prostitución: del tabú a la banalidad. Mercados del amor*. Argentina: Lugar Editorial, 2011.

Rubin, Susan (ed.). *The female body in Western Culture*. Estados Unidos: Harvard University Press, 1985.

Ruiz Castro, Mónica. *Las tentaciones de San Antonio: cuerpo, deseo y prohibición en las obras de Hieronymus Bosch y Salvador Dalí*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Sabido, Olga. "Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica". En *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*, coordinado por Miguel Ángel Aguilar y Paula Soto, 19-54. México: Miguel Ángel Porrúa, UAM-Iztapalapa, 2013.

Sanchis Llopis, Jordi. "Las profesionales del sexo en la comedia griega del siglo IV A.C.", *Asparkía*, no. 25 (2014): 48-67.

Santillán, Martha. "Mujeres 'non sanctas'. Prostitución y delitos sexuales: Prácticas criminales en la Ciudad de México, 1940-1950". *Historia Social*, no. 76 (2013): 67-85.

Savater, Thierry. *El Origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. España: Ediciones Trea, 2009.

Schopp, Claude. *L'Origine du monde, vie du modèle*. Francia: Phebus, 2018.

Soca, Ricardo. *Nuevas y fascinantes historias de las palabras*. Uruguay: Asociación Cultural Antonio de Nebrija, 2004.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Argentina: Taurus, 2003.

Speckman Guerra, Elisa, y Fabiola Bailón Vásquez (coord). *Vicio, prostitución y delito Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 216

Stein, Philip. *Siqueiros: His Life and Works*. Estados Unidos: International Publishers New York, 1994.

Tablada, José Juan. *Los ojos de la máscara: Antología Poética*. España: Editorial Renacimiento, 2008.

_____. *Obras XI. La feria de la vida. Memorias I*. México: UNAM, 2010.

Tablada, José Juan. "José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer". *El Mundo Ilustrado*, 1 de noviembre de 1913.

Tatar, María. *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1995.

Tenorio Trillo, Mauricio. *Hablo de la ciudad: Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Tibol, Raquel. *Arte mexicano, Época moderna y contemporánea*. México: Ed. Hermes, S.A., 1964.

_____. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea, Tomo II*. México: Ed. HERMES S.A., 1969.

_____. *José Clemente Orozco, una vida para el arte. Breve historia documental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996

_____. *Palabras de Siqueiros*. México: Fondo de cultura Económica, 1996.

_____. "Palacio Nacional en el torrente muralista Riveriano". En *Diego Rivera. Los murales del Palacio Nacional*, 27-38. México: INBA, 1997.

_____. *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*. México: Plaza & Janes, 2002.

_____, Carlos Monsiváis, José Luis Trueba Lara, Anvy Guzmán Romero y Grisell Villasana Ramos. *José Chávez Morado. Los lenguajes de la pintura*. México: Artes de México, 2017.

Toledo, Alejandro. "Acapulco en el sueño de Francisco Tario", *Letras libres*, no. 230, (2018): 18-20.

Tuñón, Esperanza. *Mujeres que se organizan. El Frente Único Pro Derechos de la Mujer. 1935-1938*. México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1992.

Tuñón, Julia *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen*. México: El Colegio de México-PIEM, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

_____, (comp.). *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México-PIEM, 2008.

Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad, exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios, 1967.

Vargas, Ava. *La casa de citas en el barrio galante*. México: Editorial Porrúa, 1998.

Vasconcelos, José. *Ulises criollo: la vida del autor escrita por él mismo / José Vasconcelos*. 3ª ed. México: Ediciones Botas, 1935.

Vázquez Mantecón, María del Carmen. "La prostitución de la sexualidad durante el siglo XIX mexicano". *Históricas*, no. 61, (2001): 36-62.

Villegas, Gladys. *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica*. Tesis de Doctorado en Artes. Madrid: Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2001.

Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Argentina: Ediciones del Sol, 2008.

Zavala, Adriana. *Becoming Modern, Becoming tradition: Woman, Gender and Representation in Mexican Art*. Estados Unidos: Pennsylvania State University Press, 2011.

Webgrafía

Barrios, José Luis. "El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación". Ponencia dictada en Jornadas de Cuerpo y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata, 2008, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Siglo Veinte, 1970. https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sex.pdf

Carreño, Manuel Antonio. *Manual de Urbanidad y buenas maneras*. 1853.
http://castroruben.com/Manual_De_Carreno_Y_Mas.pdf

Coffey, Mary K. “‘Without any of the seductions of art’. On Orozco’s misogyny and public art in the Americas”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, no. 83 (2000).
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2153/2842>

De la Vega, Eduardo. “Dibujos de temas bastante demenciales”. *Cine Toma*, vol. 44, (2016): 9 y 10. https://issuu.com/galdiyyu/docs/cine_toma_44

Diccionario de la Real Academia de la Lengua. <https://dle.rae.es/?id=CzVy2Dz>

Echeverría, Bolívar. “De la academia a la bohemia y más allá”. *Theoría, Revista del Colegio de Filosofía*, no. 19 (2009): 19-20.
<https://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf>

González Reyes, Alba. “Cultura visual y representaciones del cuerpo femenino: literatura, prensa y artes gráficas (Ciudad de México, 1897-1927)”. *Dimensión Antropológica*, vol. 53 (2011): 93-117.
<https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=7395>

González Rodríguez, Sergio. “En el antro”. *Nexos*, (1986).
<https://www.nexos.com.mx/?p=4656>

Hydak, Laura, “Sobre máscaras y malvadas: la imagen de la mujer en los Caprichos de Goya”. En *Gaceta Hispánica de Madrid*, edición X. 1-27.
<http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2013/12/8-Hydak.pdf>

Mauleón, Héctor de. “La orgía de las Margaritas”. *Nexos* vol. 37, no. 453, (2015).

<https://www.nexos.com.mx/?p=26094>

Monsiváis, Carlos. "Elogio de las penumbras". *Revista Fractal*, no. 52. (2009).
<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal52CarlosMonsivais.html>

Núñez Becerra, Fernanda. "París - México: un mismo combate La sífilis contra la civilización". En *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX. Tomo II*, coordinado por Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, 271-289. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993.
<http://books.openedition.org/cemca/853>

_____. "Taras, estigmas, degeneración. Los científicos sociales de finales del XIX frente a la prostitución". En *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; Siglos XIX-XX. Tomo III-IV*, dirigido por Javier Pérez-Siller, 411-427. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008.
<http://books.openedition.org/cemca/1681>

Paredes, Heriberto. "Un fantasma genial conocido como 'El Hotentote'". *Revista Contemporary and América Latina*, (2018).
<http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/el-hotentote/>

Sahagún, Fray Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo III. México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, 1830.
<https://archive.org/stream/historiageneral03saha#page/n5/mode/2up>

Sheridan, Guillermo. "Sobre la muerte de Ramón López Velarde", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-muerte-de-lopez-velarde--0/html/dfc5b033-08b6-40a4-a635-ebc531957a02_5.html

Tablada, José Juan. "La Bella Otero" (1906), Material de lectura. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/oes%C3%ADa-moderna/16-poesia-moderna-cat/83-033-jose-juan-tablada?start=9>

Vidales, Lucía. "Grotesco decadente y grotesco subversivo". *Discurso Visual*, no. 33, (2014). http://www.discursovisual.net/dvweb33/TT_Lucia.html

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1** Gustave Courbet, *Cortesianas al borde del Sena*, 1856, óleo sobre lienzo, 174 x 206 cm. Museo de Bellas Artes, París, Francia. **24**
- Ilustración 2** Félicien Rops, *A la venta. Dos amigas*, 1880-90, acuarela, 30.5 x 21 cm. Musée Félicien Rops, Namur, Bélgica. **29**
- Ilustración 3** Louis Valtat, *En el boulevard*, 1892, óleo sobre lienzo, 220 x 172 cm. Fundación Bemberg, Toulouse, Francia. **30**
- Ilustración 4** Vincent van Gogh, *Mujer desnuda sobre una cama*, 1887, óleo sobre lienzo, 24 x 41 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Alemania. **31**
- Ilustración 5** Vincent van Gogh, *En el café: Agostina Segatori en Le Tambourine*, 1887, óleo sobre lienzo, 55.5 x 46.5 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam, Holanda. **32**
- Ilustración 6** Henri Toulouse Lautrec, *Mujer subiéndose las medias*, 1894, óleo sobre cartón, 58 x 46 cm. Musée d'Orsay, París, Francia. **33**
- Ilustración 7** Maurice de Vlaminck, *En el bar*, 1900, óleo sobre lienzo, 40 x 32 cm. Museo Calvet, Avignon, Francia. **33**
- Ilustración 8** Kess van Dongen, *Femme Fatal*, 1905, óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm. colección particular. **33**
- Ilustración 9** Jean Béraud, *La espera*, 1885, óleo sobre lienzo, 56 x 39.5 cm. Musée d'Orsay, París, Francia. **35**
- Ilustración 10** Jean Béraud, *La proposición o La asignación en la Calle Chateaubriand*, 1855, óleo sobre panel, 55 x 38 cm. Musée des Arts Décoratifs, París, Francia. **35**
- Ilustración 11** Giovanni Boldini, *Cruzando la calle*, 1873, óleo sobre panel, 46.2 x 37.8 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts, Estados Unidos. **35**
- Ilustración 12** Théophile Alexandre Steinlen, *Mujer en la noche*, 1890, óleo sobre lienzo, 107 x 37.5 cm. Colección particular. **36**
- Ilustración 13** Frantisek Kupka, *Lo arcaico*, 1910, óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm. Centre Pompidou, París, Francia. **36**
- Ilustración 14** Louis Anquetin, *Mujer en los Campos Elíseos*, 1891, óleo sobre panel, 83.2 x 100 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam, Holanda. **37**
- Ilustración 15** Luois Anquetin, *Mujer con velo*, 1891, óleo sobre panel, 81 x 55 cm. Colección particular. **37**
- Ilustración 16** Jean-Louis Forain, *En el Jardín de París*, 1884, óleo sobre panel, 54 x 45.7 cm. Colección particular. **38**
- Ilustración 17** Edgar Degas, *Mujeres en la Terraza de un Café, en la tarde*, 1877, Monotipo en pastel, 41 x 60 cm. Musée d'Orsay, París, Francia. **39**
- Ilustración 18** Jean Béraud, *Prostitutas (en el Jardín de París)*, 1905, óleo sobre lienzo, 101 x 85.5 cm. Musée Carnavalet, París, Francia. **39**
- Ilustración 19** Félicien Rops, *Parodia humana: La esquina de la calle a las cuatro de la mañana*, 1881, lapiz, crayón negro, acuarela, 22.5 x 15.5 cm. Musée Félicien Rops, Namur, Bélgica. **41**

- Ilustración 20** Henri Toulouse-Lautrec, *Sola*, 1896, óleo sobre cartón, 31 x 40 cm. Musée d'Orsay, París, Francia. **43**
- Ilustración 21** Edgar Degas, *Descansando en la cama*, 1876-77, monotipo-pastel y tinta negra, 12.1 x 15.9 cm. Colección particular. **43**
- Ilustración 22** Edvard Munch, *El pasillo*, 1895, litografía, 43.5 x 32.3 cm. Muchmusset, Oslo, Noruega. **48**
- Ilustración 23** Félix Vallotton, *¿Quiere usted este fino broche?*, 1901, litografía a color, Biblioteque Nationale de France, París, Francia. **50**
- Ilustración 24** Albert Besnard, *Prostitución*, 1876-77, grabado en punta seca, 44.5 x 31.7 cm. Van Gogh Museum, Holanda. **50**
- Ilustración 25** Auguste Chabaud, *Hotel-Hotel*, 1907-8, óleo sobre cartón montado en tabla, 38.5 x 53.5 cm. Musée de Saint-Tropez, Francia. **51**
- Ilustración 26** Francisco de Goya, "Pobrecitas!", *Los Caprichos*, no. 22, 1797-9, aguafuerte y aguatinta bruñida, 30.6 x 20.1 cm. Museo del Prado, Madrid. **59**
- Ilustración 27** Francisco de Goya, "Ni así la distingue", *Los Caprichos*, no. 7, 1797-9, aguafuerte y aguatinta bruñida, 30.6 x 20.1 cm. Museo del Prado, Madrid. **59**
- Ilustración 28** Francisco de Goya, "Ya van desplumados", *Los Caprichos*, no. 20, 1797-9, aguafuerte y aguatinta bruñida, 30.6 x 20.1 cm. Museo del Prado, Madrid. **60**
- Ilustración 29** Francisco de Goya, "Linda Maestra", *Los Caprichos*, no. 68, 1797-9, aguafuerte y aguatinta bruñida, 30.6 x 20.1 cm. Museo del Prado, Madrid. **61**
- Ilustración 30** Francisco de Goya, "Buenos Consejos", *Los Caprichos*, no. 15, 1797-9, aguafuerte y aguatinta bruñida, 30.6 x 20.1 cm. Museo del Prado, Madrid. **61**
- Ilustración 31** Otto Dix, *Walpurgis night*, 1914, tinta negra sobre papel. Otto Dix Foundation, Vaduz, Alemania. **65**
- Ilustración 32** Otto Dix, *Visita a Madame Germaine en Méricourt*, 1924, aguafuerte, 26.1 x 19.8 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York. **66**
- Ilustración 33** Otto Dix, *Soldado en la línea del frente en Bruselas*, 1924, aguafuerte, 28.8 x 19.8 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York. **66**
- Ilustración 34** Otto Dix, *Yo en Bruselas*, 1922, acuarela y lápiz sobre papel, 49 x 36.5 cm, Otto Dix Stiftung, Vaduz, Alemania. **66**
- Ilustración 35** Ernst Ludwig Kirchner, *Autorretrato como soldado*, 1915, óleo sobre lienzo, 69 x 63.3 cm. Allen Memorial Art Museum, Obelin. **66**
- Ilustración 36** Otto Dix, *Metrópolis*, 1927-8, técnica mixta, 181 x 404 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Alemania **69**
- Ilustración 37** George Grosz, *Alemania, un cuento de invierno*, 1918, óleo sobre lienzo, 215 x 132 cm. Bild-Kunst, Bonn, Alemania. **70**
- Ilustración 38** Ernst Ludwig Kirshner, *Calle con prostituta de rojo*, 1914-15, óleo sobre lienzo, 125 x 90.5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. **71**
- Ilustración 39** Otto Dix, *Venus en la era del capitalismo*, 1923, óleo sobre lienzo, 128 x 50 cm. **71**
- Ilustración 40** George Grosz, *Belleza quiero alabarte*, 1920, litografía offset, publicada en George Grozs, *Ecce Homo*. **73**

- Ilustración 41** George Grosz, *Poder y gracia*, 1922, litografía offset, publicada en George Grosz, *Ecce Homo*. **73**
- Ilustración 42** Otto Dix, *Muchacha ante el espejo*, 1921, sin medidas. (destruido en 1954), fotografía. **74**
- Ilustración 43** Autor no identificado, *Prostituta, en el Primer Registro de Mujeres Públicas conforme al Reglamento Expedido por S.M. el 17 de febrero de 1865. Fotografía publicada en Patricia Massé. "Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865", *Política y Cultura*, no. 6 (1996):111-131. **78***
- Ilustración 44** Julio Ruelas, *La domadora*, 1897, óleo sobre cartón, 15 x 19 cm. Colección Blaisten, México. **84**
- Ilustración 45** Félicien Rops, *Pornokratès, La dame au cochon*, 1922, pastel, gouache y acuarela, 75 x 48 cm. Musée Félicien Rops, Namur, Bélgica. **84**
- Ilustración 46** Julio Ruelas, *Sócrates*, 1902, tinta china. Publicada en *Revista Moderna*, año V, num. 16, (segunda quincena de agosto 1902): 24. **85**
- Ilustración 47** Julio Ruelas, *La bella Otero*, 1906, tinta china. Publicada en *Revista Moderna*, (julio 1906). **86**
- Ilustración 48** Julio Ruelas, *Un Noctámbulo*, 1901, tinta china. Publicada en *Revista Moderna*, año IV, num. 22, (segunda quincena de noviembre de 1901). **87**
- Ilustración 49** Julio Ruelas, *La Paleta*, 1900, óleo sobre madera. Colección particular. **89**
- Ilustración 50** Julio Ruelas, *Carmen*, 1901, tinta china. Publicada en *Revista Moderna*, año IV, num. 13, (primera quincena de julio de 1901). **90**
- Ilustración 51** José Guadalupe Posada, *Corrido "El Chalequero*, ca. 1892, grabado en madera, 34.4 x 22.7 cm. Impresión de originales en 1930, Colección Blaisten, México. **91**
- Ilustración 52** José Guadalupe Posada, *Corrido "El Chalequero*, ca. 1892, grabado en madera, 34.4 x 22.7 cm. Impresión de originales en 1930, Colección Blaisten, México. **92**
- Ilustración 53** José Guadalupe Posada, *Triste Historia del suicidio de Herlinda Martínez (A) La Popocha*, ca. 1896. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo, Ciudad de México. **93**
- Ilustración 54** José Guadalupe Posada, *Asesinato de "La Malagueña"*, ca. 1892, zincografía, 9.2 x 14 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. **94**
- Ilustración 55** José Clemente Orozco, *Cortina Roja*, 1912, acuarela y lápiz sobre papel, 23 x 33 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **107**
- Ilustración 56** José Clemente Orozco, *Hetairas*, ca. 1913, pastel sobre cartón, 39.5 x 49.5 cm. Colección particular. **107**
- Ilustración 57** José Clemente Orozco, *Mujeres bailando*, 1913, acuarela sobre papel, 44 x 60 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **108**
- Ilustración 58** José Clemente Orozco, *Baile en un burdel*, 1913, óleo sobre lienzo, 75.6 x 97.8 cm. Colección particular. **108**
- Ilustración 59** José Clemente Orozco, *La Recamara*, 1910, acuarela sobre papel, 42.2 x 60.4 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. **108**
- Ilustración 60** José Clemente Orozco, *El Juego*, 1913, acuarela sobre papel, 44 x 60 cm. Colección particular. **109**

- Ilustración 61** José Clemente Orozco, *Mujeres peleando*, 1911-13, acuarela sobre papel, 27.9 x 47.9 cm. Colección particular. **109**
- Ilustración 62** José Clemente Orozco, *En el burdel*, 1910-13, acuarela sobre papel, 44 x 60 cm. Colección Pérez Simón, México. **110**
- Ilustración 63** José Clemente Orozco, *El Despojo*, 1913-1915, acuarela sobre papel, 19.8 x 27 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **110**
- Ilustración 64** José Clemente Orozco, *Haciendo Sala, ca.1913-15, acuarela sobre papel. Incluida en la publicación de José Juan Tablada "Orozco, the Mexican Goya", International Studio, marzo, 1924. Reproducida en Adriana Zavala. Becoming Modern, Becoming tradition, Estados Unidos: Pennsylvania State University Press, 2011, p. 128.* **111**
- Ilustración 65** Emilio Baz Viaud, *En el cuarto de hotel*, 1941, temple y pincel seco sobre cartulina, 34.5 x 30 cm. Colección Blaisten, México. **115**
- Ilustración 66** José Clemente Orozco, *Hombre y prostituta*, 1925, lápiz sobre papel. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. **117**
- Ilustración 67** José Clemente Orozco, *La violación*, 1926-28, tinta y lápiz sobre papel, 35.8 x 48.1 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Estados Unidos. **118**
- Ilustración 68** José Clemente Orozco, *Despojo Humano*, 1925-1928, óleo sobre tela. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **118**
- Ilustración 69** Olga Costa, *Cortesana*, 1939, tinta sobre papel. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo, Ciudad de México. **121**
- Ilustración 70** Francisco Díaz de León, *Calle del placer*, 1930, grabado, 21.2 x 15.5 cm. Colección Blaisten, México. **124**
- Ilustración 71** José Chávez Morado, "Por esas calles", de la serie *Vida nocturna en la ciudad*, 1936, xilografía, Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo, Ciudad de México. **124**
- Ilustración 72** Isodoro Ocampo, *Las hay a todas horas*, 1931, grabado, aguatinta, 34.5 x 23.5 cm. Colección Blaisten, Ciudad de México. **125**
- Ilustración 73** Everett G. Jackson, *Prostituta*, 1937, publicada originalmente en Max Miller, *Mexico Around Me*, (Nueva York: Reynald & Hitchcok, 1937). Tomada de Mauricio Tenorio, *Hablo de la ciudad: Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), e-book sin página. **127**
- Ilustración 74** Henri Cartier-Bresson, *Prostitutas en la calle de Cuauhtemotzin*, ca.1934, bromuro de plata sobre gelatina. Fundación Henri Cartier-Bresson, Francia. **128**
- Ilustración 75** Sergei Eisenstein, Dibujo, 1930, tinta y lápiz sobre papel. Publicado en Eduardo de la Vega, "Dibujos de temas bastante demenciales", *Cine Toma*, vol. 44, (enero-febrero 2016): 10. **129**
- Ilustración 76** Sergei Eisenstein, Dibujo, 1930, tinta y lápiz sobre papel. Publicado en Eduardo de la Vega, "Dibujos de temas bastante demenciales", *Cine Toma*, vol. 44, (enero-febrero 2016): 10. **129**
- Ilustración 77** Emilio Baz Viaud, *Calle de Cuauhtemotzin*, 1941, temple y pincel seco sobre cartulina, 51 x 37 cm. Colección Blaisten, México. **130**
- Ilustración 78** Nacho López, *Prostitutas en la calle del Órgano*, 1950. Bromuro de plata sobre gelatina. Fototeca Nacional INAH, Ciudad de México. **130**

- Ilustración 79** Fernando Leal, *Calle de Cuautemotzin*, 1960, óleo sobre lienzo. Colección Fernando Leal Audirac. **131**
- Ilustración 80** Antonio Ruiz "el Corcito", *El sueño de la Malinche*, ca.1939, óleo sobre madera, 29.5 x 40 cm. Colección particular. **133**
- Ilustración 81** José Clemente Orozco, *Prostitutas*, 1942, temple sobre masonite, 41.9 x 56.2 cm. Colección Mauricio Fernández Garza. **135**
- Ilustración 82** José Clemente Orozco, *En Espera*, 1946, acuarela sobre papel. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **135**
- Ilustración 83** Roberto Montenegro, *En el cabaret*, ca.1940, litografía. Colección Carlos Monsivais / Museo del Estanquillo, Ciudad de México. **137**
- Ilustración 84** José Clemente Orozco, *Cabaret Popular*, 1942, óleo sobre masonite, 60.4 x 80.8 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **138**
- Ilustración 85** José Clemente Orozco, *La Cantina*, 1941, óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Colección particular. **139**
- Ilustración 86** José Clemente Orozco, *Sin Título*, sin fecha, óleo sobre masonite. Colección Gelman. **139**
- Ilustración 87** Andrés Audiffred, *Mujer maquillada*, ca. 1930. Gouache y cartón sobre crayón. Colección Particular **140**
- Ilustración 88** Andrés Audiffred, *Una danza apacheasca*, ca. 1945, tinta china sobre cartoncillo. Colección particular. **140**
- Ilustración 89** David Alfaro Siqueiros, *La Peladita*, ca. 1958, piroxilina sobre masonite, 123 x 94 cm. Colección Particular. **141**
- Ilustración 90** David Alfaro Siqueiros, *Las Conejas*, 20 de febrero 1962, piroxilina sobre masonite, 80 x 59.7 cm. Colección particular. **141**
- Ilustración 91** José Clemente Orozco, *Maneras de hacer el amor*, Revista L'ABC, 17 de enero 1926, tomo I, no. 26. **143**
- Ilustración 92** José Clemente Orozco, *Una Escena de "Lirio entre espinas"*, 1911, caricatura publicada en el *Ahuizote*, año 1, 25 de nov. de 1911, no. 28. Hemeroteca Nacional de México. **145**
- Ilustración 93** González, "Carantoñas del Imparcial", en *Frivolidades*, año II, num. 77, 8 de junio de 1911, **145**
- Ilustración 94** Leopoldo Méndez, *El Bataclán*, 1940, grabado sobre madera, Colección Mercurio López, México. **146**
- Ilustración 95** José Clemente Orozco, *Banquete de los ricos*, 1926, fresco. Escuela Nacional Preparatoria, hoy Museo de San Ildefonso, Ciudad de México. **147**
- Ilustración 96** Fernando Gamboa, panel de *La lucha sindical*, ca. 1936-7, fresco. Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México. **147**
- Ilustración 97** José Clemente Orozco, *La Ley y la Justicia*, 1923-4, fresco. Escuela Nacional Preparatoria, hoy Museo de San Ildefonso, Ciudad de México. **148**
- Ilustración 98** José Clemente Orozco, *Catarsis*, 1934, fresco sobre bastidor metálico, 11.46 x 4.46 m. Palacio Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México. **149**

- Ilustración 99** David Alfaro Siqueiros, *Nacimiento del Fascismo*, ca. 1945 (segunda versión), piroxilina sobre masonite, 61 x 67 cm. Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México. **150**
- Ilustración 100** José Clemente Orozco, *Alegoría de la Mexicanidad*, 1940, fresco. 9.50 x 6 m. Biblioteca Pública Gabino Ortiz, Jiquilpan, Michoacán. **151**
- Ilustración 101** José Clemente Orozco, *La gran Meretriz*, Estudio para el mural *Alegoría del Apocalipsis* o *El diablo amarrado*, 1944, temple sobre cartón, 89.5 x 115 cm. Colección Virginia Calderón. **152**
- Ilustración 102** José Chávez Morado, *La Ciudad*, 1949, óleo sobre tela, 77 x 161 cm. Colección Particular. **153**
- Ilustración 103** David Alfaro Siqueiros, *El Diablo en la Iglesia*, 1947, piroxilina sobre masonite, 220 x 157.7 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. **154**
- Ilustración 104** *Ahuianime*, Códice Florentino: t. III, lib. X, cap. XV, fol. 39v (ed. 1979) **166**
- Ilustración 105** Diego Rivera, detalle del ciclo mural *México Prehispánico y la Colonia*, 1941–1952, fresco. Palacio Nacional, Ciudad de México. **167**
- Ilustración 106** Andrés Baudouin, *Mujer con lunares*, sin fecha, gouache sobre cartoncillo. Colección particular. **171**
- Ilustración 107** Frantisek Kupka, *Gallien's Girl*, 1909, óleo sobre lienzo, 108 x 98.5 cm. Národní Galerie, Praga, República checa. **171**
- Ilustración 108** Andrés Baudouin, *Prostituta*, ca. 1945, acrílico y lápiz graso. Colección particular. **172**
- Ilustración 109** Ernesto García Cabral, *Flapperista*, 1924. Portada de la *Revista de Revista*, 25 de mayo 1924. **174**
- Ilustración 110** Diego Rivera, detalle de *Viernes de Dolores en el canal de Santa Anita*, 1923–28, fresco. "Patio de las Fiestas", Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México. **175**
- Ilustración 111** Diego Rivera, detalle de *Noche de los ricos*, 1923–28, fresco. Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México. **175**
- Ilustración 112** Otto Dix, *Brothel Matron*, 1923, acuarela sobre papel, 50 x 35 cm, Otto Dix Stiftung, Vaduz, Alemania. **176**
- Ilustración 113** David Alfaro Siqueiros, detalle de *La Peladita*, 1958. **177**
- Ilustración 114** José Clemente Orozco, detalle de *Catarsis*, 1934. **177**
- Ilustración 115** David Alfaro Siqueiros, detalle de *Trata de Blancas*, 1959, piroxilina sobre masonite. Publicado en Raquel Tibol, *Siqueiros, Introdutor de realidades*, (México: UNAM, 1961). **179**
- Ilustración 116** Manuel Manilla, *Venta de mujeres*, s. XIX, grabado. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. **179**
- Ilustración 117** Manuel Rodríguez Lozano, *La Ramera*, 1927, óleo sobre cartón, 70 x 60 cm. Colección Blaisten, México. **181**
- Ilustración 118** José Clemente Orozco, *En Acecho*, 1913, acuarela sobre papel, 28 x 46.5 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **181**
- Ilustración 119** José Clemente Orozco, *La Hora del chulo*, 1913, acuarela sobre papel, 28 x 46.5 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **182**

- Ilustración 120** José Clemente Orozco, *La prostituta*, 1925, lápiz sobre papel. colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo, Ciudad de México. **183**
- Ilustración 121** José Clemente Orozco, *La Desesperada*, 1912, acuarela sobre papel, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **184**
- Ilustración 122** Vincent van Gogh, *Dolor*, 1882, grabado, 39 x 29.2 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam, Holanda. **184**
- Ilustración 123** Roberto Montenegro, *Los dos amores*, 1952, grabado, 29.9 x 21 cm. Colección Blaisten, México. **186**
- Ilustración 124** Carlos Orozco Romero, *Mariposilla (Mujer de la Calle)*, sin fecha, grabado, 32 x 24 cm. Museo Nacional de la Estampa. **192**
- Ilustración 125** José Clemente Orozco, *La conferencia*, 1912, acuarela sobre papel, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **194**
- Ilustración 126** José Clemente Orozco, *Mujer prostituta*, 1910-15, carboncillo sobre papel, 40 x 19 cm. Colección Pérez Simón, México. **195**
- Ilustración 127** Fernando Leal, *Pareja bailando en un bar*, 1956, óleo sobre lienzo. Colección Fernando Leal Audirac. **195**
- Ilustración 128** Pablo Picasso, *La bebedora de absenta*, 1901, óleo sobre cartón, 65.5 x 51 cm. Colección particular. **197**
- Ilustración 129** Francisco Díaz de León, *La Cabaretera*, 1935, grabado punta seca, 33.4 x 25.3 cm. Colección Blaisten, México. **198**
- Ilustración 130** José Antonio Gómez Rosas "El Hotentote", *Retrato de una prostituta*, sin fecha, óleo sobre lienzo. Publicado en Tomás Zurián, *La mano incontenible*, (México: INBA, 2002). **198**
- Ilustración 131** José Clemente Orozco, *Riña de cabaret*, 1944, óleo sobre masonite, 60.5 x 81 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **199**
- Ilustración 132** José Clemente Orozco, *Violencia en el cabaret*, 1940-45, temple sobre papel, 38 x 51 cm. Museo de Arte Moderno del Estado de México, Toluca. **199**
- Ilustración 133** Edgar Degas, *Tres prostitutas*, 1876-8, monotipo-pastel, 16 x 21.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda. **199**
- Ilustración 134** Édouard Manet, *Nana*, 1877, óleo sobre lienzo, 154 x 115 cm. Kunsthalle de Hamburgo, Hamburgo, Alemania. **203**
- Ilustración 135** José Clemente Orozco, *Cabeza de mujer galante*, ca. 1942, temple sobre papel, 49.5 x 35 cm. Colección Particular. **206**
- Ilustración 136** José Clemente Orozco, *Desolación*, 1913-15, acuarela sobre papel, 21 x 27 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **210**
- Ilustración 137** David Alfaro Siqueiros, *Un recurso: prostitución*, ca. 1930, grabado madera de hilo, 23.6 x 17.7 cm. Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México. **211**
- Ilustración 138** José Clemente Orozco, *Mujeres Galantes*, 1940-45, acualera sobre papel, 34 x 52 cm. Colección particular. **212**
- Ilustración 139** José Clemente Orozco, *Rompecabezas solucionado (La Dama de los Billetes)*, 1911. Publicado en Álvor Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, (México: Editorial Stylo, 1953) **214**

- Ilustración 140** Antonio Ruiz "El Corcito", *Las changuitas*, 1943, óleo sobre tela, 35 x 50 cm. Colección Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Ciudad de México. **219**
- Ilustración 141** Diego Rivera, detalle del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, 1947-8, fresco, 4.8 x 15 m. Museo Mural Diego Rivera, Ciudad de México. **223**
- Ilustración 142** David Alfaro Siqueiros, detalle del mural *Historia del teatro a la cinematografía en México*, 1958-68, acrílico sobre tela de vidrio sobre triplay, 80 m², Teatro Jorge Negrete, Asociación Nacional de Actores, Ciudad de México. **225**
- Ilustración 143** José Clemente Orozco, "Mirando el ansia loca con que su amiga le besa la boca", *El Malora*, 25 de Julio de 1914. **227**
- Ilustración 144** Félicien Rops, *El consejo de revisión*, 1879, lápiz, carboncillo, tinta, sobre papel, 16 x 13 cm. Musée Félicien Rops, Namur, Bélgica. **228**
- Ilustración 145** José Clemente Orozco, *El abrazo*, 1912-13, acuarela sobre papel. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **229**
- Ilustración 146** Otto Dix, *Marinero y prostituta*, 1923, aguafuerte, 30 x 24.8 cm. Institut für Auslandsbeziehungen, Alemania. **232**
- Ilustración 147** Diego Rivera, detalle de *Historia de México a través de los siglos*, 1929-35, fresco. Palacio Nacional, Ciudad de México. **234**
- Ilustración 148** Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre lienzo, 130 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris, Francia. **240**
- Ilustración 149** Tiziano, *La Venus de Urbino*, 1538, óleo sobre lienzo, 119 x 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia. Italia. **242**
- Ilustración 150** Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1790-1800, óleo sobre lienzo, 97 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid, España. **244**
- Ilustración 151** José Clemente Orozco, *La Toilet*, 1913, acuarela sobre papel. Colección particular. **255**
- Ilustración 152** Henri Toulouse-Lautrec, *La Toilett*, 1896, óleo sobre cartón, 67 x 54 cm. Musée d'Orsay, Paris, Francia. **255**
- Ilustración 153** Francisco Díaz de León, *Aquellos tres vicios*, 1941, grabado en madera de pie, 19.1 x 12.6 cm. Colección Blaisten, México. **256**
- Ilustración 154** Roberto Montenegro, *Mujer en el balcón*, 1938, acuarela sobre papel. Colección Carlos Monsiváis. **257**
- Ilustración 155** José Clemente Orozco, *La Carta*, 1914, tinta sobre papel, 23.3 x 37.8 cm, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **258**
- Ilustración 156** José Clemente Orozco, *Desnudo*, ca. 1945, óleo sobre tela, 43 x 33.5 cm. Colección Charpenel, Guadalajara. **259**
- Ilustración 157** José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1945, tinta negra sobre papel, 31 x 45 cm. Colección particular. **259**
- Ilustración 158** Francisco Díaz de León, *La vida galante*, 1933, acuarela y lápices de colores sobre papel, 20.5 x 17.6 cm. Colección Blaisten, México. **260**
- Ilustración 159** "JBC", *Sin Título*, 1900-15, fotografía publicada en Ava Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, (México: Editorial Porrúa, 1998). **260**

- Ilustración 160** “JBC”, *Sin Título*, 1900-15, fotografía publicada en Ava Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, (México: Editorial Porrúa, 1998). **260**
- Ilustración 161** Gustave Courbet, *El Origen del mundo*, 1866, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris, Francia. **263**
- Ilustración 162** Egon Schiele, *Mujer con medias negras*, 1913, gouache sobre papel. **263**
- Ilustración 163** Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907, óleo sobre lienzo, 243.9 x 233.7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, Estados Unidos. **266**
- Ilustración 164** José Clemente Orozco, *Bacanal*, 1935, litografía. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. **269**
- Ilustración 165** David Alfaro Siqueiros, *La Peladita*, 1958. **271**
- Ilustración 166** Otto Dix, *Semidesnuda*, 1926, óleo sobre lienzo. Ronal S. Lauder Collection. **271**
- Ilustración 167** Lola Álvarez Bravo, *Tríptico de los Martirios*, 1950, bromuro de plata sobre gelatina, 20 x 15 cm. Colección Centro Cultural Arte Contemporáneo. **272**
- Ilustración 168** Frida Kahlo, *Unos cuántos piquetitos*, 1935, óleo sobre metal, 48.5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. **272**
- Ilustración 169** Otto Dix, *Para Francisco de Goya*, ca. 1923, pincel y tinta negra sobre papel con tiza negra, 35.4 x 49.6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá. **274**
- Ilustración 170** José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1935, litografía, 45 x 58 cm. Galería López Quiroga, Ciudad de México. **281**
- Ilustración 171** Henri Cartier-Bresson, *Puteiniaid (Prostitutas)*, 1934, bromuro de plata sobre gelatina. Fundación Henri Cartier-Bresson, Francia. **282**
- Ilustración 172** Sergei Eisenstein, *La Matildona*, ca. 1930, tinta y lápiz sobre papel. Publicado en Eduardo de la Vega, “*Dibujos de temas bastante demenciales*”, *Cine Toma*, vol. 44, (enero-febrero 2016): 8. **282**
- Ilustración 173** Henri Cartier-Bresson, *La araña del amor*, 1934, bromuro de plata sobre gelatina. Fundación Henri Cartier-Bresson, Francia. **284**
- Ilustración 174** José Clemente Orozco, *La cucaracha I*, 1928, tinta sobre papel, 31 x 48 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México. **286**
- Ilustración 175** José Clemente Orozco, detalle de *Catarsis*, 1934. **288**
- Ilustración 176** José Clemente Orozco, detalle de *Catarsis*, 1934. **290**
- Ilustración 177** Otto Dix, *Prostituta y Veterano de guerra lisiado (Dos víctimas del Capitalismo)*, 1923-26, tinta sobre papel, 49.5 x 37.3 cm. Museum für Kunst and Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Alemania. **292**
- Ilustración 178** Otto Dix, “*Asesinato sexual*”, de la serie *Muerte y resurrección*, 1922, aguafuerte, 27.5 x 33.3, Institut für Auslandsbeziehungen, Alemania. **296**
- Ilustración 179** David Alfaro Siqueiros, *detalle de Nacimiento del Fascismo*, 1936 (primera versión), bromuro de plata sobre gelatina. Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México. **297**
- Ilustración 180** David Alfaro Siqueiros, detalle de *El diablo en la Iglesia*, 1947. **297**
- Ilustración 181** José Chávez Morado, *La ciudad*, 1949, óleo sobre tela. Fotografía Pedro Cuevas, Archivo del Intituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. **298**

- Ilustración 182** Henri Toulouse-Lautrec, *La inspección médica*, 1894, óleo sobre cartón, 83.5 x 61.4 cm. National Gallery, Washington, Estados Unidos. **305**
- Ilustración 183** Félicien Rops, *Ducha perineal*, 1878-1881, lápiz, crayón y gouache sobre papel, 22.8 x 15.3 cm. Musée Félicien Rops, Namur, Bélgica. **307**
- Ilustración 184** Félicien Rops, detalle de *Espéculo*, sin fecha, grabado, Wellcome Collection, Estados Unidos. **307**
- Ilustración 185** Félicien Rops, *Mors Syphilitica*, 1865, aguafuerte, 4.8 x 17.7 cm. Colección particular. **307**
- Ilustración 186** Otto Dix, *detalle de Los siete pecados capitales*, 1933, técnica mixta sobre madera, 179 x 120 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Alemania. **309**
- Ilustración 187** Otto Dix, *El Sifilitico*, 1920, grabado, 24.7 x 22.7 cm. Metropolitan Museum, Nueva York, Estados Unidos. **309**