



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

ÍDOLOS DE PERVERSIDAD TRAS LOS ALTARES: REPRESENTACIONES DE VIO-
LENCIA DE GÉNERO EN LA PLÁSTICA MEXICANA (1890-1968)

TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JORGE ALBERTO BARAJAS TINOCO

TUTORA PRINCIPAL
DRA. RITA EDER ROZENCWAJG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. ITZEL ALEJANDRA RODRÍGUEZ MORTELLARO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. SANDRA ZETINA OCAÑA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JULIO, 2024



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.

Ídolos de perversidad tras los altares: Representaciones de violencia de género en la plástica mexicana, 1900-1968

Prefacio	4
Capítulo I: Mujeres fatales y matadores de mujeres	17
1.Panel I: Esperanza	17
Decadentismo en Europa	20
Decadentismo en México	25
Clavar, sañudo, mi esperanza...	34
2. La domadora	39
Pornocracia	41
La femme fatale	42
3. Luz de luna	48
La medicalización de la narrativa y los matadores de mujeres	49
Capítulo II: El más alegre de los carnavales	56
1. Panel II: La casa del llanto	56
Desolación.	56
“Un mal necesario”	60
Lupanar revolucionario	66
2. Panel III: La caricatura asesinada	69
Las cucarachas	69
Del carnaval a la revolución	75
Una manzana y un chimpancé	81
¡Yo soy la revolución, la destructora...	83
Violación	91
3. Panel IV: Carnaval mecanizado	94
Katharsis	94
Nuevas mujeres	101
La máquina de prostituir	105
Lo grotesco	106
4. Orozco y la mujer	109

Fiesta salvaje	109
Unos cuántos piquetitos...	114
Panel V: Nación pequeña y los Teules	121
Capítulo III: El suplicio de la reina transfigurada en bestia	133
1. Panel VI: Sacrificios y ruptura	133
Juárez rodeado de momias	135
Orozco es otra cosa	136
¿El rey ha muerto?	140
2. Festín en Palacio	144
La Reina Mariana	144
Barroco surrealista	148
Barroco compulsivo	150
3. Camera oscura	152
Velázquez fotógrafo	152
(Foto)Montajes	153
Experiencia interior	157
4. Leng Tch'e	161
Consideraciones históricas	161
Orientalismo y decadentismo	165
Las fuentes	168
Bataille con Gironella	170
El obrador de Francisco Lezcano	176
Consideraciones finales	185
Agradecimientos	195
Bibliografía y fuentes consultadas	196

Prefacio

Régis Michele inaugura el catálogo de la exposición *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* con la siguiente tesis:

El arte occidental solo sabe plasmar el sexo en un modo: la violencia. Sería mejor decir violación. La obsesión sexual del arte occidental es la violación. Acecho, rapto, coito con uso de la fuerza: este proceso abrupto se reduce al sistema visual de la poliorcética amorosa. La pobreza del discurso es inversamente proporcional al refinamiento de la forma. Quedamos asombrados por la capacidad de los artistas para declinar con brillantez un argumento tan desastroso. Y también tenaz: desde el Renacimiento hasta la modernidad, esta iconografía pulsional ha perseverado en su ser, sin alteración profunda. Sin duda diremos que estamos exagerando. Erróneamente. El hábito nos ciega.¹

Como el propio autor menciona la declaración podría parecer exagerada, pero al visitar cualquier museo de arte occidental, nos encontramos con numerosas representaciones que respaldan esta afirmación. Por lo tanto, el objetivo principal de esta disertación radica en superar el hábito que nos impide percibir dichas representaciones de manera objetiva, liberándonos de la apatía inducida por la familiaridad. El arte moderno mexicano tampoco escapa a esta obsesión.

La presente investigación surgió en 2017, a partir de la comparación de dos imágenes que difieren considerablemente tanto en términos de tiempo como de temática, pero que, por alguna razón, parecían estar conectadas en mi percepción. Quizás esta conexión se limitaba únicamente al impacto subjetivo que ambas imágenes me provocaron la primera vez que las contemplé. Entre el mural *Katharsis* (1934) de José

¹ “L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un *seul* mode: la violence. Il vaudrait mieux dire le viol. L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le *viol*. Traque, rapt, coï, avec usage de la force: à ce moment abrupt se réduit le système visuel de la poliorcétique amoureuse. L'indigence du discours est inversement proportionnelle au raffinement de la forme. On demeure stupéfait par l'aptitude des artistes à décliner avec brio un argumentaire aussi funeste. Et aussi tenace: de la Renaissance à la modernité, cette iconographie pulsionnelle a persévéré dans son être, sans altération profonde. On dira sans doute que l'on exagère. À tort. C'est que l'habitude nous rend *aveugles*”. Régis Michel, *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000), 22. La traducción es mía.

Clemente Orozco y el óleo *Leng tch'e, Velázquez y Francisco Lezcano* (1968) de Alberto Gironella, transcurren más de treinta años; incluso, no comparten el mismo soporte ni técnica pictórica. Lo único que las une es que ambas presentan imágenes de violencia. Con el tiempo y el desarrollo de esta investigación, pude percatarme de que, en lugar de buscar similitudes, resultaba más interesante estudiarlas desde la perspectiva de sus diferencias, lo cual permitiría resaltar con mayor fuerza las intersecciones que inicialmente intuía. Asimismo, tenía la intención de acercar dos periodos históricos que, tradicionalmente, han sido tratados en la historiografía del arte como separados o incluso antagónicos: el muralismo y la ruptura. Sin embargo, al principio, estas piezas no terminaban de encajar.

A raíz de diversos acontecimientos, decidí reformular la dirección de mi investigación, la cual ya había avanzado considerablemente. Por un lado, la pandemia y el cierre de archivos y colecciones me impidieron continuar con los aspectos de investigación pendientes. Por otro lado, eventos personales me llevaron a reconsiderar mis enfoques en relación con varios temas que estaban claramente presentes. Hasta ese momento, había tratado la violencia en términos generales, pero un tema persistente emergía una y otra vez: la violencia de género. A pesar de su presencia constante en mis investigaciones profesionales desde el principio, nunca me había atrevido a enunciarlo, y mucho menos a abordarlo de manera sistemática y metodológica. Durante años, lo había evitado, temeroso de no contar con las herramientas argumentativas necesarias para abordar un tema tan delicado.

Por lo anteriormente expuesto, me propuse llevar a cabo un rastreo iconográfico de la manifestación de la violencia de género en el arte plástico moderno mexicano,

tomando como punto de partida tres casos aparentemente aleatorios y sin conexiones evidentes. No obstante, tengo la esperanza de que estos casos contribuyan a una interpretación diferente en un campo de estudio tan relevante como lo son los estudios de género en el arte.

Esta investigación se originó como una reflexión inicial sobre la expresión de la violencia. A medida que avanzaba, las complejidades se multiplicaban. Las preguntas iniciales, quizás ingenuas en su simplicidad, dieron paso a un análisis más profundo de situaciones cada vez más intrincadas relacionadas con la manifestación de la violencia de género. Esto incluye los métodos utilizados, los sujetos retratados, las formas en que se plasmaban los cuerpos, el significado de estas imágenes en el contexto histórico en el que surgieron y su relevancia en el diálogo contemporáneo. En términos explícitos, la exhibición de un cadáver femenino, ya sea en un mural en el Palacio de Bellas Artes o en un óleo en una colección, refleja la cruda realidad de nuestra sociedad, una realidad lamentable que forma parte de nuestro día a día. Por lo tanto, resulta de vital importancia rastrear esta larga tradición iconográfica para comprenderla y otorgarle nuevos significados. En este sentido, esta investigación se ha convertido en una reflexión profunda sobre el cuerpo femenino y sus representaciones, las cuales, en su mayoría, han sido creadas por hombres.

El objetivo de esta disertación es analizar cómo se ha representado y comprendido la violencia de género en el arte moderno mexicano, estableciendo una relación dialéctica entre las obras de Julio Ruelas, José Clemente Orozco y Alberto Gironella. La presencia de cadáveres femeninos en el corpus artístico se vincula con un símbolo de retórica política que puede rastrearse iconográficamente hasta el siglo XIX, relacio-

nándose con conceptos como decadencia, guerra y corrupción. Por lo tanto, resulta esencial abordar esta cuestión desde la perspectiva de género que concierne al cuerpo de las mujeres, ya que la representación de la violencia hacia el género masculino como cadáver conlleva connotaciones distintas. De esta manera, sería posible demostrar la existencia de genealogías que se basan en categorías establecidas en el siglo XIX. El tema del cuerpo, especialmente el cuerpo femenino, se entrelazaba con la tortura y la violencia, y parece que en la década de los sesenta se continuaba explorando esta temática que Orozco y otros artistas habían abordado previamente.

Esta continuidad temática y la influencia de Orozco plantean una línea de investigación fascinante sobre cómo las demostraciones de la violencia contra las mujeres en el arte moderno mexicano han sido heredadas y reinterpretadas a lo largo del tiempo. En este sentido, es importante explorar las conexiones entre los artistas mencionados y analizar cómo sus obras se relacionan con las categorías establecidas en el siglo XIX, así como identificar los elementos que las distinguen y aportan nuevas perspectivas en el contexto de la generación de la ruptura.² Al hacerlo, se podrá comprender mejor el legado de Orozco y su impacto en la representación artística de la violencia de género en el arte mexicano del siglo XX.

Este estudio se enfoca en el cuerpo y sus manifestaciones en el arte mexicano, explorando conexiones aparentemente aleatorias y anacrónicas que podrían llevarnos

² La llamada “Generación de la Ruptura” surgió en la década de 1950 y extendiéndose hasta los años 60, como un movimiento que propuso una marcada diferenciación de los cánones y las ideologías predominantes del muralismo mexicano que habían dominado la escena artística durante décadas anteriores. En el tercer capítulo se discutirá ampliamente el término “ruptura” y sus implicaciones dentro del contexto de la historiografía del arte. Dentro de este contexto resulta fundamental subrayar que José Clemente Orozco fue el único pintor muralista que gozó de un amplio reconocimiento y cuya obra sirvió de fuente de inspiración para otros artistas de esa época.

a reconsiderar diversos conceptos en el campo de la historia del arte. A primera vista, este criterio de análisis puede parecer ambicioso y caótico debido a la multiplicidad de perspectivas, obras y temas que se abordarán en estas páginas; sin embargo, mi objetivo principal es que este trabajo provoque debates y estimule nuevos planteamientos en la interpretación de las imágenes que serán analizadas.

La metodología empleada se fundamenta en diversos modelos teóricos que contribuyen a una comprensión más profunda y al análisis enriquecedor de las imágenes objeto de estudio. Se busca, en particular, establecer conexiones significativas con los aspectos espaciales y temporales que configuran dichas representaciones visuales. No obstante, se enfoca enmarcar este análisis dentro de un contexto definido por los estudios de género.

Los cuestionamientos iniciales que dieron origen a esta investigación surgieron a partir del examen de las dos imágenes de Orozco y Gironella mencionadas previamente. A medida que se amplió el conjunto de obras bajo estudio, se optó por agruparlas en seis paneles temáticos, concebidos como un “Atlas de la memoria” en sintonía con la metodología propuesta por Aby Warburg. Este autor sostenía que el proceso creativo artístico se nutre de una doble memoria, la individual y la colectiva. Según esta perspectiva, la memoria actúa como un péndulo que oscila entre la contemplación apolínea y la entrega dionisiaca. A partir de esta dinámica de oscilación emerge la pasión y la personalidad necesarias para la creación de un estilo artístico distintivo.³

³ Fernando Checa, “La idea de la imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)”, en *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (Madrid: Akal, 2010), 138.

Acorde con Linda Báez, para Warburg las formas de expresión corporal y los símbolos se perpetúan en la memoria colectiva y van migrando a través de generaciones, estos gestos fueron llamados *engramas*. Es por eso que el *Atlas Mnemosyne* de Warburg pretendía explicar la historia del arte mediante estas imágenes que llevaban en sí estos *engramas*, y que al devenir fórmulas, recibieron el nombre de *pathosformel*.⁴ Ahora bien, “el *Pathos*, escribe Báez, era una especie de fantasma (*Gespenter*) que se manifestaba gracias al *engrama* energético que estructuraba la historia del arte. Dicho *engrama*, anclado en el símbolo, se desplazaba en la memoria social y se ‘restituía’ en diversos grados según la elección psicológica del artista”.⁵ O, Como explica Carlo Ginzburg: “la noción de *pathosformeln* permite mostrar hoy las raíces antiguas de imágenes modernas, lo mismo que el modo en que estas raíces han sido reelaboradas”.⁶ Lejos me encuentro de la profundidad filosófica de la operación warburgiana, pero esta metodología me resulta útil para la observación, clasificación y análisis de las imágenes convocadas para esta disertación.

Una aplicación reciente de esta metodología y afín a nuestro tema de estudio se encuentra en el libro “*Cómo sucedieron estas cosas*”. *Representar masacres y genocidios* escrito por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski. Apoyados en las teorías de Aby Warburg, ellos definen los que llaman fórmulas de representación como

un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador. Pero también son capaces de cambio, en el sentido de que

⁴ Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005), 216.

⁵ Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica*, 217.

⁶ Carlo Ginzburg, *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política* (México: Contra-historias, 2014), 10.

pueden ser modificados para expresar nuevos sentidos y representar nuevos fenómenos, distintos de los originalmente indicados por ellos, aunque relacionados en general con los anteriores.⁷

Más allá del *pathosformel* que apela a una experiencia primordial, estas fórmulas de representación son tropos y métodos estandarizados que refiere a un argumento que puede ir cambiando a lo largo de la historia. Esta terminología nos puede ser útil para pensar desde diversos ángulos los objetos artísticos, y sobre todo las imágenes, en el sentido de que una misma imagen y su paso a través del tiempo es susceptible de invertir sus cargas energéticas a pesar de estar representando el mismo gesto, es decir, como dos polaridades afectivas que se unen por los extremos.

Por otro lado, una fuente de inspiración fundamental para el desarrollo de este ensayo es el libro titulado *Encuentros en el Museo Feminista Virtual* de Griselda Pollock. En esta obra, Pollock se nutre de las teorías de Sigmund Freud y Aby Warburg como pilares fundamentales para la concepción de lo que ella denomina el “Museo Feminista Virtual”. A través de la creación de salas virtuales de exposición, la autora se embarca en un riguroso examen y análisis del arte producido por mujeres y aquél que aborda la temática de la feminidad. El propósito subyacente de esta iniciativa es el establecimiento de conexiones exploratorias que arrojen nuevas interpretaciones en torno a la feminidad, la modernidad y la representación.⁸ Pollock, a partir de las enseñanzas de Freud acerca del inconsciente y los deseos reprimidos, así como de las investigaciones de Warburg sobre la persistencia de imágenes y símbolos a lo largo de la historia, se propone desvelar las diversas capas de significado que se encuentran presentes

⁷ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires: Katz, 2015), 46.

⁸ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo* (Madrid: Cátedra, 2010), 55.

en las creaciones artísticas analizadas en clave feminista. La relevancia de estos dos autores para la perspectiva de Pollock reside en que ambos, según su punto de vista:

Tratan la imagen como una mediación entre la historia humana y la subjetividad humana, entre la política y la emoción y ambos dependieron del montaje y el encuentro como métodos de descubrimiento de lo que todavía no sabemos sobre nosotros mismos y de los procesos socio-psicológicos humanos en torno a la memoria, la persistencia, la repetición, el retorno.⁹

Pollock establece que la disciplina de la historia del arte se encuentra intrínsecamente ligada y evoluciona conjuntamente con las tecnologías de reproducción, en particular la fotografía. Esto se debe a que cualquier publicación o discurso relacionado con la historia del arte realiza, de alguna manera, una suerte de colección virtual de obras de arte en forma de imágenes. En este proceso, se reúnen obras que, en la realidad, pueden estar dispersas o incluso haber desaparecido, condensándolas en un único espacio visual o virtual.¹⁰ Así, este Museo Feminista Virtual no solo se erige como un espacio de exhibición, sino como un entorno de indagación crítica que desafía las narrativas tradicionales y las estructuras de poder que han influido en la producción y recepción del arte realizado por mujeres. A través de esta perspectiva, Pollock busca no solo rescatar y destacar la importancia de las voces femeninas en la historia del arte, sino también promover una comprensión más profunda y matizada de la feminidad en el contexto de la modernidad y la representación artística. En este ensayo, se explorarán las ideas y enfoques desarrollados por Pollock en su obra, con el fin de analizar cómo su Museo Feminista Virtual contribuye a la ampliación de nuestro entendimiento de la identidad de género y la creación artística.

⁹ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 57.

¹⁰ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, 65.

Por otra parte, me gustaría profundizar en el concepto de “tiempo trastornado” propuesto por la autora Mieke Bal. Su enfoque nos invita a alejarnos de la concepción tradicional de la Historia del arte, que busca reconstruir el significado original de una obra, fiel a la intención del artista y al contexto en el que fue creada. En lugar de esto, Bal nos plantea la necesidad de centrarnos en cómo el significado de una imagen se manifiesta en el punto de encuentro entre el espectador, en este caso, nosotros, y la obra de arte. Para Bal, resulta esencial considerar las obras de arte como un fenómeno presente, en lugar de reverenciar una tradición que busca recrear el pasado de manera exacta. Su enfoque nos lleva a comprender que la relación entre la obra y el espectador se desarrolla en el contexto actual. Esta interacción dinámica entre la historicidad del presente y la conexión con el pasado es lo que Mieke Bal denomina “tiempo trastornado”.¹¹

En otras palabras, el “tiempo trastornado” implica una visión de la Historia del arte que no se limita a la mera reconstrucción histórica, sino que reconoce que las obras de arte tienen la capacidad de adquirir nuevos significados y resonancias en el contexto contemporáneo. Este concepto nos anima a abordar las obras de arte como entidades vivas que dialogan con nosotros en el presente, enriqueciendo nuestra comprensión y apreciación de la cultura visual sin estar restringidos por una búsqueda obsesiva de la reconstrucción histórica exacta, ya que los objetos poseen resiliencia con respecto a lo que se proyecta sobre ellos.¹²

¹¹ Mieke Bal, *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2016), 17-18.

¹² Mieke Bal, *Tiempos trastornados*, 37.

Esta disertación se estructura en tres secciones fundamentales. El primer apartado se sumergirá en un análisis profundo de la obra de Julio Ruelas, explorando las corrientes que marcaron su trabajo, provenientes de los movimientos simbolistas y decadentistas tanto en Europa como en América. En este contexto, se llevará a cabo una comparación de estas corrientes con los discursos de índole higienista y criminológica que prevalecieron durante el período del porfiriato en México. Además, se examinará cómo estos discursos influyeron en las manifestaciones visuales de finales del siglo XIX y principios del XX en México.

Cabe destacar que gran parte de las ideas y análisis presentados en esta sección tienen como punto de partida el influyente estudio titulado *Ídolos de Perversidad* de Bram Dijkstra. La tesis central de Dijkstra en su obra es que durante el mencionado período, la sociedad occidental experimentó una obsesiva fascinación por una representación de la feminidad que, aunque idealizada, coexistía con elementos perversos. Esta manifestación se reflejaba a través de imágenes en la literatura, el arte, la publicidad y otros medios culturales. Según Dijkstra, esta imagen de la feminidad, que fusionaba lo ideal con lo perverso, se encontraba intrínsecamente vinculada a las tensiones y transformaciones sociales de la época, como la urbanización, la industrialización y la creciente presión para que las mujeres se ajustaran a roles de género tradicionales. Mediante un análisis exhaustivo de estas imágenes visuales, el autor sostiene que la cultura *fin-de-siècle* estaba profundamente obsesionada con la representación de la mujer como una figura atractiva pero, al mismo tiempo, peligrosa.¹³ Esta representación reflejaba los temores y las inquietudes de la sociedad de aquel momento. Este primer

¹³ Bram Dijkstra, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture* (New York: Oxford University Press, 1986), VII-XI.

apartado es de suma importancia, ya que sienta las bases para argumentar a lo largo de las siguientes secciones que estas ideas no desaparecieron con el cambio de siglo.

El segundo apartado se enfocará en la obra de José Clemente Orozco, abarcando desde sus primeras acuarelas dedicadas a la temática de la prostitución hasta sus últimas obras centradas en la representación de la guerra. Este recorrido a través de su producción artística nos plantea interrogantes cruciales sobre la relación que mantuvo Orozco con conceptos complejos como el cuerpo, lo grotesco y lo femenino. Estos aspectos resultan esquivos en su comprensión, ya que su análisis puede arrojar nuevas perspectivas e interpretaciones sobre la obra del artista. Además, el estudio y la observación minuciosa de estas imágenes, así como la consulta de fuentes, me llevaron a replantear la interpretación a través del prisma de los discursos médicos, de la higiene y de las políticas públicas de la época.

Es destacable que este apartado constituye la sección más extensa del trabajo, y esto obedece a dos motivos fundamentales. En primer lugar, los cuestionamientos planteados en esta disertación surgieron a partir de mi previa investigación sobre la obra de Orozco en años anteriores, lo que motivó una exploración más profunda y detallada de su obra. Por otro lado, las dificultades derivadas de la pandemia, que llevaron al cierre de archivos y acervos documentales, me condujeron a períodos prolongados de investigación con los materiales que tenía a mi disposición, siendo los de este pintor los más accesibles en ese contexto.

En esta sección, indagaremos en la recurrente representación que José Clemente Orozco hizo de cuerpos femeninos vinculados a la prostitución. Estos cuerpos eran considerados, según la perspectiva de la época, objetos de regulación por parte de las

políticas sanitarias estatales. Resulta evidente que Orozco estaba inmerso en las discusiones médicas y políticas que giraban en torno a estos cuerpos, lo que se refleja en su obra.

Lo que se destaca como relevante es cómo estas representaciones iniciales del cuerpo, ligadas a la prostitución y a la regulación estatal, se transformaron con el tiempo en alegorías que abordaban temas tan profundos como la guerra y la decadencia humana. Este cambio de enfoque sugiere una evolución en la mirada de Orozco sobre el cuerpo, pasando de una perspectiva centrada en lo individual y lo social a una más universal y simbólica. A través de su obra, exploraremos cómo Orozco utilizó el cuerpo humano como metáfora para expresar preocupaciones más amplias y profundas sobre la condición humana y la sociedad en un contexto marcado por la agitación política y social.

Finalmente, el último segmento de este análisis se centrará en la recurrente noción de “suplicio” presente en la obra de Alberto Gironella. En mi perspectiva, es en el siglo XIX y en los albores del siglo XX donde esta temática se exploró de manera más profunda, especialmente en la obra de Julio Ruelas. Por esta razón, mi objetivo es trazar una genealogía basada en la iconografía de la crueldad que abarca desde Julio Ruelas hasta Alberto Gironella, pasando por el trabajo de José Clemente Orozco.

En el contexto de la obra de Gironella, el concepto de “suplicio” adquiere una dimensión en la que se representa el castigo infligido al cuerpo, una manifestación de la violencia ejercida como expresión de poder, influenciada por las ideas del filósofo Georges Bataille. Además de esto, examinaremos las conexiones entre el orientalismo y la representación de la tortura en la obra de Gironella.

Mi objetivo en esta sección es demostrar que se trata de una serie de genealogías artísticas que se nutren de categorías establecidas en el siglo XIX. Estas conexiones nos ayudarán a comprender mejor cómo ciertas temáticas y enfoques artísticos evolucionaron y se reinterpretaron a lo largo del tiempo, influyendo en la obra de artistas contemporáneos como Alberto Gironella.

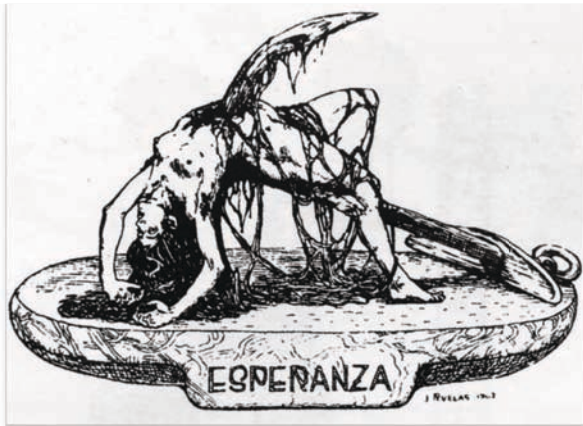
Esta tesis se origina a partir de la observación del panorama actual y de una sensación urgente de contribuir con una reflexión sobre las representaciones de violencia contra las mujeres en el arte mexicano. A pesar de mantener la rigurosidad necesaria en la disciplina, incorporo estas imágenes a la discusión con el propósito de comprender una realidad tangible que perdura en el tiempo. Las imágenes actúan como un vehículo que nos posibilita explorar y analizar este fenómeno.

Es importante destacar que la producción de imágenes relacionadas con la violencia no ha cesado desde el siglo XIX, aunque con diferencias notables en su contexto y representación. Este estudio aspira a abrir nuevas perspectivas en la comprensión de estas imágenes. La intención es que esta investigación estimule diálogos y fomente la reflexión en torno a la representación del cuerpo en el arte mexicano.

Además, se espera que este trabajo promueva la consideración de enfoques teóricos interdisciplinarios que enriquezcan nuestra comprensión de estas manifestaciones artísticas. La interdisciplinariedad puede proporcionar nuevas herramientas y perspectivas para abordar estas imágenes de violencia en el arte y, al mismo tiempo, arrojar luz sobre cuestiones más amplias relacionadas con la cultura, la sociedad y la representación visual.

Panel I

1.



2.



3.



7.



4.



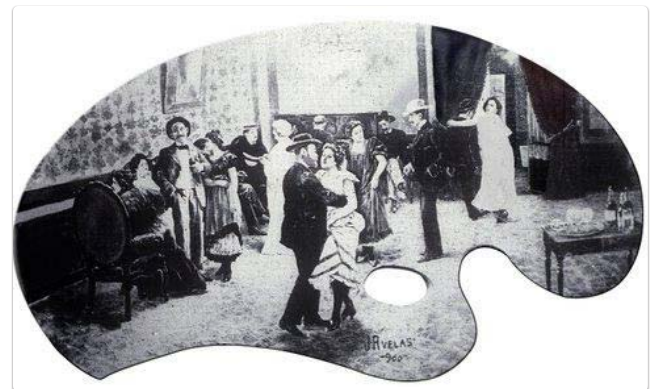
5.



8.



6.



1. Julio Ruelas, *Esperanza*, 1902, Tinta sobre papel, 11.9 x 17.3 cm.
2. Julio Ruelas, *La domadora*, 1897, Óleo sobre cartón, 15 x 19 cm.
3. Félicien Rops, *Pornocrates*, 1878, Pastel, gouache y acuarela, 75 x 48 cm.
4. Julio Ruelas, *Judith y Holofernes*, 1902, Tinta sobre papel, 9 x 30 cm, 1902.
5. Julio Ruelas, *Luz de luna*, 1904, Tinta sobre papel, 18 x 21 cm.
6. Julio Ruelas, *La paleta*, 1900, Óleo sobre madera.
7. José Guadalupe Posada, *Corrido: El Chalequero*, 1910, Grabado en madera, 34.4 x 22.7 cm.
8. Julio Ruelas, *Revista Moderna*, 1903, Tinta sobre papel, 5 x 14.5 cm.

Capítulo I: Mujeres fatales y matadores de mujeres

1.Panel I: Esperanza

Sobre un pedestal, que lleva inscrito el título “Esperanza”, se encuentra una mujer atravesada por el pico de un ancla. Dicho pico la atraviesa exactamente a la altura del vientre, mientras su espalda se arquea por completo hacia atrás. Sus brazos y cabeza reposan en el otro extremo del pico. Parece mostrar ojos y boca abiertos, expresando terror. Sin embargo, es el conjunto de la imagen en su totalidad, especialmente las líneas curvas y diagonales, lo que dota de expresividad a todo el dibujo. La mancha negra que emana del vientre, representando sangre, se confunde con las algas que cubren el ancla y la densa cabellera negra. El dibujo parece estar cubierto de sangre. Las piernas están envueltas por estas algas sanguinolentas; una de ellas reposa en el suelo, mientras que la otra se levanta y se apoya sobre el cuerpo del ancla, dando la ilusión de estar siendo penetrada por esta. La pierna levantada infunde movimiento al cuerpo de la mujer, creando un efecto de extrañeza y una sensualidad sadomasoquista. Lo descrito anteriormente corresponde a la ilustración titulada *Esperanza*, realizada por Julio Ruelas para la *Revista Moderna* en 1903 (**Fig. I.1.**).

Estamos ante una imagen que surge de la emblemática tradicional, pues el ancla: “en los emblemas, signos y grafismos del primitivo cristianismo, el áncora aparece siempre como símbolo de salvación y de esperanza”.¹⁴ La mujer, atravesada por el emblema, nos remite a la idea contraria: a la pérdida de la esperanza a partir del sacrificio violento y cruel. Esta imagen muta al terreno de la alegoría, sin embargo, al querer develar significaciones ocultas se nos ha escapado enunciar lo obvio: es una imagen vio-

¹⁴ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, (Madrid: Siruela, 2021), 80.

lenta y misógina. También es una imagen *sui generis* en el arte mexicano y que inaugura a principios del siglo XX —junto con muchos otros dibujos de Julio Ruelas— una iconografía de la crueldad en el arte mexicano que tendrá un largo camino por recorrer durante las décadas venideras.

Julio Ruelas se enmarca dentro del movimiento conocido como modernismo mexicano, una corriente estilística que surgió a finales del siglo XIX y principios del XX, y en la que se agruparon diversos artistas plásticos y escritores. Esta clasificación no es sorprendente, dado que muchos de ellos colaboraban en conjunto, publicando sus trabajos en revistas. Los medios impresos, por tanto, adquirieron un papel fundamental como vehículo de difusión de las ideas modernistas, así como espacios de debate donde los escritores materializaban sus ideas.

En primer lugar, en 1894, destaca la *Revista Azul*, bajo la dirección de Manuel Gutiérrez Nájera. Posteriormente, desde 1898 hasta 1911, tuvo lugar la publicación de la *Revista Moderna*, resultado del esfuerzo conjunto de Amado Nervo, Efrén Rebolledo, Rafael López y José Juan Tablada. Este proyecto no hubiera perdurado durante tantos años de no ser por el fuerte interés de Jesús Luján, su mecenas, quien mostraba un particular interés por las ilustraciones de Julio Ruelas presentes en la revista.

Es importante destacar que la *Revista Moderna* experimentó dos etapas distintas. En primer lugar, se denominó *La Revista Moderna: Ciencia y Arte* y comenzó a publicarse en julio de 1898. Posteriormente, en 1903, cambió su nombre a *Revista Moderna de México: Magazine mensual, político, científico, literario y de actualidad*, publicando su último número en junio de 1911. Aunque no fue una publicación ampliamente popular, gran parte de su encanto se debe a las ilustraciones a cargo de destacados

artistas como Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga y, especialmente, Julio Ruelas, quien logró alcanzar una gran popularidad en este contexto.

Julio Ruelas, nacido en Zacatecas en 1821, fue hijo de Miguel Ruelas, quien ocupó el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores durante el gobierno de Porfirio Díaz. Inicialmente, Ruelas tuvo una breve experiencia en el Colegio Militar, pero posteriormente se adentró en el mundo de las artes al ingresar a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1885. Sus destacadas habilidades en el dibujo le permitieron obtener una beca para estudiar en la Academia de Artes de Karlsruhe, en Alemania a donde partió a inicios de 1892.

Tras su regreso a México en 1895, Ruelas estableció contacto con los participantes de la *Revista Moderna*, un encuentro significativo en su carrera.¹⁵ Durante su estancia en el extranjero, tuvo la oportunidad de relacionarse con los simbolistas alemanes y otros artistas europeos, lo que le permitió introducir la estética decadentista en México. Este aspecto resulta de gran relevancia, ya que influyó en su estilo artístico y en su visión artística más amplia.¹⁶

¹⁵ Entre los escritores que colaboraban con esta publicación se encuentran: José Juan Tablada, Antenor Lezcano, Bernardo Couto Castillo, Ruben M. Campos, Alberto Leduc, Francisco M. De Olaguíbel, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Jesús Valenzuela y Rafael Delgado. Por su parte, en el área de ilustración el principal era Julio Ruelas, sin embargo también hubo colaboraciones de Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, y Jorge Enciso. Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas ... siempre vestido de huraña melancolía: temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la "Revista moderna", 1898-1911* (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1998), 47-48.

¹⁶ Ver Teresa del Conde, *Julio Ruelas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976); Jorge Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968); Museo Nacional de Arte, ed., *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Editorial RM/ Museo Nacional de Arte, 2007); Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas ... siempre vestido de huraña melancolía*.

Decadentismo en Europa

El decadentismo, considerado una de las posturas estéticas más complejas de finales del siglo XIX, se encuentra dentro del amplio espectro del movimiento modernista. Es importante precisar las categorías de modernidad, modernismo y decadencia, ya que serán fundamentales para comprender y expresar de manera más precisa la propuesta que planteo en esta sección y cómo se insertan en el contexto mexicano.

En esta tesis, el término “modernidad” hace referencia al período histórico caracterizado por profundas transformaciones sociales, culturales y tecnológicas que marcaron la transición de la sociedad “tradicional” a la sociedad moderna post revolución industrial. El “modernismo”, por otro lado, se refiere a un movimiento artístico y literario que surge en este contexto de modernidad, en el que los artistas y escritores exploraron nuevas formas de expresión y rompieron con las convenciones establecidas. Por último, la “decadencia” se relaciona con una noción de deterioro, descomposición y crisis, tanto en el ámbito individual como en el social. Así, a grandes rasgos, el “decaden-

tismo” sería un subgénero del movimiento modernista que empeñado en hacer apología de la crisis de la sociedad moderna.¹⁷

En este contexto, resulta crucial comprender cómo el decadentismo se inserta en el panorama más amplio del modernismo, constituyendo una corriente estética compleja que reflexiona sobre el declive y los impactos de la modernidad en la cultura y la sociedad.¹⁸ En el ámbito mexicano, estas categorías adquieren su propia dimensión al entrelazarse con las particularidades históricas y culturales del país. Al esclarecer estos conceptos y su relación con la propuesta que se desarrollará, se posibilita un análisis más preciso y profundo de la influencia del decadentismo en el panorama artístico y literario de México.

Ahora bien, siguiendo las reflexiones de Matei Calinescu, se puede entender al decadentismo como un proceso en el cual los participantes de dicho movimiento adquieren conciencia de su propia modernidad y de la inevitable destrucción de la

¹⁷ Aquí resumo de manera muy esquemática los términos para simplemente dar un contexto sintético al lector. La discusión sobre estos términos es muy amplia y fundamentalmente me baso en la siguiente bibliografía: Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (México: Siglo XXI Editores, 2011); Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Neometrópolis 9 (Madrid: Tecnos/ Alianza, 2003); Poe Carden, «Parnassianism, symbolism, decadentism and spanish-american modernism», *Hispania* 43, n.º 4 (1960): 545-51; Stephen F. Eisenman et al., *Historia crítica del arte del siglo XIX* (Madrid: Akal, 2001); Arnold Hauser, *El manierismo: La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno* (Madrid: Guadarrama, 1965); Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006); Claudio Iglesias, ed., *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia, 1880-1900* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015); José Mariano Leyva, *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad* (México: Tusquets Editores, 2013); Camille Paglia, *Sexual Personae: Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson* (México: Paidós, 2021); Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona: Acanalado, 1999); Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008); Iván A. Schulman, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI Editores, 2002).

¹⁸ Estos efectos negativos, que a lo largo del siglo XX serán objeto de estudio a través del psicoanálisis, se exploran a partir de conceptos como el subconsciente y los deseos sexuales reprimidos.

misma.¹⁹ En el contexto del siglo XIX en Francia, la noción de decadencia se convirtió en una forma de autoidentificación cultural. Durante esta época, caracterizada por una mayor apertura a la crítica, los intelectuales franceses comenzaron a especular sobre la decadencia literaria y experimentaron un renovado interés por revalorizarla. Esta actitud se debió en parte a un momento propicio para construir un pensamiento crítico sobre su entorno.²⁰

Dentro del movimiento decadentista, se generó un intercambio de ideas que oscilaban entre las nociones de progreso promovidas por la modernidad y un sentimiento de desencanto por los efectos de angustia y miedo frente a la vertiginosidad del mundo moderno que dicho progreso mismo ocasionaba. Esta dualidad se manifestaba de forma pendular, con la búsqueda de un equilibrio entre la fascinación por el avance y la conciencia de sus repercusiones negativas.

El movimiento decadentista tiene su origen histórico en Francia, marcado por dos acontecimientos principales: la publicación en 1884 de la novela *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans y, de manera más específica, en 1886 con la aparición de la revista *Le Décadent*. La novela de Huysmans se caracteriza por ser una introspección de las ideas y sentimientos del personaje principal, Jean Floressas des Esseintes, un joven francés aristocrático que encarna las actitudes e ideales decadentes. Estos ideales se mueven entre un ferviente gusto por lo estético y un desafío a la moral establecida, expresando la perversidad y el cinismo elevados a la categoría de forma estética.

¹⁹ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 156.

²⁰ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 164.

A medida que avanzaba el siglo XIX, el término “decadente” comenzó a perder popularidad entre los círculos intelectuales, y muchos de los escritores que se autodenominaban de esa manera optaron por adoptar el término “simbolismo”. Esta transición reflejaba un cambio en la terminología utilizada para describir su enfoque artístico y literario, aunque en esencia seguían explorando temáticas y estilos similares.

Según Arnold Hauser, es Charles Baudelaire quien inaugura una nueva etapa en la evolución del romanticismo, renovando y otorgando un nuevo significado a la imagen poética, la metáfora, la expresión aguda, el énfasis y la exuberancia, valorándolos por sí mismos. Esta continuidad implica una reactivación del pasado, más allá de un simple conocimiento histórico. La tesis de Hauser resulta interesante debido a su intento de rastrear este hilo estilístico, al que él denomina como estilo manierista, a lo largo de diferentes épocas. Así, los poetas de la última etapa del romanticismo, como Baudelaire, Gérard de Nerval y Lautréamont, junto con los simbolistas Rimbaud, Mallarmé y Paul Valéry, representan un resurgimiento en la superficie de la corriente subterránea del manierismo.²¹ Respecto al decadentismo, Hauser explica:

El concepto de decadencia, que comienza a sustituir en los años ochenta el del hedonismo estético, contiene, empero, también rasgos que no se daban necesariamente en el esteticismo, así, sobre todo, la idea de la decadencia cultural y de la crisis, y la conciencia de hallarse al final de un proceso vital y en vísperas de la disolución de una civilización. Esta conciencia es esencia en la comunidad entre la concepción del mundo y la idea del arte modernas y el manierismo. Los representantes y portavoces de la decadencia no tenían, desde luego, ninguna idea del manierismo, pero tenían, en cambio, una conciencia más profunda que ninguna generación anterior de hallarse en la última fase de una cultura: de aquí su simpatía sin ejemplo por las viejas civilizaciones, fatigadas y super refinadas, por el helenismo, por los últimos tiempos de Roma, por el rococó y el estilo de senectud de los grandes maestros.²²

²¹ Arnold Hauser, *El manierismo*, 378.

²² Arnold Hauser, *El manierismo*, 386.

Es esta actitud de fascinación por las cosas pasadas, de evasión de la realidad, la que hace al decadentismo un movimiento más profundo de lo que se suele establecer. En la misma tónica de Hauser, Camille Paglia establece al decadentismo en un temprano siglo XIX:

Yo considero que el Decadentismo decimonónico es una circunvolución manierista del Romanticismo y dato su principio hacia 1830, una fecha inusualmente temprana. Los temas que encuentro en el periodo álgido del Romanticismo y en el Romanticismo tardío —la crueldad, la ambigüedad sexual, el narcisismo, la fascinación, la obsesión, el vampirismo, la seducción, la violación— forman parte todos ellos de la psicodinámica todavía sin trazar de la *catexis* erótica, artística y teatral.²³

Tomando en consideración los temas enumerados por la autora y la relación con la vertiente manierista, es necesario profundizar en la conexión entre ambos aspectos. El manierismo, como movimiento artístico, se caracteriza por su interés en la representación deformada de los cuerpos humanos y la exploración de formas expresivas que trascienden la mera apariencia física. Esta deformación busca transmitir una visión interior, revelando aspectos emocionales, psicológicos o simbólicos.

Este enfoque estilístico del manierismo, con su énfasis en la distorsión y la expresividad subjetiva, sienta las bases para las vanguardias artísticas del siglo XX. Movimientos como el expresionismo, el surrealismo y el cubismo adoptaron y desarrollaron estas ideas, explorando aún más la relación entre la forma externa y la experiencia interna.

En cuanto al decadentismo, es importante comprenderlo como más que un simple estilo artístico. Va más allá de la estética y se convierte en un estado de conciencia, una actitud ante la existencia y la transitoriedad de la vida. Los artistas y escritores de-

²³ Camille Paglia, *Sexual Personae*, 296.

cadentes, como los mencionados anteriormente, abrazaron esta noción y la llevaron a sus últimas consecuencias. Exploraron la belleza en la fugacidad del tiempo, la decadencia moral y social, y la angustia existencial. A través de su obra, intentaron capturar la esencia efímera de la vida y transmitir una profunda reflexión sobre la condición humana.

En resumen, la relación entre el manierismo y el decadentismo se encuentra en la búsqueda de expresividad interna y la confrontación con la finitud. El manierismo se centra en la deformación de la forma para revelar lo que yace en el interior, mientras que el decadentismo implica una conciencia profunda de la transitoriedad y el declive en diversos aspectos de la existencia humana. Estas ideas influyeron en el desarrollo de las corrientes artísticas posteriores y en la exploración de la subjetividad y la fugacidad en el arte del siglo XX.

Decadentismo en México

Analicemos ahora cómo estas ideas provenientes del modernismo europeo encontraron resonancia en México y Hispanoamérica. En la introducción a su antología sobre el modernismo, José Emilio Pacheco aborda a los modernistas como una negación de toda una corriente artística establecida y hace la importante distinción del término “modernismo” en la lengua inglesa:

El término modernismo favorece a la confusión y a la ambigüedad. La crítica en la lengua inglesa lo refiere a lo que llamamos vanguardia. En el habla común de nuestros países es sinónimo de contemporáneo. En cambio la historia literaria recogió esta palabra para agrupar la pluralidad de tendencias que se originaron en Hispanoamérica a fines del XIX y principios del XX.²⁴

²⁴ José Emilio Pacheco, ed., *Antología del modernismo mexicano, 1884-1921* (México: Era/ El Colegio Nacional, 2019). 20.

Pacheco destaca cómo los modernistas desafiaron y rechazaron los cánones y convenciones de la tradición literaria prevaleciente. Fueron iconoclastas, rompiendo con las estructuras y normas establecidas, y buscando una nueva forma de expresión que se alejara del academicismo y la rigidez. Se negaron a seguir las reglas literarias establecidas y buscaron una individualidad creativa y una libertad estilística sin precedentes.

Al negar la escuela literaria anterior, los modernistas buscaban desmarcarse de las tendencias literarias predominantes y establecer un nuevo lenguaje artístico y una visión única. Fueron pioneros en la introducción de nuevas temáticas, técnicas y formas de expresión poética, influenciados por las corrientes vanguardistas europeas. Asimismo, es importante señalar que el modernismo no solo se limitó a México, sino que también encontró eco en Hispanoamérica. Los escritores y poetas de la región adoptaron y adaptaron las ideas modernistas, creando una identidad literaria distintiva y enriqueciendo el panorama cultural de la época.

En consecuencia, modernismo en México y Hispanoamérica representó una negación de la tradición literaria existente y una búsqueda de nuevas formas de expresión y libertad creativa. José Emilio Pacheco, en su antología, aborda este movimiento como una ruptura con la escuela literaria anterior y destaca la importancia de los modernistas como pioneros en la introducción de nuevas ideas y en la configuración de la identidad artística de la época. Al igual que en el caso europeo, para Pacheco el modernismo hispanoamericano recogió una mezcla de tendencias y participantes que son difíciles de discernir con claridad, no obstante, se oponen a los escritores franceses que sí tuvieron una reflexión más metódica mientras que en Hispanoamérica se suele

carecer de un programa.²⁵ Muchos de estos poetas modernistas se caracterizaron por compartir ese dejo de pesimismo y hastío de los europeos, incluso llegando a un radicalismo político, pero socialmente fueron de corte más bien conservador:

Tradición de la ruptura llama Octavio Paz a la que funda el modernismo. Prefiero decir tradición de la imposibilidad del discípulo, de la obra abierta a todos los logros del pasado y a la poesía de todos los idiomas. No hay líneas rectas ni hay escuelas; hay obras únicas, irrepetibles e insustituibles: poemas.²⁶

Dentro de esta perspectiva, Ivan Schulman plantea la necesidad de evitar reducir el concepto de modernismo a generalizaciones simplistas y, en su lugar, considerar sus diversas manifestaciones. Siguiendo la línea de pensamiento de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, Schulman argumenta que al estudiar los diferentes modernismos, podemos apreciar cómo dejaron su huella tanto en las producciones literarias, muchas de las cuales tenían un carácter elitista, como en diversos espacios de la cultura popular. Además, es importante analizar cómo se desarrolló la industria literaria desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX para comprender la aparición de estas manifestaciones modernistas en la literatura. Este período se caracterizó por la modernización y la consolidación de una burguesía de base industrial en México y Latinoamérica, como Schulman explica:

Ante el desmoronamiento del discurso dominante, apolíneo, con el advenimiento del proyecto modernista / moderno se produce otro, dionisiaco, caracterizado por un tenaz cuestionamiento de conceptos sacrosantos, el experimentalismo estilístico, y el replanteamiento de percepciones de la naturaleza y de la realidad social e individual.²⁷

²⁵ José Emilio Pacheco, ed., *Antología del modernismo mexicano*, 24.

²⁶ José Emilio Pacheco, ed., *Antología del modernismo mexicano*, 58.

²⁷ Iván A. Schulman, "Vigencia del modernismo hispanoamericano: un concepto en movimiento", en *El proyecto inconcluso*, 15.

Schulman reconoce que, si bien el modernismo intentó criticar el nuevo poder burgués, a menudo no logró ser lo suficientemente consciente de los conflictos internos presentes en sus propios textos. Sin embargo, destaca el carácter experimental del movimiento, en el que los escritores modernistas exploraron nuevas formas de expresión y desafiaron las convenciones literarias establecidas.

En este sentido, Ivan Schulman propone una visión amplia del modernismo, que abarque sus diversas manifestaciones y reconozca su influencia tanto en la literatura elitista como en la cultura popular. Además, señala la importancia de comprender el contexto histórico y social en el que surgieron estas manifestaciones modernistas, destacando tanto la modernización de la industria literaria como la presencia de una burguesía industrial en la región. Aunque reconoce ciertas limitaciones en la crítica del modernismo hacia el poder burgués, subraya su carácter experimental y vanguardista.

El modernismo en Hispanoamérica es búsqueda de modernidad. Los escritores —así como los pintores y escultores— adquieren la categoría de testigos y visionarios de la experiencia de la modernidad. Ellos serán los encargados de subvertir los valores simbólicos del discurso dominante en un acto de apropiación de estos y devolverlos a manera de crítica, de desencanto y de cinismo. Una de estas narraciones que sobrevivió desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días es la manera de expresar la sexualidad de maneras abiertas.²⁸

En el caso particular mexicano, el modernismo es recordado como un estilo ligado a una burguesía elitista, afrancesada y con un abierto desprecio por lo nacional. Gran parte de estas ideas provienen de la construcción del discurso nacionalista que

²⁸Iván A. Schulman, “Vigencia del modernismo hispanoamericano”, 22.

los regímenes post revolucionarios se encargaron de difundir.²⁹ Pero hemos de decir que fue en el modernismo donde muchas de las manifestaciones estéticas venideras se gestaron. Así, el modernismo libró sus batallas argumentales especialmente en los medios impresos y, por supuesto, una de las discusiones giró en torno al término decadentismo. En este aspecto, caben destacar las ya mencionadas publicaciones *Azul* y, posteriormente, la *Revista Moderna*. Fue principalmente en la segunda publicación donde se le dio un papel protagónico a las artes plásticas con la incorporación de las ilustraciones realizadas por Julio Ruelas, entre otros artistas, que acompañaban las creaciones literarias. A veces estas imágenes estaban en consonancia con el texto, otras no, pero poco a poco comenzó a haber mayor correspondencia entre unas y otras, formando un todo inseparable como veremos más adelante.

Alrededor de 1891 se comienza a conformar en México la generación de los decadentistas, tipificada como una segunda generación de modernistas entre los que se encontraron: José Juan Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Bernardo Cuoto Castillo y José Peón del Valle. Ellos siguieron los cambios en la literatura propuestos por Gutiérrez Nájera, uno de los voceros de la primera generación, estos cambios eran: el idealismo en el arte, el rechazo a la mimesis, la búsqueda constante de la belleza y la renovación verbal para transmisión de sensaciones. También, fue un grupo que representó el hastío, la duda existencial y la pérdida de espiritualidad del fin de siglo. XIX. Cabe rescatar el interés

²⁹ No debe ser casualidad que sea hasta 1970 que José Emilio Pacheco hiciera una antología de estos poetas.

de conformarse como grupo, a diferencia de la generación anterior que fue de carácter más individualista.³⁰

José Juan Tablada, uno de los principales impulsores de este movimiento, distingue entre dos formas de decadentismo: el literario y el moral. El decadentismo literario aspira a un ideal estético que se aleja de la comprensión de las masas y se percibe como un poder para experimentar lo trascendental. Por otro lado, el decadentismo moral se manifiesta como un profundo cansancio hacia la vida, resultado del proceso de secularización y una sociedad que prioriza los bienes materiales sobre los espirituales, influenciada por las ideas positivistas. Además, se evidencia un desprecio hacia el público, como Tablada expresa: “parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero cote en el seno de una musa. Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él le causa indignaciones y furores”.³¹ Tablada critica a aquellos que no están “iniciados” y prefieren entretenimientos superficiales como pasear en bicicleta. Para 1898, Tablada reemplazó el término decadentismo por modernismo, siguiendo el ejemplo europeo, ya que ser decadente adquirió una connotación peyorativa.

Ya hablamos de las características generales del modernismo en las letras, toca el turno de la plástica. No hay quien haya estudiado este periodo mejor en la historiografía del arte mexicano actual que Fausto Ramírez, quien se ha dado a la tarea de es-

³⁰ Belem Clark de Lara, ed., *La construcción del Modernismo: Antología*, Biblioteca del Estudiante Universitario 137 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), XXI-XXII.

³¹ José Juan Tablada, “Cuestión literaria: Decadentismo”, en *La construcción del Modernismo: Antología*, ed. Belem Clark de Lara, Biblioteca del Estudiante Universitario 137 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 109.

tudiarlo en sus particularidades, así que la mayor parte de lo que se diga aquí estará basado en sus investigaciones.³²

Según Fausto Ramírez, el modernismo no puede ser reducido a un estilo artístico específico, sino que surge de profundas corrientes ideológicas y filosóficas, y se manifiesta en diversas formas de expresión artística. Estos artistas y escritores buscaron transmitir, a través de diferentes medios, sus reacciones ante el fenómeno de la modernidad. El modernismo ha sido ampliamente estudiado por los historiadores de la literatura, y por lo tanto, las fechas establecidas en ese ámbito son aplicables únicamente a la literatura. En el caso de las artes visuales, Ramírez propone fijar el final del modernismo en 1925. Además, destaca la naturaleza evolutiva de la estética modernista, caracterizada por facetas sucesivas y cambiantes que no pueden ser resumidas en una única fórmula. En este sentido, es necesario hablar de “modernismos” que dan expresión a la complejidad del fenómeno de la modernidad.³³

Estas preocupaciones surgieron a raíz de la observación de los problemas sociales generados por el proceso de modernización impulsado durante el gobierno de Porfirio Díaz, que se basaba en un proyecto liberal de desarrollo económico y que promovía la inversión extranjera. A medida que el país experimentaba un crecimiento económico, también surgían y se intensificaban los problemas sociales. Sin embargo, los líderes políticos de esa época no consideraban su responsabilidad abordar y solucionar dichos problemas. Como apunta José Emilio Pacheco, para el grupo de poder allegado

³² Principalmente en: Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920* (México: Museo Nacional de Arte/ INBA/ Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004) y Fausto Ramírez, “Modernización y modernismo: una relación incómoda”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*.

³³ Fausto Ramírez, “Modernización y modernismo: una relación incómoda”, 15.

a Porfirio Díaz: “Miseria, mortalidad infantil, insalubridad, prostitución, alcoholismo no son taras sociales: son conflictos individuales. El Estado no debe resolver problemas colectivos sino crear condiciones propicias para que una iniciativa privada fecunda se encargue de llevar adelante a la sociedad”.³⁴ Lo anterior se vio plasmado en la literatura de corte decadentista, como por ejemplo en los relatos de Ciro B. Ceballos, quien fue uno de los escritores que más defendió su veta decadente aún cuando varios de sus colegas y amigos se habían apartado de ésta. El discurso científico y la sensación de falta de sentido alzarían a los artistas a la categoría de un profeta iluminado.³⁵ El comienzo de la Revolución mexicana es la que impide la renovación artística mexicana de manera temprana:

El estallido de la Revolución mexicana en 1910 y, cuatro años después, la de la gran guerra, y el largo periodo consecuente de muy difíciles condiciones materiales, de retracción y aislamiento, retrasaron la continuidad de la renovación artística local según los mutables lineamientos de la vanguardia internacional —con la excepción consabida de casos aislados como los de Rivera y Zárraga y, a su modo y manera, de José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). De allí que, para el caso mexicano, el simbolismo haya prolongado desmesuradamente su ciclo cronológico hasta el arranque de los años veinte.³⁶

Fausto Ramírez identifica en el modernismo mexicano dos corrientes distintas: una tendencia cosmopolita y otra de interpretación de la realidad nacional, también conocida como tendencia nacionalista. En el ámbito de las artes plásticas, Ramírez sugiere que la primera etapa del modernismo se extiende hasta 1913, mientras que la segunda etapa alcanza su apogeo en las primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con los años de la Revolución Mexicana y culminando en el movimiento muralista.³⁷ La pro-

³⁴ José Emilio Pacheco, ed., *Antología del modernismo mexicano*, 43.

³⁵ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, 33.

³⁶ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, 30.

³⁷ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, 33.

puesta planteada sostiene que el impacto del modernismo mexicano, ya sea en términos temáticos, en las formas de representación o en su afán provocador, perduró hasta los primeros años de la segunda mitad del siglo XX. Aunque las circunstancias socio-históricas habían cambiado considerablemente, se pueden encontrar indicios tanto en la literatura como en las artes visuales que respaldan esta afirmación. Entre estos indicios se destaca un interés por rescatar ciertos modelos estéticos, como el gusto por el dandismo y la bohemia, que se exhibía en el grupo conocido como la Ruptura. Estos elementos revelan una continuidad en la búsqueda de nuevas formas de expresión y una ruptura con las convenciones establecidas, características inherentes al espíritu modernista.³⁸

El desarrollo del arte, nos explica Arnold Hauser, oscila entre la continuación de ciertas tradiciones y su protesta en contra de ellas.³⁹ Asimismo, teniendo siempre en cuenta que los estilos y las obras, en tanto que fenómenos históricos, son de carácter particular, podremos armar una constelación de patrones semejantes entre artistas y épocas, pero nunca iguales.⁴⁰ Es por ello que lo aquí propongo tendrá que realizarse con sumo cuidado, poniendo atención en las particularidades de cada obra para no caer en generalizaciones superfluas.

³⁸ Como trataremos de argumentar de manera más clara en el último capítulo.

³⁹ Arnold Hauser, *El manierismo*, 51.

⁴⁰ “Estilos artísticos, obras y personalidades son, como todos los fenómenos históricos, de carácter único. Lo que permanece invariable o se repite en ellas, cuenta entre sus rasgos menos interesantes y relevantes desde el punto de vista histórico. En el curso de la historia se dan, sin duda, constelaciones tipológicamente semejantes, pero nunca absolutamente iguales, y por eso, sólo es posible hablar de una tipología más o menos generalizada de los fenómenos artísticos, que nunca tiene en cuenta, sin embargo, las sutiles ramificaciones del desenvolvimiento real”. Arnold Hauser, *El manierismo*, 377.

Es así que el arte y su historia se mueven entre el seguimiento de la tradición y la protesta en contra de ella, como Carl Einstein afirma en uno de sus aforismos: “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones”.⁴¹ La palabra clave aquí es lucha, es decir, no es una simple sucesión de experiencias, sino un intento por permanecer y resistir. El caso de la historia del arte mexicano del siglo XX no escapa a este aforismo. Al triunfo de la revolución mexicana hubo un intento por crear una nueva corriente artística, un discurso de un renacimiento del arte mexicano por medio del muralismo que sus propios actores con apoyo de las instituciones comenzaron a montar. No obstante los esfuerzos de estos nuevos artistas de rechazar tajantemente a su predecesores por haber pertenecido a un régimen anterior, fue un tipo de figuración que siguió injiriendo en ellos muchas décadas después, sobre todo en las temáticas y las formas de representar a las mujeres.

Clavar, sañudo, mi esperanza...

Regresemos a la imagen con la que abrimos este capítulo: *Esperanza*. Normalmente el proceso consistiría en que el ilustrador realizara el dibujo a partir del poema dado, pero en este caso, y en varios de Ruelas, resultó al revés. Amado Nervo escribió un poema a partir de la imagen, un poema de añoranza por regresar a París, el cual culmina con el verso:

¡Oh sí, yo tornaré...! Más si no alcanza
mi alma esta aspiración suprema
¿qué haré? ¡Clavar, sañudo, mi esperanza

⁴¹ “L’histoire de l’art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations”. Carl Einstein, “Aphorismes méthodiques”, en *Documents*, 1929, no. 1, 32.

en el ancla divina que es su emblema! ⁴²

Nervo evade cualquier confrontación directa con la imagen, pues pareciera que la imagen lo rebasa y se acerca a ella con miedo, con rodeos. Trata de suavizarla, de simbolizarla y contenerla. Podemos sentir una urgencia por explicar la imagen a la cual se acaba de enfrentar. Dicho esto, Ruelas inauguraba una iconografía de la crueldad que se les escapa a sus contemporáneos, quienes se encargarán por todos los medios de adornar y suavizar estas imágenes con elogios y metáforas.

Cincuenta años después, Justino Fernández resaltará los aspectos de la obra de Ruelas como un dibujante académico, grabador, ilustrador, como creador de símbolos, metáforas y alegorías; los temas de Ruelas: la muerte, la mujer, el pasado —la ruina, dice Fernández—, la vida, el infinito o lo desconocido. Es decir, todos los temas que establecimos ya como recurrentes en estilo decadentista. Respecto a *Esperanza* reflexiona:

La esperanza surge en una alegoría sin esperanza: una mujer con el cuerpo traspasado sobre una ancla, ¿sin esperanza, quiso decir, o con esperanza, *malgré tout?*; la nostalgia habita los castillos, nostalgia de otros tiempos, de otros puntos; la paciencia se simboliza en Job, mas llevada al colmo con una nota desagradable; la inspiración, esa hada esquivia, visita cuando le place al poeta o al escritor.⁴³

Para Fernández es evocación de la nostalgia, su explicación se desvía a una reflexión sobre la inspiración. Más adelante introduce el término “realismo existencial” para explicar la obra de Ruelas, en el tono de que Ruelas usaba los símbolos propios del de-

⁴² Amado Nervo, *Poesía selecta* (Barcelona: Ediciones Brontes, 2018), 62. Como bien apunta Fausto Ramírez, el poema no fue incluido en la publicación, por eso la imagen parece estar desvinculada del texto. 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*, de Fausto Ramírez, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008), 144.

⁴³ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México I: El arte del siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001), 148.

cadentismo —o romanticismo, según Fernández— para explicar el dolor y la angustia de una época.⁴⁴ Este realismo existencial tiene mucho de fantástico a primera vista, pero viéndolo desde otros puntos de vista podemos llegar a otras conclusiones. En el relato de Justino Fernández; la obra de Ruelas es el preludio de expresión del siglo XX, siendo José Clemente Orozco la cúspide del arte mexicano como en todos sus textos:

Su arte constituye una de las más altas, sinceras y originales expresiones de su tiempo, que no es sino el preludio del nuestro; por su sentido auténticamente realista de la existencia se relaciona, en el pasado, con Goya; por expresar imágenes del subconsciente y por su fantasía es, también, una anticipación del surrealismo de nuestros días y podría establecerse, además, su relación con el arte de Salvador Dalí; por todo eso, renueva el pasado y despeja el camino del futuro, un camino que, en cuanto a la actitud, ha de conducir a una cumbre: José Clemente Orozco.⁴⁵

La interpretación de Fernández sobre la obra de Ruelas se adentra en el ámbito simbólico, evocativo y cargado de metáforas y alegorías. Además, destaca la poderosa presencia de imágenes violentas y crueles en su trabajo. Resulta interesante señalar que Fernández sugiere una anticipación del surrealismo en la obra de Ruelas, aunque es necesario guardar esta idea para el desarrollo posterior de nuestra argumentación.

En una perspectiva más reciente, Fausto Ramírez presenta un enfoque analítico que nos servirá como base y que buscaremos expandir a lo largo de esta sección.⁴⁶ En su texto, Ramírez resalta que las ilustraciones de Ruelas exhiben un marcado tono de agresión y violencia sexual, llevando la iconografía decadentista europea a extremos

⁴⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México I*, 148.

⁴⁵ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México I*, 150. La asociación que Fernández establece con el surrealismo podría derivar de las pinturas al óleo de Ruelas, las cuales exploraron hibridaciones entre seres humanos y animales. Específicamente, resulta esencial analizar a qué se refiere Fernández cuando menciona el arte de Salvador Dalí. En la década de los cincuenta, época en la que se publicó por primera vez este libro, la obra de Dalí se caracterizaba por la representación de cuerpos mutilados y deformados, plasmados en escenarios de naturaleza onírica. Es posible que esta sea la fuente de inspiración a la que se hace referencia.

⁴⁶ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 119.

más pronunciados. Ramírez observa en la obra de Ruelas una ambigüedad y contradicción en cuanto a la naturaleza transgresora de las imágenes, planteándose a qué grupos sociales pudieron resultar ofensivas dichas representaciones.

Este enfoque de Ramírez nos invita a profundizar en la complejidad de la recepción de las imágenes de Ruelas, cuestionando las implicaciones sociales y culturales de su contenido visualmente provocativo. Nos abre interrogantes sobre los límites de la transgresión artística y el impacto que estas imágenes pudieron tener en diferentes segmentos de la sociedad de la época. Al ampliar nuestra exploración, será relevante analizar los posibles destinatarios y las reacciones generadas por estas representaciones, con el fin de comprender mejor su recepción y su significado en el contexto cultural y social en el que surgieron.⁴⁷

En este sentido, la obra de Ruelas y su recepción estuvieron enmarcadas por un orden estético y uno sociomoral. El de orden estético se estructuró con arreglo a las premisas conceptuales e iconográficas del decadentismo y el simbolismo, trasplantadas por las élites locales y aprehendidas por Ruelas durante su estancia en Alemania. El de orden sociomoral guardaba estrecha relación con los discursos acerca de la sexualidad y la criminalidad dentro del proyecto porfirista. Así para su análisis le da mayor peso a este segundo aspecto. Para Ramírez, la obra de Ruelas es una manera de transgresión de las normas sociales porfirianas:

Al situar su universo sexual y el comportamiento criminal, transgrediendo con ello las expectativas morales, las “buenas costumbres” burguesas hasta entonces imperantes

⁴⁷ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 121.

en la expresión artística de México, el artista expresaba su voluntad de perturbar y contravenir el sistema de valores de la sociedad porfirista.⁴⁸

No obstante, considero que la representación de la violencia sexual también puede ser interpretada como un signo de gusto reservado para unos pocos, como se puede observar en los relatos del Marqués de Sade, en los cuales los perpetradores de las atrocidades suelen ser personajes aristocráticos. En este sentido, surge un problema de clase evidente, ya que en el México de finales del siglo XIX, las prostitutas provenían mayoritariamente de estratos sociales más bajos, mientras que los clientes pertenecían a clases medias, medias-altas y altas, la mayor parte de las veces. Esto establecía una relación vertical en la que el cliente ejercía el poder y la persona que brindaba el servicio se encontraba a merced de satisfacer los deseos de aquel.⁴⁹

Es importante señalar esta dinámica social en el contexto de las representaciones artísticas de Julio Ruelas, ya que nos permite reflexionar sobre las implicaciones de la violencia sexual en relación con las estructuras de poder y la estratificación social de la época. Asimismo, nos invita a cuestionar que grupos sociales podrían haberse sentido ofendidos por estas imágenes, considerando las tensiones y desigualdades existentes en la sociedad mexicana de aquel entonces.

Volviendo al tema de las ilustraciones, Fausto Ramírez las entreteje con los discursos higienistas y criminólogos de la época. En estos discursos la sexualidad era presentada como una esclavitud de la carne, o un signo de retroceso al no poder controlar los instintos. Esta transposición de la noción criminal como un ser primitivo o de-

⁴⁸ Fausto Ramírez, "Crímenes y torturas sexuales", 120.

⁴⁹ Para un estudio detallado de cómo funcionaba la prostitución en la época, ver: Fabiola Bailón Vásquez, *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX* (México: Secretaría de Cultura/ Fondo de Cultura Económica, 2016).

generado que tenían los científicos, permitió a Ruelas realizar alegorías con temas mitológicos que tanto obsesionaron a los modernistas, poniendo de manifiesto la animalidad primigenia del hombre y de la mujer.⁵⁰ Muchas de las ilustraciones giran en torno a la criminalidad cotidiana, esa criminalidad de nota roja: violaciones, asesinatos, crímenes pasionales, degollados, etc; pero de alguna forma velada por manto simbólico y mitológico.⁵¹ Dicho lo anterior, una de las constantes dentro del imaginario de Ruelas fue la mujer fatal. Así, bajo el discurso científicista a modo de coartada, como establece Ramírez :

[Ruelas] pudo igualmente ejercer, pues, una presión eficaz sobre la sociedad “progresista” para la aceptación de los sensuales desnudos femeninos de un Jesús Contreras y para la difusión de las imágenes provocativas e irreverentes de un Ruelas. Dos artistas que, al encabezar la revolución estética del modernismo en las artes plásticas, abrieron nuevas rutas de expresión a los que venían en pos.⁵²

El común de éstas imágenes no era mostrar mujeres siendo torturadas, por ello “Esperanza” es una imagen *sui generis* a mi parecer. Lo común era que la mujer fuera la que infringiera la tortura y el dolor a los hombres.

2. La domadora

En su pequeño óleo titulado *La domadora* (**Fig. 1.2**), Ruelas nos presenta a una mujer debajo de un árbol, látigo en mano, mientras un simio montado sobre un cerdo corren

⁵⁰ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 130.

⁵¹ La contraparte de estas imágenes podemos encontrarlas en los grabados de José Guadalupe Posada como veremos más adelante.

⁵² Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 147.

en círculos a su alrededor. La mujer se encuentra desvestida,⁵³ calzando solamente medias y un sombrero muy a la moda de la época. Es fácil interpretar esta imagen como una actualización de la figura de Circe, aquella hechicera de la Odisea que convertía a los hombres en animales, principalmente en cerdos. En este sentido, el cerdo y el simio se convierten en un símbolo de los deseos impuros. Ambos animales representan el descenso del hombre a lo inconsciente, en el caso del mono; y a lo inferior y lo perverso, en el caso del cerdo.⁵⁴ Esta domadora, encarnaría así los atributos de la mujer fatal, teniendo a su merced al mono y al cerdo.

La escena se vuelve extraña al presentar a una mujer completamente desnuda en un espacio abierto, pues no cuenta con un escenario que justifique su desnudez, como bien podría ser una escena de baño en un río. El que solo vista las medias, los zapatos y el sombrero, son indicio de su uso como fetiches eróticos. Como explica Carlos Reyero, las medias son un elemento erótico fundamental, ya que ayudan a subrayar y a resaltar partes del cuerpo que pueden ser observadas como fragmentos, en este caso la parte inferior de la mujer.⁵⁵ También los zapatos serían un fetiche a ser un testimonio del desnudamiento del cuerpo y representar una elevación de éste al funcionar como pedestal.⁵⁶ Aquella mujer, Circe, domina toda la escena, es el centro de la composición y todo gira en torno a ella.

⁵³ Uso el termino “desvestida” siguiendo el estudio de Carlos Reyero, en el cual explica: “El término desvestidas no indica solo la existencia de un cuerpo, sino sobre todo incide en la circunstancia que ha llevado hasta a él: subraya el hecho de haber prescindido intencionada y circunstancialmente del vestido, un elemento consustancial al ser humano en su contexto social y cultural. Frente a la plenitud del desnudo se revela la intencionalidad de quien se encuentra desvestida.” Carlos Reyero, *Desvestidas: el cuerpo y la forma real* (Madrid: Alianza, 2009), 29.

⁵⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 132 y 314.

⁵⁵ Carlos Reyero, *Desvestidas*, 300.

⁵⁶ Carlos Reyero, *Desvestidas*, 302.

Pornocracia

La domadora guarda estrecha relación con una imagen realizada por Félicien Rops en 1887 que lleva por título *Pornocrates* o *La mujer con un cerdo* (**Fig.I.3**).⁵⁷ En este dibujo, la mujer camina con los ojos vendados sobre un pedestal y lleva al cerdo con una correa. Tres *putti* vuelan sobre ella y observan la escena horrorizados. Debajo de ella a manera de grisalla, cuatro alegorías de las artes representadas por jóvenes se encuentran desesperados. Ella es la “pornonócrata”, la gobernante cortesana que terminado por dominarlo todo con su lujuria y animalidad.⁵⁸

La imagen está estrechamente ligada al texto *La pornocracia o la mujer en nuestros tiempos* de Pierre-Joseph Proudhon de 1887, un tratado antifeminista que busca esclarecer cuál debería ser el papel de la mujer en la sociedad de ese tiempo. En pocas palabras, para Proudhon la mujer estaba ahí para servir y apoyar al hombre, cualquier indicio de salirse de esas categorías podría terminar en desgracia. Proudhon tenía un fuerte miedo ante la mujer prostituta, pues ella encarnaba un nuevo tipo de mujer masculinizada que no tiene cabida en la sociedad que él imagina:

Parent-Duchâtelet, en su libro de la Prostitución observa que las mujeres públicas son glotonas, dadas á la borrachez, insaciables sanguijuelas, inmundas, perezosas, camorristas é insoportables parlanchinas. Por tales rasgos se conoce á la mujer recaída en estado de naturaleza, ó de simple hembra. ¿De dónde viene esta decadencia? De la frecuentación excesiva de los hombres, que les hace perder, con la reserva, la timidez, la diligencia, la cualidad esencial de su sexo, la que constituye el alma y la vida de la mujer honrada: el pudor (...) la fisonomía de estas mujeres se altera en igual sentido que sus costumbres; las prostitutas se deforman, adquieren el mirar, la voz y los modales de los hombres, y no conservan de su sexo, así en lo físico, como en lo moral, sino el ordinario material, lo estricto necesario.⁵⁹

⁵⁷ José Rojas Garcidueñas, “Julio Ruelas y Félicien Rops”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, núm. 43 (3 de agosto de 1974), 107-112.

⁵⁸ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, 324-325.

⁵⁹ Pierre-Joseph Proudhon, *La pornocracia o la mujer en nuestros tiempos* (Barcelona: La enciclopédica, 1892), 165.

Estos temores y preocupaciones persistieron a lo largo del siglo XX, como podremos observar en los acontecimientos posteriores.⁶⁰ Las ideas y temores relacionados con la emancipación de las mujeres encontraron un eco significativo en México, tal como exploraremos en detalle más adelante.

Es importante destacar cómo estas inquietudes acerca de las mujeres emancipadas se arraigaron en la sociedad mexicana y generaron un impacto en diferentes aspectos de la vida cotidiana y la cultura. A medida que avancemos en nuestro análisis, examinaremos cómo estas ideas se manifestaron en la literatura, el arte y otros ámbitos, revelando las actitudes y percepciones hacia las mujeres que buscaban una mayor independencia y participación en la sociedad.

En contraste con la representación de Rops, en la obra de Ruelas la mujer no ejerce el control, sino que se muestra como un elemento pasivo. La figura femenina vendada se deja llevar por el cerdo, que se presenta como un ser altivo y enérgico, dispuesto a liderar. El mensaje implícito es el mismo en ambas obras: la idea de que el hombre, cuando se ve dominado por sus pasiones, se convierte en un ser inferior, comparado con un cerdo, debido a su debilidad frente a la influencia de la mujer.⁶¹

La *femme fatale*

Como hemos venido estableciendo ya a lo largo de este texto, los decadentes “no fueron escuelas ni movimientos organizados, sino más bien un singular estado de ánimo ante el arte y la vida, una determinada sensibilidad estética que, más o menos ajusta-

⁶⁰ Ver Joanne Herschfield, *Imagining la chica moderna: women, nation, and visual culture in Mexico, 1917-1936* (Durham: Duke University Press, 2008).

⁶¹ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles: Cultura y sexualidad de fin del siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007), 96.

damente, iba a dar una cierta unidad —a veces sólo aparente— a muchos de los movimientos que, sea para nacer, sea para perecer, entroncaban con el fin de siglo”.⁶² Ahora queda claro que existe un consenso general en la historiografía del arte que establece cómo las manifestaciones del modernismo se entremezclan y son difíciles de establecer sus límites. Entre las características que comparten estos grupos podemos enumerar el rechazo por el positivismo y el cientificismo, la ausencia de todo compromiso social y el afán de refinamiento. Además de destacar un hastío de vivir que deriva en una atracción por lo mórbido, la conciencia de la crisis espiritual y un interés por explorar lo perverso y lo letal a grados de llevar al erotismo a formas cercanas al sadismo y la necrofilia.⁶³

En el contexto artístico del siglo XIX, la representación de la *femme fatale* en la pintura se volvió un tema recurrente que capturó la imaginación de los artistas y el público de la época. A través de sus obras, los pintores exploraron las facetas seductoras y peligrosas de esta figura icónica, y en algunos casos, se hizo evidente la presencia de una apariencia andrógina que añadía un elemento adicional de intriga y fascinación.⁶⁴

En este punto ya podemos comenzar a reconocer rasgos abiertamente misóginos. Nos explica Erika Bornay que el recorrido iconográfico a través de las imágenes de miedo y misoginia masculina a finales del siglo XIX, es un viaje en el que dentro del imaginario masculino la mujer conduce al hombre a través del sometimiento y la explo-

⁶² Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 1990), 102.

⁶³ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 103-106.

⁶⁴ Ver José Ricardo Chaves, *Andróginos: Eros y el ocultismo en la literatura romántica* (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2005), 243-287; y Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, 272-289.

tación y, finalmente, a la muerte. No olvidemos que muchas veces este imaginario operó de manera contraria, en el que el hombre, al ser presa del miedo, conducía a la mujer a la muerte.

Es importante detenernos un momento para analizar el simbolismo en la pintura y su relación con la figura de la *femme fatale*. Este tropos de la mujer fatal está compuesto por una serie de símbolos que transmiten significados profundos y se convierte, a su vez, en un símbolo, generando temor e inquietud en sus propios creadores. La mujer fatal no es una persona concreta, pues cobra una dimensión social que se vuelve parte del imaginario colectivo.

Siguiendo las ideas previamente establecidas para definir al decadentismo, el grupo simbolista en la pintura del siglo XIX consideraba que la verdadera realidad se encuentra en las ideas y no en la materialidad de las cosas. Según esta corriente artística, todo lo que percibimos a través de los sentidos tiene el potencial de representar algo más allá de su apariencia superficial, y existe un conocimiento oculto que debemos descubrir.

En otras palabras, para los simbolistas, la pintura no se limitaba a una mera representación visual de la realidad tangible, sino que buscaba transmitir un sentido más profundo a través de símbolos y metáforas. Cada elemento en una obra de arte simbolista tenía un significado más allá de su apariencia física, y se invitaba al espectador a adentrarse en un mundo de significados subyacentes.

Esta perspectiva simbolista se alinea con la idea de que la figura de la *femme fatale*, con su seducción y peligro inherentes, va más allá de su apariencia física. Los

símbolos que la componen, como la cabellera larga, la piel blanca y el cuerpo voluptuoso, transmiten significados más profundos relacionados con el dominio sobre el hombre, la incitación al mal, la frialdad y la lujuria.

El simbolismo en la pintura del siglo XIX nos invita a explorar el poder de los símbolos y las metáforas para trascender la realidad tangible y alcanzar una comprensión más profunda. La figura de la *femme fatale* se convierte en un símbolo que encarna estos significados, generando tanto fascinación como temor en sus propios creadores y en el espectador. A través de esta interpretación simbolista, la pintura adquiere un carácter enigmático y evocador, revelando un conocimiento oculto que se encuentra más allá de la materialidad de las cosas.

Dentro de sus principales expositores en la plástica, ya entrado el siglo XX, encontramos a Paul Gauguin, Auguste Rodin, Odilón Redon, James Ensor y Edvard Munch, por mencionar algunos. Algo que los une es que optaron por un arte introvertido, personal y confesional, rechazaron la mimesis y fue preparando un terreno para la liberación de los sentidos y la expresión personal de las artes. La abstracción comenzó a ser moneda común con estos artistas:

las sutiles prerrogativas críticas de la modernidad eran ingenuidades inútiles en una sociedad que iba de cabeza a la decadencia y la perdición. Para ellos la pintura y la escultura podían ser tan abstractas o 'simbolistas' como la imaginación requiera, pues la realidad misma estaba irremediablemente degradada y al arte ya no le quedaba ninguna esfera pública significativa.⁶⁵

⁶⁵ Stephen F. Eisenman, "El simbolismo y la dialéctica de la retirada", en *Historia crítica del arte del siglo XIX*, de Stephen F. Eisenman et al. (Madrid: Akal, 2001), 320.

La Idea, con mayúscula, era lo principal en la representación simbolista. Así, el símbolo era entendido como la formulación de ideas expresadas a través de la forma.⁶⁶ Como podemos ver el arte simbolista queda así supeditado a la Idea y la forma.⁶⁷ Quisiera realizar una breve digresión para adelantar algunos argumentos en relación con el arte mexicano del siglo XX. Podemos observar que los puntos previamente mencionados no difieren significativamente de las creencias sostenidas por José Clemente Orozco en lo que respecta a la pintura. En uno de los textos que tuvo a bien escribir el pintor nos dice: “En cada pintura, como en cualquier otra obra de arte, siempre hay una IDEA, nunca una anécdota. La idea es el punto de partida, la primera causa de la construcción plástica, y está presente todo el tiempo como energía creando materia”.⁶⁸ La idea, en mayúsculas, para Orozco como para los simbolistas, es una fuerza creadora.

Los artistas simbolistas entendían el tema de la mujer como un cosa dualista: o se representaban como vírgenes benditas o como mujeres fatales. La dimensión negativa de la imagen femenina se puede explicar por su concepción dual del mundo en el que existe un mundo superior, de ideas y uno inferior, de sentidos:

La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su

⁶⁶ Albert Aurier en 1891 en su artículo titulado “El simbolismo en la pintura: Paul Gauguin” da los 5 términos que componen a la pintura simbolista: 1. Ideísta, preeminencia por la expresión de la Idea. 2. Simbolista, expresar esta Idea por medio de formas. 3. Sintetista, presenta estas formas, signos, según un método generalmente comprensible. 4. Subjetiva, el objeto es signo de una Idea. 5. Decorativa, esto es consecuencia de todo lo anterior. Stephen F. Eisenman, “El simbolismo y la dialéctica de la retirada”, 321.

⁶⁷ Stephen F. Eisenman, “El simbolismo y la dialéctica de la retirada”, 321.

⁶⁸ José Clemente Orozco, “Los frescos de Orozco en Dartmouth”, en *Textos de Orozco*, de Justino Fernández (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983), 51. A pesar del rechazo que Orozco tendrá abiertamente contra el arte simbolista, parece que sigue muchas de estas ideas a lo largo de su carrera.

amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos.⁶⁹

Estas ideas basadas en una teoría irracional del arte y el misticismo en el lenguaje fueron abriendo el terreno para las vanguardias artísticas:

Tanto como un arte de la retirada, de la decadencia y del significado recóndito, fue también una máquina de crítica cultural, revigorización política y perspectiva internacional (...) en el horizonte aguardaba el irregular terreno del cubismo, el abismo de la no figuración y el revolucionario escape onírico del surrealismo.⁷⁰

En el caso de Ruelas, la manera de dibujar los cuerpos dista de ser una manera deformada, de hecho su trabajo sigue siendo muy académico en este sentido. Su irreverencia vanguardista se encuentra en la manera en la que reinterpreta historias clásicas, como en el caso de la viñeta *Judith y Holofernes* (**Fig. I.4**), en donde Judith está vestida a la manera de las prostitutas de la época, sonriente con una espada en la mano y la cabeza de Holofernes en la otra.⁷¹ Vemos del otro lado del dibujo el cuerpo de Holofernes suplicante de rodillas y sin cabeza también con ropajes de peón de alguna hacienda. Es en la manera de actualizar el relato bíblico donde está la innovación, como también en el caso de José Clemente Orozco quien retoma esta historia para hacer una sátira de la revolución en sus caricaturas como veremos en el siguiente capítulo.

La misoginia en la cultura visual no fue algo que se dejara de lado con el cambio de siglo. Para el imaginario del siglo XIX la mujer fatal, encarnada en la figura de la prostituta la mayoría de las veces, se convirtió en una representación del peligro y

⁶⁹ Stephen Eisenman, "El simbolismo y la dialéctica de la retirada", 330.

⁷⁰ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 98.

⁷¹ La representación de Judith iba muy de la mano con la de Salomé, ambas reconocibles por haber decapitado o pedido la decapitación de un hombre. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, 377-401.

como tal había que erradicarlo. Esta erradicación tenía dos vías: la vía médica con medidas sanitarias o, en el caso más extremo, con su asesinato a manos de los hombres.

3. Luz de luna

Veamos ahora otras dos imágenes de Ruelas, ambas tituladas *Luz de luna* (**Fig. I.5**).

Estas imágenes estuvieron comisionadas por Jesús E. Valenzuela para ilustrar su poemario *Almas y cármenes*. En la primera de ellas vemos como un hombre apuñala a una mujer que cae en sus brazos. De unas líneas ondulantes que sirven como fondo a la escena surgen dos rostros que susurran al oído del asesino, como dos fuerzas espectrales que aconsejan y alientan el acto que se está llevando a cabo. Esta imagen corresponde al primer verso del poema del mismo nombre:

¡Oh, mátala! —a su oído
dijeron a la vez la torva ira
y el despecho brutal. Enloquecido
y ciego de furor alzó la mano,
relampagueó el acero de la hoja;
y mientras hiere y la mujer expira,
parece que abre impenetrable arcano
con la cuchilla humedecida y roja.⁷²

A lo largo del poema al hombre lo atormentan sus pensamientos y se cuestiona si de verdad la mujer es culpable de una traición de índole amorosa. El cadáver de la mujer le habla —o él cree que le habla— para reprocharle que ella era inocente y que su virtud seguía intacta. Así, en la segunda ilustración de Ruelas, el hombre abre su levita para enterrar en su propio pecho el puñal con el que mató a su amada. La luz de la

⁷² Jesús E. Valenzuela, *Almas y cármenes* (México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1904), 65.

luna ilumina al fondo la escena y ahora de las líneas ondulantes toman la forma de la muerte y abraza a ambos personajes. El poema termina con el siguiente verso:

Se apagó el rayo de la luz incierta
a los pies de la noche ennegrecida,
que cubrió con su manto
la faz aterradora de la muerta.
A tientas sacó el hierro de la herida
el matador. Sin pena ni quebranto,
como en la blanca noche de su boda,
cubre de besos a su dulce amada;
amoroso a su lado acomoda;
y sin una oración, sin decir nada,
con mano firme y ánimo certero,
a la luz de la luna que nacía,
exhalando un suspiro de alegría,
se partió el corazón en el acero.⁷³

Si leemos con atención, este poema pareciera tener una cierta cercanía con la anécdota de alguna nota roja.

La medicalización de la narrativa y los matadores de mujeres

Muchos de estos escritores incorporaron el discurso cientificista de la época a sus poemas y relatos. Es lo que Ana Laura Zavala llama “medicalización” de las narrativas, como una respuesta de las élites para alentar el anhelado avance económico del país, pues para estas élites: “su obsesiva creencia de que para ‘progresar’ requeríamos individuos fuertes, sanos, aptos para la reproducción y la lucha diaria por la existencia devino en un fobia contra cualquier manifestación de insania en su calidad de sombra

⁷³ Jesús E. Valenzuela, *Almas y cármenes*, 68.

amenazante para la prosperidad nacional”.⁷⁴ Estos miedos e ideas de progreso derivarán en políticas de salubridad instauradas por los gobiernos posrevolucionarios; miedos tan radicalizados que se encaminaron a la creación de instituciones como la Sociedad Mexicana de Eugenesia para el Mejoramiento de la Raza en la década de los treinta.⁷⁵

Existe un pequeño óleo pintado sobre una paleta (**Fig. I.6**), propiedad en es entonces de Jesús E. Luján,⁷⁶ en la que Ruelas representa una escena en el salón de un prostíbulo. Los concurrentes bailan y se embriagan, mientras Ruelas se representó a sí mismo aislado y cabizbajo en un rincón del salón. Es muy sabido que los escritores y colaboradores de la *Revista Moderna* frecuentaban estos lugares y mucha de su obra fue inspirada en ellos y las vivencias que ahí acontecían.⁷⁷ Ciro B. Ceballos, escritor contemporáneo a Ruelas, cuenta haber conocido al pintor en una de aquellas tertulias y, además, agrega: “porque él cree, como yo, que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel”.⁷⁸

Ceballos fue uno de los más férreos defensores del estilo decadentista, incluso cuando varios de sus adeptos ya se habían separado de dicha corriente. En muchos de sus cuentos subyace el discurso científicista, aunque a veces es la prosa literaria la que también se cuela en los discursos científicos, por lo que se puede hablar de una “poe-

⁷⁴ Ana Laura Zavala Díaz, “Ciro B. Ceballos: un joven revolucionario en el arte de escribir”, en *Croquis y sepías*, de Ciro B. Ceballos (México: Conaculta, 2013).18.

⁷⁵ Ver Marta Saade Granados, “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, *Cuicuilco* 11, n.º 31 (agosto de 2004): 1-36.

⁷⁶ Rubén M. Campos, *El Bar. La vida literaria de México en 1900* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 212.

⁷⁷ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 138-139.

⁷⁸ Ciro B. Ceballos, “Seis apologías: Julio Ruelas”, *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, 15 de septiembre de 1898, 56.

taización” del discurso científico.⁷⁹ En Ceballos hay un empleo del naturalismo a la manera de Zola, pero con la utilización de un estilo intrincado y lleno de palabras en desuso. Esto lo podemos ver en su cuento *Noctívaga*, en el cual narra las desventuras de una prostituta que al final infecta a sus clientes de sífilis con singular gusto a manera de venganza. Al inicio del cuento, Ceballos nos narra la predisposición por herencia de esta mujer para caer en los vicios: “Fundiéronse todas las humanas lujurias en bestial conturbenio, y a los frenéticos espasmos de dos parias, brotó en el estéril vientre de la corrupta impulsiva, el prístino y veneno germen de su ser”.⁸⁰ Esta idea de propensión genética a los vicios como herencia de los padres estaba muy arraigada tanto en círculos tanto científicos como literarios.⁸¹

Dentro de esta temática, y para volver a la explicación de los dibujos de Ruelas, tenemos el tratado de criminología *Matadores de mujeres* de Carlos Roumagnac.⁸² En este libro el autor se propone realizar un retrato psicológico de los criminales a los que él llama “pasionales”. Para él la pasión es un deseo violento que domina al ser cerebral, donde de manera exacerbada lleva a los celos y al crimen.⁸³ Los celos, según Roumagnac, no son más que el instinto de proteger la monogamia. No obstante, de

⁷⁹ Basta con leer las descripciones que Luis Lara Pardo hace en su libro sobre la prostitución en México, el cual trataremos más adelante.

⁸⁰ Ciro B. Ceballos, *Croquis y sepias*, 53.

⁸¹ Incluso al naturalismo de Zola, como explico en mi tesis de licenciatura: Jorge Barajas, “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa”, 34-38.

⁸² Carlos Roumagnac (1869-1937) fue un destacado criminólogo, médico legista y académico mexicano. Es conocido por su influencia en el campo de la criminología y la medicina forense en México durante la primera mitad del siglo XX. A pesar de que el impacto de sus estudios perdura en la criminología y la medicina forense mexicana, hay muy pocos estudios centrados en el análisis de su pensamiento. Ver Yussel Arellano Navarrete, “Carlos Roumagnac: Una biografía intelectual” (Tesis para obtener el grado de Maestra en Humanidades: Estudios históricos, México, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018).

⁸³ Carlos Roumagnac, *Matadores de mujeres* (México: Librería de Ch. Bouret, 1910), 6.

manera constante en el texto, se remarca el peligro de la herencia patológica, como el alcoholismo de los padres, que puede generar individuos propensos al mismo alcoholismo y a la violencia producto de no poder dominar esas pasiones.⁸⁴ En el caso de los crímenes motivados por los celos, es importante destacar que no se trata simplemente de actos violentos impulsivos, sino que estos delitos se caracterizan por su premeditación y crueldad. Están diseñados con un propósito preconcebido, pero se llevan a cabo en el contexto “de una pasión mórbida o un delirio patológico”.⁸⁵ A lo largo de su obra, el autor enumera diversos casos y examina minuciosamente el perfil de los perpetradores. Este análisis incluye el estudio de notas de periódicos, entrevistas, fichas de identificación, fotografías y otros elementos, con el fin de respaldar sus hipótesis a través de un enfoque científico basado en hechos concretos y demostrables.

Roumagnac le dedica el mayor número de páginas al caso de Francisco Guerrero “El Chalequero”, denominado el primer asesino serial mexicano. Muy sonado durante la época, Francisco Guerrero mató a cerca de veinte mujeres, todas ellas dedicadas a la prostitución.⁸⁶ José Guadalupe Posada realizó un grabado sobre este caso que funciona como contraposición a las imágenes de Ruelas (**Fig. 1.7**). En el grabado de Posada vemos a la mujer tendida en el suelo con las extremidades extendidas en el preciso momento en el que está siendo degollada. La faz del hombre está cubierta por su sombrero y sólo alcanzamos a vislumbrar una sonrisa o mueca de satisfacción. Estas imágenes se difundían ampliamente a través de panfletos producidos por la impre-

⁸⁴ Esta idea se perpetuará hasta el siglo XX con el doctor Bernardo Gastélum como se verá en el siguiente capítulo.

⁸⁵ Carlos Roumagnac, *Matadores de mujeres*, 16,

⁸⁶ Para un análisis a conciencia del caso ver: Pablo Piccato, *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900-1931* (México: CIESAS, 2010), 184-201.

ta Vanegas Arroyo, convirtiéndose en una de las principales fuentes de información para la población. Además de las noticias, estos panfletos a menudo incluían la letra de corridos dedicados a la figura en cuestión. A diferencia de las ilustraciones de Ruelas, que estaban orientadas a un público más limitado, las creaciones de Posada se distribuían de manera abundante, lo que sugiere que tenían una mayor afinidad con el público en general.

Sin embargo, es en este contexto donde Roumagnac introduce el término “sadismo” en un intento por categorizar a este personaje en esa etiqueta. No obstante, al final del análisis, concluye que no se puede considerar a esta figura como un “hombre sádico”. Las razones que respaldan esta conclusión se detallarán a continuación.

Basado en diferentes autores europeos, Roumagnac define al sadismo como una violencia sexual encaminada al goce, la cual no siempre tiene que ser infringida por el perpetrador, sino que basta simplemente con la contemplación de dicho acto.⁸⁷ Este sadismo es llevado a cabo en su mayoría por criminales y prostitutas —recordemos a *La domadora*—, en un acto en el que se tiene como base el sentimiento de poderío por el sufrimiento de la víctima.⁸⁸ En esta definición también entraría, por ejemplo, la viñeta de la *Revista Moderna* en la que una mujer está atada a punto de ser mordida por una serpiente venenosa (**Fig. I.8**). A todo esto, existen diferentes grados de sadismo, que van de las crueldades simbólicas —aquellas que sólo se efectúan en el pensamiento—, hasta los grandes sádicos que culminan sus actos en asesinato.

⁸⁷ Carlos Roumagnac, *Matadores de mujeres*, 221-222.

⁸⁸ Carlos Roumagnac, *Matadores de mujeres*, 222.

En este sentido, para Roumagnac el caso de “El Chalequero” no se considera un acto de sadismo, pues según las entrevistas, no obtuvo ninguna clase de placer sexual al realizar tales actos. Los asesinatos se llevaron a cabo por una provocación de las mujeres, ya sea a manera de burlas o rechazos. Dichas provocaciones eran más bien imaginadas, como en el caso del poema de Valenzuela que analizamos al inicio de este apartado. Como explica Pablo Piccato, las interacciones que “El Chalequero” tenía con sus víctimas eran la consecuencia extrema de una red de relaciones que incluían múltiples abusos y explotación de índole sexual.⁸⁹

Me gustaría concluir esta sección con una cita de Amado Nervo respecto a Julio Ruelas que nos dará pie para seguir esta reflexión sobre la representación de la violencia de género y el suplicio:

La inspiración de Ruelas complácese en la sombra, en la angustia, en el tormento. Es dantesca por excelencia. Viene del infierno, a través de Goya... Nadie como él ha sabido traducir el dolor, un dolor que eriza los cabellos, que hace pensar en un mundo fantasmagórico de suplicios. Las creaciones atormentadas de Ruelas se retuercen sin esperanza en limbos tétricos. Sus símbolos dejan de traslucir no sé qué pesadillas inenarrables. Este gran expresivo es un gran inquisidor. Torquemada no inventó jamás el espanto que él imagina. Los chinos, doctores en suplicios, comprenderán el horror de sus supliciados.⁹⁰

Como podemos ver, el fin de siglo sentó las bases en temáticas y tropos en materia de la representación de la violencia contra las mujeres. Para estos autores lo terrible no es el crimen, pues era la mujer la que lo propiciaba con sus actitudes que salían del decoro. Esta idea de la figura de la mujer fatal está en las artes, en la ciencia y en la creencia popular. Hay mujeres que merecen ser castigadas por su insolencia, por desafiar y

⁸⁹ Pablo Piccato, *Ciudad de sospechosos*, 185.

⁹⁰ Amado Nervo, “Máscaras: Julio Ruelas”, *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, marzo de 1903.

atentar contra los “derechos” de los hombres, es decir, simplemente por ser libres y no encasillarse en un ideal que la sociedad les ha impuesto.

Panel II

2.



3.



4.



1.



6.



5.



7.



1. José Clemente Orozco, *La hora del chulo*, 1915, Acuarela sobre papel, 28 x 46.5 cm.
2. José Clemente Orozco, *En asecho*, 1915, Acuarela sobre papel, 20.2 x 25.2 cm.
3. José Clemente Orozco, *El despojo*, 1915, Acuarela sobre papel, 19.5 x 26.7 cm.
4. José Clemente Orozco, *La hora del chulo*, 1915, Acuarela sobre papel, 28 x 46.5 cm.
5. José Clemente Orozco, *Mujeres peleando*, 1913, Acuarela sobre papel, 27.9 x 47.9 cm.
6. José Clemente Orozco, *La desesperada*, 1915, Acuarela sobre papel, 34.5 x 51.4 cm.
7. José Clemente Orozco, *El banquete de los ricos*, 1924, Fresco.

Capítulo II: El más alegre de los carnavales

1. Panel II: La casa del llanto

Desolación.

Cuando nos referimos al muralismo mexicano, resulta esencial tener en consideración la amplia gama de obras que estos artistas produjeron, incluyendo pinturas al óleo, grabados, acuarelas y diversas técnicas, ya que estas contribuyen de manera fundamental a comprender su obra y su perspectiva artística. Años antes de tener su primera comisión mural, José Clemente Orozco pintó una pequeña acuarela como parte de su serie ahora conocida como *Casa de lágrimas* o *Casa del llanto*.⁹¹ En ella vemos a una mujer de aspecto casi infantil tendida sobre una cama. Del fondo compuesto de ocre y marrones, resalta la cara blanca de la mujer y el rojo de sus labios con el que esboza una sonrisa que parece lanzar directamente al espectador. Los rasgos de la figura femenina están muy caricaturizados y no parecen coincidir con el título de ésta: *Desolación* (**Fig. II.1**). Si nos fijamos en la figura principal, la desolación del título pareciera un comentario más bien irónico, y al tratarse de Orozco, es muy probable que así sea. Sin embargo, al observar atentamente el entorno —una botella en el buró, un sombrero abandonado al pie de la cama, el tono sombrío y sucio de la habitación en general—, cobra sentido este ambiente desolado que Orozco quiere transmitir. Pero esa mueca

⁹¹ James B. Lynch, "Orozco's House of Tears", *Journal of Inter-American Studies* 3, n.º 3 (julio de 1961): 367-83.

indescifrable de aparente satisfacción dota de una ambigüedad a la acuarela, que inquieta a cualquiera que se encuentre delante de ella.⁹²

Del 1º al 20 de septiembre de 1916 José Clemente Orozco realizó su primera exposición individual en la Librería Biblos del propietario Francisco Gamoneda. Dicha muestra llevó por título *Estudios de Mujeres* aunque posteriormente esta serie de obras serán conocidas como *La casa del llanto*. La exhibición contó con 123 obras, principalmente acuarelas y dibujos, divididas en tres secciones: colegialas, prostitutas y caricaturas.⁹³ Para el propósito del texto, simplemente nos detendremos en el apartado correspondiente a la prostitución.

En su momento la crítica se escandalizó por las temáticas y las formas de representación de Orozco en esta serie, siendo uno de sus pocos defensores el escritor José Juan Tablada.⁹⁴ Dentro de la historiografía del arte se han tratado profusamente estos primeros trabajos de Orozco y casi todos coinciden en señalar los mismos temas a la hora de su interpretación: la crítica profunda a la decadencia de la sociedad, la fuerza expresiva de su trazos, la ironía con la que retrata los temas, los colores en correspondencia con los espacios que representa, las facilidad para retratar figuras y ti-

⁹² La mayor parte de este apartado se basa en la disertación de mi tesis de licenciatura; no obstante, he decidido retomarlo debido a su relevancia fundamental para el desarrollo de la argumentación de la presente tesis. Además, ahora dispongo de herramientas metodológicas más avanzadas que me permiten abordar la interpretación de las obras desde una perspectiva de género, lo cual no hice en su momento. Jorge Barajas, "Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa" (Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 9-17.

⁹³ Justino Fernández, *Orozco: forma e idea* (México: Porrúa, 1956), 146.

⁹⁴ José Juan Tablada, "José Clemente Orozco: Un pintor de la mujer", en *José Clemente Orozco: Antología crítica*, de Teresa del Conde (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981), 15-19.

pos humanos, su cercanía con la caricatura o su parecido con el pintor francés Toulouse-Lautrec, esto último para molestia del pintor, quien odiaba las comparaciones.⁹⁵

Ahora bien, me gustaría explicar en qué consiste la serie *Casa de lágrimas* en general. El investigador Renato González Mello apunta que esta serie se compone principalmente de tres escenarios: la calle, el salón y la alcoba.⁹⁶ La calle, para Renato González, es el espacio público libre para la mirada que deambula y donde hay más libertinaje al no existir autoridad visible. Es, además, el momento en el que hay un primer encuentro con las prostitutas que se encuentran exhibiéndose en ese espacio. Me gustaría agregar que las calles también son lugares que dejan una sensación de encastillamiento, pues no hay profundidad, el fondo siempre son grandes muros que cierran la perspectiva, semejando más bien callejones sin escapatoria, es decir, paradójicamente las calles de Orozco se vuelven un lugar cerrado. La única posibilidad de movimiento en la escena sería entrar en el cuarto de la prostituta sugerido por una puerta cerrada o ventana. No hay escapatoria para el transeúnte ni para el espectador. Ejemplo de esto lo encontramos en la acuarela *En asecho* (**Fig. II.2**), en la que vemos a una prostituta de edad avanzada parada en el quicio de una puerta, lanzando una mirada retadora a la derecha de la escena. El fondo está dado por una mancha color azul grisáceo y el marco donde ella se apoya. Otro ejemplo lo vemos en *El despojo* (**Fig. II.3**), en el que un grupo de mujeres se congrega en torno a un hombre que yace tirado en la banqueta para despojarlo de sus pertenencias.

⁹⁵ José Clemente Orozco y Jean Charlot, *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)* (México: Siglo XXI Editores/ El Colegio Nacional, 1993), 63.

⁹⁶ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008). 15.

El segundo momento de la serie se desarrolla en el salón de la casa de citas. La sala del prostíbulo es el espacio donde lo privado se hace público y acontecen la seducción y la embriaguez. Dentro de esta serie es el único momento en el que aparecen hombres representados participando activamente en la escena. Mujeres y hombres bailan pegados y se embriagan, mientras otros se desperdigan en los sillones. Las mujeres coquetean con los clientes, juegan entre ellas, se abrazan o se sientan en las piernas de su “chulo” (*La hora del chulo*, **Fig. II.4**). Muchas veces los personajes tienen aspecto cadavérico, resaltando sus labios rojos o sus ropas desarregladas. Las mujeres ríen y se regocijan, aunque en otras ocasiones los excesos las han llevado a cometer actos violentos contras sus propias compañeras (*Mujeres peleando*, **Fig. II.5**). El salón, a final de cuentas, es la antesala del acto sexual.

Finalmente tenemos la alcoba, lugar donde acontece el ámbito de lo privado. No obstante, el acto sexual nunca se muestra explícitamente. Los hombres desaparecen de la representación, ya se han ido. Ahora vemos a algunas de las mujeres ocultando sus rostros en la cama, mientras otras las consuelan (*La desesperada*, **Fig. II.6**). Los cuartos están sucios y las camas desvencijadas, pero a pesar de ello, las mujeres realizan sus afeites frente a los espejos en la espera de los clientes. La representación explícita de actos sexuales no hubiera sido plausible en aquella época, por lo que Orozco optó por retratar momentos de intimidad trágica en los que es posible mantener una empatía con las prostitutas. El espectador es capaz de palpar la desolación y la desesperación de estas mujeres. En todas estas acuarelas hay un ambiente de desamparo, llenan las habitaciones con una sexualidad no explícita, pero que se antoja moralizante. Dentro de estas escenas de alcoba se encuentra la acuarela descrita al inicio.

“Un mal necesario”

Cuenta Orozco en su *Autobiografía* que muchas de estas obras fueron destruidas por los agentes de aduanas en su primer viaje a Estados Unidos por ser consideradas inmorales.⁹⁷ No obstante, con las que han llegado a nuestros días, podemos darnos una idea muy amplia de lo que aquellas obras pudieron haber representado. Hay dos vías para explicar la serie *La casa del llanto* y algunos aspectos de la obra posterior de José Clemente Orozco. La primera de ellas tomando como base la propuesta de Fausto Ramírez, en la cual establece una veta derivada de la teosofía y el simbolismo en la obra de Orozco; la segunda correspondería a entender la obra de Orozco a la luz de los discursos y políticas de higiene social de la época. Revisemos brevemente ambas propuestas.

De acuerdo con Fausto Ramírez, podemos establecer que la corriente simbolista de finales del siglo XIX toma como motivo el ícono de la prostituta como representación de la decadencia y las debilidades del ser humano que cae presa de sus vicios.⁹⁸ Como se estableció en el capítulo anterior, la corriente simbolista de finales del siglo XIX fue un movimiento artístico y literario que buscaba expresar el mundo interior y las emociones humanas de manera simbólica y sugerente. Los simbolistas se interesaban en explorar lo oculto, lo misterioso y lo espiritual, alejándose de la objetividad y el realismo que predominaban en la época.

Para estos artistas uno de los motivos recurrentes en la producción simbolista era el ícono de la prostituta. La elección de este motivo no se limitaba a una simple re-

⁹⁷ José Clemente Orozco, *Autobiografía* (México: Era, 1999), 47.

⁹⁸ Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, en *Orozco: una relectura*, ed. Luis Cardoza y Aragón (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983), 78.

presentación del oficio o de la figura femenina en sí, sino que tenía una connotación más profunda. Para los simbolistas, la prostituta se convierte en un símbolo de la decadencia y las debilidades inherentes a la condición humana.

La figura de la *femme fatale* se destaca como uno de los arquetipos más significativos dentro de esta temática. Estas mujeres fatales, retratadas en las obras de arte y en la literatura simbolista, son seductoras y atractivas, pero también peligrosas y destructivas para aquellos que caen bajo su influencia. Representan una encarnación de la tentación y los placeres mundanos, simbolizando la lucha del individuo entre sus impulsos más oscuros y su aspiración hacia lo trascendental.

La conexión entre la *femme fatale* y la esclavitud de la carne era un tema común en el simbolismo. Los artistas simbolistas veían la sensualidad y la sexualidad como elementos que mantenían al ser humano atrapado en el plano material y alejado de la espiritualidad. Estas mujeres seductoras personificaban la atracción hacia lo terrenal y carnal, actuando como un impedimento para que el espíritu del hombre pudiera elevarse a niveles más elevados de conciencia y comprensión.

Es importante notar que la visión simbolista de la *femme fatale* y su asociación con la esclavitud de la carne reflejaba las actitudes sociales y culturales de la época. La moralidad y las normas de las sociedades occidentales de finales del siglo XIX eran estrictas y restrictivas, especialmente en lo que respecta a la sexualidad de las mujeres. En este contexto, la representación de la mujer como una amenaza para la evolución del hombre era una manifestación de la misoginia que prevalecía en la sociedad de aquel entonces.

En suma, la corriente simbolista de finales del siglo XIX empleó el motivo de la prostituta y la figura de la *femme fatale* como símbolos para explorar la dualidad entre lo espiritual y lo terrenal, resaltando la lucha interna del ser humano frente a sus deseos y debilidades. Esta representación también reflejó las actitudes misóginas de la época, donde la expresión de la sexualidad femenina era mirada con desconfianza y considerada un obstáculo para el progreso espiritual del hombre. Las obras de tema prostibulario que Orozco realizó a inicios del siglo XX podrían ser interpretadas como un eco lejano de aquellas actitudes e ideales decimonónicos.

Ahora bien, una ruta complementaria y menos mística por la cual es posible estudiar esta serie de obras corresponde al discurso de higiene social que impregnaba la época en que fueron pintadas. En su libro *Orozco*, Alma Reed nos insinúa que el pintor estaba al tanto de dicho debate en el que una de las principales preocupaciones de las autoridades era poner un alto a la propagación de enfermedades venéreas esparcidas por el “cáncer en la sociedad” que representaban las prostitutas a los ojos de las buenas costumbres. Este testimonio ha sido pasado por alto y valdría la pena citarlo en extenso:

Tablada me informó privadamente cómo había obtenido Orozco una comprensión tan realista de su tema. Con el propósito de observar más estrechamente a las mujeres del barrio Cuauhtemotzín, dijo Tablada, Orozco había trabajado como inspector del Departamento de Sanidad de la capital mexicana (...) Tablada, confidente de Orozco en otra época de su vieja amistad, me dijo que al pintor literalmente lo “adoraban” a lo largo de la calle Cuauhtemotzín. Las acicaladas mujeres que se hallaban sentadas en las ventanas saludaban su aproximación con un alegre: “¡Aquí viene Jesusito!”, nombre que le habían dado para mostrar el respeto y afecto que le tenían. Me dijo Tablada que Orozco era la única persona a quien estas solitarias proscritas podían acudir con alguna certeza de recibir consejo o ayuda.⁹⁹

⁹⁹ Alma Reed, *Orozco*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), 74-75. En una visita al Archivo Histórico de la Secretaría de Salud “Rómulo Velasco Ceballos” no me fue posible corroborar esta información. Durante aquella convulsa época es muy probable que aquellos registros se perdieran.

La calle Cuauhtemotzín era una zona de tolerancia para la prostitución desde 1912,¹⁰⁰ lo cual coincide perfectamente con las primeras acuarelas y dibujos que Orozco realizó sobre el tema. El testimonio de Reed, si bien algo edulcorado y condescendiente, es de utilidad para indagar sobre el compromiso y la proximidad de Orozco con el tema de la prostitución. Dicho lo anterior, es fehaciente afirmar que Orozco estaba al tanto de las polémicas en torno a las políticas de salud. Alma Reed también nos da pista de dos autores, Luis Lara Pardo y Bernardo Gastélum, que se ocuparon del tema de la prostitución y cuyos textos es probable que Orozco conociera.

A partir del siglo XIX, sobre todo en la Ciudad de México porfiriana, y con la incursión de muchas nuevas industrias, las mujeres se fueron incorporando al mundo laboral. Los campos de trabajo para las mujeres estaban destinados a la maquila textil y al servicio a clientes, ya fuera en tiendas, restaurantes o en el ámbito doméstico. Sin embargo, como explica Katherine E. Bliss, en los periódicos porfirianos, los informes policiales, las encuestas médicas, los estudios sobre delitos e incluso en las guías de viaje, se confirma que muchas de las mujeres de los barrios pobres de la capital trabajaban con frecuencia como prostitutas.¹⁰¹ Por su parte, hombres de todas las profesiones y clases sociales se asociaban con ellas y, estos hombres y mujeres en repetidas ocasiones participaron en actos de violencia inspirados por los celos, la infidelidad, la falta de conciencia o la ofensa percibida en el contexto de una relación sexual. Las acuarelas que conforman *La casa del llanto* parecerían una crónica plástica de los acontecimientos descritos.

¹⁰⁰ Katherine Elaine Bliss, *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City* (Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press, 2002), 66.

¹⁰¹ Katherine Elaine Bliss, *Compromised Positions*, 26.

Ahora bien, como apunta Fabiola Bailón Vázquez, la prostitución se ha manejado dentro de muchas sociedades como un “mal necesario”.¹⁰² Esto proviene de la idea de que la mujer simplemente podía ejercer dos funciones: madre y prostituta. Para la preservación del sistema patriarcal que sustenta su núcleo en la familia tradicional, es necesaria la existencia de estas “mujeres de la vida” con las que los hombres puedan descargar sus bajas pasiones, pues sin ellas no existirían “mujeres decentes” con las que formar una familia. En palabras de Marcela Lagarde: “Las prostitutas son benéficas para la sociedad, porque con su dedicación al Eros, aseguran la virginidad indispensable de las mujeres destinadas a ser *madresposas*, así como la fidelidad, la monogamia y la castidad de quienes ya lo son”.¹⁰³ Es así que desde el porfiriato el ejercicio de la prostitución tuvo una serie de reglamentaciones que se fueron modificando hasta alcanzar un abolicionismo de Estado en la década de los años cuarenta del siglo XX.¹⁰⁴

Desde finales del siglo XIX, la mayor parte de las discusiones acerca de la reglamentación de la prostitución tuvieron lugar entre el gremio médico. Ya fuera por medio de artículos publicados en la Gaceta Médica, conferencias o libros, la opinión de los médicos oscilaba entre tener una mejor reglamentación o la abolición de esta

¹⁰² Fabiola Bailón Vázquez, ed., *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX* (México: Secretaría de Cultura, Fondo de Cultura Económica, 2016), 125.

¹⁰³ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: Siglo XXI Editores, 2015), 418.

¹⁰⁴ Sobre la historia de la prostitución en México y sus políticas ver: Fabiola Bailón Vázquez, *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX*; Jorge Barajas, “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa”; Katherine Elaine Bliss, *Compromised Positions*; Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos: El antro, la bohemia y el café* (México: Cal y Arena, 1989); Luis Lara Pardo, *La prostitución en México* (México: Librería de la vda. Bouret, 1908); Guadalupe Ríos de la Torre y Marcela Suárez Escobar, “Reglamentarismo, historia y prostitutas”, en *Constelaciones de modernidad: anuario conmemorativo del V Centenario de la llegada de España a América*, ed. Universidad Autónoma Metropolitana (México: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Área de Historia de México, 1990); Elisa Speckman y Fabiola Bailón, eds., *Vicio, prostitución y delito: Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2016).

práctica.¹⁰⁵ La reglamentación vigente en esos años, estaba dirigida a tener un control de los cuerpos de las mujeres a las cuáles se les pedía tener un registro, chequeos médicos periódicos y cumplir con ciertos métodos de higiene y prevención dentro de los burdeles. Pero estos no iban encaminados a su protección, eran leyes para proteger a los clientes varones.

El objetivo en común era evitar la propagación de enfermedades, por supuesto, entre los clientes, pues poco importaba la salud de las mujeres dedicadas al oficio. Algunos de los médicos más osados como el Dr. Manuel Alfaro, proponían que la prostitución debía ser una “actividad libre”, no condenada por la ley, ya que se trataba de un “mal necesario” que a la larga evitaba otros.¹⁰⁶ El tan mencionado mal necesario era una especie de válvula de escape que mantenía en funcionamiento el orden patriarcal. El argumento era, relativamente, simple: enfermarse y prostituirse no era ningún delito, y en vez de considerarlo como tal, se debería aplicar con más rigor el reglamento vigente; además era necesario hacer valer las reformas, principalmente orientadas a la prevención y curación de las mujeres enfermas.

Uno de los principales documentos respecto al tema fue el libro titulado *La prostitución en México* de Luis Lara Pardo, publicado en 1908. Por medio de estadísticas, gráficas y estudios médicos —en concordancia con la corriente positivista tan en boga durante la época—, el libro tiene como propósito estudiar la prostitución como una manifestación de la situación social de su tiempo, por medio de ejemplos para así dilucidar sus causas y efectos. Es así que este estudio, más que médico, propone una perspec-

¹⁰⁵ Una descripción detallada de dichas discusiones se encuentra en mi tesis de licenciatura. Jorge Barajas, “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta”, 13-17.

¹⁰⁶ Manuel Alfaro, “Reglamentación de la Prostitución”, *Gaceta Médica de México*, enero de 1890, 8.

tiva social del problema y, sobre todo, nos dice el autor, busca quitar ese velo místico del que se ha dotado a las prostitutas, culpa de la novela de corte romántico.¹⁰⁷ Éstas “heroínas” eran más que nada elementos de desmoralización social, unos parásitos y con el término “romántico” parece que se refiere a la literatura decadentista de la cual nos hemos ocupado brevemente en el caso de Ciro B. Ceballos.

Lo anterior es importante porque nos da una idea de lo que se leía y las preocupaciones que existían en el periodo en el que Orozco se lanza a las zonas rojas de la ciudad en los primeros años de su obra artística. Textos como el de Lara Pardo eran los que se estudiaban y es casi seguro que el pintor estuviera enterado de todas estas controversias. Inclusive, al describir las escenas de prostitución, Lara Pardo tiene muchas similitudes con las obras de Orozco:

En cuanto llega la noche, a las puertas del hotelucho se instalan grupos de mujeres de lastimosa apariencia. Unas en la penumbra, sentadas o de pie, junto al cancel que las deja adivinar. Otras, más confiadas en la virtud de sus afeites, se dejan ver mejor, se aventuran un poco más, en tanto que otras avanzan resueltamente por la aceras, en busca de parroquianos.¹⁰⁸

Lupanar revolucionario

La lucha revolucionaria trajo consigo muchos cambios que tomaron tiempo en asentarse. En el tema de la prostitución se volvió un campo abierto durante varios años. El mismo Orozco recuerda en su *Autobiografía* que la ciudad parecía como un gran carnaval. El pintor recuerda que: “Por la noche, la ciudad era algo fantástico. Los numerosísimos centros de juerga estaban atestados de oficiales del ejército huertista y de mujeres ligeras. Había capitanes de dieciocho años y coroneles de veinticinco”.¹⁰⁹ Así,

¹⁰⁷ Luis Lara Pardo, *La prostitución en México*, IX.

¹⁰⁸ Luis Lara Pardo, *La prostitución en México*, 95-96.

¹⁰⁹ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 37.

dentro de este caos, era imposible seguir las reglamentaciones porfirianas, pero a partir de este momento todo empezaría a cambiar.

Una vez que comienza a institucionalizarse la revolución durante la década de los veinte, se retomaron estas discusiones, de nueva cuenta lideradas por el gremio médico. El punto ahora era cómo reconstruir una nación a partir de una población, según los médicos, llena de enfermedades y vicios. A pesar de las disputas, una vez más, estos autores se encaminaron al tema de la erradicación de las enfermedades o, en casos más radicales, la erradicación de las prácticas de prostitución mismas. Empresa imposible. Al mismo tiempo, hubo de nueva cuenta ambigüedades dentro de los mismos discursos. Por un lado se exaltó y por otro se condenó a estas mujeres dedicadas a la prostitución. Las descripciones “románticas” se repitieron una y otra vez, siempre seguidas de comentarios que expresan rechazo y desaprobación. En estos autores existe una fuerte alusión al miedo de contagio de enfermedades, sobre todo al contagio de una enfermedad de transmisión sexual, a la degeneración del cuerpo y a la muerte. Estas dos facetas siempre encarnadas en la mujer, casi nunca son culpa del hombre, pues es la prostituta la que seduce, degenera y enferma.

Este discurso, retomando de nueva cuenta el texto de Lara Pardo, se va a los extremos cuando afirma que no solo las “prostitutas” sino las “doncellas” son de tomar precauciones, ya que se debe “considerar como infectadas a todas las mujeres, y, por consiguiente, adoptar, siempre que se efectúe el coito, exactamente el máximo de precauciones”.¹¹⁰ Si bien Lara Pardo era un autor pre-revolucionario, su ideología seguirá impregnando los discursos posteriores. En este tipo de discursos, se evidencia una sa-

¹¹⁰ Luis Lara Pardo, *La prostitución en México*, 252-253.

tisfacción que se encuentra restringida debido al temor arraigado hacia la sexualidad de las mujeres. En otras palabras, existe una satisfacción que se reprime debido a la ansiedad o inseguridad que históricamente ha rodeado la expresión de la sexualidad en las mujeres. Este miedo, en muchos casos, ha llevado a la restricción de la autonomía sexual de las mujeres y a la imposición de normas y roles de género que han limitado su libertad en este aspecto.

Hacer referencia a la serie *La casa del llanto* y a acuarelas como *Desolación*, ayuda a comprender la obra de Orozco de los años posteriores, pues en esta serie se comienzan a plasmar los tópicos y formas que lo acompañarán a lo largo de su vida. En especial, a mediados de los años veinte Orozco ya se encontraba muy alejado de ésta iconografía decadentista, aunque nunca se olvidó por completo del tema prostibulario. Las prostitutas fueron para él motivo de fascinación, a veces tomadas como simple retrato de una sociedad de la que participaba, pero también observaba de manera crítica, otras veces elementos simbólicos bastantes potentes en sus murales.

Un ejemplo temprano de incorporación del tema prostibulario en la pintura mural podemos encontrarlo en los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria , realizados por Orozco entre 1923 y 1924. Nos referimos específicamente al panel titulado *El banquete de los ricos* (**Fig. II.7**), en un estilo francamente caricaturesco que desentona con el resto de paneles de esa planta. La composición está marcada por una línea horizontal que divide la escena en dos partes. En la parte superior, Orozco retrata a la burguesía en forma de dos hombres y una mujer en evidente estado de ebriedad. Uno de los hombres y la mujer, encima de la mesa, se abrazan alzando sus copas. Por la postura, la vestimenta —un vestido corto con escote pronunciado— y la actitud con la aquella

Panel III



1. José Clemente Orozco, *La cucaracha I*, 1928, Tinta sobre papel, 30.6 x 48.1 cm.
2. José Clemente Orozco, *La cucaracha II*, 1928, Tinta sobre papel, 31 x 48 cm.
3. José Clemente Orozco, *La cucaracha III*, 1928, Tinta sobre papel, 30 x 43 cm.
4. Francisco de Goya, *Estragos de la guerra*, 1814, Aguafuerte, 14 x 17 cm.
5. José Clemente Orozco, *Tren dinamitado*, 1928, Tinta y lápiz sobre papel, 30.9 x 48.1 cm.
6. José Clemente Orozco, "¡Yo soy la revolución, la destructora...", *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1915.
7. José Clemente Orozco, "Sólo al precio de su sangre...", *La Vanguardia*, 14 de mayo de 1915.
8. José Clemente Orozco, "Arenga", *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1915.
9. José Clemente Orozco, "De oro y azul", *L'ABC*, 9 de agosto de 1925.
10. José Clemente Orozco, *Baile aristocrático*, 1928, Tinta sobre papel, 32 x 45 cm.
11. José Clemente Orozco, *Violación*, 1928, Tinta y lápiz sobre papel, 35.8 x 48.1 cm.

mujer se desenvuelve en la escena, podemos inferir que se trata de una prostituta y no de una “dama de sociedad”. El hombre a la izquierda, con sombrero de copa y risa burlesca, señala a la escena que se desarrolla debajo de ellos. En la parte inferior, vemos a dos miembros de la clase obrera, vestidos de overol azul, en medio de una riña. Los burgueses se burlan carcajadas de las pugnas de las clases menos afortunadas. En esta clara crítica a la división y desigualdad de clases, la figura de la prostituta cumple la función de simbolizar la decadencia y la corrupción de las clases acaudaladas.

Como ya se ha reiterado, a lo largo de su vida, José Clemente Orozco volvió al tema de la prostitución con diversas técnicas e intenciones. Me pareció importante retomar aquella primera obra en acuarela como un punto de partida para pensar como el tema de la prostitución a lo largo de la producción del artista, y dentro de la propia sociedad, se fue haciendo cada vez más complejo. La prostituta en *Desolación*, nos extiende la mano, nos reta con la mirada y, con esa sonrisa irónica, nos invita a reflexionar sobre el mundo que le ha tocado vivir y presenciar.

2. Panel III: *La caricatura asesinada*

Las cucarachas

Dentro de la serie de dibujos *México en revolución* o *Los horrores de la revolución* realizada por José Clemente Orozco a finales de los años veinte, existe uno que es de llamar la atención porque en apariencia sale del tono sombrío del resto de los dibujos. El título del dibujo, *La cucaracha I*, (**Fig. III.1**) hace referencia a un popular corrido que era cantado por las tropas revolucionarias. En él vemos una gran procesión de soldados revolucionarios y mujeres que marchan con armas y sombreros en alto. El ambiente general es de festejo, embriaguez y victoria, se percibe gran algarabía posiblemente

después de haber ganado alguna batalla, sin embargo, si miramos con atención los detalles algo sórdido ocurre dentro de ese ambiente. Los soldados borrachos abrazan a mujeres igualmente embriagadas, mientras bailan como si de un desfile se tratara.

La serie de *Los horrores de la revolución* normalmente ha sido estudiada en conjunto, además de que se pone especial énfasis en aquellos dibujos que muestran las escenas de violencia explícita y la cruenta representación de las batallas y cadáveres. Sin embargo, el propio Orozco pone sobre la mesa los temas del carnaval y lo festivo, tema que va aunado al de la guerra. En este contexto, mi objetivo es analizar las ideas del pintor sobre el carnaval y cómo estas influyen en la representación de los cuerpos a través del estudio de *La cucaracha I*.

Existen otros dos dibujos con el mismo título. En el número II (**Fig. III.2**), vemos a un grupo de soldados y mujeres bailando de manera arrebatada y violenta, casi todos los personajes nos dan la espalda o no es posible verles el rostro, y los pocos rostros que distinguen son muy parecidos. La individualidad se ha perdido en la colectividad, entre más se apretujan las masas más violento se vuelve la imagen, pues en la parte posterior ya se divisa una pelea, más que un baile. Por su parte, en el número III (**Fig. III.3**), se nos presenta la continuación del baile anterior en el cual ya la riña ha ganado terreno: los cuerpos se entrelazan de tal manera que se vuelven una masa indefinida de brazos y piernas que se alzan, los cuerpos caen y luchan por mantenerse en pie. La festividad, nuevamente, se vio interrumpida por la riña, como las festividades del centenario de la independencia se vieron interrumpidas por la lucha armada. Si bien los tres dibujos son interesantes por igual y se complementan dando una narrativa el nu-

merado con el I es el más provocativo al mostrarnos una serie de personajes en la primera fila.

Está muy bien documentado que la serie que nos concierne fue un encargo explícito de Anita Brenner a Orozco y la injerencia que la escritora tuvo en los temas. Es importante aclarar que por mucho tiempo los dibujos aparecieron fechados entre 1913 y 1917, seguramente para hacer explícito que la serie de dibujos se realizaron durante la lucha armada; esta idea ya ha sido desmontada y ahora sabemos que la serie se realizó a finales de los años veinte.¹¹¹ En 1926 Anita Brenner comisionó sugiriendo una síntesis del trabajo de caricatura con su obra monumental.¹¹²

En fechas más recientes, Anna Indych-López ha estudiado esta serie de dibujos siguiendo la línea de relacionarlos con los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, resaltando las diferencias entre estos dos y los públicos a los que estaban dirigidos. Los dibujos eran para un público norteamericano, lo cual no es un tema menor pues el tema de la violencia en los dibujos se presenta de manera más explícita que en los murales.¹¹³ Acerca del dibujo que nos concierne, la autora señala:

Los dibujos de *La Cucaracha*, que representan a los soldados bailando y retozando orgáستicamente, representan la visión de Orozco de la Revolución como un espectáculo

¹¹¹ Al parecer estas fechas fueron establecidas en la monografía sobre el pintor que realizó Alma Reed y fueron repetidas en distintas ocasiones, incluyendo el catálogo de la obra de Orozco en la colección de Carrillo Gil. Este desmontaje comenzó con la tesis de Renato González Mello quien se ocupa de analizar los óleos para darles nueva fecha y así nuevas interpretaciones. Renato González Mello, *Orozco: ¿pintor revolucionario?*, Cuadernos de historia del arte 45 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995).

¹¹² Renato González Mello, *Orozco: ¿pintor revolucionario?*, 72. También Clemente Orozco Valladares recoge fragmentos del diario de Anita Brenner y cartas de ella con Orozco en donde se constata este hecho: Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica* (México: EDUG/ Universidad de Guadalajara, 1983), 172-179.

¹¹³ Anna Indych-López, "Made for the USA: Orozco's Horrores de la Revolución", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 79 (2001): 153-164.

de farsa. Los dibujos comienzan con un trasfondo de revolución y entrelazan imágenes de una memoria colectiva. Este tipo de reconstrucción cultural y memoria histórica preparó a Orozco para la tarea de crear los Horrores y, por lo tanto, fue una serie instruida por otros que también habían sido testigos de la Revolución.¹¹⁴

Indych-López hace énfasis en la reconstrucción de la memoria histórica y colectiva, como en un momento veremos que también lo hizo en su tiempo Justino Fernández. Esta reconstrucción podría interpretarse como una reflexión por parte de Orozco, la cuál se desdobra en dos vertientes: por una parte, a través del dibujo y, por otra, por medio de la escritura, siendo el primero en donde cobra mayor potencia. Para Luis Cardoza y Aragón es un ejercicio de memoria, pues: “Reúne sus recuerdos en *Los horrores de la revolución*, como lo hace lustros después en la *Autobiografía*. Dibujos, aguatinas, litografías, óleos, acuarelas que recogen la tragedia de México en busca de sí mismo”.¹¹⁵

A través de sus dibujos, Orozco plantea la intrincada noción de la participación activa del espectador en la construcción de la comprensión histórica, subrayando la ausencia de una trama narrativa lineal en la representación de la Revolución. Esta presentación fragmentada de los acontecimientos históricos invoca una reflexión benjami-

¹¹⁴ “The Cucaracha drawings, which depict soldiers dancing and cavorting orgiastically, represent Orozco’s vision of the Revolution as a farcical spectacle. The drawings begin with a background of revolution and string together images of a collective memory. This sort of cultural reconstruction and historical memory prepared Orozco for the task of creating the Horrores, and it was thus a series informed by others who had also witnessed the Revolution”. Anna Indych-López, *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009) 27-28. El segundo capítulo de este libro está enteramente dedicado a la serie de *Los horrores*. En este se hacen análisis muy puntuales acerca de la iconografía, el origen de la serie, su testimonio visual, su relación con la iconografía de la época y las relaciones entre Orozco y Anita Brenner.

¹¹⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005) 132.

niana,¹¹⁶ que alude a una interpretación de la historia no como una sucesión cronológica coherente, sino más bien como una serie de instantes fracturados que requieren la labor de ensamblar y dotar de coherencia por parte del espectador. En esta perspectiva, se asemeja la concatenación de datos históricos a una única catástrofe, concepto desarrollado por el filósofo alemán Walter Benjamin.¹¹⁷

En última instancia, se suscita un intrigante vínculo entre la representación de la Revolución como una secuencia de episodios inconexos y la idea benjaminiana de la historia como un proceso catastrófico. Esta relación, sugiere una resonancia entre la creación histórica y el proceso de reconfiguración inherente a las catástrofes. Así pues, es plausible considerar que la fragmentación de la narrativa histórica y la concepción de la historia como catástrofe comparten un eco con la obra de Orozco. Como bien

¹¹⁶ Rita Eder sugiere el nexo de la obra de Orozco con Benjamin a partir de los conceptos de la alegoría y de la ruina. Rita Eder, "Against the Lagoon: Orozco and History painting", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, ed. Renato González Mello y Diane Helen Miliotes (Hanover, NH: Hood Museum of Art/ Dartmouth College, 2002), 230-246. En este mismo libro Renato González explora la obra de Orozco desde la historia de las ideas: Renato González Mello, "Orozco in the United States: An Essay on the History of Ideas", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, ed. Renato González Mello y Diane Helen Miliotes (Hanover, NH: Hood Museum of Art/ Dartmouth College, 2002).

¹¹⁷ La noción de catástrofe en la obra de Benjamin se vincula con su comprensión de la historia como algo que no se puede entender simplemente como una sucesión lineal de eventos, sino más bien como un conjunto de momentos críticos y discontinuidades. Para Benjamin, la catástrofe abarca momentos históricos y culturales de profundo cambio y trastorno. En su famoso ensayo "Sobre el concepto de historia" (también conocido como "Tesis de filosofía de la historia"), Benjamin plantea que la historia convencional a menudo se narra desde una perspectiva victoriosa y progresiva, pasando por alto el sufrimiento, la opresión y las experiencias de las personas comunes. Así, considera que la catástrofe no sólo es un evento trágico, sino que también puede ser un punto de partida para una transformación radical de las estructuras establecidas. La catástrofe, en este sentido, tiene el potencial de romper con la continuidad histórica y desencadenar un proceso de reexaminar y reconfigurar la sociedad y la cultura. En suma, el concepto de catástrofe en la filosofía de Walter Benjamin se refiere a momentos críticos en la historia y la cultura que tienen el potencial de interrumpir la continuidad, desafiar las narrativas convencionales y abrir la puerta a nuevas formas de pensar y vivir. Es una llamada a prestar atención a las experiencias olvidadas y subalternas, y a considerar la posibilidad de transformación radical en medio de la crisis. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de Historia", en *Estética y política*, de Walter Benjamin (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 140.

apunta Rita Eder, al representar la violencia de la Revolución, Orozco también señala la perversión de la ideología.¹¹⁸

Que *La cucaracha I, II y III* pudieron haber ocurrido en cualquier momento de la lucha armada es difícil de determinar, pero nos habla de la idea de Orozco sobre la historia, no como acontecimientos que se suceden uno al otro, sino como un caos de imágenes. Así, el artista es capaz de realizar un imaginario, una constelación de imágenes compuesta de fragmentos de memoria, de otras imágenes y de otras fuentes. No obstante, es esencial abordar con un matiz la equiparación entre la noción de historia como catástrofe en el pensamiento de Benjamin y la interpretación de Orozco. Es posible rescatar la esencia subyacente de la noción benjaminiana de la catástrofe, que acentúa la necesidad de ruptura con el pasado para forjar un nuevo orden, una especie de creación a partir de la destrucción. Esta conceptualización puede, en cierto grado, arrojar luz sobre la representación histórica fragmentada y la aparente desarticulación de los eventos revolucionarios, permitiendo la emergencia de una semblanza de coherencia a través de la labor mental del espectador. Las revoluciones no sólo son una sucesión de hechos que se presentan cronológicamente hasta llegar a un término.

En la serie *Los horrores de la revolución*, Orozco captura momentos en apariencia aislados de lo que fue la lucha armada. La serie es una colección de imágenes dialécticas que generan sentido en el espectador cuando las observa como un conjunto. Trenes descarrilados, cadáveres a la sombra de un maguey, colgados o violaciones grupales conviven con imágenes de fiesta y algarabía. Así, Orozco muestra la comple-

¹¹⁸ Rita Eder, "Against the Lagoon", 231.

jjidad de lo que una lucha armada representa mediante un montaje de estás representaciones, montaje que el espectador construye en su mente.

Del carnaval a la revolución

De nueva cuenta volvamos a la *Autobiografía*. José Clemente Orozco escribió: “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”.¹¹⁹ Esta frase la podríamos tomar simplemente como una ocurrencia sarcástica del pintor o, mejor aún, como una clave que nos da para el análisis y comprensión de su obra. Hay un posicionamiento ideológico de profundas implicaciones el contraponer los conceptos carnaval-revolución. Como un adelanto, podemos establecer que Orozco entendió que el carnaval es una inversión de los valores establecidos en un momento dado por una sociedad, así como la revolución pretende realizar esta inversión de manera permanente.

Juan Eduardo Cirlot nos dice lo siguiente: “Aparte de la etimología *carrus navalis*, asociado a las ideas de orgía, travestismo, retorno temporal al Caos primigenio, para resistir la tensión ordinaria que impone el sistema. Las saturnales romanas, con trastrueque de amos y esclavos, con su ‘inversión del mundo’, son el precedente más claro y directo del Carnaval”.¹²⁰ En esta definición, breve pero concisa, se encuentran sintetizadas las características fundamentales del carnaval, por lo que hay poner especial atención en la inversión del mundo.

Por su parte, el carnaval, según Mijail Bajtín, es un evento festivo y colectivo que presenta una inversión temporal y momentánea de las jerarquías sociales y culturales

¹¹⁹ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 34.

¹²⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 126-127.

establecidas. Durante este período efímero, las normas y las restricciones son suspendidas, y se abre paso a una atmósfera de inversión y liberación de las convenciones sociales, lingüísticas y culturales. Esta inversión se manifiesta en la desmitificación de figuras de autoridad, la distorsión de roles y la promoción de una comunicación más abierta y igualitaria. Bajtín destaca la importancia del cuerpo, el materialismo y el exceso en el carnaval, así como la presencia de elementos burlescos, grotescos y cómicos que desafían la solemnidad y la seriedad de la vida cotidiana y las instituciones sociales.¹²¹

En este sentido, el carnaval se puede entender como el umbral entre la vida y el caos, un estado de suspensión de la ley. En este orden de ideas, el carnaval se puede entender como un rito festivo sobre la renovación del tiempo con diferentes características importantes entre las que destacan: un desencadenamiento de energías, la inversión de jerarquías, la confusión de individuos con la masa dinámica y un tiempo intermedio entre un antes y un después.¹²² Ahora bien, relacionando estas ideas del carnaval, se puede decir que la revolución es la inversión histórica real, pues si en la Edad Media esta inversión es permitida a manera de “válvula de escape” como violencia relativa capaz de reemplazar y evitar revueltas sociales reales, a finales del siglo XVIII se convierte en una posibilidad de inversión permanente.¹²³

¹²¹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 2003), 78.

¹²² Víctor I. Stoichiță y Anna Maria Coderch, *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, La biblioteca azul 16 (Madrid: Siruela, 2000), 19. Quiero poner énfasis en “la confusión de individuos con la masa”, pues será un tema explorado por Orozco a lo largo de toda su carrera.

¹²³ Víctor I. Stoichiță y Anna Maria Coderch, *El último carnaval*, 26-27.

Es decir se convierten en términos intercambiables: “La misma Revolución puede a su vez tornarse Carnaval al intentar recuperar los elementos simbólicos necesarios para su propia celebración”.¹²⁴ La revolución que se torna carnaval es el tema de los dibujos de Orozco que nos conciernen, no sólo como inversión de los valores, sino como anulación de todos ellos, es un carnaval fuera de control en el que cualquier acto de violencia está permitido: “La Revolución es una 'realización' del Carnaval, y a su vez, el Carnaval es la 'irrealización' de la Revolución”.¹²⁵

Para el filósofo Giorgio Agamben, este tipo de fiestas periódicas se encuentran en el ámbito del desenfreno y de la suspensión de la jerarquías jurídicas y sociales:

Durante estas fiestas que se encuentran con caracteres similares en épocas y culturas diversas, los hombres se travisten y se comportan como animales, los patrones sirven a los esclavos, masculino y femenino intercambian roles y los comportamientos delictivos son considerados lícitos o, en todo caso, no punibles.¹²⁶

Es decir, para Agamben, la fiesta carnavalesca es el umbral al estado de excepción:

Las fiestas anómicas dramatizan esta ambigüedad irreductible de los sistemas jurídicos y muestran, a la vez, que lo que se pone en juego en la dialéctica entre estas dos fuerzas es la relación misma entre el derecho y la vida. Ellas celebran y reproducen paradójicamente la anomia a través de la cual la ley se aplica al caos y la vida sólo al precio de convertirse ella misma, durante el estado de excepción, en vida y caos viviente.¹²⁷

En consonancia con las perspectivas teóricas propuestas por Giorgio Agamben en torno al concepto de estado de excepción, se podría explorar la pertinencia de aplicar dichas nociones al contexto de la Revolución Mexicana. Cabe destacar, no obstante, que el marco conceptual de Agamben se ha delineado con mayor énfasis en las diná-

¹²⁴ Víctor I. Stoichiță y Anna Maria Coderch, *El último carnaval*, 28.

¹²⁵ Víctor I. Stoichiță, y Anna María Coderch, *El último carnaval*, 35.

¹²⁶ Giorgio Agamben, *Estado de excepción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019), 138-139.

¹²⁷ Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, 142.

micas contemporáneas de ejercicio del poder soberano en situaciones de crisis, lo que demanda ciertas cautelas al emplear su abordaje en una contextualización histórica distinta.

En el devenir de la Revolución Mexicana, se distinguen episodios caracterizados por la suspensión de normativas preexistentes y la adopción de medidas de carácter excepcional. Ejemplos notables incluyen la promulgación de la Constitución de 1917, así como la implementación de reformas agrarias en busca de una transformación estructural de las bases socioeconómicas del país. Estos momentos de quiebre normativo podrían ser considerados analogías al estado de excepción agambeniano, en tanto que implican una cierta suspensión transitoria de las pautas institucionales y legales vigentes.

No obstante, se hace imperativo ejercer prudencia al trasladar la concepción de estado de excepción de Agamben a la Revolución Mexicana. Esta última, como fenómeno histórico complejo, se encuentra enraizada en un entramado de factores políticos, sociales y culturales que trascienden el enfoque específico del estado de excepción. La Revolución Mexicana se caracteriza por su diversidad de movimientos populares, contiendas políticas y aspiraciones de justicia social, elementos que, si bien pueden converger con ciertos aspectos del concepto agambeniano, deben ser considerados en su singularidad histórica.

Pero volvamos a los dibujos de *La cucaracha*, donde el hecho carnavalesco está aconteciendo. A propósito del dibujo que analizamos, el historiador del arte escribió en el catálogo de la colección Carrillo Gil:

Se conocen tres dibujos totalmente distintos en la forma pero con el mismo tema y título, inspirado en una conocida canción popular; fueron numerados (Alma Reed) para distinguirlos. Este es quizá el más interesante por presentar uno de esos momentos de bárbara alegría, tal vez después de una victoria; el buen humor de Orozco se expresa aquí no sólo en el ambiente general creado, sino en los detalles, como aquella media que adorna el cinturón del “jefe” y las mujeres en camisa adornadas con kepís o con carrilleras y pistolas. “La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales... a los grandes caudillos sólo los conocí de vista, cuando desfilaban por las calles al frente de sus tropas y seguidos de sus estados mayores...”, dice Orozco (Autobiografía). Ahora bien, que haya visto un desfile como el presente o no, es de secundaria importancia, porque en verdad hubo algunos así, en la Capital y en otros sitios; los que sufrimos aquellos años sabemos bien que la expresión de Orozco en este punto es certera y así, se puede afirmar que toda la serie de dibujos de esta época, relativos a la Revolución, constituye hoy un documento de primer orden para conocer algo del México de entonces; por esto y por su calidad artística, tienen sin duda un valor extraordinario.¹²⁸

La cita es extensa pero ayuda para establecer varios de los puntos que se quieren probar en este texto. La serie de *Los Horrores* funciona como un documento, nos dice el historiador del arte, pero como un documento fragmentado. En primer lugar, Fernández relaciona la imagen con el pasaje de la autobiografía del pintor sobre el carnaval citada arriba, aunque no profundiza en esta relación. El segundo aspecto que me interesa rescatar es la dimensión de veracidad y de documento que da a los dibujos de este periodo, para nosotros poder establecerlos como un ejercicio de memoria, más que documento directo. Finalmente, tomaré al pie de la letra la sugerencia que hace sobre la necesidad de poner atención a los detalles, ya que esto será fundamental para argumentar de mejor manera las ideas sobre el cuerpo carnavalesco y lo grotesco que desarrollaré más abajo. En la descripción de Justino Fernández entran en juego los conceptos de documento como verdad y el de la memoria como imaginación, es decir, una relación entre el representar y el presentar que están en tensión.

¹²⁸ Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo-Gil*, vol. I, II vols. (México: Imprenta Nuevo Mundo, 1945). 27-28.

El motivo carnavalesco ya había aparecido a principios de los años veinte en un tablero ya mencionado anteriormente *El banquete de los ricos* en la Escuela Nacional Preparatoria , ubicado a la izquierda de *La trinidad revolucionaria*. Vale la pena hacer algunas otra consideraciones al respecto de este mural. Los ricos burlándose a cargadas de las pugnas de las clases menos afortunadas, el mundo no se invierte sino que las diferencias se magnifican.¹²⁹ Si el carnaval es una inversión de los valores y los estratos sociales, en éste mural de Orozco la inversión se anula.¹³⁰

La aseveración que hace Orozco de nunca haber visto un carnaval puede que sea cierta a medias. Lo que sí vio fueron expresiones festivas cercanas al carnaval, festivales como las quemas de judas durante la semana santa o día de muertos. Si bien estas prácticas coincidían con festividades eclesiásticas, no estaban auspiciadas por la iglesia, como establece William Beezley:

Las clases populares aprovechaban estas espontáneas celebraciones para una juerga que exhibía su espíritu festivo a través de los discretos espectáculos rituales (procesiones de Semana Santa o representaciones de la Pasión), composiciones verbales cómicas (epitafios burlones y calaveras) y varios géneros de insultos y malas palabras, en especial los chingoleses. Estas formas y festivales constituían el humor y la cultura popular. Expresaban una arcaica tradición europea que procedía de la Edad Media , y que representaba la herencia aún viva y compartida por la gente común.¹³¹

Las quemas de judas indicaban el término de la Cuaresma y tenían mucho en común con el martes de Carnaval que indicaba su inicio. Si bien no está claro cuándo comenzaron estas prácticas, Beezley encuentra algunas descripciones sobre los orígenes que

¹²⁹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 108.

¹³⁰ Esta práctica de apropiación de las costumbres y comportamientos de la clase baja por parte de las élites, en especial el carnaval, fue algo que en el caso europeo comenzó a ocurrir hasta finales de la Edad Media. Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2015), 186.

¹³¹ William Beezley, *Judas en el jockey club y otros episodios del México Porfiriato* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2010).133-134.

las ligan dentro del contexto de la pascua europea. Las clases populares realizaban judas donde se parodiaban personajes de las élites. El ensayo citado de Beezley gira en torno a un incidente que ocurrió en el Jockey Club de la Ciudad de México en el que la élite mexicana mandó a realizar judas con formas de los diversos oficios, al estallarlos volaron monedas y comida que provocaron peleas entre el público que se encontraba abajo, siendo esto un espectáculo para las clases altas que se encontraban en el balcón. Una escena muy parecida a la que se nos muestra en el mural *El banquete de los ricos*. Así, para Orozco el carnaval se invierte, quizá como presagio de las consecuencias de la revolución.

Una manzana y un chimpancé

Desde los inicios de la carrera pictórica de Orozco se insistió en relacionar este trabajo con Los desastres de la guerra del pintor español Francisco de Goya. La relación formal con los dibujos de Orozco es innegable, pero también lo son las diferencias. Tomemos como ejemplo el Desastre No. 30 que lleva por título *Estragos de la guerra* (**Fig. III.4**) y el dibujo de Orozco *Tren dinamitado* (**Fig. III.5**). En Goya vemos toda la potencia que el grabado implica: la escena se oscurece, las líneas invaden toda la superficie para mostrar cuerpos en escorzo, fragmentos de objetos y cadáveres tratados de una manera clásica en el dibujo. Por su parte, en el dibujo de Orozco hay una economía de las líneas, todo se nos presenta con trazos claros, líneas y contornos bien definidos y manchas de tinta.

En 1924, José Juan Tablada escribió el texto “Orozco, el Goya mexicano”, el cual es interesante por como se esfuerza en generar una genealogía para Orozco den-

tro del arte europeo para después establecer que es “el más mexicano” de los pintores.

Vale la pena citar el párrafo donde lo dice manera contundente:

La fuerte personalidad de Orozco impregna todos sus trabajos y lo conmina a ser un individuo aislado en el arte de su país puesto que no se encuentra relacionado con la tradición reciente, y quizá especialmente por esta razón (ya que todo arte producido en México después de la conquista estuvo influido por Europa a excepción de ciertas artesanías), es que Orozco es el más mexicano entre los artistas nativos, y ha expresado como nadie lo ha hecho la apariencia y la psicología de las clases populares. En este sentido merece ser llamado el Goya mexicano, como también por su humor amargo, su vena caprichosa, y el inquietante y casi torturante aspecto del que se vale para poner de manifiesto los esencialismos de la sombría humanidad que pinta.¹³²

Para Tablada es de alguna manera universal y local al mismo tiempo, o es ese localismo lo que lo hace universal, es donde radica la especialidad de lo que Orozco pinta. Sin embargo no hace mención a ningún dibujo u óleo sobre la guerra. Como bien apunta Renato González, esta no puede ser una omisión descuidada, pues para 1924 aún no existían estos dibujos.¹³³ Es posible que Tablada haga esta comparación pensando en las series *Los Caprichos* y *Los Disparates* de Goya, en relación con las primeras acuarelas sobre prostíbulos que vio en el estudio del pintor años atrás, así como en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Goya en los *Caprichos* aborda temas populares de una manera sarcástica, entre ellos el tema de la prostitución, tan afín a Orozco.

La comparación con Goya parece ser que le molestaba al pintor, quien lo expresa en varias cartas, pero retomemos ésta que escribe al crítico de arte Laurence E. Schmeckebeier en 1939:

¹³² José Juan Tablada, “Orozco, el Goya mexicano”, en *José Clemente Orozco: Anotlogía crítica*, de Teresa del Conde (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981), 33.

¹³³ Renato González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, 62-63.

Ha sido un misterio para mí por qué todos los escritores me comparan con Goya. Desde luego que es un gran honor pero ya estoy sumamente cansado de eso. Aparte del tema (20 mil años de guerras o más) siento, veo el parecido es el mismo que hay como por ejemplo entre una manzana y un chimpancé (siendo yo el chimpancé). ¿Por los fuertes contrastes de negro y blanco? Y quien se pone a jugar con el negro y el blanco produce por fuerza contrastes fuertes, lo busque o no.¹³⁴

Con su habitual sarcasmo Orozco se trata de librar del parecido con Goya tanto de manera formal como de manera temática: no es el tema de la guerra y tampoco es el uso del blanco y negro. ¿Entonces qué era lo que tantos escritores y críticos vieron de parecido fuera de eso que le parecía superficial al pintor? Es posiblemente esa cualidad de inestable que representa el dibujo, ese carácter de indeterminación:

Lo que acontece con el proceso de realización del dibujo que satura lo que ha sido finalizado con un carácter fragmentario que siempre tiene presente aquello que inicia. Por largo tiempo fue tomado como la prueba visible de su potencial de invención, o de su 'rango inferior' que lo colocaba detrás del medio consumado de la pintura, donde sí eran satisfechas las expectativas estéticas (...) se encuentra en el centro de los procesos artísticos, aunque no en pocas ocasiones ha tenido que aceptar su propia desaparición, como sucede por ejemplo en la obra consumada.¹³⁵

Aunque también la afinidad que intuían los críticos de Orozco provenía de la manera de tratar el tema con sus diversos recursos expresivos, es decir, como un discurso que unía la tragedia con lo cómico a través de la imagen.

¡Yo soy la revolución, la destructora...

Orozco se sabía buen dibujante y esto proviene, en parte, de su práctica como caricaturista. En una carta dirigida a Refugio Castillo, Orozco relató de manera detallada y sin tapujos cuáles eran los modelos de inspiración para sus dibujos:

¹³⁴ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, 257.

¹³⁵ Boehm Gottfried, "Huella e instinto: sobre la arqueología del dibujo", en *Cómo generan sentido las imágenes*, de Boehm Gottfried, ed. y trad. Linda Báez Rubí (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2017), 180.

... y me voy a vagabundear a la calle, que es mi escuela de caricatura; hay modelos a montón que ni siquiera se dan cuenta que sus horrendas caras quedan en mi librito de apuntes: una vieja que al andar parece que va nadando, muchachas de escuela retozonas y habladoras, peladitos desgrefñados, pepitos de vecindad, gatas que van al mandado, elegantes de Plateros, señoritas con enormes sombreros de plumas enfundadas en la funda de un paraguas, etc., etc...¹³⁶

Al momento de escribir esa carta, Orozco ya tenía cierta fama por sus caricaturas en el periódico *El Ahuizote*, en que él participó de 1911 a 1912. Él mismo afirmó que hacía “muñecos terribles” por el puro gusto de burlarse, y esto es lo que lo diferenciaba de otros caricaturistas de la época que solamente realizaban retratos con algún rasgo exagerado.¹³⁷ Como Gombrich afirma, el secreto de una buena caricatura radica en que tiene que dar una interpretación de la fisonomía que no se pueda olvidar y que la víctima cargará “como un embrujado”.¹³⁸ Para Gombrich la caricatura está en el estatuto de un descubrimiento artístico que permite ver a la realidad como imagen a y a la imagen como realidad.¹³⁹ Así, con pocos recursos y líneas muy sencillas, Orozco exhibió a la perfección la fisonomía y las expresiones de sus víctimas que quedarían retratadas en diversos periódicos durante una década aproximadamente, es decir, retrató su realidad.

¹³⁶ Adriana Malvido, *El joven Orozco: cartas de amor a un niña* (México: Lumen, 2010), 212. Estas más de 400 cartas escritas entre 1909 y 1921 pertenecen a la Colección de la Fundación Juan Antonio Pérez Simón. En 2010 algunas de ellas fueron compiladas y publicadas en forma de una melosa novela que narra el idilio “platónico” entre el pintor y Refugio Castillo, una estudiante de la Escuela Normal. Al parecer a nadie le ha sorprendido la diferencia de edades entre los personajes de este intercambio epistolar: un Orozco de 26 años y una niña de 12. No obstante, además de la *Autobiografía* y las demás cartas a diferentes personajes que han sido publicadas, estos documentos dan cuenta de una época en la vida de Orozco que no ha sido del todo esclarecida y encuentro cierto parentesco con los métodos de observación naturalistas de las novelas decimonónicas. Nunca obtuve respuesta de la Fundación Pérez Simón para poder consultarlas.

¹³⁷ Adriana Malvido, *El joven Orozco: cartas de amor a un niña*, 213.

¹³⁸ Ernst Hans Josef Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Estados Unidos: Phaidon Press Limited, 2014), 291.

¹³⁹ Ernst Hans Josef Gombrich, *Arte e ilusión*, 292.

La tarea de reconocer los trabajos como caricaturista de Orozco no es fácil, ya que no firmó muchas de estas caricaturas y él mismo repudió en repetidas ocasiones esa faceta. El médico Alvar Carrillo Gil, uno de sus mayores coleccionistas, junto con Antonio Caso, Antonio Acevedo, Salvador Pruneda, Justino Fernández y David Alfaro Siqueiros se dieron a la tarea de identificar algunas de las caricaturas y periódicos en los que participó, entre los que destacan: *El Ahuizote* (1911-1912), *La Vanguardia* (1915), *El Malora* (S/F), *El Machete* (1924) y *L'ABC* (1925).¹⁴⁰ En esta recopilación Alvar Carrillo Gil insiste en el símil con el caricaturista francés Honoré Daumier y de nuevo con Goya, además de que establece como antecedente de la serie *Los horrores de la revolución* las caricaturas de Orozco.

En este sentido también existe un creciente interés en perfilar a Orozco como “el pintor de la vida moderna” baudeleriano. Charles Baudelaire entendía lo cómico como una manifestación de la contradicción y el contraste en la vida humana, reflejando tanto lo sublime como lo trivial, y a menudo explorando las ironías y paradojas de la existencia. Dentro de una retórica simbolista, para Baudelaire la risa es una expresión satánica, pues se trata de una revelación que proviene de la superioridad; así, lo cómico radica en el que ríe y no en el objeto de la risa.¹⁴¹ Lo anterior fue entendido por los amigos y contemporáneos de Orozco, como expresa Carrillo Gil:

En verdad, no se trata de caricaturas ni de expresión grotesca, sino de un arista cuya obra desde sus principios muestra el límite precioso, el balance justo, entre realidad y concepto (...) En sus primeros dibujos, que presentó como colaboración gráfica para los periódicos de la época (1910-12), aparecen esas mujercitas del pueblo, llenas de gracia picaresca, así como escenas de la vida diaria en el medio de la prostitución pobre que

¹⁴⁰ Justino Fernández y Alvar Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil*, vol. II, II vols. (México: Imprenta Nuevo Mundo, 1945).

¹⁴¹ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: Antonio Machado, 1988), 28.

Orozco vivió y a las que se refiere en su autobiografía como “casas de muy buena nota”, que rodeaban su primer estudio en las calles de Illescas.¹⁴²

Estos picarescos personajes, especialmente aquellos que aluden a la prostitución, adquirirán una dimensión simbólica intrínseca en las propias caricaturas. Dichos temas y figuras, a su vez, serán retomados en variados formatos como dibujos, óleos y murales. No obstante, centrémonos detalladamente en algunas de estas caricaturas para ejemplificar la premisa previamente expuesta.

En primer lugar quisiera mencionar la caricatura aparecida en la portada del periódico *La Vanguardia* del 10 de mayo de 1915. Bajo el subtítulo: “¡Yo soy la Revolución, la destructora...” (**Fig. III.6**). Orozco muestra el rostro de una mujer sonriente y ojerosa, enmarcada por un hacha y con una daga al lado izquierdo de su rostro. Con muy pocos recursos, Orozco sintetiza varios temas, como la idea de la mujer que encarna aquella fuerza destructora imposible de contener y que disfruta el haber generado ese caos y por ello sonríe. Las ojeras pueden ser un signo de que se encuentra enferma o trasnochada, por lo tanto se trata de una de aquellas mujeres dedicadas a la prostitución con las que el pintor convivía.

Dentro de esta misma temática, en *La Vanguardia* de 14 de Mayo de 1915, aparece un caricatura en la que una mujer de larga cabellera sostiene la cabeza cercenada de un hombre, mientras otra mujer de edad mayor se inclina hacia la mujer (**Fig. III.7**). A pesar de que la mujer viste ropajes modernos, estamos ante la historia bíblica de Judith y Holofernes. Este relato fue profusamente usado por los artistas de toda la época, teniendo un auge significativo durante el siglo XIX, junto con la historia de Salomé y

¹⁴² Justino Fernández y Álar Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil*, vol. II, II vols. (México: Imprenta Nuevo Mundo, 1945), 85.

Juan el Bautista.¹⁴³ La narrativa bíblica de Judith y Holofernes ha ejercido una notable influencia en la tradición iconográfica de la pintura occidental a lo largo de la historia, encontrando un resurgimiento particularmente notable en el siglo XIX, aunque no era algo novedoso ya que el tema comenzó a aparecer alrededor del *Quattrocento*.¹⁴⁴

Proveniente del Libro de Judith en el Antiguo Testamento, esta historia relata los esfuerzos de Judith, una viuda judía, para librar a su pueblo de la amenaza asiria al infiltrarse en el campamento enemigo y asesinar al general Holofernes mientras se encontraba en estado de ebriedad y vulnerabilidad. Este acto de valentía y estrategia ha resonado profundamente en la conciencia cultural, inspirando una serie de representaciones artísticas que encapsulan diversas interpretaciones y expresiones estéticas.

Uno de los aspectos más distintivos de las representaciones de Judith y Holofernes en el siglo XIX fue el enfoque centrado en el personaje de Judith. Las pinturas a menudo capturaban el momento culminante del acto de decapitación, transmitiendo la determinación y el coraje de Judith a través de la expresión de su rostro y su postura física. Además, estos lienzos no solo se limitaron a una mera narración de los acontecimientos bíblicos, sino que también llevaron consigo una carga simbólica de significado religioso y moral. Judith emergió como una figura virtuosa y piadosa, cuyos actos heroicos se consideraban manifestaciones de la voluntad divina y la justicia retributiva. Sin embargo, en muchas de estas representaciones Judith se transforma en una *fem-*

¹⁴³ Como ya vimos en el caso de Julio Ruelas en el capítulo anterior.

¹⁴⁴ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 203. Sobre este tema y su relación con la figura de Salomé también se puede consultar: Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, 377-400.

me fatale cuyo placer sádico por la decapitación del hombre supera al acto de abnegación.¹⁴⁵

Orozco, al retomar el tema bíblico de Judith, parece optar por la segunda opción, como se puede ver en la figura femenina que sostiene con una gran sonrisa la cabeza de su adversario. La revolución, encarnada en la figura de Judith, es para Orozco un personaje femenino con fuerza destructiva que decapita al antiguo régimen. Debajo de la caricatura se puede leer la leyenda: “¡Sólo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad!”. Aunque para Orozco esto no es garantía de que el pueblo vaya a conseguir esa libertad añorada.¹⁴⁶

Para terminar con esta serie temática de mujer fatal alegorizada como revolución, tenemos una caricatura en *La Vanguardia* del 17 de mayo de 1915. Bajo el título de “Arenga” (**Fig. III.8**) vemos el rostro de una mujer casi cadavérico con tocado de flores en la cabeza, quizás haciendo alusión a la famosa calavera garbancera de José Guadalupe Posada. Bajo la imagen podemos leer este discurso militar utilizado para levantar los ánimos de los soldados:

¡Soldados de la Revolución! Amad intensamente a vuestra compañera, la mujer mexicana! Vedla siguiéndolos al combate, curando solícitamente vuestras heridas, consolando y socorriendo a los vuestros, recogiendo y alimentando a vuestros hijos. Ella os da alegría, besos, placeres; es carne de vuestra carne, vuestra otra mitad, vuestro espíritu. Sois los dueños absolutos de sus ojos negros, de su cuerpo moreno, robusto, bello. Y ella os ama ardientemente porque ama también la HUMANIDAD, por quien dais vuestra sangre...¹⁴⁷

¹⁴⁵ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 210.

¹⁴⁶ Realizar el recorrido iconográfico detallado de la figura de Judith rebasa los alcances de esta disertación. Solamente me gustaría recalcar que al momento en el que Orozco se apropia del tema, seguramente tiene asimilada la asociación entre una mujer fuerte y una *femme fatale* proveniente del siglo XIX como explico arriba.

¹⁴⁷ *La Vanguardia: El diario de la revolución*, Orizaba, Veracruz, Lunes 17 de Mayo de 1915.

Es imposible saber si aquel texto es de Orozco, pero el que acompañe su dibujo es por demás significativo. En un inicio resalta el carácter maternal de la mujer, para que al final resalte aquella faceta carnal y de placer, ambos tópicos recurrentes hacia el final del siglo XIX. Establece a los hombres como dueños del cuerpo femenino. La motivación por la cual seguir luchando, según esta arenga, es la mujer. La vuelta de tuerca que Orozco introduce está en la imagen, en la representación de la revolución, de nueva cuenta, como una mujer demacrada y con ojeras marcadamente visibles. En esta etapa muy temprana, estas tres caricaturas podrían establecer la idea de que para Orozco la revolución es equiparable a la fuerza destructora que suponían las mujeres —sobre todo las mujeres fatales— para la sociedad occidental de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta idea, en sentido simbólico, Orozco la va a desarrollar a lo largo de su carrera como veremos más adelante.

El 21 de octubre de 1928 José Juan Tablada reseñó la exposición *Los horrores de la revolución* en su sección Nueva York de día y de noche del periódico *El Universal*. Dicha reseña comienza con un comentario acerca de las caricaturas que Orozco realizó durante la lucha armada:

Era que Orozco había intentado algunas caricaturas sociales que dejaban a las víctimas en carne, hueso y sangre, untadas sobre papel y como laminadas por una aplanadora: Era que Orozco había dramatizado lo ridículo, pero con impactos tales que junto a esas caricaturas, las más crueles de Covarrubias —que aquí pasa por terrible— semejaban aleluyas o felicitaciones de año nuevo.¹⁴⁸

Para Tablada, Orozco había asesinado a la caricatura de golpe. Si se quisieran comprender los dibujos de la revolución, además de verlos como un conjunto con los mura-

¹⁴⁸ Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica* (México: EDUG/ Universidad de Guadalajara, 1983), 203.

les de la Escuela Nacional Preparatoria , se tendría que voltear a ver las caricaturas que el pintor realizó. Muchas de estas no están firmadas como Orozco afirmó: “El arte no es caricatura, la caricatura no es arte”.¹⁴⁹ Si esta tajante afirmación excluye mutuamente ambas categorías, ¿por qué en la práctica parecieran converger?

Si queremos responder lo anterior tenemos que volver a nuestros personajes de *La Cucaracha I* y observemos con detalle sus rasgos. En primer plano y al centro tenemos al jefe, bien uniformado, bigote y patillas anchas. No obstante, calza un par de tacones de mujer. Ya establecimos que el travestismo es una de las características del carnaval, aunque en Orozco también puede significar una manera de denunciar la perversión del régimen revolucionario que recién se estaba conformando, pues cualquier atributo femenino en un hombre es sinónimo de debilidad. Asimismo, si ponemos atención en el personaje que toca el tambor, es un enano que va descalzo, dándonos a entender que proviene de una clase social más baja que los demás personajes, y porta una birreta propia de los cardenales católicos, trastocando así los valores eclesiásticos. En este sentido, sabemos que Orozco despreciaba a las figuras de autoridad eclesiástica o de la política, pero también a los sectores más bajos de la sociedad. Dado esto, la interpretación sobre el pensamiento orozquiano de la revolución se vuelve ambigua y difícil de discernir. Para él, la lucha armada no representa el triunfo de nadie, simplemente es un episodio más de una sociedad que seguirá en declive.

Existe una caricatura aparecida en *L'ABC* del 9 de agosto 1925 (**Fig. III.9**) en el que vemos del lado izquierdo al líder agrarista Antonio Soto y Gama vistiendo un atuendo de bailarina, pero en lugar del tul característico de dicha vestimenta, cuelgan

¹⁴⁹ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, 257.

de él unas mazorcas. Del lado derecho, está Luis N. Morones, líder de los trabajadores, vistiendo ropa interior de mujer, zapatos de tacón, joyería, maquillaje y uñas con manicura. El cuerpo del hombre es completamente tosco y parece desbordarse de sus prendas, la carne se desborda. En la pierna derecha lleva un listón con el que sujeta una navaja, como si se tratase de una *femme fatale* que está dispuesta a traicionar a cualquiera.

Los atributos femeninos empleados de esta manera en las caricaturas de Orozco están puestos para ridiculizar a las figuras de autoridad. En este caso los usa para burlarse de cómo estos dos hombres buscaban complacer a Plutarco Elías Calles. La guerra y la política era una actividad viril donde no tenían cabida la debilidad femenina. Esta debilidad era mostrada en un sinfín de clichés como el apego a las cosas materiales y demandas absurdas. Para Antonio Caso: “el caricaturista difiere del pintor en un solo aspecto, pero decisivo, fundamental. No solamente ve, sino que opina sobre lo que mira. No es imparcial, colabora con su propia intuición, y dice qué piensa de lo visto. De ahí que proyecte, *ipso facto*, el deseo de reír”.¹⁵⁰ La caricatura en Orozco frecuentemente sólo deja esbozar una sonrisa de incomodidad en el espectador, es una caricatura que ahoga la risa.

Violación

En la serie *Los horrores de la revolución* Orozco se muestra más mesurado, pero estos rasgos caricaturescos, estas ideas siguen apareciendo de manera más sutil. El general

¹⁵⁰ Antonio Caso, *Obras Completas V: Estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), 145. No me ha sido posible encontrar aún este texto de Caso que lleva por título “Ensayo sobre la caricatura” de 1924, ya que en las *Obras Completas* sólo mezclaron fragmentos en un apartado llamado “Artes impuras”.

al centro de *La cucaracha I* viste su uniforme, a primera vista villista, en su totalidad, salvo por el calzado de mujer. Otro rasgo femenino es el lunar cerca de la comisura de los labios. En contraste, la larga calceta que adorna el cinturón del jefe, es un símbolo fálico, un símbolo de virilidad. El general es viril y no al mismo tiempo, es esa clase de ambigüedad con las que Orozco trabaja a lo largo de toda su obra. En contraste con el personaje que abraza a su derecha, que podría ser una prostituta con algún sombrero militar, pero también se antoja un soldado completamente travestido.

Ahora bien, observemos a las mujeres del dibujo. Todas visten camisón, algunas llevan carrilleras, pistolas y sombrero, dándonos a entender que acaban de salir del prostíbulo donde se encontraban los revolucionarios. Sus cuerpos son o muy delgados y con los senos caídos, o muy robustos y con senos abundantes. Los cuerpos femeninos en Orozco siempre se presentan imperfectos o viejos, salvo en algunas excepciones como veremos más adelante. Las mujeres y los soldados están listos para tomar las calles, para hacer un carnaval. Un carnaval que se torna violento en otras escenas de la serie, como por ejemplo *Baile aristocrático* (**Fig. III.10**), en el que un grupo de soldados hacen bailar al son de las balas en sus pies a un personaje desnudo con sombrero de catrín, es decir, representante del antiguo régimen. Ya no son los catrines del mural de la Escuela Nacional Preparatoria los que ríen, ahora son los otros, aquellos de los que se burlaban los que han tomado el control. La inversión carnavalesca se ha tornado realidad, se ha hecho norma y se ha establecido como nuevo régimen. Esto también se nota si observamos la secuencia de los dibujos de *La cucaracha I*, *II*, y *III*: En el *I* es el carnaval en pleno, el desfile; en el *II* la fiesta, la verbena y el baile; y en el *III* la

riña, la fiesta fuera de control que terminó en un acto violento se muestra de manera progresiva.

Dentro de esta serie, se encuentra una litografía que es para mí una de las imágenes más brutales del tema que nos atañe. En *Violación* (**Fig. III.11**) observamos una habitación completamente destruída, un hombre se abalanza violentamente contra una mujer tirada en el piso. A la izquierda otro hombre nos da la espalda y se retira de la escena con el pantalón a medio subir. Sobre el suelo vemos un arma de fuego y dos sombreros militares, dándonos a entender que los perpetradores formaban parte de algún ejército. Si bien la violencia de género era escasamente castigada, durante la revolución se volvió un acto completamente impune. A ninguno de los personajes les vemos el rostro, sin embargo la escena en conjunto expone de manera directa el horror de una lucha armada. Orozco se aleja de la típica representación de la a soldadera que acompaña a los hombres para hacerse cargo de sus cuidados, nos muestra la otra en la que las mujeres son víctimas de violencia sexual.

Para Orozco hay violencia en lo festivo que se sale de control, es el desborde de los afectos lo que lleva a la guerra. El carnaval y la revolución son dos líneas perpendiculares que se cruzan en algún punto. En el centro de todo esto está la figura de la prostituta, y cuando decimos en el centro es de manera literal, como podremos atestiguar en el mural del Palacio de Bellas Artes.

Panel IV



1. José Clemente Orozco, *Katharsis*, 1934, Fresco, 5.49 x 11.45 m.,
2. Diego Rivera, *Desnudo sentado con brazos levantados (Frida Kahlo)*, 1930, Litografía, 63 x 42.5 cm.
3. José Clemente Orozco, *Fiesta salvaje*, 1935, Litografía, 30 x 39 cm.
4. José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1945, Tinta sobre papel, 29.1 x 44.4 cm.
5. Otto Dix, *Lustmord*, 1922, Grabado en metal, 43.2 x 49.5 cm.
6. José Clemente Orozco, "El jurado de una mujer homicida... y guapa", L'ABC, s. f.
7. Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos*, 1935, Óleo sobre madera, 48 x 38 cm.
8. Alfredo Zalce, "Una queja tardía", *Fantoche*, 1930.
9. José Chávez Morado, *Por esas calles*, 1936, Xilografía, 23 x 19 cm.,
10. José Chávez Morado, *El amor y el crimen*, 1936, Xilografía, 23 x 18.9 cm., 1936.
11. Otto Dix, *Calle*, 1922, Xilografía, 42 x 35 cm.
12. José Clemente Orozco, *Riña en el cabaré*, 1944, Óleo sobre masonite, 60.5 x 81 cm., 1944.

3. Panel IV: Carnaval mecanizado

Katharsis¹⁵¹

En 1934, José Clemente Orozco regresó a México después de una estancia en los Estados Unidos. Tenía una nueva comisión: pintar un fresco desmontable en el Palacio de Bellas Artes (**Fig. IV.1**).¹⁵² En ese mural se despliega un amasijo de hombres, mujeres, cadáveres, armas y máquinas que se confunden y se entrelazan. En el centro de la composición dos hombres con el rostro oculto, uno desnudo y el otro con camisa blanca, libran una lucha cuerpo a cuerpo, el hombre desnudo lleva la ventaja ya que entierra el puñal en el hombre con camisa. Frente a ellos, dos fusiles enterrados, uno roto, marcan los ejes de composición en forma de cruz y dividen al mural en dos partes. Estos ejes actúan como dos fuerzas dinámicas que se dirigen en sentidos contrarios y que van del centro hacia afuera del mural en ambos sentidos, dirigiendo la mirada del espectador para percibir un destino de crueldad, incertidumbre y caos. En la parte superior se suprime cualquier indicio de paisaje, es fuego puro.

Del lado izquierdo, un hombre fusionado con una máquina se abalanza puñal en mano sobre un grupo de hombres de los cuales ya sólo vemos su fisionomía cadavé-

¹⁵¹ Gran parte de los argumentos e interpretaciones presentados en este apartado fueron inicialmente desarrollados en mi tesis de licenciatura. Sin embargo, con el transcurso de los años y el avance de mi formación académica como historiador del arte, he identificado ciertas lagunas en los planteamientos de aquel entonces. Aunque retomo muchos de los puntos abordados en ese texto, en esta ocasión busco articular una argumentación más robusta y ofrecer una interpretación más clara del mural en cuestión. Jorge Barajas, “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa”, 48-55.

¹⁵² En el inicio de su estudio, Renato González Mello hace un recuento exhaustivo del proceso de elaboración del fresco y sus participantes, desde la construcción e inauguración del Palacio de Bellas Artes como teatro hasta la elaboración del mural, por lo que no creo prudente reproducirlo aquí, por lo que nos vamos a enfocar en la interpretación. Aunque es de destacarse la triangulación de críticos que se involucraron en la comisión —Aragón Leyva, Luis Cardoza y Aragón y Jorge Cuesta—y, como resalta González Mello, el posterior silencio de ellos una vez que el mural estuvo terminado. Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 237-242.

ca. El hombre-máquina parece liderar a un grupo armado que marcha en son de lucha. Máquinas y cuerpos se confunden y forman una masa. En primer plano en la parte inferior, otro personaje llama la atención. Se trata de una mujer tendida sobre el suelo, en su faz se dibuja una amplia sonrisa que contrasta con sus ojos vacuos. Lleva un collar de perlas y joyas en la mano izquierda, con la cual acaricia de manera sugerente a una máquina. La cabeza parece dislocada del resto del cuerpo y la coloración de la piel es verdusca en las piernas abiertas, por lo que se podría pensar que se trata de un cadáver. Esta mujer sólo viste medias que han sido bajadas hasta las rodillas y tacones.

Del lado derecho del mural, se reproduce más o menos la misma escena que en el lado izquierdo, sólo que aquí predomina la presencia de la máquina. Los cuerpos y rostros de algunos hombres se han tornado de un color metálico. Pistones, cadenas y tubos se hacen uno con los cuerpos. Al fondo, otro grupo de hombres se retira de la batalla, mientras uno de los hombres plateados es atravesado por un cuchillo. En el piso, hay una viga y una caja fuerte abierta, pero sobre salen las cabezas cercenadas de dos mujeres muy parecidas a la del lado contrario, sus cuerpos se han desvanecido, no obstante tienen la misma mueca, una sonrisa impredecible que les deforma el rostro.

El mural del Palacio de Bellas Artes, o *Katharsis* como lo tituló Justino Fernández, es uno de los más enigmáticos dentro de la obra del pintor y ha suscitado múltiples interpretaciones. En este punto es necesario hacer una aclaración de términos, pues desde Justino Fernández se ha puesto sobre la mesa el carácter alegórico de la obra de Orozco: “La alegoría del Palacio de Bellas Artes, por su composición, la forma en que está pintada y por el tema mismo, carece de antecedente en la pintura america-

na; es a todas luces de una gran originalidad y fuerza. Por su significación, según la interpreto, bien puede llamarse: ‘katharsis’”.¹⁵³ ¿Una alegoría de qué es este mural?

Para Angus Fletcher la alegoría es un aspecto fundamental de la codificación del lenguaje y de la manera en que nos comunicamos. Dicho de la manera más sencilla, una alegoría dice una cosa y significa otra y con esto destruye la expectativa normal que tenemos sobre el lenguaje.¹⁵⁴ No obstante, las cosas se complican, pues la alegoría, según Fletcher, es también una forma simbólica: “No precisa ser leída exegéticamente; frecuentemente comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido sólo por sí mismo. Pero, en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y aunque pueda, como lo hace, pasar sin interpretación, adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada”.¹⁵⁵

Así, el insistir en el carácter alegórico de la obra de Orozco es una invitación a ser interpretada. Durante el siglo XX en México, surgieron muchas obras de carácter alegórico, algunas más transparentes que otras, pues como explica Rita Eder la función de la alegoría es: “colocar al espectador en una posición analítica pues enfrenta un mensaje en clave que lo pone en un estado de mediación en una escena que parece clara, pero en realidad hace que la mirada oscile con desconcierto”.¹⁵⁶ En definitiva, la

¹⁵³ Justino Fernández, *Orozco: Forma e idea*, 72.

¹⁵⁴ Angus Fletcher, *Alegoría: teoría de un modo simbólico* (Madrid: Akal, 2002), 11. Recientemente es Itzel Rodríguez quien más profusamente ha estudiado la cuestiones sobre alegoría en la obra mural de Orozco. Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro, “Alegoría y expresión: los murales de José Clemente Orozco en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1940-1941)” (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

¹⁵⁵ Angus Fletcher, *Alegoría*, 17.

¹⁵⁶ Rita Eder, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016), 127.

obra de Orozco dista mucho de ser transparente y pone al espectador en esta posición de desconcierto.

Siguiendo estas ideas, Rita Eder propone una interpretación de la obra mural de Orozco en consonancia con las ideas sobre ruina y alegoría del filósofo Walter Benjamin, como ya se mencionó más arriba. Respecto al mural de Bellas Artes, Eder concluye que la armonía se ve reemplazada por la desnudez y la deformidad, haciendo visible el vínculo entre la prostituta como dominación y la militarización como un hombre afe-minado.¹⁵⁷ Esta interpretación nos resulta muy útil para este estudio, ya que resalta el carácter monstruoso de los cuerpos y estas ligas con la prostitución que hemos seguido en la iconografía que Orozco creó en torno a la revolución.

Por otra parte, para Renato González la clave del mural es la mecanización.¹⁵⁸ Aquella mujer en el suelo y que ocupa gran parte de la composición, “La Chata” como popularmente se le conoce: “está sola: nada autoriza hablar de parto, coito, orgasmo, masturbación o asesinato. No está claro si es víctima o bacante”.¹⁵⁹ Esto último es importante puesto que si la problemática es la de la máquina, los cuerpos, masculinos y femeninos, son mostrados como mecanismo. En pequeña escala el cuerpo es una máquina enferma y la composición en su totalidad también forma una máquina, pero inútil.¹⁶⁰

Dentro de esta línea de interpretación, Mary K. Coffey sostiene que existe un consenso general entre académicos que, al abordar el estudio de la obra de Orozco,

¹⁵⁷ Rita Eder, “Against the Lagoon”, 235.

¹⁵⁸ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 257.

¹⁵⁹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 248.

¹⁶⁰ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 256.

pertenecen al supuesto de la misoginia como un tema recurrente. Un ejemplo particularmente destacado en apoyo a esta premisa es el mural de Bellas Artes.¹⁶¹ Como complemento a esta idea ampliamente aceptada, la autora sugiere una interpretación política del fresco. Esto significa que el mural se lee como una alegoría de la desilusión experimentada por Orozco debido al México que dejó atrás y al que encontró a su regreso de los Estados Unidos.¹⁶² El imaginario en el que se pintó el mural se inserta en el modernismo industrial de Norteamérica y el nacionalismo mexicano del periodo de entre guerras, la cultura de masas y el modernismo están presentes en el fresco. Mary K. Coffey da cuenta de que Orozco tuvo contacto con la película *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, establece relación entre el mural y el filme: “Ambas obras derivan su forma y contenido dramáticos de la oscura visión del expresionismo alemán sobre el culto a la máquina de la modernidad, y finalmente entrelazan las fantasías masculinas sobre las mujeres y la sexualidad con las ansiedades sobre la tecnología y la sublevación masiva”.¹⁶³

De esta manera, “La Chata” es una mujer-máquina equiparable a la protagonista de la película de Lang, ambas concepciones denotan un miedo profundo a la sexualidad y a las revueltas sociales. Como apunta Andreas Huyssen en su análisis sobre *Metropolis*: “es la visión masculina la que arma y desmonta el cuerpo de la mujer, negán-

¹⁶¹ Mary K. Coffey, “‘Without any of the seductions of art’: On Orozco’s misogyny and Public Art in the Americas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 83 (2003): 99-119.

¹⁶² Mary K. Coffey, “‘Without any of the seductions of art’», 100.

¹⁶³ “both works derive their dramatic form and content from German Expressionism’s dark vision of the machine-cult of modernity and finally interlace male fantasies about women and sexuality with anxieties about technology and mass uprising”. Mary K. Coffey, “‘Without any of the seductions of art’”, 104.

dole su identidad y reduciéndola a un mero objeto de proyección y manipulación”.¹⁶⁴ Huyssen hace todo un análisis sobre la fusión de la mujer y la máquina, en donde la tecnología se presenta como un avance meramente masculino, pero susceptible a salirse de control. Esta tesis se sostiene, además, con la ausencia de mirada en “La Chata”, donde podemos ver cómo progresivamente en los dibujos preparatorios va perdiendo la mirada hasta convertirse en dos cuencas negras y vacías, privándola así de su humanidad. La modernidad, como la mujer, es una creación masculina capaz de desbordarse sobre sí misma y generar caos y efectos opuestos para la que fue creada.¹⁶⁵

Otra idea significativa que encontramos en el artículo de Mary K. Coffey es la correspondencia que establece entre el fresco de Bellas Artes con el mural Maternidad de la Escuela Nacional Preparatoria. “Las Gracias” que rodean a la madre en el fresco de la Escuela Nacional Preparatoria, se transforman en “Gracias caídas”: “Podemos interpretar a las prostitutas en “Catharsis” como alegorías profanadas, emblemas de las corrupciones del nuevo régimen político del estado posrevolucionario”.¹⁶⁶ Aquí, la mujer dentro de una esfera privada queda representada por la madre como soporte confiable, mientras que la esfera pública es la prostituta dislocada en el piso, sin soporte alguno. El artículo de Coffey pone sobre la mesa de manera frontal la misoginia en Orozco y

¹⁶⁴ Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006). 140-141.

¹⁶⁵ Al final de este capítulo se intentará dar una explicación que inserte a Orozco dentro del imaginario de lo que se ha llamado *Lustmord* (un asesinato con motivaciones sexuales) y los discursos médicos que acompañaron políticas públicas de higiene y moralización de la sociedad mexicana durante el periodo de Calles y que continuaron hasta entrados los años 40.

¹⁶⁶ “we can read the prostitutes in Catharsis as defiled allegories, emblems of the corruptions of the new political regime of the pos-revolutionary state”. Mary K. Coffey, “Without any of the seductions of art”, 112.

sus complicadas relaciones con lo femenino, no obstante, más adelante se desvía hacia una interpretación alegórica y política de la obra del pintor dejando de lado el tema.

Aquí quisiera retomar algunos conceptos que nos ayuden a entender el tema de la máquina en relación con el ser humano a partir de Lewis Mumford.¹⁶⁷ Para ambos artistas, esta relación es sumamente compleja y se torna cada vez más pesimista. Sin embargo, ambos hallan en la fuerza destructora de la máquina una especie de esperanza, la cual surge en el contexto de la creación artística que puede enfrentarla y oponérsele.¹⁶⁸ De este modo: “Orozco asocia la crisis histórica con la crisis del cuerpo e intenta encontrar el nuevo rostro de la humanidad”.¹⁶⁹ De nueva nos encontramos con el tema del cuerpo.

Lo que nos importa resaltar son los cuerpos que están siendo violentados dentro del mural. Las máquinas atraviesan a los hombres, dos de las mujeres fueron decapitadas y otra muestra un cuerpo francamente dislocado. Cuerpos vulnerados y cadáveres fueron una constante en la obra de Orozco, ¿pero de quién son estos cuerpos y qué implica que algunos de ellos, si no es que la mayoría, sean cuerpos femeninos? ¿Qué diferencias existen entre el mostrar un cuerpo masculino y uno femenino? Dentro del mural que nos concierne podemos precisar dos cosas: los cuerpos masculinos son los que se fusionan con la máquina, pues son la fuerza de producción; mientras que los

¹⁶⁷ La relación entre Lewis Mumford y Orozco ha sido estudiada a fondo por Rita Eder y Renato González: Rita Eder, “De héroes y máquinas. Reflexiones para una interpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco”, en *Orozco: una relectura*, ed. Luis Cardoza y Aragón (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983) y Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 212-215.

¹⁶⁸ Rita Eder, “De héroes y máquinas”, 77.

¹⁶⁹ Rita Eder, “De héroes y máquinas”, 77.

cuerpos femeninos están ligados al placer y al ocio, son el autómatas destinado al entretenimiento y al goce.

Nuevas mujeres

Todos estos delirios maquinales y de caos, como bien hemos visto han sido muy estudiados, pero es posible dar otra interpretación que los enriquezca. Lo que aquí nos concierne y hemos venido adelantando es la incorporación de una prostituta en un lugar como Bellas Artes.¹⁷⁰ La representación de una prostituta tendría que ver con las políticas sexuales del régimen posrevolucionario. Coffey acusa: “Ciertamente, Orozco era profundamente insensible a las implicaciones violentas de la mujer en los discursos visuales del nacionalismo mexicano y el modernismo estético”.¹⁷¹ Esta acusación me parece completamente válida, sin embargo la autora no la desarrolla. Como hemos venido argumentando, hay una profunda tradición visual de violencia de género en el arte mexicano desde el siglo XIX, una tradición de la que provienen la mayoría de los pintores posrevolucionarios. Tenemos que argumentar con cuidado para tener más claridad en las implicaciones que esto tiene para nosotros como estudiosos y para los públicos generales.

Como ya mencioné en el primer apartado de este capítulo, Orozco estaba al tanto de las discusiones sanitarias y políticas en torno al tema de la prostitución. En 1926 el doctor Bernardo Gastélum pronunció una conferencia en el Congreso Panamericano

¹⁷⁰ Siguiendo nuevamente a Mary K. Coffey y algunas cuestiones que intuí en mi tesis de licenciatura. Mary K. Coffey, *How a revolutionary art became official culture: murals, museums, and the Mexican state* (Durham: Duke University Press, 2012), 34. Jorge Alberto Barajas Tinoco, “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa”, 46-51.

¹⁷¹ “Certainly, Orozco was deeply insensitive to the violent implications of woman in the visual discourses of Mexican nationalism and aesthetic modernism”. Mary K. Coffey, *How a revolutionary art became official culture*, 34. La traducción es mía.

de Sanidad en el cual difundía que el 50% de la población de la ciudad de México sufría de lesiones en la piel, desórdenes gastrointestinales, pérdida de memoria y estragos por etapas avanzadas de la sífilis. La causa de este hecho tan alarmante, dice Gastélum, es la doble moral cristiana que obliga a los hombres a ir a burdeles; por lo tanto, la solución que propone es la de promover una educación que cambie el comportamiento sexual para disuadir a los hombres el buscar servicios de prostitutas y a las prostitutas alentarlas a que busquen otro oficio.¹⁷²

Gastélum pretendía establecer el verdadero carácter del sexo femenino, determinar su efectiva misión a través del tiempo e investigar su auténtico oficio en los múltiples sentidos que adopta su feminidad como madre, hermana y esposa. En su libro *El sino de la mujer*, a partir de un recuento histórico muy resumido y bastante retórico sobre el carácter de las mujeres a través de los siglos desde la época de los primeros cristianos, el autor sitúa un momento de ruptura en la que la mujer alcanzó libertad e igualdad durante el siglo XIX:

la máquina, que en el siglo XIX transforma las condiciones del trabajo, alejando a la mujer del hogar (...) Alentada por factores tan decisivos [máquinas, enseñanza, diarismo y revista, deportes], Eva abandona el hogar y se echa a la calle en busca del taller, de la oficina o del aula, nuevos temas de su preocupación. Quiere laborar por su propio sustento esforzándose por superar al hombre y sustituirlo en el trabajo, en las profesiones, en las artes. A esta violencia de la naturaleza de la hembra se ha llamado feminismo.¹⁷³

Gastélum establece principalmente dos actitudes peligrosas en la mujer: la que se comporta como personaje de una comedia sentimental y aquella que confunde sus

¹⁷² Bernardo Gastélum, "La persecución de la sífilis desde el punto de vista de la garantía social", *Boletín del Departamento de Salubridad Pública*, 1926, 8. Como podemos observar, estos discursos no distan mucho de los textos médicos que analizamos al inicio del capítulo, sobre todo tienen consonancia con Luis Lara Pardo. Para ahondar sobre este tema: Katherine Elaine Bliss, "The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary Mexico City", *The Hispanic American Historical Review* 79, n.º 1 (febrero de 1999): 1-40.

¹⁷³ Bernardo Gastélum, *El sino de la mujer* (México: Imprenta Mundial, 1934), 36.

ideales con los del varón, las dos derivadas del cambio de los modos de producción que implicó la incursión de máquinas en el siglo XIX. Esto sucede porque las mujeres desconocen la trascendencia espiritual de su temperamento basada en adoptar una actitud servicial, siempre fiel compañera del hombre. Es por eso que el feminismo representa una “degradación del sexo”, la mujer debe buscar el empleo de su tiempo en colaborar con el hombre, pues en ello radica el sino del sexo femenino.

Siguiendo esta línea, en su trabajo de ingreso a La Academia Nacional de Medicina, Bernardo Gastélum afirma que “la mujer proyecta su sexualidad sobre todos los aspectos de su existencia; de ahí el fondo predominante afectivo de todos sus procesos mentales”. Evidentemente, lo que aquí encontramos es un profundo temor por aquellas actitudes desafiantes que adoptaban las “mujeres nuevas”. Este nuevo tipo de “mujeres masculinizadas”, en palabras de Gastélum, eran cada vez más independientes y, por qué no decirlo, cada vez más parecidas a las prostitutas y esencialmente a la mujer fatal.¹⁷⁴

Volviendo al mural, rescatemos la descripción de Alma Reed, sobre todo cuando hace referencia a la prostituta principal:

Orozco describe ahora a la prostituta alerta y agresiva, a la vez como causa y símbolo de la terrible conflagración que reduce la civilización a escombros. El cuello y los brazos están cargados de joyas ostentosas. El pelo, elaboradamente peinado, y sus bien manicuradas uñas prendidas a una máquina rota como si fueran garras. Desnuda, con excepción de las medias de seda y los zapatos de tacón alto que se agregan a la sugerida concupiscencia, yace indecentemente recostada en medio de los destrozos. La boca, sensual, con felinos dientes, se halla bien abierta en despiadada risa ante el desastre.

¹⁷⁴ Bernardo Gastélum, “La psicopatología en ginecología”, en *Gaceta Médica de México*, agosto de 1949. Podríamos hacer una relación de estas ideas misóginas con el filósofo austriaco Otto Weininger quien se sabe fue leído en México desde los años 20, como da cuenta un artículo de Samuel Ramos. Su ideas sobre la mujer dividida en madre y prostituta parecen estar en consonancia con las ideas de Gastélum y muchos otros médicos y pensadores de la época. Falta explorar a profundidad cómo fue entendido y recibido en México.

Prominente entre los tres elementos de corrupción que socavan la estructura social, personifica la animalidad consciente.¹⁷⁵

Debemos poner atención a esta descripción por los adjetivos que Reed utiliza. Para Reed la mujer en el mural se le antoja como una personificación de la animalidad consciente. La describe con atributos felinos, con garras, lo cual era un tropo común de finales del siglo XIX.¹⁷⁶ Pero la mujer del mural no sólo personifica una animalidad, sino una animalidad mecanizada.

Finalmente, en 1930 circuló una litografía en la que Rivera retrata a Frida Kahlo *desvestida* sentada al borde de una cama (**Fig. IV.2**). Ella levanta sus brazos por detrás de la cabeza y cierra los ojos, en un gesto entre pudoroso y seductor. No estoy afirmando que el mural de Bellas Artes sea un retrato de Frida Kahlo, sino que quiero destacar la cercanía iconográfica en los elementos accesorios y cosméticos que portan las dos mujeres. Las similitudes de Frida Kahlo con “La Chata” son elementos muy puntuales que aparecen tardíamente en el proceso de realización del mural, entre los que destacan los senos firmes, el vientre plano, el collar de grandes perlas, las medias y los zapatos de tacón. Estas dos imágenes se corresponden, tanto formal como temporalmente, por lo que habría que indagar más a fondo las intenciones de retratar a un personaje como Frida Kahlo con estos atributos propios de la iconografía de las mujeres prostitutas de la época.

¹⁷⁵ Alma Reed, *Orozco*, 299.

¹⁷⁶ Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, 275.

La máquina de prostituir

El tema de la máquina fue de los más abordados por los artistas occidentales de la primera mitad del siglo XX, por los que podemos hablar de distintas modernidades maquinicas y en México tuvo una relación particular. Tanto Diego Rivera como José Clemente Orozco en Bellas Artes abordaron el tema pero desde perspectivas opuestas. Podríamos decir que el mural de Rivera, *El hombre controlador del universo* o *El hombre en el cruce del camino*, se inclinó más a una ideología de corte marxista, proveniente del constructivismo ruso. Dentro de esta concepción la tecnología se proyectaba en un sistema de relaciones comunista en el que la máquina transformó al hombre para llevarlo a la trascendencia, todo bajo la dirección de un artista-ingeniero.¹⁷⁷

Los murales de Orozco y Rivera en Bellas Artes se encuentran en lugares opuestos, tanto espacialmente como ideológicamente. Ambos se insertan en ese discurso de las vanguardias con respecto a la máquina, en un sentido universal. Diego Rivera estuvo más cercano al constructivismo y la idea de la máquina como redentora de la humanidad. Orozco estaría en el extremo opuesto, más cercano al pesimismo del expresionismo alemán y dadá. Para Hal Foster: “Dadá figuró el nuevo sujeto tecnológico en términos de avería física y regresión psíquica: en lugar del dechado de virtudes representado por el ingeniero comunista, lo que ofreció fue una parodia del hombre-máquina capitalista como autista”.¹⁷⁸ Este nuevo hombre surge de la críticas que Dadá hará durante la Primera Guerra Mundial.

¹⁷⁷ Hal Foster, *Dioses prostéticos* (Madrid: Akal, 2008), 128.

¹⁷⁸ Hal Foster, *Dioses prostéticos*, 128.

Si bien Orozco no tiene afinidades estilísticas a primera vista con esta vanguardia, muchos de sus miembros se volcarían al expresionismo tiempo después. En ambos casos se nos muestran las averías en el cuerpo, tanto humano como social. Aunque en Orozco la parodia termina rozando los límites de lo trágico. Este sentido de automatismo vacío del capitalismo podría estar expresado en la forma en que “La Chata” tiene cuencas vacías en lugar de ojos. También en el cuello completamente dislocado y en las piernas verdes hablan de un cuerpo enfermo y en descomposición.

Hechas las consideraciones anteriores, las prostitutas en el mural no son una prostituta en particular, sino que son la prostitución, son todas las prostitutas, un símbolo que apunta a la corrupción de la carne y del régimen. En la crítica que Orozco hace en el mural está la idea de un trabajo repetitivo como algo negativo que no lleva a nada, como el cuerpo-máquina que debe satisfacer un deseo sexual inmediato. La prostitución se insertaría en este modelo de producción como un trabajo maquinal más. Si las prostitutas representaban la decadencia del antiguo régimen, por qué no iban a representar la corrupción del nuevo o, mejor aún, de la modernización.

Lo grotesco

¿La Chata es un cadáver, una máquina o una prostituta que se ríe de la desgracia?
¿Es todo a la vez? Veamos ahora la veta expresionista que se vislumbra por primera vez en este mural de Orozco. Renato González apunta que:

Los artistas alemanes hicieron del asesinato sexual un *leit-motiv* de su producción (...) Durante décadas, se habían vuelto familiares incluso en la prensa popular los cuerpos de víctimas femeninas que, extáticos y tensos, hacen sospechar algún placer en su sa-

crificio; una duda que también sería legítimo proponer sobre algunos dibujos de Posada.¹⁷⁹

En Bellas Artes podemos encontrar la obra de Orozco con más familiaridad con la nueva objetividad alemana. A diferencia de Otto Dix o Beckman, Orozco no muestra el cadáver y la tortura. Incluso en el mural de Bellas Artes, la prostituta no presenta la flacidez de carnes de sus contrapartes alemanas.¹⁸⁰ Si en el mural Orozco se muestra tímido ante la explosión de violencia, no es explícita pero hay indicios, como en las cabezas de las otras prostitutas del mural que parecen francamente cercenadas. Pero mostrará esa osadía en el dibujo, como en los de la revolución como ya vimos y en los dibujos, óleos, acuarelas y grabados de los años cuarenta.

Como ya estableció Rita Eder, fue en Nueva York donde Orozco tuvo contacto con el expresionismo alemán.¹⁸¹ Ahora bien, esta parte del expresionismo alemán, que todo mundo ha puesto en relación con la obra de Orozco, puede rastrearse concretamente en una carta que el pintor escribió a Jean Charlot: “Pero ahora me interesa más otra galería: ‘New Art Circle’, menos comercial y de ambiente más libre, aunque alemana, pues son dos galerías, una en Berlín y otra aquí. Estoy esperando al dueño que salió de viaje para hablar con él”.¹⁸² En esta galería, llevada por el comerciante de arte J.

¹⁷⁹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 249.

¹⁸⁰ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 253. Esto no quiere decir que el tema no estuviera en el ambiente mexicano. En 1934 Chávez Morado hace una serie de grabados con el título *De noche en la ciudad* entre los que se encuentra un asesinato de una mujer. Chávez Morado no se muestra tan tímido y expone el cadáver y al asesino en una perspectiva que recuerda mucho a los grabados alemanes, como veremos más adelante.

¹⁸¹ Rita Eder, “Against the Lagoon: Orozco and History painting”, 235.

¹⁸² Jean Charlot, *El artista en Nueva York*, 79.

B. Neumann, se exponían artistas como Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Emile Nolde, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Edvard Munch, Otto Dix y Georges Rouault.¹⁸³

La representación que hace Orozco de los cuerpos, desde los años 20, puede encajar en la categoría de lo grotesco. El teórico ruso Mijail Bajtin, en su ya clásico estudio sobre el carnaval, después de realizar un largo análisis sobre la presencia del cuerpo grotesco en la obra de Rabelais y las implicaciones que tuvieron estas concepciones en el Renacimiento, concluye de la siguiente manera: “No solamente es el cuerpo biológico el que se repite en las nuevas generaciones, sino el cuerpo histórico y progresivo de la humanidad (...) a partir de la concepción grotesca del cuerpo, nació y fue tomando forma un sentimiento histórico nuevo, concreto y realista que no es de modo alguno la idea abstracta de los tiempos futuros, sino la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia”.¹⁸⁴ Para Orozco, el cuerpo también estaba ligado a condiciones sociales y funcionaba como metáfora de ésta.

Ahora bien, este cuerpo que aparece casi súbitamente, del que de pronto se tiene conciencia se transforma en una metáfora del cuerpo político. En el carnaval que pone en escena Orozco, los cuerpos se van desdibujando para formar una gran masa. Esto puede hablarnos de la significación que tiene la aparición de los cuerpos individuales que toman conciencia sobre estar formando parte de algo más. Según Carlos

¹⁸³ Por motivos de la pandemia no me fue posible visitar el archivo de J. B. Neuman que se encuentra bajo la custodia del MoMA en Nueva York. Sin embargo, en una revisión del catálogo en línea pude darme idea de los artistas que Orozco pudo ver en sus visitas a la galería. Incluso existe un carrete de microfilm dedicado a Orozco. J.B. Neumann Papers, The Museum of Modern Art Archives, New York.

¹⁸⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 2003) 331.

Monsiváis: “En Orozco lo grotesco no es más que estrategia de distanciamiento; es el frenesí que nos acerca a la esencia de la sociedad, es el encono de las verdades profundas trazadas con sarcasmo”.¹⁸⁵ A mi parecer, no es simplemente una forma de distanciamiento, sino que tiene que ver una forma de representación y concepción moderna de la realidad que resalta rasgos hasta volverlos irreconocibles y que Orozco resignificará a lo largo de toda su carrera.

Siguiendo con el tema de lo grotesco, para la investigadora Frances Connelly:

Lo grotesco está estrechamente unido al cuerpo y, en consecuencia, a la idea de lo femenino tal y como se ha construido en la cultura occidental. Esto no quiere decir que todo lo grotesco esté representado como femenino, pero sí que los atributos fundamentales de lo grotesco (corporal, fértil, terrenal, cambiante) se alinean con los atributos a lo femenino.¹⁸⁶

Esta idea sigue muy ligada a las concepciones del siglo XIX, sin embargo fueron ideas que siguieron muy presentes a lo largo del siglo XX, lo grotesco tiene que ver con el cuerpo humano y, sobre todo, con el cuerpo femenino.

4. Orozco y la mujer

Fiesta salvaje

La relación de José Clemente Orozco con la mujer —o con “lo femenino”— es un tema áspero que la historiografía del arte que se ha ocupado del artista ha más bien dejado de lado para darle importancia a otros aspectos de su obra. Ya sus contemporáneos advertían esta áspera relación y muchas veces trataron de justificarlo o minimizar este hecho. Por ejemplo, Alvar Carrillo Gil escribió al respecto:

¹⁸⁵ Carlos Monsiváis, “Amoroso como un desollamiento”. En *Sainete, drama y barbarie : J. C. Orozco, 1883-1983* (México: Museo Nacional de Arte / INBA, 1983), 30.

¹⁸⁶ Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego* (Madrid: Machado Libros, 2015) 25-26. Es importante apuntar que la autora rastrea la diferencia entre lo grotesco ornamental y lo grotesco como categoría en los primeros capítulos del libro.

Es fama que al señor Orozco le gustaba la compañía de las mujeres hermosas, aunque algún complejo tendría que tener contra ellas a la hora de captarla en su pintura; más aún, parecía despiadado con las mujeres en general, pues creo que toda su pintura no se encuentra una mujer hermosa (...) Pero donde Orozco toma venganza subconsciente contra el bello sexo es en sus obras sobre las mujeres de la vida alegre y en las figuras femeninas de sus obras; el artista es despiadado al extremo y no se explica que hubiera escogido modelos tan feos; por otra parte hay que reconocer que cada personaje femenino de Orozco está pintado física y psicológicamente como un ente definido, con un carácter tan individual y al mismo tiempo tan general, que es fácil identificar en nuestro pensamiento a estos tipos del artista con nuestros conocidos; esta es sin duda una calidad que marca el genio de los creadores de personajes en la literatura y en las artes plásticas.¹⁸⁷

El rodeo que da al final para resaltar el genio creador del pintor es de hacerse notar, pero hay dos argumentos interesantes expuestos en este párrafo citado: primero, la idea de “tomar venganza subconsciente” y segundo, la idea de que el pintor en estos personajes femeninos “capte” caracteres físicos y psicológicos de las mujeres. ¿De qué habría tomar venganza Orozco en contra de la mujeres? Inés Amor podría darnos una pista sobre aquel sentimiento de misoginia por parte del pintor:

Me contó lo terrible que había sido en su vida el accidente en el que perdió la mano izquierda: estaba estudiando para ingeniero agrónomo y al hacer una explosión con dinamita se voló él mismo la mano. Después de eso, siempre se creyó repugnante para las mujeres y sólo con las que presentaban un aspecto desvalido o eran prostitutas se encontraba a sus anchas.¹⁸⁸

Quedarnos en la explicación de que Orozco se ensañaba en la representación de las mujeres por algún complejo de inferioridad producto de la pérdida de su brazo sería una salida fácil y no aportaría nada a la discusión. No obstante es una anécdota que podríamos tomar en cuenta, sobre todo cuando Inés Amor dice que el pintor sólo se sentía “a sus anchas” con las prostitutas de aspecto desvalido, quizás porque sentía una cierta empatía. Incluso Inés Amor, no escapa de justificarlo dando a entender que

¹⁸⁷ Justino Fernández, *Orozco en la Colección Carrillo Gil*, 193-195.

¹⁸⁸ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005), 68.

esta manera de representar era un hecho pues así eran en “realidad” los modelos y esa fealdad se elevaba por encima del mal gusto, de nueva cuenta en palabras de Inés

Amor:

Le oí decir a Clemente Orozco lo siguiente: “Inés, convénzase: el mestizo mexicano es feo y hace cosas feas”; él no veía esto como un defecto máximo a superar, sino como un hecho. Ya tarde en su vida volvió a tratar el tema de los burdeles. Yo le decía: “No pueden ser tan feas las changuitas”, y él me decía que sí. La fealdad grandiosa de Posada y Orozco está por encima del mal gusto o del buen gusto: están dentro del gran arte, se sobrepusieron a eso.¹⁸⁹

Por su parte Justino Fernández también escribió sobre la representación de la mujer en

Orozco:

Orozco ha presentado a la mujer en sus aspectos negativos y positivos, como ente complejo y limitado. Dos tipos atrajeron al artista desde sus primeros años de pintor: las muchachas callejeras y pizpiretas, de las que nos ha dejado recuerdos inolvidables en sus primitivos apuntes y la ramera vulgar, físicamente nauseabunda, atractiva en su fealdad, en su mundo de concupiscencia; pero es ahí, en las grotescas zarabandas de los burdeles, en las escenas de la “femme à sa toilette”, en las de la buscona en el “trottoir”, donde Orozco presenta un sentido espiritual y gozoso, por el exquisito arte y despiadada crítica con que ha expresado ese mundo galante (...) Pero donde Orozco ha llevado a último extremo el deshumanizado aspecto de la mujer como carne vil, exenta de todas las cualidades que la hacen respetable y digna, es en la pintura del Palacio de Bellas Artes, donde sus cínicas carcajadas compiten con los ruidos producidos por la eclosión del mundo materialista y mecanicista, donde sus gruesas y falsas joyas y sus actitudes vulgarmente impúdicas pretenden aún tener atractiva validez.¹⁹⁰

Las extensas citas anteriores nos dan la pauta de cómo se ha estudiado el tema de lo femenino en Orozco. Es decir, llaman la atención en el sentido grotesco de la representación de la mujer prostituta simbolizando todo aquello que está mal en el mundo, digamos como una interpretación bastante moralista. De nueva cuenta para Justino Fernández, la cúspide de esta simbolización se encuentra en el mural de Bellas Artes, pero como veremos Orozco nunca dejó del lado ese tema y, de hecho, cada vez se fue tor-

¹⁸⁹ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano*, 292.

¹⁹⁰ Justino Fernández, *Orozco*, 159-169.

nando más violento y despiadado, tanto en las temáticas, las maneras en que plasmó los cuerpo y la propia técnica.

Establecido lo anterior, me gustaría que observemos la litografía *Fiesta salvaje* de 1935 (**Fig. IV.3**). En esta imagen nos encontremos con que el carnaval revolucionario se ha trasladado a la alcoba. De nueva cuenta vemos hombres y mujeres tendidos sobre una cama destartada y yacen inconscientes, pero aún sonrén. Las caras están completamente deformadas, al igual que se nos presenta la flacidez de la carne del personaje femenino al centro, con rasgos faciales muy parecidos a los del mural de Bellas Artes, y que por cierto es la única que se encuentra desvestida. Debajo de la cama se asoma una cabeza de hombre con los ojos vacuos, quizás un cadáver o quizás sólo alguien pasado de copas.

Ya en los años cuarenta, Orozco llegará el extremo de deformar los cuerpos al dibujarlos con garabatos, una pluma muy suelta en la se vuelve cada vez más difícil distinguir rasgos, como vemos en sus dibujos titulados simplemente *Mujeres* (**Fig. IV.4**), de la serie *La verdad* (1945). Para Mary Russo lo grotesco femenino es una metáfora corporal que asocia lo femenino con lo terrenal y lo “cavernoso” de la anatomía femenina, por lo que es importante distinguirlo de lo que podría ser lo grotesco masculino.¹⁹¹ De igual manera este cuerpo tiene que ver con lo social, en el carnaval el cuerpo grotesco es concebido como un cuerpo social:

¹⁹¹ “Como metáfora corporal, la cueva grotesca tiende a parecerse al cavernoso cuerpo anatómico femenino. Estas asociaciones de lo femenino con lo terrenal, lo material y lo arcaico grotesco han sugerido una imagen positiva y poderosa de la cultura y la feminidad para muchos escritores y artistas, tanto hombres como mujeres [As bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like the cavernous anatomical female body. These associations of the female with the earthly, material, and the archaic grotesque have suggested a positive and powerful of culture and womanhood to many male and female writers and artists]” Mary Russo, *The female grotesque: risk, excess and modernity* (New York: Routledge, 1994), 1.

El cuerpo clásico es trascendente y monumental, cerrado, estático, autosuficiente, simétrico y pulcro; se identifica con la cultura “elevada” u oficial del Renacimiento y posteriores, con el racionalismo, individualismo y aspiraciones normalizadoras de la burguesía. El cuerpo grotesco es abierto, protuberante, irregular, secretor, múltiple y cambiante; se identifica con la cultura no oficial o “baja”, con lo carnavalesco y con la transformación social.¹⁹²

Como hemos venido reiterando, la construcción de Orozco de un imaginario sobre la mujer está ligada a ideas sobre la modernidad fallida del siglo XX y remanentes simbolistas del siglo XIX. Si tomamos las declaraciones del pintor citadas arriba, podemos observar el interés que profesaba por representar a las personas de la llamada cultura “baja” —mestizos y “changuitas”, como Orozco les llama— y esta correlación que existe con lo irregular, lo grotesco y el carnaval.

Ahora bien, se ha hablado sobre las correspondencias de Orozco con el expresionismo alemán.¹⁹³ Una fuerte coincidencia se encuentra en la manera mórbida de presentar los cuerpos de las prostitutas.¹⁹⁴ Para Orozco la corrupción de los valores morales de la sociedad occidental son representados como el cuerpo deformado y decadente de la mujer. La imagen de los cuerpos, sobre todo los femeninos, toman un carácter simbólico en tanto que se vuelven un emblema de lo político y lo social. Conveniría detenernos un momento en ahondar en la relación con las imágenes de la Repú-

¹⁹² “The classical body is transcendent and monumental, closed, static, self-contained, symmetrical, and sleek; it is identified with the ‘high’ or official culture of the Renaissance and later, with the rationalism, individualism, and normalizing aspirations of the bourgeoisie. The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing; it is identified with non official ‘low’ culture or the carnivalesque, and with social transformation”. Mary Russo, *The female grotesque*, 8.

¹⁹³ Hans Haufe, “Orozco y Beckman: El peso de la historia”, en *La zarza rediviva: J. C. Orozco a contraluz*, ed. María Inés Torres Martínez y Ernesto Lumbleras, vol. I, II vols., Colección Tezontle (México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco/ Instituto Cultural Cabañas, 2010).

¹⁹⁴ Sobre esto, Maria Tatar interpreta en la obra de Dix: “La prostituta, que representa la inestabilidad, el exceso y la corrupción, hace las veces de toda la gama de males asociados con la ciudad [The prostitute, representing instability, excess, and corruption, stands in for the entire array of evils associated with the city]”. Maria Tatar, *Lustmord. Sexual murder in Weimer germany*, 54.

blica de Weimar denominadas como *lustmord* y encontrar algunos equivalentes dentro del arte mexicano.

Unos cuántos piquetitos...

El imaginario *lustmord* del que he hablado arriba tiene su origen después de la Primera Guerra Mundial, cuando se instaura la República de Weimar en Alemania. Artistas como Otto Dix, George Grosz y Max Beckman utilizaron la representación de imágenes de violentos asesinatos contra prostitutas como una fuerte crítica a la sociedad de la posguerra. Además plasmaron escenas de asesinatos sexuales, la prostitución y los cuerpos mutilados de los soldados. De nueva cuenta todo como un simbolismo de la decadencia en la sociedad después del conflicto bélico.¹⁹⁵ Los pintores arriba mencionados, retrataron la decadencia de las grandes ciudades, siendo uno de los principales motivos estos crímenes que implicaban placer y deseo por parte de los asesinos.¹⁹⁶ El más expresivo al respecto, fue Otto Dix, quien tituló varias de sus obras *Lustmord* en las cuales se observan mujeres brutalmente asesinadas (**Fig. IV.5**)

Estas imágenes no eran nuevas, pues el cadáver femenino aparece con fuerza en el imaginario de la cultura europea desde el siglo XVIII. Más allá de los símbolos y la decadencia de una sociedad representada por una prostituta, hay hechos concretos de

¹⁹⁵ En alemán significa “asesinato sexual”, en México encuentro correspondencia en lo que se denomina como “crimen pasional”.

¹⁹⁶ Además del ya citado libro de Maria Tatar, recomiendo la siguiente bibliografía para ampliar la discusión sobre el tema: Paul Fox, “Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix”, *Oxford Art Journal* 29, n.º 2 (2006): 247-67; Robert Heynen, *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*, Historical Materialism Book Series (Chicago, IL: Haymarket Books, 2016); Beth Lewis, “*Lustmord*: Inside the Windows of the Metropolis”, en *Women in de Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture and Now*, ed. Katahara von Ankum (Berkeley: University of California Press, 1997); Jay Michael Layne, “Uncanny collapse: Sexual violence and unsettled rhetoric in german-language *lustmord* representations, 1900-1933” (Germanic Languages and Literatures PhD, Michigan, The University of Michigan, 2008).

los cuales surgen estos imaginarios en torno a lo grotesco y el cadáver femenino. Durante los siglos XVIII y XIX la representación de las mujeres muertas se volvieron tan comunes en la cultura europea que peligrosamente se aproximó, en el siglo XX, a los límites de un cliché.¹⁹⁷ Durante la segunda mitad del siglo XIX, proliferaron estas imágenes de cadáveres. El cadáver, explica Elisabeth Bronfen, se convirtió en una especie de intermediario entre los estudios anatómicos y un aspecto espiritual derivado de la teosofía, ya que se creía que una mujer hipnotizada —muy parecida a un cadáver— era capaz de comunicarse con el mundo de los muertos.¹⁹⁸ Dados los antecedentes de Orozco en ideas teosóficas, podría ser una concepción la que está operando en el pintor. En las obras de Orozco ocurre una estetización de la muerte, que para muchos de sus contemporáneos (ya vimos el caso de Carrillo Gil, Fernández e Inés Amor) justifica, en el caso de Orozco, cualquier representación de violencia.¹⁹⁹

Junto con el discurso médico y de sanidad que hemos analizado, hay un discurso que va ligado a la criminalidad. Ya desde las pocas caricaturas identificadas con autoría de Orozco en los años 20, vemos esta tendencia. Por ejemplo, hay una caricatura aparecida en *L'ABC* en el que narra el proceso jurídico de una mujer que asesinó a su amante y en la que Orozco pone en ridículo a todas las partes sin excepción (**Fig. IV.6**). Para los años cuarenta, el tema de la prostitución y la vida nocturna resurge en Orozco con más fuerza en las técnicas de óleo y acuarela.

¹⁹⁷ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2006), 4.

¹⁹⁸ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body*, 4.

¹⁹⁹ Incluso podemos hablar de lo que Elisabeth Bronfen llama una “violencia de la representación”.

Ahora bien, otros artistas mexicanos contemporáneos a Orozco también representaron la vida nocturna de la ciudad en sus aspectos más violentos. Desde la década de los 30, artistas como Frida Kahlo, Alfredo Zalce y José Chávez Morado exploraron el tema del asesinato femenino. En la pintura de Kahlo *Unos cuantos piquetitos...* (**Fig. IV.7**) vemos a una mujer que acaba de ser brutalmente asesinada. Parado junto a ella observamos al hombre que cometió el crimen aún en con el arma en la mano. Sobre ellos una filacteria sostenida por dos palomas nos indican el nombre del cuadro, elemento que contrasta con la sangre que salpica incluso el marco. La interpretación más difundida dice que Frida leyó en un periódico el relato de un hombre que en estado de ebriedad apuñaló a su novia veinte veces.²⁰⁰

Según los biógrafos y la documentación existente, Kahlo decidió pintar esta nota al sentirse identificada con la víctima, pues fue el dolor que sintió al enterarse que Diego Rivera le era infiel. Sin embargo, aunque sea válida, ésta interpretación me deja insatisfecho, pues el furor popular por la biografía y detalles personales de la vida de esta pintora han nublado los aspectos del imaginario y el contexto social en el que se desarrolló su obra da cuenta de la actitud hostil contra las mujeres promiscuas.²⁰¹

La infidelidad era una traición motivo de asesinato, como apunta Pablo Picatto: “sin importar la clase, la violencia en contra de las mujeres era legítima, si no legal, porque mantenía el honor del hombre sin la intervención de terceras partes, incluyendo

²⁰⁰ Dina Comisarenko Mirkin, “To paint the unspeakable: Mexican female artists’ iconography of the 1930s and early 1940s”, *Woman’s Art Journal* 29, n.º 1 (2008), 29.

²⁰¹ Margaret Lindauer, *Devouring Frida: The art history and popular celebrity of Frida Kahlo* (Hanover: Wesleyan University Press, 2003), 33.

al poder judicial”.²⁰² Así, la pintura de Kahlo, según Lindauer, habla sobre la traición de la mujer; una mujer que podría representar a la patria entera, en contraposición a una mujer maternal que era el ideal de los discurso posrevolucionarios.²⁰³

Kahlo alguna vez declaró que “en México, matar es satisfactorio y natural” y ella después de esta traición de Diego Rivera se sentía “asesinada en vida”.²⁰⁴ Sin embargo, lo que quiero argumentar es que el cuadro va más allá de las referencias biográficas que tenemos sobre Frida Kahlo. Tengo la hipótesis de que Kahlo conocía bien el imaginario *lustmord*, pero lo adaptó a una estética más local al presentar la escena como un exvoto. El contacto con la cultura alemana provenía de su padre, quien en su biblioteca albergaba a los clásicos como Goethe, Schiller y Schopenhauer. Posteriormente, a lo largo de su vida, se sabe que la pintora poseía una gran erudición en temas de arte, literatura, medicina, botánica, psicología, filosofía, historia y lingüística.²⁰⁵

Además, lo absurdo de la declaración del asesino en la nota roja está representada en la filacteria que sostienen las palomas y contrastan con lo sangriento de la escena, dotándolo de un toque de humor negro por parte de la pintora. Esto se puede ver como una protesta hacia lo injusto de los preceptos morales que justifican a la violencia de género dentro de la sociedad. Reforzado con el grado de empatía que Kahlo

²⁰² Pablo Picatto, *Ciudad de sospechosos: crimen en la ciudad de México, 1900-1931* (México: CIESAS, 2010), 172.

²⁰³ Margaret Lindauer, *Devouring Frida*, 35.

²⁰⁴ Dina Comisarenko Mirkin, “To paint the unspeakable”, 29. Hayden Herrera, *Frida: A biography of Frida Kahlo* (London: Bloomsbury Publishing, 1983), 300-301.

²⁰⁵ Gannit Ankori, *Frida Kahlo* (London: Reaktion Books, 2013), 47, 230. Gannit Ankori cita el libro *John, Der Frauenmörder von George Grosz* (Hamburgo, 1993), en el que la autora Kathrin Hoffmann-Curtius compara esta pintura con las representaciones del *Lustmord*. No obstante, me ha resultado imposible localizar dicho texto.

decía hacia la víctima y la brutalidad con la que muestra la escena.²⁰⁶ Finalmente, el marco manchado por la pintura roja es una declaración de que estas representaciones trastocan lo real. Como lo explica Hayden Herrera la pequeña pintura parece insuficiente para contener el horror, ya que las manchas de sangre se extienden hasta el marco de la pintura, transformándose en salpicaduras rojas de tamaño real. El efecto en el espectador es inmediato y casi físico, dando la sensación de que alguien en nuestro propio espacio —tal vez nosotros mismos— ha perpetrado esta violencia. Es el rastro de sangre el que permite la transición de la ficción a la realidad.²⁰⁷

Una vez asentada la revolución, los temas de algunos artistas se volcaron a situaciones urbanas. Dentro de esta urbanidad, también circularon imágenes con temática de asesinato sexuales, como vimos en el ejemplo de Frida Kahlo analizado anteriormente. Otro lo encontramos con el artista michoacano Alfredo Zalce, quien fuera pintor de paisajes, animales y mujeres indígenas, principalmente y miembro del Taller de Gráfica Popular. Sin embargo, cuando era joven participó con caricaturas bajo el pseudónimo “ERA” en la revista *Fantoche: Semanario loco* que se publicó entre 1929 y 1930 y que era editada por Ernesto García Cabral y Manuel Horta.²⁰⁸

Dicha publicación era de corte satírico y, como apunta Dafne Cruz, lo que caracterizaba a las caricaturas del interior era el sarcasmo en torno a la figura femenina y la constante ironía sobre su frivolidad. Este sarcasmo llevado al extremo, tiene como

²⁰⁶ “La violencia de género, la tortura y asesinato fueron denunciadas por estas mujeres artistas. La prensa en general desvirtuaba el significado de violencia de género, pues en los términos morales y sociales de la época, este tipo de violencia estaba justificado por que eran perpetrados hacia mujeres que se habían desviado de alguna manera del rol de mujer y esposa virtuosa.” Dina Comisarenko Mirkin, “To paint the unspeakable”, 28.

²⁰⁷ Hayden Herrera, *Frida*, 300.

²⁰⁸ Dafne Cruz Porchini, “Alfredo Zalce, el imaginario *lustmord* y la ficción literaria”, en *Vanguardia en México 1915-1940*, ed. Renato González Mello y Anthony Stanton (México: Museo Nacional de Arte, 2013), 139.

desenlace la representación, en forma de caricatura titulada *Una queja tardía* (**Fig. IV.8**) ,en la que presenciamos un crimen sexual, donde una mujer completamente mutilada ante la mirada estupefacta de un inspector de policía y un hombre que parece llorar arrepentido. Como explica Dafne Cruz, es de notar como en este dibujo de Zalce el cuerpo es presentado de una manera calculada, casi aséptica.²⁰⁹ Esto nos habla de que no fue un arrebato de celos, sino una acción premeditada y llevada a cabo con meticulosidad.

En el caso de José Chávez Morado, vemos una carpeta de grabados en madera con el título *Vida nocturna en la Ciudad de México* de 1936. En ella encontramos varias escenas que hacen referencia a las ferias populares, las salidas del teatro, los espectáculos dentro de las carpas, etc. Hay dos que me gustaría destacar: *Por esas calles* (**Fig. IV.9**) y *El amor y el crimen* (**Fig. IV.10**). En la primera de ellas vemos a un hombre de gabardina y sombrero acechando a un mujer que se encuentra del otro lado de la calle. El letrero de “Hotel” ocupa gran parte de la composición y nos da idea de que la escena se desarrolla en alguna zona roja de la ciudad. El hombre parece estar acechando desde las sombras a la mujer, por lo que quizá estemos ante una escena de prostitución donde la relación entre el padrote y la prostituta se nos pone en escena. Es la antesala para lo que está a punto de ocurrir a continuación.

En el segundo grabado vemos el cadáver de una mujer tendido sobre la cama y el suelo. La escena está dividida por una pared que separa la intimidad donde se ha cometido el crimen y la calle, lo público, donde la vida nocturna sigue su curso con dos amantes que se entrelazan. Por como está realizada la composición es de notar que la

²⁰⁹ Dafne Cruz Porchini, “Alfredo Zalce, el imaginario *lustmord* y la ficción literaria”, 144.

punta de los pies del cadáver sobresalen del muro, es decir, casi atraviesa al ámbito de lo público, pero sin lograrlo. Al fondo de la habitación vemos a un hombre en actitud sorprendida pues acaba de encontrar el cadáver. El perpetrador huye en la oscuridad de la noche. Existe un fuerte paralelismo entre la carpeta de Chávez Morado y a las escenas que Otto Dix plasmó en un portafolio de nueve xilografías en los años veinte, especialmente en la que lleva por título *Calle* (**Fig. IV.11**).

Ya desde los años treinta, Frida Kahlo, Alfredo Zalce y Chávez Morado está incorporando a la plástica mexicana esta iconografía del asesinato femenino de una manera en la que Orozco no se atrevió a realizar de manera tan explícita salvo en pocas ocasiones.

Para la década de los cuarenta la prostitución ya es perseguida como un crimen. En febrero de 1940 se deroga el reglamento para el Ejercicio de la Prostitución, quedando atrás estos momentos de tolerancia de los que se gozaba desde el porfiriato y ya entrada la revolución. Como sabemos, la prohibición de ciertas conductas no es garantía de su erradicación. Los centros nocturnos y el ejercicio de la prostitución proliferó, ahora disfrazado de diversas actividades, principalmente por medio del baile.

Durante la década de los cuarenta se industrializó el cabaret. Tras la abolición de la prostitución reglamentada muchas mujeres encontraron trabajo en estos lugares. “eran ambientes que podían ser bastante adversos para ellas, pues en ocasiones se enfrentaban a situaciones de explotación y abuso por parte de los patrones, proxenetas, lenonas, clientes e incluso compañeras”.²¹⁰ A partir de entonces, las mujeres eran

²¹⁰ Martha Santillán Esqueda, “Vida nocturna, mujeres y violencia la Ciudad de México en la década de 1940”, en *Vicio, prostitución y delito: Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, ed. Elisa Speckman y Fabiola Bailón (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2016), 287.

Panel V

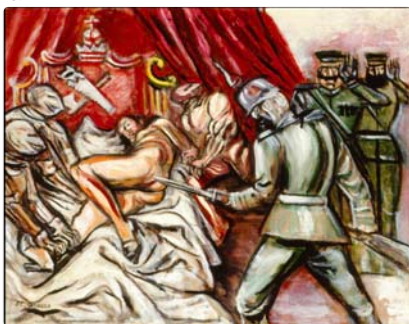
1.



2.



3.



11.



6.



4.



7.



5.



8.



9.



10.



1. José Clemente Orozco, *Nación pequeña (dos figuras)*, 1946, Óleo y temple sobre tela, 49.5 x 60.5.
2. José Clemente Orozco, *Nación pequeña (candelabro)*, 1946, Óleo sobre tela, 52 x 63 cm.
3. José Clemente Orozco, *Nación pequeña (soldado con bayoneta)*, 1946, Óleo y temple sobre tela, 50 x 65.5 cm.
4. José Clemente Orozco, *Pomada y perfume*, 1946, Óleo sobre tela, 50.5 x 65.8 cm.
5. José Clemente Orozco, *La carta*, 1914, Tinta sobre papel, 28.2 x 37.7 cm.
6. José Clemente Orozco, *Criminales de guerra*, 1946, Óleo sobre tela, 60 x 94 cm.
7. José Clemente Orozco, *Los Teules VI*, 1947, Temple sobre papel, 37.8 x 56 cm.
8. José Clemente Orozco, *Franciscanos*, 1926, Fresco.
9. José Clemente Orozco, *Cortés y La Malinche*, 1926, Fresco.
10. José Clemente Orozco, *Culto a Huichilobos*, 1947, Piroxilina sobre masonite.
11. José Clemente Orozco, *Sacrificio humano*, 1947, Piroxilina sobre masonite, 193 x 122 cm.

también tipificadas como criminales y se convirtieron en mujeres agresivas que debían defenderse, ya no era aquella mujer “caída” en desgracia que había perdido su virtud. Esto lo supo observar bien Orozco y lo plasmó en óleos como *Riña en el cabaret* (**Fig. IV.12**).

Al ser las víctimas más comunes en los centros nocturnos, Martha Santillán apunta acertadamente en su artículo que esta violencia era ejercida mayoritariamente de mujeres a otras mujeres como un mecanismo de defensa de tipo físico y de reputación, pues al estar expuestas a violaciones, golpes y otras vejaciones, desarrollaban una mayor agresividad para protección propia. Estas mujeres desafiaban toda normativa de género al ser sexualmente activas, consumir sustancias embriagantes y ser violentas, eran las mujeres “masculinas” a las que Bernardo Gastélum y otros médicos y criminólogos tanto temían.

Panel V: Nación pequeña y los Teules

Dentro de la obra de Orozco hay reminiscencias de este imaginario *lustmord*, pero el pintor no era tan explícito como sus colegas alemanes a la hora de abordar el tema. No obstante, existen tres cuadros al óleo en los que trata el tema del abuso de poder utilizando como recurso visual el tema de la violencia de índole sexual. Los tres llevan el título de *Nación pequeña* y consisten en tres obras casi idénticas con ligeras variaciones. En los tres observamos a mujeres siendo violentadas sexualmente por hombres con uniforme militar dentro de una habitación. Los mencionados caballetes fueron exhibidos por primera vez en la cuarta exposición en El Colegio Nacional en el año de

1946.²¹¹ El título de las tres obras es una posible referencia a un ámbito privado, pues los tres ocurren en una alcoba; y que a su vez que tiene repercusiones en lo público, ya que en los tres se representan figuras de autoridad.

En un manuscrito de la lista de obra, se puede observar que cada una llevaba un subtítulo entre paréntesis para distinguirla de las demás.²¹² La primera de ellas llevaba por título *Nación pequeña (dos figuras)* (**Fig. V.1**), en la cual vemos a un hombre corpulento con sombrero militar forcejando con una mujer en una cama. Ambos se encuentran desnudos y ella rechaza al hombre empujando su rostro con la mano. La cama en la que se encuentran está completamente deshecha, probablemente por el forcejeo que se ha llevado a cabo. Los colores son ocre, blancos y negros, así como las figuras están dadas por trazos rápidos y manchas de color. Esto último dota al cuadro de un carácter abocetado, ya muy frecuente en esta última etapa de la obra de Orozco.

Los siguientes dos cuadros llevan el subtítulo de *Candelabro y Soldado con bayoneta*. En el primero (**Fig. V.2**), dos hombres con traje militar verde sujetan a una mujer por los brazos y la arrastran hacia la cama, mientras un tercero se acerca por el frente a ella. Un cuarto hombre se encuentra en el umbral de la puerta, tal vez vigilando. La mujer es la única que está completamente desnuda, mientras todos los soldados conservan puestos sus uniformes. Los colores dejan de ser ocre como en el cuadro anterior y se vuelven de un rojo más vivo que contrasta con el verde de los uniformes

²¹¹ Orozco fue nombrado miembro del Colegio Nacional en el año de 1943. El nombramiento conllevaba la responsabilidad de dictar una conferencia anual en dicho recinto, Orozco decidió presentar una exposición en lugar de la conferencia, lo cual hizo de 1943 a 1948, dando con esto una de sus etapas más fructíferas en cuanto a creación se refiere.

²¹² Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, 498-499.

de los soldados. En este cuadro ya nos encontramos con un mejor detalle y ha perdido el carácter abocetado del primero.

Finalmente, *Soldado con bayoneta* (**Fig. V.3**) quizás sea el más violento de los tres. Aquí la mujer ya se encuentra tendida en la cama, mientras tres sujetos con armadura y yelmo la sostienen por sus extremidades. En el rostro de la mujer se puede observar una expresión de completo terror. Cabe resaltar que de nueva cuenta, la mujer es la única que está desvestida, solamente calzando unos zapatos de tacón. Dos hombres de uniforme militar verde se encuentran parados detrás de la cama simplemente mirando hacia enfrente y realizando el gesto de un saludo a un superior. En primer plano, vemos a otro militar que se acerca amenazante a la mujer con una bayoneta en las manos. Al fondo, una vez más, predomina el color rojo.

La exposición de 1946 estuvo acompañada de otros cuadros que denunciaban, además de la violencia, lo absurdo del poder en manos de militares, poniendo en evidencia lo ridículos que pueden llegar a ser estos personajes. Tal es el caso del óleo *Pomada y perfume* (**Fig. V.4**), en el cual un militar profusamente condecorado se postra ante un tocador y se mira ensimismado con un espejo en la mano.²¹³ Al rededor de él, sus allegados le hacen reverencias, le aplican afeites e incluso le besan los pies. Este tipo de escenas de tocador las habíamos visto anteriormente en *La casa del llanto*, como en el caso de su dibujo titulado *La carta* (**Fig. V.5**) y es muy probable que Orozco esté pensando en el paralelismo del ejercicio del poder por parte de estos demagogos y las escenas de prostíbulo, al ubicar las escenas dentro de un ambiente de alcoba.

²¹³ Existe toda una tradición iconográfica de mujeres observándose al espejo que tiene como símbolo central la creencia intrínseca de la existencia de narcisismo femenino. Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, 129-145.

Orozco retoma este tropo para ridiculizar, por medio de la feminización al personaje masculino quien se supone tendría que ser viril ya que es una de las más altas figuras de autoridad.

A propósito de esta exposición, Orozco expresó en una entrevista:

Mi exposición del Colegio Nacional —declara— es un discurso pintado (...) Esta exposición expresa puntos de vista políticos, pero no de tendencia política. El cuadro *Criminales de guerra* expresa mi verdad: unos criminales de guerra juzgan a otros. En cuanto a los déspotas de hoy son como los de todos los tiempos: personajes perfectamente asentados sobre una nube y sin más que ofrecer que cadenas o demagogia.²¹⁴

La intención parece bastante clara. En el cuadro mencionado, *Criminales de guerra* (V. 6), vemos hombres discutiendo en una mesa mientras en el suelo yacen un montón de cadáveres. De pie, del lado izquierdo, vemos a hombres con armaduras y yelmos. Cabría destacar como Orozco mezcla uniformes militares de distintas épocas y nacionalidades, pues para él todos son parte de lo mismo.

En el caso particular de los tres cuadros de *Nación pequeña*, como en el caso de los pintores alemanes de principios del siglo XX, el imaginario *lustmord* le sirve a Orozco para denunciar la corrupción y la violencia de los regímenes autoritarios que habían cobrado gran auge durante la década de los cuarentas. Una posible interpretación para estos cuadros es que las mujeres representadas son una alegoría de la patria, la cual se encuentra en constante amenaza de dictadores y personas que buscan vilipendiarlas. De nueva cuenta aparece el tema del cuerpo femenino, pero a diferencia de otros cuadros y caricaturas anteriores, la violencia proviene de un hombre, es decir, la mujer ya no es la amenaza, la *femme fatale* o la revolución destructora. Las mujeres en Na-

²¹⁴ “Discurso sin palabras”, *Tiempo*, 13 de septiembre de 1946.

ción pequeña se vuelven una especie de sacrificio ritual necesario para que la maquinaria del dispositivo del régimen siga funcionando.

Por su parte, sobre esta exposición Jorge J. Crespo de la Serna comentó lo siguiente:

La guerra y la demagogia no sólo son repudiadas, sino puestas en solfa, como juego de salvajes; como vehículo de payasadas y gloriolas; como restos de apetencias cavernarias, que han menester de máscaras de tribus primitivas, y una atmósfera hipnótica de condecoraciones, entorchados, escudos y trompetería, para la orgía sadística, para la danza guerrera, en nombre de dioses y mentiras monstruosas.²¹⁵

Con este comentario, Crespo de la Serna pone a la guerra dentro de un estatuto de instinto primigenio de destrucción inherente a los hombres que, al parecer, no pueden reprimirlo. Pero también va un poco más allá al poner esta necesidad de guerra como estatuto de lo primitivo y de dioses sedientos de sangre, con lo que parece adelantarse a la siguiente exposición de Orozco en el mismo Colegio Nacional. Los trazos, paleta de colores, e incluso algunos de los personajes —como es el caso de los hombres con yelmo—, parecen apuntar a la exposición del año siguiente, la cual tendría el tema de la guerra de conquista (**Fig. V.7**).

En 1947, Orozco presentó en El Colegio Nacional su quinta exposición. La idea de *Los Teules* como título de la serie es una referencia al vocablo náhuatl *téotl*, traducido comúnmente como Dios y que a su llegada los españoles entendieron como *teul*. Los teules, o los dioses, fue un conjunto de obras en el que se muestran principalmente escenas de guerra. Para Justino Fernández:

²¹⁵ Jorge Crespo de la Serna, “Comentario sobre las obras recientes de Orozco”, *Excélsior*, 20 de noviembre de 1946.

En realidad el tema [la conquista] le preocupaba, siempre le preocupó, y los cuadros eran como estudios, si bien obras acabadas del todo, para sus murales de la Iglesia de Jesús, que como sabemos quedaron incompletos. Nunca se había pintado así La Conquista, sin partidismos, sino como el choque brutal de dos culturas y el intenso dolor humano con que nació el mundo nuevo. Allí está el humanista profundo que es Orozco y el poeta trágico y el pensador.²¹⁶

Fernández pone en un estatuto de historiador a José Clemente Orozco. A través del ejercicio pictórico, o mejor dicho, de la creación de imágenes, Orozco logra una imparcialidad cuestionable en un tema que hasta la fecha ha tenido polaridades en su interpretación, pues los estudiosos se han inclinado por defender a alguno de los dos bandos. Quizá la visión de Orozco no es tan imparcial, como veremos sentía cierta aversión hacia el indigenismo, sin embargo su visión sobre lo prehispánico se le puede ubicar en diversas corrientes de pensamiento que estaban vigentes cuando realizó los murales.

Como bien menciona Fernández, el tema de la conquista fue uno que le interesó a Orozco desde inicios de su carrera. En primer término tenemos los murales del patio del Escuela Nacional Preparatoria. Ahí Orozco pintó unos paneles dedicados a la conquista, entre muchos otros temas, en los que podemos ver a un franciscano conciliando a un indígena (**Fig. V.8**) y a un imponente Cortés acompañado de La Malinche (**Fig. V.9**), como principales fundadores de México. Podemos adelantar que se trata de una visión claramente hispanista, en la que resalta el mestizaje como esencia y consolidación de lo mexicano.²¹⁷

²¹⁶ Justino Fernández, *Orozco: Forma e idea*, 150-151

²¹⁷ Muchas estas ideas se condensarán en los ciclos murales de Dartmouth College y, posteriormente del Hospicio Cabañas. Para un análisis detallado: Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 207-230, 349-373; Mary K. Coffey, *Orozco's American Epic: Myth, history, and the melancholy of race* (Durham: Duke University Press, 2019).

Las 66 pinturas que se reunieron para esta exposición del Colegio Nacional fueron una interpretación libre de *La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. En la serie predominan escenas de batallas, españoles contra indígenas, cabezas flechadas, caballos caídos, lanzas, en una palabra: violencia; no obstante, también encontramos algunas representaciones de los cultos de los aztecas. El cuerpo descoyuntado símbolo de la destrucción del mundo indígena es una interpretación adecuada. Sin embargo podríamos ir más allá y observar las implicaciones de recurrir al cuerpo como símbolo de destrucción y dominio.

Orozco escribió en su *Autobiografía*: “La Conquista de México por Hernando Cortés y sus huestes parece que fue ayer. Tiene más actualidad en cualquier momento, que los desaguisados de Pancho Villa”.²¹⁸ La cita anterior podría confirmar la hipótesis de Orozco está pensando la guerra de conquista como una alegoría de todas las guerras y, por qué no, de la Segunda Guerra Mundial que tenía escasos dos años de haber concluido.

En este sentido, no tendríamos que dejar de lado la parte ritual/ sacrificial de la serie. Dentro de los ejemplos encontramos el cuadro *Culto a Huichilobos* (**Fig. V.10**), en el que vemos una procesión de cinco indígenas en hilera llevando una ofrenda de incienso a un monolito de piedra se encuentra en segundo plano. Junto al monolito vemos varias cabezas barbadas colgadas, lo que invita a pensar que son de conquistadores capturados. Lo que quiero recalcar es la manera en la que Orozco representa a los indígenas: extremadamente delgados, con harapos y encorvados. Los rostros apenas son reconocibles y el ambiente general de la pintura da la impresión de estar cubierto

²¹⁸ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 74-75.

con sangre seca por los colores ocre. Esto en contraposición a los conquistadores, con sus gruesas armaduras y casi siempre erguidos.

Por otra parte, hay que precisar lo que entendemos por sacrificio. La palabra proviene del latín *sacro* y *facere*, es decir, “hacer las cosas sagradas”. El hacer las cosas sagradas puede tener acepciones totalmente diferentes según la localización espacio-temporal y cultural en la que se esté inmerso, sin embargo casi siempre conlleva la realización de rito alrededor de artefactos, lugares y personas, poniendo especial énfasis en el hacer. Dentro de un complejo entramado de pensamiento religioso y político el sacrificio humano tenía diferentes funciones. Una manera de hacerse sagrado era a través de la privación violenta de la vida de algunos ciertos individuos elegidos para el propósito de establecer comunión con determinada divinidad. Si en algo coinciden los estudios sobre esta práctica, es que la función primordial del sacrificio es intervenir en el buen funcionamiento del universo.²¹⁹ Para el arqueólogo Alfonso Caso el hombre ha sido creado por el sacrificio de los dioses y estos deben pagar con el mismo sacrificio a partir de la sangre. En la religión azteca el sacrificio proporciona la sustancia mágica contenida en la sangre y en el corazón humanos.²²⁰ Al ser el pueblo elegido por Huitzilopochtli, el pueblo del Sol era el encargado de proporcionar el alimento al dios; por eso la guerra era una actividad primordial con el único objeto de procurarse los prisioneros para sacrificarlos.²²¹

²¹⁹ Ximena Chávez Balderas, *El sacrificio humano y tratamientos postsacrificiales en el Templo Mayor de Tenochtitlan* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017), 31.

²²⁰ Alfonso Caso, *El pueblo del Sol* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 22.

²²¹ Alfonso Caso, *El pueblo del Sol*, 24.

Dentro del mismo tema, pero más explícito, está el cuadro *Sacrificio humano* (Fig. V.11) en el que vemos un cuerpo tendido sobre la piedra de sacrificio, rodeado de cinco sacerdotes que se dedican a sacarle el corazón. Todo está en un plano cenital y más que una escena de sacrificio, parece una intervención quirúrgica.²²² La piedra sacrificial como mesa de operaciones y los sacerdotes haciendo las veces de médicos. El color ocre, de nueva cuenta, recuerda a la sangre seca. Es así que Orozco con su pintura hace una “disección” de las crónicas de la conquista y sus implicaciones históricas. Decir esto no es cosa menor, pues como explica Jonathan Sawday:

En el ámbito literario, la disección y la anatomización se han llegado a asociar con la sátira, y, por ende, con un impulso violento y a menudo destructivo, sin importar cuán habilidosamente se oculte. Una disección literaria o satírica, entonces, puede emprenderse con el fin de debilitar las estructuras en las cuales el bisturí del disector está explorando. La anatomía, también, es un acto de partición o reducción y, al igual que la disección, la anatomía está asociada principalmente con la medicina. Pero, así como en el caso de la disección, en la palabra acecha un constante potencial de violencia.²²³

Como hemos establecido previamente, es evidente que Orozco trazó conexiones entre la conquista y los conflictos bélicos contemporáneos. Esta noción parece haber sido

²²² Esto ya fue señalado por Dafne Cruz: “En pinturas como *Sacrificio humano* se expone de manera descarnada el ritual prehispánico, pero al mismo tiempo quiere referirse al conocimiento e interés por el estudio médico y la disección. La construcción formal en cuanto a la agrupación de figuras puede remitirnos a *La clínica Agnew* (1889) de Thomas Eakins, donde se analiza y se estudia un cadáver. El énfasis científico de ambas obras —en tanto convención— tiene un contrapunto con la tácita irracionalidad del rito sacrificial mexica, representado por Orozco. El grupo de cirujanos son testigos del hecho y observan el cuerpo tal como los personajes de la teocracia prehispánica. El sacerdote mete la mano en el tórax abierto para extraer el corazón; con una mano toma el órgano y con la otra empuña la obsidiana. Orozco requiere de un esfuerzo por parte del espectador: desea que veamos la obra *desde arriba* como si fuera una posición de dominio y conocimiento.” Dafne Cruz Porchini, “José Clemente Orozco y la serie Los Teules, 1947”, en *Orozco y Los Teules, 1947*, ed. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (México: INBA/ Museo de Arte Carrillo Gil, 2017), 27.

²²³ “In the literary sphere, dissection and anatomization have come to be associated with satire, and hence with a violent and often destructive impulse, no matter how artfully concealed. A literary/ satirical dissection, then, may be undertaken in order to render powerless the structures within which the dissector’s knife is probing. Anatomy, too, is an act of partition or reduction and, like dissection, anatomy is associated primarily with medicine. But, just as in the case of dissection, there lurks in the word a constant potential for violence.” Jonathan Sawday, *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture* (London, New York: Routledge, 1995), 1.

compartida por algunos intelectuales de la época. Un ejemplo interesante es el planteamiento de Laurette Séjourné, quien establece una analogía entre los regímenes totalitarios que surgieron durante la Segunda Guerra Mundial y el antiguo imperio azteca.

En su artículo titulado *Ensayo sobre el sacrificio humano*, publicado en 1950, Séjourné se plantea la pregunta de qué llevó a una civilización aparentemente avanzada a basar su estructura estatal en prácticas tan brutales:

Igual que en los Estados totalitarios de hoy, el hombre —encarnado en una raza elegida— rechaza fuera de sí mismo cualquier fuerza, se coloca en el centro del universo, y se cree destinado a llevar a cabo una misión de la cual depende el porvenir del mundo, incluso los dioses, le está subordinado, y en el cual el individuo ha de ser sacrificado en aras de la Humanidad.²²⁴

Para este propósito, la autora propone estudiar la mitología de los aztecas, en tanto su mito de la creación y el nacimiento y caída de algunos de sus dioses, poniendo énfasis en el mito de Huitzilopochtli. No me detendré en el análisis de éstos mitos, sino que saltaré a las conclusiones, en las cuales Séjourné afirma:

Igual que en tiempo de los aztecas, los sacrificios humanos de hoy tienen por objeto el permitir la prosecución de la existencia de la colectividad, de la que uno se siente responsable.

Los millones de seres humanos que han muerto en los campos de exterminio nazis, y los que siguen muriendo en los campos de trabajo de Siberia, para extraer materias primas, o para edificar las presas que el régimen necesita, son víctimas de la misma lógica, rígida y absolutamente incomprensible desde el punto de vista humano, que aquellos a quienes les sacaban el corazón para que el sol pudiera proseguir su marcha: de lo que se trata, es de hacer lo que sea para impedir la desaparición de un sistema, cosa que, para algunos, equivaldría a algo así como el fin del mundo.

Repugna colocarse junto al vencedor, aun cuando la víctima aparece peligrosamente inhumana. Preciso es reconocer que la conquista del Imperio Azteca por los españoles, no obstante, su ferocidad, nos parece justificada por la verdad que entrañó: la del cono-

²²⁴ Laurette Séjourné, “Ensayo sobre el sacrificio humano”, *Cuadernos Americanos*, octubre de 1950, 166.

cimiento de las leyes naturales. Sabía ya el hombre que el ser no precisa de su ayuda para subsistir.

Lo mismo que el azteca, el hombre moderno es el prisionero de una concepción, que quizá algún día aparezca tan errónea cual la que aquellos remotos antepasados fraguaron. Le será menester tornar a descubrir verdades extrañas a su propio ser, para librarse de esa reclusión. Tal vez es trate únicamente de dar con unas leyes sociales que, con el tiempo, habrán de resultar tan evidentes cual la de la gravitación. Unas leyes que puedan demostrarnos claramente que el mundo social no es el monstruo que uno se cree, y que no necesita, para proseguir su existencia de sacrificios humanos.²²⁵

La conclusión a la que llega Séjourné, a pesar de su profundo análisis de la cultura azteca y su mitología, tiende hacia una perspectiva centrada en la influencia hispana. No obstante, es relevante subrayar que estas conclusiones no difieren significativamente de lo que Orozco intentó plasmar en obras como *Nación pequeña* y *Los Teules*, donde establece paralelismos entre las guerras de la primera mitad del siglo XX, los sacrificios y la conquista.

Además, es fundamental destacar que estos peligros fueron representados alegóricamente como manifestaciones de violencia de género en dos direcciones: en primer lugar, a la mujer como víctima de la violencia, y en segundo lugar, mediante la feminización de los personajes para ridiculizarlos. Como apunta con acierto Marcela Lagarde, la violencia sexual emerge como la síntesis política de la opresión hacia las mujeres, pues: “la violencia de la violación se encuentra en el sometimiento erótico agresivo de la mujer, obtenido de antemano por la relaciones políticas entre géneros, por la ideología machista de la super-fuerza masculina y la consecuente debilidad de la mujer”.²²⁶ Teniendo en cuenta esta perspectiva, los cuadros de *Nación pequeña* parecen estar más cerca de un retrato literal de la realidad que de una alegoría.

²²⁵ Laurette Séjourné, “Ensayo sobre el sacrificio humano”, 177.

²²⁶ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres*, 217.

Tanto *Nación pequeña* como *Los Teules* parecen ser el resultado de una larga y profunda reflexión que José Clemente Orozco cultivó a lo largo de los años. Desde sus días en la Escuela Nacional Preparatoria hasta sus murales en Dartmouth College, Orozco abordó el tema de la conquista y la guerra de manera trágica y humanista. Para él, independientemente de la guerra en cuestión, ya sea la Revolución Mexicana, que retrató en su serie de litografías *México en la revolución*, o los peligros del fascismo, todas representan un absurdo en la destrucción del ser humano por sus semejantes.

En la visión de Orozco, las guerras compartían un denominador común: la idea de que los dioses de la maquinaria de los regímenes requerían sacrificios humanos para perpetuarse. Las imágenes que creó a lo largo de su carrera artística son manifestaciones de su profunda inquietud ante la brutalidad y la irracionalidad de la violencia humana, que se repetía en contextos históricos diferentes pero con resultados igualmente devastadores.

Panel VI



1. Alberto Gironella, *Leng tch'e, Velázquez y Francisco Lezcano*, 1968, Óleo sobre tela, 140 x 171 cm.
2. "Juárez rodeado de momias", 1955-56, HE-1955-56, Archivo Alberto Gironella.
3. José Clemente Orozco, *Retrato de don Benito Juárez y alegoría histórica de la Reforma*, 1948, Fresco, 6,5 x 4 m.
4. Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*, 1934, Plata sobre gelatina, 18,8 x 24,5 cm, 1934.
5. José Clemente Orozco, *La conferencia*, 1915, Acuarela sobre papel, 34 x 32 cm.
6. Diego Velázquez, *La reina Mariana de Austria*, 1652, Óleo sobre tela, 234,2 x 132 cm.
7. Diego Velázquez, *El Niño de Vallecas*, 1645, Óleo sobre tela, 107 x 83 cm.
8. Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656, Óleo sobre tela, 320,5 x 281,5 cm.
9. Alberto Gironella, *Reina Mariana*, 1960, Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
10. José Gutiérrez Solana, *Suplicio chino*, 1930, Óleo sobre tela, 220 x 110 cm.
11. Alberto Gironella, *Camera obscura*, 1962, Óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 1962.
12. Ilustración de *Précis de manuel opératoire del doctor Farabeuf*, 35 mm, Apocalypse 1900, 1965.
13. "Leng tch'e", s. f.
14. Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827, Óleo sobre tela, 392 x 496 cm, 1827.
15. Jacopo Robusti, Taller de Tintoretto, *La violencia de Tarquino*, Siglo XVI, Óleo sobre tela, 188 x 271 cm.
16. Alberto Gironella, *El obrador de Francisco Lezcano*, 1964, Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.
17. Alberto Gironella, *El obrador de Francisco Lezcano (con corona)*, 1965, Acuarela y tinta barnizada sobre papel, 28 x 38 cm.
18. Alberto Gironella, *Perro devorando a la reina Mariana*, 1965, Acuarela y tinta barnizada sobre papel, 38 x 28 cm, 1965.
19. Julio Ruelas, *Friso con mujer amarrada y perro*, 1901, Tinta sobre papel.
20. Francisco de Goya, *La cocina de las brujas*, 1798, Óleo sobre tela, 45 x 32 cm.
21. Alberto Gironella, *Reina Mariana convertida en bestia*, 1965, Tinta, acuarela y pastel barnizados sobre papel, 38 x 28 cm.

Capítulo III: El suplicio de la reina transfigurada en bestia

1. Panel VI: Sacrificios y ruptura

Para algunos pintores de la generación posterior a la de Orozco, el tema del sacrificio y de la violencia infligida a los cuerpos fue un tema que los obsesionó. Un caso paradigmático es el de Alberto Gironella. En 1968 el pintor Alberto Gironella realizó el cuadro al óleo *Leng Tch'é, Velázquez y Francisco Lezcano* (**Fig. VI.1**). Desde la elección del título hasta lo representado en él, la pintura engloba varios problemas que trataremos de ir desenmarañando a lo largo de este capítulo. Los años sesenta parecen ya estar muy alejados de los primeros muralistas, como afirma Rita Eder: “La Revolución, pieza clave dentro de este esquema, se convertirá en una especie de pasado mítico que entre más exaltado más deja ver su liquidación”.²²⁷ Si bien, hay un desencanto por el fracaso inminente de la Revolución, es posible asegurar que no es un tema del todo olvidado en diversos aspectos como trataré de argumentar.

Gironella no es un artista que disfrace o disimule sus referencias, todo lo contrario. Este pintor nos muestra de manera explícita sus modelos y obsesiones, las cuales son reconocibles para cierto tipo de espectador. Es precisamente en este aspecto donde radica la complejidad de su estudio. Por lo tanto, propongo comenzar con un enfoque iconográfico del cuadro mencionado, lo que nos permitirá ir reconociendo cada uno de los elementos que componen la pintura y, a su vez, aumentar la complejidad de la explicación. Una vez que hayamos establecido esto, podremos adentrarnos en las referencias visuales y literarias presentes en la obra. En cuanto a las referencias visuales, encontramos la influencia de destacados artistas como Diego Velázquez, José Clemen-

²²⁷Rita Eder, *Gironella* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981), 19.

te Orozco, José Gutiérrez Solana y el grupo surrealista. Por otro lado, en las referencias literarias, se vislumbra la influencia de escritores como Salvador Elizondo, Georges Bataille y el decadentismo finisecular, así como la leyenda negra española.

Primero, hagamos un repaso de los elementos figurativos presentes en *Leng Tch'é*, *Velázquez* y *Francisco Lezcano*. En este cuadro, podemos observar a una mujer desnuda, únicamente vestida con un suntuoso tocado. Ella se encuentra erguida en el centro de la composición, con su mirada dirigida hacia arriba. Su cuerpo muestra múltiples heridas y sangra en el pecho. Un grupo de hombres se aglutina a su alrededor, mientras dos de ellos en primer plano nos dan la espalda; el de la derecha sostiene un cuchillo y realiza una incisión en la pierna derecha de la mujer.

Detrás de ese cuerpo, cuatro hombres observan la escena, dos de ellos sujetan su cuerpo. La mujer parece encontrarse en un estado similar a un trance. A la izquierda, otra figura cobra protagonismo en la escena: un hombre detrás de un bastidor, asomándose con un pincel en la mano y dirigiendo su mirada hacia nosotros, los espectadores. Los rostros de las figuras presentan deformaciones pronunciadas. Al fondo, una ventana nos indica que la escena se desarrolla en un interior.

El color predominante en la obra es el rojo, presente en la sangre y en las túnicas que visten los hombres encargados de llevar a cabo el suplicio. Esta mujer, a quien podemos identificar como la reina Mariana del cuadro de Velázquez, está siendo sometida al suplicio chino conocido como “leng tch'é” (o de los cien cortes), un tema recurrente en la obra del pintor, quien lo repitió de manera compulsiva en diferentes versiones y técnicas.

Para comenzar este análisis me gustaría precisar algunos conceptos sobre los que se ha escrito la historia de esta generación de que artistas popularmente conocida como de “ruptura”. Con ello pretendo matizar y a la vez dar más fuerza a mi argumento de que mantienen una línea de pensamiento similar con el decadentismo finisecular tratado en el primer capítulo y, sobre todo, con la iconografía orozquiana analizada en el capítulo anterior.

Juárez rodeado de momias

En un pequeño recorte de periódico encontrado en una de las carpetas del archivo personal de Alberto Gironella, podemos observar una foto de él posando con una de sus obras (**Fig. VI.2**). El pie de foto indica lo siguiente:

JUAREZ rodeado de momias. Alberto Gironella en su nuevo estilo “momificar” todo, usó una reproducción del mural de Orozco, un conjunto de huesos humanos, charamuscas de Guanajuato y fotos de un obrero asesinado, para hacer un cuadro objetal en honor de Toledo, el pintor de Juchitán, que forma parte de la colección de obras para el museo que Toledo va a donar a Juchitán, Oaxaca.²²⁸

Si hacemos caso en la carpeta en la que se encuentra el recorte, ésta obra giraría en torno a 1971. Un año después presentaría su exposición *El entierro de Zapata y otros enterramientos* en el Palacio de Bellas Artes, una de las pocas veces en las que hizo una versión crítica al zapatismo, aunque bastante moderada.²²⁹ La reproducción fotográfica no deja observar los detalles ni el color, mucho menos las texturas —¿serán osamentas reales?—, sin embargo me parece significativo que, hasta donde he podido encontrar, sea la única vez que Gironella cita literalmente un mural de Orozco. Un mural que

²²⁸ “JUAREZ rodeado de momias”, en Archivo Alberto Gironella, Carpeta HE-1971.

²²⁹ Para una reflexión en torno a “los Zapatas” de Gironella ver Renato González Mello, “Jamón cabrón: La expropiación, la purificación, la asepsia”, en *Alberto Gironella*, ed. Juan Coronel Rivera y Emiliano Gironella, 1. ed (México: Océano/ Grupo Financiero Bital/ Landucci Editores, 2002).

se pintó en los últimos años de vida de Orozco y que no obtuvo mucha fortuna crítica (**Fig. VI.3**). Pero hay que rescatar un detalle: debajo de esta cabeza de Juárez flotante se encuentra el cuerpo vendado del emperador Maximiliano. Quizás este fue el elemento que llamó la atención a Gironella quien hizo una extraña asociación con la figura de los cadáveres momificados de Guanajuato y a su vez con el retrato del obrero asesinado de Manuel Álvarez Bravo (**Fig. VI.4**). Todo este conjunto de elementos, más el hecho de que la obra estaría destinada a un museo en Oaxaca, dotaría a este objeto de una dimensión política de la que, según el propio Gironella, carecía su obra. Contraponer al obrero asesinado con la representación orozquiana del cadáver momificado de Maximiliano y, además, un conjunto de osamentas humanas, dota a este conjunto de un cúmulo de alegorías que sólo dan una vaga idea sobre la visión que tenía Gironella de la historia de México y cómo ha sido narrada.

En este caso, no fue una reinterpretación del mural de Orozco —como lo hizo innumerables veces con las obras de Velázquez, por ejemplo— sino que al parecer puso una reproducción del mural tal cual. Gironella no se atrevió a parafrasear la obra de Orozco, sino que la cita es literal. Gironella formó parte de una generación que por medio de su obras y la creación de nuevos espacios, intentaron desmontar aquella retórica nacionalista que se gestó en los años veinte.

Orozco es otra cosa

En una entrevista, el pintor Bartolí rememoraba que “el arte de Orozco es otra cosa, el de Orozco es de verdad, y el de Diego Rivera también”.²³⁰ Bartolí perteneció a una ge-

²³⁰ Rita Eder, *Gironella*, 33.

neración de pintores que a mediados de los años cincuenta comenzaron a criticar severamente a aquellos que pertenecían a la llamada Escuela Mexicana de Pintura. La crítica y el descontento giraba en torno a que el arte tenía que supeditarse a ciertos estilos apegados al realismo social impuestos por el régimen posrevolucionario y, de no hacerlo, era casi imposible encontrar espacios de exhibición. Con el tiempo, estos jóvenes pintores comenzaron a ser conocidos como la generación de la “ruptura”.²³¹

Ahora bien, el término “ruptura” aparece por primera vez en Octavio Paz “Tamayo en la pintura mexicana” de 1950 para identificar, como ya se dijo, un movimiento de rechazo hacia las tradiciones visuales de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, una respuesta que proponía una supuesta universalidad creadora y libre de ideología. Sin embargo, para mí sería importante retomar el concepto de “ruptura” a partir de lo planteado por Octavio Paz, pues él mismo ya había cuestionado ese término e intentado explicarlo mejor, pues desde un inicio se sobreentendió como un ataque directo a los pintores muralistas más apegados al régimen. Para esto propongo una cuidadosa lectura de tres textos de Paz: “Tamayo en la pintura mexicana” (1950), “El precio y la significación” (1963) y “Los hijos del limo” (1974).²³²

²³¹ Antes de 1988 a esta generación se le conocía como “la nueva pintura mexicana” o “la generación de la mafia”. Fue a raíz de la exposición “Ruptura (1952-1965)” en enero de 1988 que tuvo lugar en el Museo de Arte Carrillo Gil, que este mote se comenzó a utilizar indiscriminadamente para agrupar a aquellos artistas inconformes con el oficialismo y arte del realismo social. La historiografía actual se ha dedicado misma a replantear el término acuñado en aquella exposición de 1988, siendo uno de los más grandes esfuerzos la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* coordinada por Rita Eder en el año 2014, en cuyo catálogo se ha optado por ver a este complicado proceso histórico-artístico como una genealogía Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014). Dentro de la bibliografía reciente del tema podemos encontrar el libro Lelia Driben, *La generación de la Ruptura y sus antecedentes* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

²³² Estoy excluyendo autores que también contribuyeron a estas narrativas como Juan García Ponce y Luis Cardoza y Aragón de manera consciente porque esta discusión daría para un artículo por sí solo y me desviaría del punto que quiero mostrar aquí. La elección de Paz es justamente volver a la fuente del concepto.

Como un comentario a la primera exposición de Rufino Tamayo en París, Octavio Paz publicó un texto titulado “Tamayo en la pintura mexicana” en 1950. En éste estableció que a partir de la revolución existieron varias escisiones dentro de la pintura moderna mexicana. El primero de estos quiebres se dio, según Paz, entre 1925 y 1930 con la aparición de un nuevo grupo de pintores que fueron a contracorriente del dogmatismo de los pintores “revolucionarios” y entre los que destacó a Rufino Tamayo, Agustín Lazo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz y Julio Castellanos.²³³ Ya desde ese momento, Paz define que “la ruptura no fue el resultado de la actividad organizada de un grupo sino la respuesta aislada, individual, de diversos temperamentos”.²³⁴ En este caso, sería Rufino Tamayo el estandarte de aquellos primeros pintores que se rehusaron a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna. Sin embargo hay que enfatizar que el propio Paz —quizás previendo lo que vendría después— desde este momento trata el término de “ruptura” con cierto cuidado al definir que: “La ruptura no tendía tanto a negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos. La pintura perdía su carácter monumental pero se aligeraba de retórica”.²³⁵ En este sentido, Paz establece que una ruptura no debería ser una negación absoluta de lo anterior.

Trece años después del texto de Tamayo, Paz vuelve al tema para defenderse de críticos que lo han llamado “enemigo de la escuela mexicana de pintura”.²³⁶ En el

²³³ Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, en *Los privilegios de la vista: arte de México*, de Octavio Paz, Letras mexicanas 3 (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 323.

²³⁴ Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, 323. Esta definición de “ruptura” es lo que, palabras más, palabras menos, va a definir a la generación de pintores de los años cincuentas y sesentas.

²³⁵ Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, 324.

²³⁶ Octavio Paz, “El precio y la significación”, en *Los privilegios de la vista: arte de México*, de Octavio Paz, Letras mexicanas 3 (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 373.

ensayo “El precio y la significación”, defenderá —y se defenderá— con más argumentos lo planteado una década atrás. Ya para la década de los sesenta, el muralismo “se trata de una estética pasada, hoy vista con horror por todos los artistas jóvenes (...) ese desdén es explicable pero injusto”.²³⁷ Lo injusto, para Paz es que este desdén surge en nombre de un nuevo arte que solamente busca vender y trata de negar la estética anterior. Paz defiende a los muralistas argumentando que aquellas obras fueron más a allá de la ideología del mecenas (el gobierno mexicano) y de los propios pintores, poniendo como mayor representante de esto a José Clemente Orozco.²³⁸ Al final del ensayo, Paz nombra a esta nueva generación de pintores que “rompieron” con el academicismo de la Escuela Mexicana de Pintura, entre los que destacan: José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lila Carrillo, Gunther Gerzo y Alberto Gironella.

Finalmente, otra década más tarde, Paz retomará este concepto en su ensayo “Los hijos del limo”. Si bien en este texto no argumenta en torno a las artes plásticas, sino a la poesía, me parece que es donde mejor logra definir lo que es “ruptura” para él, contraponiendo éste termino con el de “tradición”. Para Paz, la poesía moderna es una tradición hecha de interrupciones en la que cada una de estas rupturas hay un comienzo.²³⁹ Es así que una tradición de la ruptura implicaría la negación de la tradición y de la propia ruptura y como bien apunta “la contradicción subsiste si en el lugar de las palabras interrupción o ruptura empleamos otra que oponga con menos violencia a las ideas de transmisión y de continuidad. Por ejemplo: la tradición moderna”.²⁴⁰ El objetivo

²³⁷ Octavio Paz, “El precio y la significación”, 373.

²³⁸ Octavio Paz, “El precio y la significación”, 374.

²³⁹ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, de Octavio Paz (México: Fondo de Cultura Económica, 2014). 307.

²⁴⁰ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, 307.

de Paz en este libro es Mostar como ha sido un mismo principio que inspiró a los poetas románticos, a los simbolistas y que se extiende hasta la vanguardia, pues en ellos ve una “persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir”.²⁴¹

Esta larga disertación en torno a estos tres textos de Paz quiero que me sirva para argumentar que desde un inicio el término de “ruptura” fue enunciado con sumo cuidado desde su origen, pero a lo largo de las décadas se fue diluyendo en su significado. En parte por su facilidad de uso y en parte por la narrativa que los propios pintores hicieron sobre sí mismos, comenzando con José Luis Cuevas, quien desde una postura más radical que otros se enfrascó en polémicas y discusiones con Siqueiros, último bastión vivo de la generación muralista. Sin embargo, ellos mismos sabían que esto no era del todo cierto. Había un elemento en el que todos coincidían y era su admiración por José Clemente Orozco.

¿El rey ha muerto?

Jorge Alberto Manrique afirma que para los años cincuentas Orozco hubiera sido el único que habría podido mantener su arte vigente, pues siempre estaba en búsqueda de novedades.²⁴² Para la nueva generación de pintores, en búsqueda de una pintura alejada de los nacionalismos, como apunta Rita Eder: “no es accidental que los elogios se vuelquen sobre Orozco quien enfatizó el valor del hombre y quien más concedió a su pintura una problemática universal”.²⁴³ Me parecería pertinente rastrear cuáles eran las particularidades de Orozco que tanto llamaban la atención en esta nueva genera-

²⁴¹ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, 312.

²⁴² Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: Viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, *Revista de la Universidad*, marzo de 1970, 24.

²⁴³ Rita Eder, *Gironella*, 23 .

ción de artistas, principalmente tomaré testimonios de Salvador Elizondo, José Luis Cuevas y, por supuesto, Alberto Gironella.

En los diarios de Salvador Elizondo existe un manuscrito titulado “Homenaje a Orozco” y en el que según una nota al final fue pronunciado el día 9 de septiembre de 1966 en el Hospicio Cabañas, seguramente con motivo del aniversario luctuoso del pintor. En este escrito, Elizondo da rienda suelta a referencias de la mitología grecolatina para hablar de Orozco, elogiando al pintor como el primero de los muralistas que se situó ante “la esencia de los acontecimientos”.²⁴⁴ Hacia el final de su conferencia, habla de la situación del arte en México en esos momentos:

Para quienes han sostenido la imposibilidad de optar por otra ruta que no sea la que la conveniencia o los intereses de partido han trazado, la obra de Orozco, en todos los aspectos, constituye un *mentis* que no dejará de resonar, mientras haya un artista que no tenga la posibilidad de entablar un diálogo, como el que todos los hombres entablamos con Orozco, un diálogo dictado por la voluntad de materializar la verdad, por el afán de entrar en comunicación con formas trascendentales, es decir con formas que sean capaces de revelarnos un designio superior, absoluto quizá, que rige la vida (...) El auge que las nuevas escuelas pictóricas van cobrando en nuestros días es, seguramente, el rematado ineluctable de la labor de Orozco en el teatro abierto de la Escuela Normal, en el Dive Bomber y en muchas espléndidas pinturas de caballete.²⁴⁵

Notemos cómo no deja pasar la oportunidad de lanzar críticas, un poco en tono de burla, hacia Siqueiros. Sin embargo, para Elizondo la obra de Orozco trasciende todas esas discusiones. A decir de este escritor, fue el Orozco que al final de su vida tendía a la abstracción —sin dejar de ser del todo figurativo— el que sirvió como inspiración para su generación.²⁴⁶

²⁴⁴ Salvador Elizondo, “Homenaje a Orozco” (1966), *Cuaderno de escritura 2*, Archivo Salvador Elizondo, 46.

²⁴⁵ Salvador Elizondo, “Homenaje a Orozco”, 49.

²⁴⁶ Hacia el final de su carrera, Orozco tendió más al esquematismo y abstracción. Basta con observar su último mural terminado en la Escuela Normal de Maestros, en donde representa una alegoría de la patria con elementos completamente geométricos pero a la vez reconocibles.

Por su parte, José Luis Cuevas, uno de los más violentos detractores del movimiento muralista y conocido sobre todo por sus discusiones públicas con Siqueiros —el único bastión vivo de “Los tres grandes”—, también fue uno de los más profundos admiradores de Orozco. En un texto titulado “Orozco y Dostoievski”, Cuevas narra como para él Orozco fue su primera influencia, sobre todo las acuarelas de prostíbulo de la obra temprana del pintor. Aquel acercamiento y admiración llevaron a Cuevas a emular el trayecto por los prostíbulos para dibujar las escenas que ahí se desarrollaban.²⁴⁷ Una de las acuarelas que más impresionó a Cuevas, nos cuenta, es aquella en la que se observa una prostituta de medias negras sentada en una silla, perteneciente a *La casa del llanto* (Fig. VI.5).

Sin embargo, una de las obras que más impresionó a Cuevas fue el mural de Bellas Artes y sobre este mural hace una declaración peculiar: “Asocio *La catársis*, el mural de Orozco en Bellas Artes, a mi despertar sexual: frente a la gigantesca cabeza de la prostituta que ríe con las piernas abiertas sentía el primer deseo sexual incontenible, que se tradujo también en mi primera experiencia solitaria”.²⁴⁸ Tomando con pinzas esta declaración, ya que este pintor era propenso a exagerar su vivencias, me parece muy curioso la asociación que hace sobre el despertar sexual con una obra que precisamente habla —de manera un tanto velada, de manera un tanto explícita— sobre el orgasmo y la muerte. Ya en 1949 en una carta dirigida a Justino Fernández, Orozco se lamentaba de la poca capacidad de asombro que el público tenía ante sus desnudos,

²⁴⁷ José Luis Cuevas, “Orozco y Dostoievski”, en *Orozco, iconografía personal*, ed. Cristina Pacheco, Tezontle (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 14.

²⁴⁸ José Luis Cuevas, “Orozco y Dostoievski”, 14.

pues era un público que ahora estaba acostumbrado a “Tongolele y demás exóticas”.²⁴⁹ Ambas declaraciones, nos muestran dos lados: tanto el pintor que busca transgredir en incomodar a su público, como un público —en este caso Cuevas— que se dejó afectar por aquella imagen.

Finalmente, quisiera recoger las declaraciones sobre Orozco de Alberto Gironella. En una conferencia que lleva como título “La libertad creadora”, dictada en 1965, Gironella argumenta que el movimiento de pintura mexicana del siglo XX surgió de la pintura italiana, el expresionismo alemán y demás vertientes del arte occidental, más no de un nacionalismo de magueyes como se ha venido dictando. Para sustentar este argumento, toma como ejemplo la obra de Orozco:

Ustedes conocen la obra de José Clemente Orozco, que va desde la trinchera en la Preparatoria, pasando por el mural de Bellas Artes, los de la Suprema Corte de Justicia, el Hospicio Cabañas, etcétera, hasta llegar a su gran mural abstracto-figurativo en la Normal de Maestros. ¿Se le puede llamar, por casualidad, a Orozco, traidor a la Patria, antes de morir, o es un artista fiel a su evolución y a su libertad creadora?²⁵⁰

De nueva cuenta vemos esta admiración hacia la última etapa de Orozco. De alguna manera estos pintores lo veían como epítome de la libertad y de la expresión. Gironella:

Yo no soy un pintor abstracto, yo soy un pintor figurativo pero considero que tengo perfecto derecho a hacer pintura abstracta si algún día siento la necesidad de expresarme por ese medio, y propugno por la absoluta libertad creadora de todos los artistas del mundo.²⁵¹

La crítica que se formula en esta conferencia parece dirigirse a la corriente neorrealista de orientación socialista, en particular a David Alfaro Siqueiros. Sin embargo, es importante señalar que, de alguna manera, al enfrascarse en estas disputas con Siqueiros,

²⁴⁹ Justino Fernández, *Textos de Orozco*, 120.

²⁵⁰ Alberto Gironella, “La libertad creadora”, s. f., Notas y textos, Archivo Alberto Gironella, 14-15.

²⁵¹ Alberto Gironella, “La libertad creadora”, 15.

los nuevos pintores no reconocían plenamente su papel como un innovador en términos de técnicas y materiales, y su contribución al arte. Aunque Siqueiros había sido pionero en estos aspectos, las alabanzas y el reconocimiento se dirigían en su mayoría a Orozco, y la única forma de comunicarse con él era a través de la pintura.

Como señala Jorge Alberto Manrique, para los años sesentas: “[la escuela mexicana de pintura] puede verse que se trataba ya de un cadáver ambulante, mal maquillado para que pareciera vivo: entonces se presentaba como un monumento pesado e indestructible”.²⁵² Pero para la generación de Gironella, Orozco aún representaba algo rescatable dentro de toda esa retórica que decían combatir. Impresiones que caen en los lugares comunes a la hora de interpretar la obra de Orozco —la universalidad, la expresividad, la fidelidad a su obra, la libertad creativa, etc.—, pero que al fin y al cabo tuvieron una significación para el desarrollo posterior de estos artistas. El muerto en vida era Siqueiros, y el cadáver de Orozco se encontraba más vivo que nunca.

2. Festín en Palacio

La Reina Mariana

A partir de 1960, Gironella dio inicio a la creación de una serie de obras —entre óleos, gráfica, tinta, acuarela, dibujo y arte objeto— basadas en la obra del pintor español Diego Velázquez, principalmente en los cuadros *Mariana de Austria* (**Fig. VI.6**), *El niño de Vallecas* (**Fig. VI.7**) y *Las meninas* (**Fig. VI.8**). A partir del cuadro *Reina Mariana* de 1960 (**Fig. VI.9**) y aproximadamente hasta 1987, Gironella realiza una serie de objetos artísticos que retomaron elementos figurativos, de composición y conceptuales que

²⁵² Jorge Alberto Manrique, “El rey ha muerto: Viva el rey”, 7.

parten de Velázquez, y que a su vez fueron incorporando cada vez más elementos.²⁵³ Para explicar lo anterior quiero tomar en cuenta, de entre muchos otros, tres acontecimientos en la carrera del pintor: su encuentro con el cuadro de la *Reina Mariana* de Velázquez en Nueva York, su exposición individual *Muerte y transfiguración de la Reina Mariana* en París en 1962 y las exposiciones *Festín en Palacio* en la Galería de Juan Martín en 1963.

Gironella cuenta que en el año de 1959 viajó a Nueva York al estudio de su amigo, también pintor, Bartolí. En el *Metropolitan Museum* tuvo deseos de ver el cuadro de la Reina Mariana, pero había una mujer con un gran tocado y cabello naranja frente al cuadro y no lo dejaba siquiera acercarse. Cuando la mujer por fin voltea para retirarse, Gironella se percata de que es una mujer negra con el cabello color zanahoria y un tocado como el de la reina representada en el cuadro. La imagen lo impresiona tanto que siente deseos de regresar al estudio de Bartolí a dibujar lo que vio, en palabras de Gironella:

Hice el dibujo y sentí que ahí detrás de esa ocurrencia, había algo que me atraía. Y empecé a hacer reinas Marianas, obsesionado por esa especie de tocado en forma de hongo. Fue un cuadro automático, producto de un encuentro fortuito, pero que empezó a fascinarme. Y luego empiezo a considerar que esta reina, aparte de estar pintada por Velázquez, tiene una historia, es la madre de de Carlos II, y la mujer de Felipe IV, y madre de la infanta y que de una manera velada forma parte de Las meninas. Y empiezo a ver que ahí hay todo un mundo, todo un drama, toda una ópera.²⁵⁴

Desde ahora quiero destacar el uso de los términos “automático” y “encuentro fortuito”, dos premisas que el grupo surrealista utilizaba comúnmente para sus creaciones, pero

²⁵³ Hasta ahora he contabilizado y hecho un registro de más de 40 versiones de la *Reina Mariana* y más de 30 versiones de *Las meninas*. No me atrevo a poner un número exacto porque seguramente existen más versiones que no he podido localizar.

²⁵⁴ José de la Colina, “Alberto Gironella: lo mío es el loco intento de pintar el tiempo”, *Semanario Cultural de Novedades*, 1 de agosto de 1982, 3.

ya volveremos en extenso a esto. A finales de ese mismo año hizo su primer viaje a España en el cual visitó la exposición Velázquez y lo velazqueño, a propósito de su encuentro con *Las meninas* nos dice:

volver a pintar *Las meninas* es releerlas. Y luego, de la mano al palo, del palo al pelo y del pelo al cuadro, voy investigando qué son, de donde vienen, a dónde van esos personajes. Trato de pintar el tiempo, de tomar al niño de Vallecas o a *Las meninas* y de saber qué fue de esa sólida carne pintada por ese sólido pintor.²⁵⁵

El segundo hecho del que quiero hablar es que después de este encuentro con el cuadro de Velázquez, Gironella trabajó intensamente con la imagen de la reina del cuadro de Velázquez, hasta que en 1962 inauguró la exposición *Muerte y transfiguración de la reina Mariana* en la galería *Belle-chasse* dirigida por Charles Zalber en París. La exposición estuvo acompañada de un texto de Edouard Jaguer. En este punto hay otro contacto con el surrealismo, ya que, nos narra Gironella que mientras tomaba un café en Saint-Germain:

Vi el encabezado del periódico Paris-Press, que leía un señor en la mesa de a lado. Para mi sorpresa el título decía "Surrealism past mort" (el surrealismo no ha muerto) y el artículo estaba ilustrado con mi cuadro de la reina Mariana. El artículo también decía que André Breton había escrito en el libro de oro de la galería "Gironella es admirable". Emocionado me puse en contacto con Edouard Jaguer para pedirle que me contactara con Breton.²⁵⁶

Jaguer lo puso en contacto con Breton y, éste a su vez, con Octavio Paz. De nueva cuenta, la relación con el surrealismo se vuelve cada vez más evidente y directa. Tanto así que André Breton incluyó el cuadro *Perro devorando a la reina Mariana* en su libro *El surrealismo y la pintura*.

²⁵⁵ José de la Colina, "Alberto Gironella", 1-2.

²⁵⁶ Silvia Cherem, "Alberto Gironella: ni visionario ni Napoleón", en *Entre la historia y la memoria*, de Silvia Cherem (México: Conaculta, 2000), 259.

Para su segunda exposición, Gironella quería que dicha exposición tuviera lugar de nueva cuenta en París o en alguna galería europea, como da cuenta una carta dirigida a Charles Zalber fechada el 15 de agosto de 1962. En esta carta Gironella hace explícito el título *Festín en Palacio*, así como su intención de seguir elaborando el tema de Velázquez y no atenerse solamente a las “reinas”. En esta nueva serie exploraría la metamorfosis del mundo de Velázquez en general al incorporar más elementos como “el perro de las Meninas, la enana María Barbola, el niño de Vallecas, la reina Mariana, el rey y mezclarlos con personas vivas”.²⁵⁷ Con esto podemos afirmar que se trataba de un programa pictórico que fue planeando a partir de aquella primera exposición parisina. Esto último lo reafirma Salvador Elizondo: “El obrador de Francisco Lezcano no es un cuadro espontáneo, es decir, un cuadro en sí mismo contiene su origen, sino el resultado de un proceso exhaustivo. Este cuadro es el término final de una serie, el clímax de una obsesión”.²⁵⁸ Lejos estaba de ser el final o el clímax de esta obsesión.

Festín en Palacio no tendría lugar en ninguna galería europea pero sí en la Galería de Juan Martín en México. El folleto de esta exposición cuenta con la traducción de un texto titulado *Alquimia del objeto* que trata de un diálogo entre Jose Pierre y Robert Benaudon y que originalmente fue publicado en el número 2 de *L’action surrealiste* de 1962. En aquel diálogo se discute la exposición parisina de Gironella. Ambos siendo allegados a los círculos surrealistas, tratan de argumentar como la obra de Gironella se inserta en esta corriente y con sus *assemblage* podría ser heredero directo de Du-

²⁵⁷ Alberto Gironella, “Carta a Charles Zalber”, 15 de agosto de 1962, CO-1962, Archivo Alberto Gironella.

²⁵⁸ Salvador Elizondo, “Felipe IV ante el espejo o el obrador De Francisco Lezcano” (s. f.), Notas y textos, Archivo Alberto Gironella, 3. Este manuscrito encontrado en el Archivo de Gironella parece ser una versión temprana del texto *Los pudrideros ópticos*.

champ y de los objetos encontrados surrealistas. La exposición contó con cierta fortuna crítica,²⁵⁹ pero quiero destacar una reseña de Marta Traba en la que se refiere a Gironella como “el pintor joven más barroco que tiene la pintura mexicana contemporánea”.²⁶⁰ Posteriormente, Juan García Ponce diría al respecto: “Es un artista barroco en el sentido de que su estilo quiere encerrarlo todo y contiene incluso la crítica de sí mismo y la imagen del propio proceso de la creación”.²⁶¹ Habría que especificar qué significa que Gironella fuera considerado el pintor barroco de su generación.

Barroco surrealista

Siguiendo a Martin Jay, el barroco es un régimen escópico que se contrapone al cartesiano al devolver la mirada al cuerpo nuevamente. Ya no es este ojo absoluto que todo lo ve y todo lo analiza. En el barroco la contradicción se hace presente desde que la superficie y la profundidad ya no se conjuntan de manera coherente. Las imágenes se vuelven signos, es la supremacía de la alegoría y de la pulsión visceral de carácter envolvente. En el barroco los fantasmas y la locura acechan. En el barroco el deseo se torna tanto erótico como metafísico.²⁶²

Palabras más, palabras menos, todos estos atributos parecen estar presentes en las críticas y reseñas de los contemporáneos de Gironella quienes no tuvieron pudor

²⁵⁹ Como dan cuenta los distintos recortes de periódico de la época en los que se halaga la exposición en el Archivo de Gironella en la carpeta HE-1965.

²⁶⁰ Marta Traba, «Festín en palacio», 1965, HE-1965, Archivo Alberto Gironella.

²⁶¹ Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ DGE/ Equilibrista, 2006), 41.

²⁶² Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 236-237.

en llamarlo un artista barroco. Valdría la pena explorar el por qué de esta categoría en este preciso momento de la historia del arte mexicano.

En su ensayo sobre Gironella, Valerie Fraser nos dice que Gironella no ha tenido la atención que merece y que tratará de explicar e insertar dentro del contexto mexicano al pintor, dado que los estudios que hay sobre él lo encasillan como un autor “universalista” y “europeo”.²⁶³ A pesar de que no concuerdo completamente con la forma en que establece su premisa para sustentar el resto del ensayo, considero que es valioso el esfuerzo por explicar cómo la obra de Gironella se podría encuadrar dentro del concepto barroco, yendo más allá de la evidente obsesión del artista por la pintura española. Según Fraser, Gironella actúa como un admirador y al mismo tiempo como un iconoclasta:

Para él, la reelaboración de imágenes familiares no se trata simplemente de llamar la atención sobre la manera en que la reproducción en masa adormece los nervios ópticos, al sorprender al espectador con una Mona Lisa con bigote, sino más bien, utilizando una mezcla peculiar de iconoclasia y una especie de homenaje irónico, de investigar el poder de ciertas imágenes, especialmente aquellas que tienen resonancia nacional.²⁶⁴

El posicionar a Gironella como artista barroco desde Latinoamérica—él mismo lo hizo en diferentes ocasiones— tiene diversas connotaciones, no sólo como adherencia a una corriente estilística, sino de actitud ante la vida y comprender los procesos históri-

²⁶³ Valerie Fraser, “Surrealising the baroque: Mexico's Spanish heritage and the work of Alberto Gironella”, *Oxford Art Journal* 14, n.º 1 (1991), 35. Para este argumento cita a Ida Rodríguez Pampolini y a Luis Cardoza y Aragón. A pesar de que en sus referencias está el libro de Rita Eder, parece ignorar los argumentos interpretativos y simplemente usar las fuentes documentales.

²⁶⁴ “For him the reworking of familiar images is not simply matters drawing attention to the way in which mass-reproduction numbs the optic nerves, by shocking the spectator with a moustached Mona Lisa, but rather, using a peculiar blend of both iconoclasm and sort of wry homage, of investigating the power of certain images, particularly those which have national resonance”. Valerie Fraser, “Surrealising the baroque”, 35.

cos. Aquí cabe recordar lo escrito por Bolívar Echeverría sobre como el arte barroco radicaliza la significación del concepto “representar”:

La obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una ‘sustitución’, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno a alguna representación.²⁶⁵

La obra de Gironella es un continuo representar, un continuo simulacro. Al respecto, en una entrevista Gironella admite que esta serie de obras comenzaron como un ejercicio puramente formal y que poco a poco se dio cuenta de que se encontraba inmerso en la historia de la reina Mariana y de su mundo completamente barroco y culmina diciendo que su obra puede ser entendida como: “un altar profano, con el sentido barroco de expresar encuentros disímbolos o, como decía Latréaumont, un paraguas y una máquina de coser encima de un quirófano”.²⁶⁶ Al asumir su arte como barroco e incluir esta frase de Latréaumont, Gironella tenía claro que no había una lucha entre estilos: tanto el barroco era surrealista, como el surrealismo podía ser barroco.

Barroco compulsivo

Gironella no era un pintor surrealista o barroco en un sentido de filiación a un grupo o un estilo predeterminado. Pero dentro del surrealismo podemos encontrar algunos conceptos que se ajustan para el entendimiento de su pintura. La “repetición compulsiva” fue una categoría de corte psicoanalítico con la que los primeros surrealistas —sobre todo Breton— tuvieron contacto y que se refiere a los mecanismos psíquicos de repeti-

²⁶⁵ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Era, 2005), 213.

²⁶⁶ Frida Vali, “Gironella: ‘Para mí, los museos son la realidad’ (Transcripción de entrevista)”, 1979, Notas y textos, Archivo Alberto Gironella, 4.w

ción compulsiva en la que se manifestaba una pulsión de muerte.²⁶⁷ Esta compulsión se manifestaba a partir del automatismo y celebraba el deseo solamente para anunciar la muerte en clave de lo siniestro.²⁶⁸ Para la década de los sesentas, este surrealismo bretoniano en clave freudiana está completamente diluido. Sin embargo, era el surrealismo de Luis Buñuel y el de Georges Bataille el que influiría en Alberto Gironella y en el escritor Salvador Elizondo.²⁶⁹

La obra de Gironella es repetición de las formas y como explica Severo Sarduy: “la repetición es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión”.²⁷⁰ Así, el barroco es erotismo y muerte.²⁷¹ El poder de las imágenes que creó Gironella se vuelve cada vez más críptico, de figuras obvias como Zapata, pasará a la reina Mariana y el complejo entramado de relaciones de la corona española con la Nueva España. Algo que por esa época también explorará el escritor Carlos Fuentes en su novela *Terra Nostra*, o el escritor cubano Alejo Carpentier con su *Concierto Barroco*.

El barroco se convertirá en el *leitmotiv* de estos artistas y escritores, como estandarte de su quehacer como artistas, como manera de diferenciarse de aquellos que los precedieron. Si en el muralismo se empeñaba en aparentar ser claridad y tener un fin didáctico de adoctrinamiento —ya sabemos que no fue del todo así—, ésta nueva

²⁶⁷ Hal Foster, *Belleza compulsiva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 37.

²⁶⁸ Hal Foster, *Belleza compulsiva*, 31.

²⁶⁹ En Elizondo se vería reflejado en la creación de la revista *S.nob* en 1962, la cual seguía como modelo la revista *Documents* de Bataille. Rita Eder, “Los surrealismos en México: tensiones y encuentros”, en *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*, ed. Matthew Affron et al. (México: Philadelphia Museum of Art/ Museo del Palacio de Bellas Artes/ Yale University Press, 2016), 366.

²⁷⁰ Severo Sarduy, “Escrito sobre un cuerpo”, en *Obras III. Ensayos*, de Severo Sarduy, Tierra firme (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 31.

²⁷¹ “La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la ‘aprobación de la vida (el caos) aun dentro de la muerte (el cosmos), puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición de *ethos* barroco”. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 39.

generación de artistas se empeñaría por ser cada vez más críptica, por poner capas de significado, de pintura y de objetos difíciles de penetrar. El lenguaje barroco, pictóricamente hablando, satura la vista, lo vuelve difícil de analizar, es un goce de los sentidos por el simple goce, pero a la vez algo profundamente alegórico.

3. Camera oscura

Velázquez fotógrafo

Al hablar del surrealismo y del barroco comenzamos a entrar en los terrenos del erotismo y de la violencia. Para situar estos temas, es necesario comentar la exposición *Camera Obscura* de 1968 en la Galería Juan Martín. Es aquí donde aparecen por primera vez los cuadros que representan la tortura llamada *leng tch'e*. Esto es en parte influido por la novela *Farabeuf* de 1965 de Salvador Elizondo y un cuadro con el mismo tema del pintor español Manuel Gutiérrez Solana (**Fig. VI.10**), pero por el momento dejemos estas referencias en el tinero.

Ahora bien, el texto de la exposición corrió a cargo de Salvador Elizondo y aquí quiero hacer un breve paréntesis. El vocero y crítico principal de los artistas de la generación de Gironella fue el escritor Juan García Ponce, sin embargo pocas veces se incluye a Salvador Elizondo, quien también participó activamente con estos artistas en publicaciones como la revista *S.nob.*²⁷² En una entrada del diario de Salvador Elizondo fechada el 5 de agosto de 1962, el escritor menciona que Gironella es un pintor que siempre le ha interesado y que escribirá un texto para el catálogo de su próxima expo-

²⁷² Fue un proyecto desarrollado por Elizondo como director, Emilio García Riera como subdirector y Juan García Ponce como director artístico. Como se mencionó en una nota anterior, los creadores de esta publicación buscaban emular la mítica *Documents* de Georges Bataille. En la breve vida de la publicación —sólo fueron 7 números durante 1962—, hubo colaboraciones con artistas como Leonora Carrington, Kati Horna, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, entre otros. Elizondo participó activamente en el apartado visual con unos fotomontajes en una sección titulada “Iconographia snobarium”.

sición.²⁷³ Esto último no sucedió hasta 6 años después, años en los que seguramente la amistad e intercambio de ideas continuaron entre el escritor y el pintor. El caso de Elizondo con Gironella es curioso, ya que Elizondo tuvo una formación de artista plástico, pero finalmente se decantó por las letras; mientras que Gironella inició su formación en letras y finalmente viró a la pintura.²⁷⁴ Ambos son creadores de imágenes, sólo que uno las crea con palabras y el otro con recursos plásticos.

Como hemos visto en este breve recorrido de algunas exposiciones de Gironella tenemos el origen de una idea que surge de un encuentro fortuito. Para *Camera Oscura*, Gironella da cuenta de que fue Salvador Elizondo el que le dio la idea: “Lo que yo añadido es una idea que me sugirió Elizondo, es decir: Velázquez como artista fotógrafo, el que fija instantaneidad, el que fija luz y el movimiento, por eso la exposición se llama *Camera Oscura*”.²⁷⁵ A lo largo de los años esta idea se va haciendo cada vez más compleja, más intrincada; Gironella incorpora elementos que se van replegando sobre sí mismos como los brocados en el tocado de la reina Mariana. Para comprender mejor el cuadro, habrá que introducirnos entre estos pliegues.

(Foto)Montajes

Gironella parecía estar al tanto, por un lado de las ideas sobre el montaje y la fotografía y, por otro lado, de los libros de Bataille por medio de Elizondo. Por ello propongo ras-

²⁷³ Salvador Elizondo, *Diarios, 1945-1985*, ed. Paulina Lavista (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 78.

²⁷⁴ Elizondo menciona en sus diarios en una nota autobiográfica que estudió pintura en escuela de artes llamada “La Esmeralda”, en la Academia de San Carlos y en el taller de Guerrero Galván. En 1953 tuvo primera exposición individual de pintura en la Ciudad de México. Salvador Elizondo, *Diarios*, 59. Por su parte sabemos que Gironella ingresó a la carrera de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras en 1951.

²⁷⁵ Frida Vali, “Gironella: ‘Para mí, los museos son la realidad’” 2.

tratar algunas de las ideas de Elizondo respecto al montaje, la fotografía y el concepto de experiencia interior propuesto por Bataille.

En el breve texto para la exposición *Camera Oscura*, Elizondo trata de acercar la obra de Gironella a un estrato más conceptual y así definirla como un trabajo de investigación y al mismo tiempo de creación. También habla del concepto de “instante” que proviene de esta idea que se tenía del cuadro de *Las meninas* es un momento congelado en el tiempo, una fotografía pintada, en pocas palabras.²⁷⁶ Gironella en un tono un tanto irónico incorporó esta idea de una manera muy literal —y material— en esta exposición ensamblando cámaras antiguas en algunas sus variaciones de *Las meninas* (**Fig. VI.11**). Como ya se mencionó anteriormente, una de las inspiraciones literarias de Gironella fue la novela *Farabeuf*. Las implicaciones que esto puede llegar a tener es que ambos están pensando su creación como, lo propongo yo, un (foto)montaje. Tratemos de entender como funciona esto en la novela *Farabeuf* y otras creaciones de Elizondo.

Esteban King y Marisol Luna identifican dos estrategias narrativas en la obra de Elizondo, principalmente en la novela *Farabeuf* y la revista *S.nob*: el montaje y el collage.²⁷⁷ Ambas estrategias provienen del ámbito visual, el montaje de la cinematografía y el collage de la plástica. Ellos explican como la estrategia del collage puede verse en la composición general de la revista *S.nob* y reconocen “la yuxtaposición de elementos múltiples característica de ésta técnica y encontramos en ella elementos más bien libe-

²⁷⁶ Salvador Elizondo, “Camera obscura”, en Juan Coronel Rivera (ed.), *Alberto Gironella*, 147-151.

²⁷⁷ Esteban King y Marisol Luna Chávez, “Nuevas estrategias narrativas: los trabajos de Salvador Elizondo”, en *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967*, ed. Rita Eder (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014), 84.

rados de su contexto original que se integran creando un conjunto más bien disímil”.²⁷⁸ Estoy de acuerdo con la idea de que la revista *S.nob* es un artefacto que dispara reflexiones en torno a la palabra-imagen, sin embargo, creo que sería más adecuado utilizar el término “fotomontaje”, pues éste incluye las dos estrategias —montaje y collage— que ellos proponen. Argumentaré el porqué a continuación.

El montaje es una de las estrategias narrativas de Elizondo en *Farabeuf* mayormente documentadas. Elizondo ya desde 1949 reflexiona sobre esta idea a partir de la teoría del montaje del cineasta ruso Sergei Eisenstein. En reflexiones posteriores, nos habla de como su libro está constituido por imágenes inconexas en apariencia y cómo a partir de la idea de montaje cinematográfico él llegó a una definición de montaje en la que:

Se conoce particularmente como expresión del método de composición estética empleado por todos aquellos que profesaban en el tiempo pasado, vinculado a la doctrina del materialismo filosófico, marxista, dialéctico, de origen hegeliano. Es decir, el principio dialéctico del universo en el que el choque de dos cosas produce una tercera. Y este mismo principio es el que rige, estrictamente hablando, a la escritura china.²⁷⁹

Hay que poner especial atención en como considera esta composición estética en un matiz marxista-hegeliano, ya que eso nos ayudará para la definición de fotomontaje. Es así que para crear *Farabeuf*, Elizondo se valió de la contraposición de imágenes jugando con el espectro oriente-occidente. Tenemos la imagen del suplicio chino, y su contraparte occidental en los manuales de medicina que racionalizan estos cortes; por una parte el sistema adivinatorio oriental del *I Ching* y su contraparte occidental la ouija;

²⁷⁸ Esteban King y Marisol Luna Chávez, “Nuevas estrategias narrativas”, 84.

²⁷⁹ Salvador Elizondo, “Génesis de *Farabeuf*: Fragmentos de una conferencia”, 9. Quiero mencionar que Eisenstein también pensaba al montaje como algo análogo al ideograma de la escritura china, texto que seguramente Elizondo conocía. Sergei Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (México: Siglo XXI, 2013), 33-47.

y así sucesivamente. Entonces a partir de esta serie de enfrentamientos de imágenes se crea una tercera imagen dialéctica que sería el efecto poético de la novela.

De acuerdo con Dawn Ades el término fotomontaje se comienza a utilizar después de la Primera Guerra Mundial, cuando el grupo Dadá necesitó un término para nombrar la técnica de introducir fotografías en sus obras. Los cubistas y futuristas ya habían incorporado fotografías encoladas en sus collages, pero como una forma más dentro de la composición en su mayoría pictórica. El cambio es que con Dadá la fotografía toma el protagonismo y se convierte en el material que estructura al cuadro. Así, el fotomontaje dadaísta se crea dentro del contexto del collage pero se opone a él, pues este grupo vio un potencial diferente en la técnica fotográfica.²⁸⁰ En el cubismo y en el futurismo el collage se emplea por su cualidad formal, sin embargo después del dadaísmo Max Ernst, por poner un ejemplo, comenzó a usarlo como un procedimiento de intenciones figurativas.

En sus diarios, Elizondo siempre se refiere a sus creaciones para *S.nob* como fotomontajes, incluso habla del trabajo de Max Ernst en estos términos: “estoy haciendo fotomontajes estilo Max Ernst estos últimos días. Hice uno muy bueno para *Snob*. Ahora voy a hacer otro para la película de Jomi. Conseguí 13 tomos de *La Nature* ayer en la Lagunilla. Con ellos tengo material suficiente para todo lo que necesito para los fotomontajes”.²⁸¹ Por eso, creo yo, que Elizondo está más cercano al uso del fotomontaje —ya sea en sus intervenciones dentro de la revista *S.nob* o su película experimental *Apocalipsis 1900* (**Fig. VI.12**)— que al de un collage. Como en dadá, Elizondo está

²⁸⁰ Dawn Ades, *Fotomontaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 12-15.

²⁸¹ Salvador Elizondo, *Diarios*, 78.

valorando las cualidades formales y figurativas que este procedimiento les da. Además de como explica Ades: “El uso ideal del fotomontaje es dialéctico y que sobretodo debe quedar clara la idea subyacente”.²⁸² Algo que como ya vimos, Elizondo tiene muy presente a la hora de crear.

Resta decir que Elizondo y Gironella están pensando el fotomontaje como lo pensaron los dadaístas y esto implica pensarlo como un desmembramiento, ya que: “los dadaístas berlineses emplearon la fotografía como imagen *ready-made*, y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad”.²⁸³ Las obras que analizamos en este periodo de Gironella, pueden tener la cualidad de fotomontaje, en los términos en los que Elizondo y los dadaístas lo está pensando. Por una parte está la transposición de imágenes oriente-occidente que en Gironella sería traslapar un suplicio oriental a un ámbito completamente occidental como sería una corte española, o a un quehacer puramente pictórico darle el tratamiento instantáneo de la fotografía y con esto crear imágenes dialécticas. Dentro de la representación, tanto en *Farabeuf* como en las reinas Marianas, hay un tratamiento de la imagen que implica el desmembramiento que se repite una y otra vez, un desmembramiento del cuerpo y a su vez de la realidad por medio de la representación.

Experiencia interior

Ahora toca adentrarnos en los pliegues de las ideas de Georges Bataille. Con respecto al *leng tch'e* en la exposición *Camera Obscura*, Elizondo recuerda:

²⁸² Dawn Ades, *Fotomontaje*, 12.

²⁸³ Dawn Ades, *Fotomontaje*, 12.

El antecedente de Camera Oscura es toda una serie con el nombre Leng-Tche. El Leng-Tche en Gironella es la reproducción pictórica de una fotografía de la tortura china. Fotografía que yo había incluido en mi libro *Farabeuf*, cuyo tema en cierta medida es el valor de ella como documento psicográfico. Misma fotografía que había sido publicada y dada a conocer en un libro que se llama *Las lágrimas de Eros* de Bataille, que es una historia del arte ilustrada en términos de ese tipo de imágenes, entre las cuales se encuentran el suplicio chino del que hay muchos cuadros de Gironella con variaciones en intensos colores.²⁸⁴

Aquí Elizondo se está proponiendo como una especie de co-autor, si acaso intelectual, de la serie de Gironella. Respecto a *Las lágrimas de Eros*, José de la Colina es quien dice haber dado el libro de Bataille a Elizondo, en una salida al cineclub del IFAL. De la Colina cuenta que acababa de comprar el libro en francés, tomaban un café y Elizondo le quitó el libro de las manos, cuando Elizondo llegó a la foto del supliciado se quedó como hipnotizado.²⁸⁵ La explicación de la influencia de la obra de Bataille en Elizondo tiende a caer en la simplicidad de reducir los ensayos del escritor francés a la yuxtaposición de placer y dolor. Sin embargo, es esencial adentrarse más a fondo en los conceptos presentados en su libro *Las lágrimas de Eros* y examinar su relación con la iconografía, ya que esta obra puede ser interpretada también en términos de fotomontaje. Además, existe un concepto que, junto con los temas de placer y dolor, ha sido subestimado: la experiencia interior. A este aspecto nos dirigimos a continuación.

Todo parece indicar que la atracción de Elizondo hacia Bataille no se limitaba únicamente al libro *Las lágrimas de Eros*. En la recopilación de ensayos titulada *Teoría del infierno*, se encuentra un ensayo llamado “Georges Bataille y la experiencia

²⁸⁴ Rita Eder, *Gironella*, 48-49.

²⁸⁵ *El extraño experimento del profesor Elizondo*, Documental dirigido por Gerardo Villegas (México: TV UNAM, 2007), min 39:54. Existe una laguna en la forma en la que las ideas y textos de Bataille llegaron a México. Para este momento es muy probable que autores como Elizondo lo conocieran de propia mano en alguno de sus viajes a Francia. Sin embargo, tengo la hipótesis de que sus ideas comenzaron a circular mucho tiempo antes gracias a Octavio Paz, además de que existen varios artículos de Roger Caillois —colaborador cercano a Bataille— en la revista *Cuadernos Americanos* ya desde la década de los cuarentas.

interior”²⁸⁶ lo que sugiere que el escritor estaba al tanto de las discusiones filosóficas de Bataille en torno a este concepto. Además, a través del contenido del ensayo y las citas que incorpora, es posible deducir que Elizondo también tenía conocimiento del libro *El erotismo* de Bataille.

En términos generales, Elizondo encuentra una euforia “sexológica” y reconoce en Bataille el ser el primero en haber encontrado el trasfondo filosófico del erotismo y esbozar la relación entre la sensualidad y la muerte. De esta manera Bataille, según Elizondo, reduce toda actividad trascendental humana al erotismo:

El cadáver y la posibilidad ontológica que tenemos todos los hombres en convertirnos en carroña —más que cualquier símbolo mágico—, es lo que constituye, esencialmente, no sólo la ‘prohibición’ en contra de la cual se ejerce la violencia desencadenada por el erotismo, sino su prefiguración mediante el acto sexual, su fin último.²⁸⁷

En este texto también analiza el tan ya mencionado libro *Las lágrimas de Eros*. Elizondo nos dice que mediante el mito y un método sustentado en la meditación filosófica, pero también en el ordenamiento de datos iconográficos surgidos de la historia del arte, la relación estrecha que hay entre el amor y la muerte se hace evidente. De esto sólo quiero destacar la importancia que Elizondo da a los “datos iconográficos”, como él los llama, que surgen de la historia del arte. Elizondo está entendiendo que es un texto que no se entiende sin sus imágenes, es decir, lo lee en términos de fotomontaje. *Las lá-*

²⁸⁶ Salvador Elizondo, “Georges Bataille y la experiencia interior”, en *Teoría del infierno*, de Salvador Elizondo, Letra Mexicanas (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 73-77. En el prólogo el autor nos dice que los ensayos fueron escritos entre 1959 y 1972, pero no he podido precisar el año exacto de éste ensayo.

²⁸⁷ Salvador Elizondo, “Georges Bataille y la experiencia interior”, 74-75.

grimas de Eros es un artefacto de memoria y de montaje que tiene que dejar de ser interpretado como sólo texto.²⁸⁸

A propósito del *leng tch'e*, Elizondo nos dice:

Es particularmente impresionante la fotografía del suplicio chino llamado Leng Tch'e, imagen en la que Bataille advierte todas las características esenciales del erotismo: la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico.²⁸⁹

En otras palabras, el erotismo se concibe como una vivencia subjetiva del individuo. Este planteamiento nos insta a desarrollar una filosofía sistemática que integre la experiencia interna con la realidad. En este contexto, es fundamental adentrarnos en las ideas de Bataille, ya que, como lo señala Derrida, la experiencia interna es en sí misma una 'no-experiencia' que no guarda relación con ninguna entidad presente, sino más bien con lo inalcanzable que dicha experiencia representa en el sufrimiento.²⁹⁰

Dicho lo anterior, tanto Derrida como Bataille sugieren que el erotismo se ve como una experiencia personal, única para cada individuo. Además, hace hincapié en la importancia de desarrollar una filosofía que integre la experiencia interna con la realidad. Finalmente, menciona que Bataille y Derrida argumentan que la experiencia interna del erotismo es en sí misma una especie de "no-experiencia", ya que no se relaciona con nada presente, sino más bien con lo inalcanzable o lo imposible que dicha experiencia representa en el contexto del sufrimiento.

²⁸⁸ En ese momento de la investigación registré dentro del libro 207 imágenes provenientes de la historia del arte occidental —en su mayoría—, pudiendo decir que es una empresa equivalente al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg o El museo imaginario de André Malraux.

²⁸⁹ Salvador Elizondo, "Georges Bataille y la experiencia interior", 75-76.

²⁹⁰ Martin Jay, *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal* (México: Paidós, 2009), 423.

4. Leng Tch'e

Consideraciones históricas

En el dorso de una fotografía que mostraba un horrendo suplicio, Salvador Elizondo escribió una pregunta que nos lleva a reflexionar: “¿A quién pertenece ese cuerpo al que podríamos haber amado infinitamente?” (**Fig. VI.13**). Históricamente, podemos encontrar respuesta a esta interrogante planteada por Elizondo.

El *leng tch'e*, también conocido como “muerte por mil cortes”, fue una técnica de tortura utilizada para ejecutar penas de muerte hasta principios del siglo XX en China, Corea y Taiwán. Aunque las fuentes no proporcionan una descripción precisa del procedimiento, en términos generales consistía en lo siguiente: el prisionero era desnudado y atado a un poste en un lugar público. Posteriormente, se le infligían una serie de cortes, cuya cantidad variaba. Estos cortes se realizaban de forma superficial y en puntos específicos, con el propósito de causar dolor pero no provocar la muerte por hemorragia. Al concluir este tormento, el condenado era desmembrado y, en algunas ocasiones, decapitado. A veces, los prisioneros eran intoxicados con opio para aliviar su sufrimiento.

Esta práctica estaba a punto de ser abolida en China entre el otoño de 1904 y la primavera de 1905.²⁹¹ Quizás esta forma de suplicio no hubiera cobrado la relevancia e interés que generó en occidente de no ser por la popularización de las cámaras fotográficas con las que los soldados franceses como fotógrafos amateur fueron capaces de captar aquellas imágenes, las cuales circularían en diarios y postales posteriormen-

²⁹¹ Timothy Brook, Jérôme Bourgon, y Gregory Blue, *Death by a thousand cuts* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008), 31.

te. La historia del *leng tch'e* es la historia de sus representaciones y su visualidad, incluyendo lo que pudo ser imaginado así como visto.²⁹² Sin esas fotos, quizás hubieran llegado trazos menos potentes de aquellas práctica y no hubieran tenido tanto impacto.

Al preservar estas fotografías de crueldad de un castigo penal que entraría en desuso, los observadores occidentales ayudaron a perpetuar una memoria visual que distanciaba a Oriente de Occidente.²⁹³ Así, Oriente jamás dejaría de ser “el otro” salvaje y cruel, con métodos cuestionables de castigo, alimentados por la imaginación e ignorancia occidentales. Aquella idea perduraría siglos después.

Si bien la circulación de estas fotografías no cambiarían la historia punitiva de China, sí impactarían en la historia de las ideas de occidente sobre lo que se considera cruel y en la estética de la representación de estos castigos.²⁹⁴ Para los europeos estas imágenes de crueldad se convirtieron en una forma oficial de estimular el odio público hacia los enemigos de la sociedad. Es cierto que los escritores e ilustradores chinos también estuvieron interesados en mostrar representaciones de estos castigos, pero no de manera tan directa y explícita como en occidente. De hecho, existen muy pocas ilustraciones chinas de estos castigos y a menudo no se cuenta con la procedencia temporal correcta, por lo que esto contribuye a su descontextualización.²⁹⁵ Para los orientales, la exhibición del cuerpo supliciado no era algo frecuente ni funcionaba como espectáculo, como sí ocurría en la Europa anterior al siglo XIX.

²⁹² Timothy Brook, *et. al.*, *Death by a thousand cuts*, 122.

²⁹³ Timothy Brook, *et. al.*, *Death by a thousand cuts*, 6.

²⁹⁴ Timothy Brook, *et. al.*, *Death by a thousand cuts*, 8.

²⁹⁵ Timothy Brook, *et. al.*, *Death by a thousand cuts*, 23.

Desde finales del siglo XVIII, las ejecuciones en Europa dejaron de ser espectáculos públicos y adoptaron un carácter más privado, limpio y supuestamente indoloro. En su influyente ensayo sobre el surgimiento de las prisiones, Michel Foucault se propone analizar los cambios en las prácticas punitivas a través de la tecnología política del cuerpo, revelando así la historia compartida de las relaciones de poder y las relaciones de objeto.²⁹⁶ Durante la Edad Media, el castigo corporal de los condenados era un evento público que involucraba a la población en general. Sin embargo, a partir del siglo XIX, estas formas de castigo se vieron marcadas con una connotación negativa.²⁹⁷ El suplicio, además, constituía un ritual mediante el cual se manifestaba y preservaba el poder.

En el primer capítulo de su libro, Foucault analiza el suplicio y la exhibición de los condenados como dispositivos de poder que buscaban controlar el cuerpo por medio de la exhibición pública del dolor. Él afirma: “La muerte-suplicio es un arte que prolonga la vida a través del dolor, dividiéndola en 'mil muertes' y obteniendo, antes de que la existencia llegue a su fin, 'las más exquisitas agonías’”.²⁹⁸ De esta manera, los cuerpos sometidos a estos métodos de castigo se convierten en una manifestación del dolor y los castigos esperados en el más allá, lo que explica la curiosidad de aquellos que acudían a presenciar estos espectáculos.²⁹⁹ El castigo y tormento de la justicia terrenal perseguirían a los condenados incluso después de la muerte. Es importante destacar cómo estas nociones del suplicio coinciden con las creencias chinas, ya que para ellos,

²⁹⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI Editores, 2009), 32-33.

²⁹⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 17.

²⁹⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 43.

²⁹⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 57.

más que un castigo corporal, también representaba un castigo que continuaba afectando al condenado incluso después de su fallecimiento.

Sin embargo, es importante destacar una diferencia fundamental en la comprensión del suplicio entre Oriente y Occidente. En Occidente, especialmente en la tradición católica, el suplicio se concebía como un sacrificio que encontraba su máxima representación en el cuerpo crucificado de Jesús. Este sacrificio tenía un carácter ceremonial en su ejecución y un significado trascendental. El castigo estaba intrínsecamente ligado a la creencia de que a través del sufrimiento era posible alcanzar la redención. Por otro lado, en el suplicio del *leng tch'e*, no existía tal posibilidad de redención, ya que el castigo se prolongaba sin cesar.

Estos sistemas simbólicos diferentes en relación a la violencia ejercida sobre los cuerpos operaban tanto en Oriente como en Occidente. La presencia del cuerpo en las fotografías del suplicio que circularon en Europa es evidencia de esta diferencia cultural. Para Occidente, observar estas imágenes resultaba en cierta medida aceptable, ya que el cuerpo torturado evocaba la memoria del cuerpo mutilado de Cristo y sus sufrimientos. En cambio, en las pocas ilustraciones que provienen de China, el cuerpo aparece despojado de la expresión de sufrimiento que se captura en la fotografía.

Esta distinción cultural revela la forma en que las prácticas punitivas y los conceptos de dolor y sufrimiento se entrelazan con las creencias religiosas y los sistemas de significado. Mientras que en Occidente el suplicio adquiría una dimensión sagrada y se asociaba con la redención y el sacrificio, en China y otras culturas orientales, el suplicio carecía de esta connotación trascendental y se percibía como una forma de castigo sin posibilidad de redención. Estas divergencias culturales en la interpretación del

suplicio evidencian la complejidad de las prácticas punitivas y su relación con los sistemas de creencias y valores en diferentes sociedades.

Orientalismo y decadentismo

Lo anterior se centra en las concepciones que Occidente desarrolló acerca de Oriente, retratándolo como un lugar suspendido en el tiempo y ajeno a los procesos históricos. Como explica Linda Nochlin, durante el siglo XIX hubo un auge de la pintura orientalista como resultado de la expansión colonial europea.³⁰⁰ Para que esta generación pudiera construir tal imaginario, se requería la presencia de occidentales que decodificaran al otro colonizado según sus ideas preconcebidas. Bajo los términos de dominación colonial, los artistas podían proyectar sus deseos sobre el otro bajo la cobertura de una alegoría exotizada.

En su análisis del cuadro *La muerte de Sardanápalo* (**Fig. VI.14**) del pintor francés Eugène Delacroix, Nochlin llega a la conclusión de que este artista “se había acercado demasiado a declarar abiertamente el corolario más explosivo, y, por lo tanto más cuidadosamente reprimido, de la ideología de la dominación masculina: la conexión entre la posesión sexual y el asesinato como una declaración de goce absoluto”.³⁰¹ En este sentido, para el arte occidental, la fantasía de una posesión absoluta del cuerpo femenino resultaba aceptable debido a la estructura formal y el pseudonaturalismo científico con el que se presentaban. El Oriente imaginado por Occidente se enmarcaba en términos de sumisión erótica.

³⁰⁰ Linda Nochlin, “El Oriente imaginario”, en *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*, de Linda Nochlin (Madrid: Akal, 2020), 89-91.

³⁰¹ Linda Nochlin, “El Oriente imaginario”, 98.

Estos planteamientos evidencian cómo el arte occidental, influido por las relaciones de poder y dominación colonial, construyó una visión distorsionada y fetichizada de Oriente. Este imaginario orientalista, con su enfoque en la sumisión erótica y la posesión absoluta, refleja tanto los estereotipos de género como las dinámicas de poder propias de la época. Además, revela la influencia de las estructuras de poder y la mirada colonizadora en la creación y representación artística, perpetuando así una visión desigual y dominante de las culturas orientales.

A punto de concluir el siglo XIX, el escritor francés Octave Mirabeau publicó la novela *El jardín de los suplicios*. Esta obra, que no sigue una estructura convencional, se divide en tres partes: la primera, titulada “Frontispicio”, consiste en un diálogo entre hombres ilustres que discuten cómo ven la violencia y la inclinación criminal como aspectos inevitables del instinto humano. La segunda parte aborda el declive político del protagonista, quien, acusado de corrupción, se ve obligado a huir en una expedición científica hacia el lejano Oriente. Por último, la parte más famosa y que da nombre a la novela narra cómo el protagonista llega a China y se reencuentra con una antigua amante inglesa llamada Clara. Juntos emprenden una excursión a una prisión abierta al público occidental, donde pueden pasear por hermosos jardines llenos de flores exóticas. Sin embargo, en contraste con esta belleza, en los jardines se llevan a cabo terribles torturas contra los prisioneros. La contradicción entre la belleza y el tormento lleva a Clara, un estereotipo de *femme fatale*, a experimentar un éxtasis erótico que la deja inconsciente.

Desde Mirabeau se establece una comparación entre el asesinato y el erotismo, y lo que resulta aún más inquietante, se establece una analogía entre la belleza y el

cadáver de una mujer. En este punto, surge la pregunta de cómo Gironella y Elizondo retoman esta temática casi cien años después. En la obra de Mirabeau, hay un pasaje en el que un médico exclama que “la belleza” se encuentra en una mujer con el vientre abierto y las pinzas adentro.³⁰² Adelantándose a la teoría del erotismo de Georges Bataille, Mirabeau, en voz de uno de los personajes, afirma: “El asesinato surge del amor, y el amor alcanza su máxima intensidad en el asesinato... Es la misma exaltación psicológica... Son los mismos gestos de ahogo, los mismos mordiscos, y son muy a menudo las mismas palabras, entre unos espasmos idénticos”.³⁰³ Considero que estas ideas decadentistas encuentran numerosos paralelismos con *Farabeuf*: lo médico, los instrumentos quirúrgicos, los cuerpos abiertos y la glorificación del suplicio como goce erótico.

Si *Farabeuf* consiste en narrar un instante desde todos los ángulos posibles, repitiendo la misma anécdota con matices y correcciones, la pintura de Gironella podría equipararse al proceso de creación de una escritura según la concepción de Elizondo. Es como si el propio cuadro explorara diversas técnicas y materiales, jugando con los estilos, cambiando los personajes y experimentando con los tiempos, pero siempre en torno a una misma base, como por ejemplo *Las Meninas*, la reina Mariana o la fotografía del *leng tch'e*. En otras palabras, se trata de una maquinaria de montaje y repetición similar que intentaremos desmontar para comprender su funcionamiento y significado más profundo.

³⁰² “¡El arte! ¡El arte! ¡La belleza! ¿Tú qué sabes de eso? Pues mira, hijo mío, ¡la belleza es un vientre de mujer abierto, sangrando, con unas pinzas dentro!”. Octave Mirabeau, *El jardín de los suplicios* (Madrid: Impedimenta, 2010), 28.

³⁰³ Octave Mirabeau, *El jardín de los suplicios*, 32

El enfoque de *Farabeuf* en narrar un instante desde múltiples perspectivas puede relacionarse con la técnica de la pintura de Gironella, ya que ambos artistas buscan explorar las múltiples dimensiones y posibilidades de una misma escena. En el caso de Gironella, esto se logra a través del uso de diversas técnicas y materiales, así como la experimentación con estilos y la manipulación de los personajes y los tiempos. Aunque cada obra tiene su propia base o punto de partida, el objetivo es ampliar la comprensión y profundizar en el significado de la obra a través de la maquinaria de montaje y repetición.

Al desmontar esta maquinaria presente en la pintura de Gironella, podemos adentrarnos en los mecanismos subyacentes y desentrañar su funcionamiento interno. Este análisis nos permite comprender cómo las diferentes técnicas y materiales se combinan y se relacionan entre sí, cómo los cambios en los estilos y los personajes afectan la percepción de la obra, y cómo los experimentos con el tiempo aportan nuevas capas de significado. En última instancia, este proceso de desmontaje nos ayuda a apreciar y valorar el proceso creativo detrás de la obra de Gironella, así como a comprender su contribución al desarrollo de la iconografía de la violencia que aborda este ensayo.

Las fuentes

En un par de entrevistas, Gironella evoca la inspiración detrás de los cuadros en los que incorporó la temática del *leng tch'é*:

Los cuadros inspirados en el suplicio chino de Leng T'che tienen tres fuentes. La fundamental es la novela de Elizondo, pero también hay menciones de ciertas fotografías del suplicio chino en *Rayuela* de Cortázar y en *Las lágrimas de Eros* de Bataille. Entonces, el suplicio del hombre o la mujer, la fotografía que sale en *Farebeuf*, yo lo traspuse

a un tema de pintura de una serie que inicié hace años y se llama “El obrador Francisco Lezcano” o “Lezcano”, que es el nombre del Niño de Vallecas. Entonces decidí pintar el cuadro en donde Francisco Lezcano usurpa el lugar de Velázquez, y en vez de *Las Meninas* es el suplicio chino. Después pinté otro, de la mujer que está en escorzo rojo; ese cuadro está tomado de la foto de un suplicado del libro de Bataille, pero la composición está inspirada en Tintoretto, en un cuadro del Museo Del Prado.³⁰⁴

Pocos años después, declaró lo siguiente:

El “Leng-T’che”, el suplicio chino, entonces la primera noticia que tuve yo del “suplicio chino” fue por un cuadro de Solana, después por el *Rayuela* de Cortázar y después por Elizondo y Elizondo y yo éramos uña y mugre, todos los días nos veíamos, y me puso el disco de Paun y me prestaba los libros y empecé a leer mucho de todo esto, y empecé a poner anotaciones chinas en mis cuadros pero como “chinois” como llegó un momento que era de moda ponerle cosas de un toque oriental, “Oriental Touch” sin saber ni de qué se trata ni nada.³⁰⁵

Resulta evidente que Gironella retoma el tema del *leng tch’é* de múltiples fuentes, lo cual resulta intrigante debido a los cambios en su versión. Inicialmente, atribuye el crédito principal a Salvador Elizondo, pero luego se contradice al afirmar que fue él quien lo vio por primera vez en un cuadro de José Gutiérrez Solana. Es probable que Gironella haya tenido un acercamiento pictórico a través de Gutiérrez Solana, pero no lo incorporaría a su repertorio iconográfico hasta después de leer *Farabeuf* y discutir el tema con Elizondo. Por lo tanto, resulta necesario analizar detalladamente las fuentes mencionadas por Gironella para interpretar el cuadro que nos ocupa en este capítulo. En este sentido, es crucial comenzar por indagar en el origen de este imaginario tanto para Elizondo como para Gironella, que se remonta a la figura de Georges Bataille.

³⁰⁴ Frida Vali, “Gironella: ‘Para mí, los museos son la realidad’”, 5-6.

³⁰⁵ “Entrevista a Alberto Gironella”, 1987, Textos y entrevistas, Archivo Alberto Gironella. Si bien la entrevista consta de 51 cuartillas mecanografiadas, en ningún momento se menciona el nombre del entrevistador ni con motivo de qué fue realizada. Podemos inferir que la entrevista se realizó en 1987 porque se menciona que el pintor está próximo a cumplir 58 años.

Bataille con Gironella

Los conceptos de Bataille sobre el erotismo y la violencia se integran perfectamente con el imaginario que Gironella había construido en sus pinturas, especialmente en relación con el tema de la decadencia de la corona española y la leyenda negra:

Carlos II iba al pudridero con sus mujeres, en un acto, sin duda, de necrofilia, para ver los cadáveres de sus ancestros y consumir luego relaciones eróticas. Hay una serie de leyendas y cosas tremendas al rededor de todo esto en la cultura de España. Están los famosos pudrideros de Valdez Leal, ligados —muy ligados— a la leyenda de Don Juan. Valdez Leal pinta a Don Juan en tren de descomponerse. Es lo que dice Bataille ¿no? Se trata de un problema que relaciona el suplicio y la fragilidad de la carne, y donde también está presente el placer. Y es mi mundo, mi espacio, mis personajes.³⁰⁶

Efectivamente, a grandes rasgos, se puede establecer una conexión entre los conceptos de Bataille sobre el erotismo y la violencia y el imaginario que Gironella plasmó en sus pinturas. Es relevante destacar que Gironella estaba familiarizado con la obra de Bataille, en particular su libro *El erotismo*, lo cual nos brinda una oportunidad para profundizar en las nociones de suplicio ligado al erotismo que Bataille desarrolló en dicha obra.³⁰⁷

El concepto de “suplicio” desempeña un papel central en la obra de Bataille. Para el filósofo y escritor francés el suplicio representa una forma extrema de experiencia que trasciende los límites humanos, adentrándose en lo prohibido y lo sacrificial. En su enfoque, el suplicio se entiende como una práctica que involucra dolor físico y sufrimiento, pero que a la vez conlleva una dimensión erótica y transgresora.

³⁰⁶ Frida Vali, “Gironella: ‘Para mí, los museos son la realidad’”, 6.

³⁰⁷ En una carta dirigida a José Augusto França fechada el 25 de abril de 1963, Cecilia y Alberto Gironella agradecen al remitente por el “hermoso libro de Georges Bataille *L’erotism*”. Archivo Alberto Gironella, Carpeta CO -1963.

En su obra *El erotismo*, Bataille argumenta que la experiencia del suplicio es fundamental para comprender el papel del erotismo en la vida humana. El suplicio, según este autor, implica la experiencia de la muerte y la destrucción de los límites que separan al individuo de los demás y de la naturaleza. En este sentido, el suplicio es una forma de experimentar la propia mortalidad y la contingencia de la vida humana. Esto acerca al erotismo y a la religión, pues para él, ambos están situados en el plano de la experiencia interior.³⁰⁸ En suma, para Bataille, el suplicio es una forma de experiencia extrema que implica la transgresión de los límites humanos y la entrada en el terreno de lo prohibido y lo sacrificial. El suplicio es fundamental para comprender el papel del erotismo y la transgresión en la vida humana y en la creación artística.

Además, Bataille expresa de manera explícita que el terreno del erotismo es, en esencia, el terreno de la violencia y la violación. En sus palabras: “La parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador, y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por este primer acto de destrucción”.³⁰⁹ Esta cita establece el marco conceptual que Bataille empleaba para referirse a lo femenino.

Es importante destacar que el andamiaje filosófico de Bataille se basaba principalmente en la dialéctica hegeliana, lo cual explica su uso de binomios como masculino/femenino, víctima/sacrificador, consumación/continuidad, entre otros. No obstante, es necesario reconocer que esta perspectiva puede resultar problemática desde una

³⁰⁸ Georges Bataille, *El erotismo* (México: Tusquets editores, 2013), 41.

³⁰⁹ Georges Bataille, *El erotismo*, 23.

mirada contemporánea, ya que reduce la mujer a un objeto erótico al servicio del hombre, trasladando la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana al ámbito del erotismo.³¹⁰

Así, fue años después de la publicación de *El erotismo* cuando Bataille decidió incluir en su libro *Las lágrimas de Eros* la fotografía del suplicio chino. Esta imagen fue el medio por el cual llegó a los ojos de Salvador Elizondo y Gironella, lo cual nos lleva a reflexionar sobre cómo llegó a conocerla Bataille y las interpretaciones que él mismo hizo de ella.

Resulta relevante indagar en las elucubraciones de Bataille acerca de esta imagen y su significado. ¿Cómo impactó en su pensamiento y en su concepción del erotismo y la violencia? ¿Qué reflexiones y conclusiones extrajo a partir de dicha imagen? Estas cuestiones pueden ayudarnos a comprender mejor la relación entre la obra de Bataille y las interpretaciones de Elizondo y Gironella, y a contextualizar la influencia de estas ideas en el desarrollo del imaginario artístico de ambos.

En resumen, Bataille estableció de manera explícita una conexión entre el erotismo y la violencia, considerando a la mujer como objeto erótico y al hombre como sujeto dominante. Su enfoque filosófico se apoyaba en la dialéctica hegeliana, lo que se reflejaba en sus concepciones binarias. La inclusión de la fotografía del suplicio chino en *Las lágrimas de Eros* fue un punto clave en la difusión de dicha imagen, generando repercusiones en la obra de Elizondo y Gironella. No obstante, es necesario profundizar en las reflexiones de Bataille acerca de esta imagen y su influencia en su pensa-

³¹⁰ Suzanne Guerlac, "'Recognition' by a Woman!: A Reading of Bataille's L'Erotisme", *Yale French Studies*, n.º 78 (1990), 94.

miento para obtener una comprensión más completa del contexto en el que se desarrollaron estas interpretaciones.

Las lágrimas de Eros fue el último libro publicado por Bataille, en colaboración con su colega Joseph-Marie Lo Duca. En esta obra, Bataille examina el papel de la sexualidad en el arte y la cultura. Argumenta que el arte auténticamente transgresor y provocativo es capaz de evocar emociones intensas y despertar el deseo erótico en el espectador. Además, sostiene que el acto de creación artística en sí mismo posee una cualidad erótica, ya que implica una entrega total y una pérdida de control.³¹¹

Al igual que en *El erotismo*, Bataille aborda en este libro el tema de la muerte y su relación con la sexualidad. Argumenta que la muerte y el erotismo comparten una conexión profunda, ya que ambos implican una ruptura de las estructuras establecidas y una apertura hacia lo desconocido. El deseo erótico, según Bataille, nos confronta con nuestra propia mortalidad y nos recuerda nuestra finitud como seres humanos. El erotismo se convierte así en un elemento fundamental en la experiencia artística, ya que despierta los deseos más profundos y nos confronta con nuestros impulsos más primarios.

Además, Bataille explora la relación entre el erotismo y la muerte como dos fuerzas que desafían las normas sociales y desencadenan una intensa liberación emocional. La atracción erótica y la confrontación con la mortalidad se entrelazan, generando una tensión que nos lleva a explorar los límites de nuestra existencia y experimentar la trascendencia.

³¹¹ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros* (México: Tusquets, 2013), 195-197.

Debe señalarse que *Las lágrimas de Eros* se compone de dos elementos fundamentales: por un lado, el ensayo escrito, y por otro, el ensayo visual. En él, se emprende un esfuerzo por crear una iconografía del erotismo en la cultura occidental, mientras se narra la historia de la humanidad vinculada a este tema y a los conceptos que lo rodean.

En cuanto al aspecto visual, el libro incluye más de doscientas imágenes que abarcan diversas épocas, desde la pintura rupestre hasta obras pictóricas de artistas contemporáneos a Bataille. En las cartas dirigidas a Joseph-Marie Lo Duca, Bataille expresa su preocupación por la ubicación exacta que ocuparán las imágenes en la edición, incluso solicita cambios de páginas específicas. Nada en el libro se deja al azar. Sin embargo, al parecer, al final Bataille no tuvo un control absoluto en la disposición de las imágenes para su libro, lo que puede dar lugar a cierta disparidad en ocasiones.³¹²

Esta dualidad entre el ensayo escrito y el ensayo visual en *Las lágrimas de Eros* permite una experiencia enriquecedora y multidimensional para el lector. Las imágenes seleccionadas se convierten en una parte integral del mensaje y la propuesta estética de Bataille, ampliando la comprensión del erotismo a través de representaciones visuales a lo largo de la historia del arte. Aunque pueda existir cierta disparidad en la disposición de las imágenes, esto no invalida la intencionalidad y el cuidado con los que fueron seleccionadas, y añade una capa adicional de complejidad a la obra.

La imagen del suplicio chino se encuentra al final de *Las lágrimas de Eros*, ocupando las últimas reflexiones del libro. En relación a esto, Bataille declara lo siguiente en su obra:

³¹² Timothy Brook, *et. al.*, *Death by a thousand cuts*, 228.

Desde 1925, estoy en posesión de uno de estos clichés. Me lo dio el doctor Borel, uno de los principales psicoanalistas franceses. El cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática (?) y a la vez intolerable (...) Bastante más tarde, en 1938, un amigo me inició en la práctica del yoga. Fue en esta ocasión cuando discerní, en la violencia de esa imagen, una infinita capacidad de trastorno. A partir de esta violencia —aún hoy en día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible— me sentí tan trastornando que accedí al éxtasis.³¹³

Es difícil verificar si Bataille tuvo acceso a esa imagen desde la década de 1920. Según Timothy Brook, lo más probable es que descubriera las fotografías por accidente en 1934, en el último volumen de *Nouveau traité de psychologie* de Georges Dumas. Posteriormente, la primera vez que habla de manera explícita sobre esta imagen es en su libro *La experiencia interior* de 1943. A lo largo de estos años, la concepción de Bataille hacia estas fotografías experimentó cambios, llegando incluso a deshumanizar a la víctima y contemplarla como una abstracción del sacrificio.

En este sentido, Bataille llevaba a cabo ejercicios espirituales de meditación a partir de estas fotos, llegando a entrar en trance y experimentar las heridas en su propio cuerpo. Estas imágenes se convirtieron en un elemento de introspección y conexión profunda con los aspectos más oscuros y transgresores del ser humano.³¹⁴

Conviene poner en énfasis que las fotografías del suplicio chino tuvieron un impacto significativo en el desarrollo del pensamiento y la obra de Bataille. A través de su experiencia íntima con estas imágenes, Bataille exploró los límites de la experiencia humana, sumergiéndose en la violencia y el sacrificio como formas extremas de transcendencia. Estas prácticas espirituales reflejan su búsqueda por ir más allá de los lími-

³¹³ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, 247.

³¹⁴ Georges Bataille et al., *The Sacred Conspiracy: The Internal Papers of the Secret Society of Acéphale and Lectures to the College of Sociology* (London: Atlas Press, 2017).

tes establecidos y adentrarse en lo desconocido, buscando una conexión profunda con la experiencia de la víctima y la naturaleza misma del sacrificio.

La relación de Bataille con la imagen del suplicio chino evolucionó a lo largo del tiempo, desde su posible descubrimiento accidental hasta convertirse en un elemento central de su experiencia espiritual y exploración de los límites humanos. Estas fotografías desempeñaron un papel fundamental en su obra y pensamiento, llevándolo a adentrarse en la oscuridad y la violencia como medios para alcanzar una trascendencia única.

Ampliar nuestra comprensión de las nociones de suplicio ligado al erotismo que Bataille desarrolló en su obra resulta fundamental para contextualizar el trabajo de Gironella. Al explorar estos conceptos, podemos apreciar cómo Gironella, a través de su arte, buscó representar la decadencia de la corona española y la leyenda negra mediante la incorporación de elementos tanto eróticos como violentos. En las pinturas de Gironella, encontramos imágenes que evocan una tensión entre el placer y el dolor, la belleza y la degradación, reflejando así la influencia de las ideas de Bataille. Así, el suplicio se convierte en una metáfora visual de la opresión y el sufrimiento experimentados en el cuerpo, pero siempre dentro del contexto histórico de la decadencia de la corona española.

El obrador de Francisco Lezcano

Volviendo a la imagen, en la entrevista previamente mencionada, Gironella declara que la composición de su cuadro *El obrador de Francisco Lezcano* se basa en una obra de Tintoretto que se encuentra en el Museo del Prado. Es significativo que haya retomado

esta pintura, ya que representa una escena violenta. La obra a la que hace referencia es *La violencia de Tarquino* (**Fig. VI.15**), del siglo XVI, en la cual se representa el momento en el que Tarquino ata a Lucrecia con sus propias prendas y la sujeta por el cuello para violarla. La habitación está completamente destrozada, mientras que en la esquina inferior derecha un perro ladra.

Este cuadro de Tintoretto se convierte en una fuente de inspiración y referencia visual para Gironella. Al incorporar elementos de esta obra en *El obrador de Francisco Lezcano*, el artista establece un diálogo intertextual y evoca la temática de la violencia y la transgresión. La elección de esta escena impactante y perturbadora no solo revela el interés de Gironella por la representación de la violencia, sino también su intención de generar una reflexión crítica sobre la decadencia y los abusos de poder.

La conexión entre estas dos obras pictóricas, separadas por siglos de historia, parece cuestionar la permanencia de la violencia y la explotación en diferentes contextos históricos y culturales. Este cuadro también evoca la serie *Nación pequeña* de José Clemente Orozco, que ya se trató en un capítulo anterior. Así, Gironella, a través de su reinterpretación visual, pone de manifiesto la continuidad de estas problemáticas y nos insta a reflexionar sobre su persistencia en la sociedad contemporánea.

Es necesario establecer un orden en la concepción de los distintos cuadros titulados *El obrador de Francisco Lezcano*. El primero de ellos del que se tiene registro es un óleo sobre tela fechado en el año 1964 (**Fig. VI.16**). En esta obra, la composición es muy similar a la del cuadro de Tintoretto previamente descrito, incluso en la elección de la paleta de colores. Sin embargo, en esta versión, en primer plano se representa al enano de la corte transformado en pintor detrás de su lienzo, en una clara referencia a

Las Meninas de Velázquez. En la escena no se observa ninguna mujer siendo violentada, pero en la parte central inferior, la figura de la reina Mariana tiene el rostro de un perro.

Posteriormente, se encuentran otras variaciones de esta misma escena, realizadas con acuarela y tinta y fechadas en el mismo año. En algunas de estas variaciones, el enano puede llevar una corona (**Fig. VI.17**), mientras que en otras, un perro ataca directamente a la reina Mariana (**Fig. VI.18**). Estas diferentes representaciones sugieren una exploración más profunda por parte de Gironella en torno a la temática y los personajes involucrados en la escena.

La serie de cuadros titulada *El obrador de Francisco Lezcano* se presenta como una reinterpretación visual en la que se entrelazan elementos de la pintura clásica y referencias a la historia de la corte española. La figura del enano, la presencia de la reina Mariana y la alusión a *Las Meninas* y a la obra de Tintoretto, son elementos que enriquecen el significado simbólico de la composición. En el año 1966, se presenta por primera vez el tema del *leng tch'é* en una obra realizada con tinta china y acuarela sobre papel. En estas representaciones iniciales, se exploran variaciones en blanco y negro y también en color utilizando tinta. No es hasta 1968 que el tema se plasma en óleo, siendo la figura central del suplicio siempre la reina Mariana.

Salvador Elizondo dedicó varios ensayos a la obra de Bataille, los cuales no son más que paráfrasis de las ideas del escritor francés. Es en el ensayo "Gironella: El sueño de Felipe IV o lo pudrideros ópticos" en el que conjunta las ideas de Bataille y las aterriza en la obra del pintor mexicano. En este texto, Elizondo recuerda:

Mi primera visión de *El obrador de Francisco Lezcano* fue fugaz, un acto inconsecuente, una visita pasajera al estudio de Gironella. Apenas concluida, la tela reposaba todavía sobre el caballete figurando la entrada a un infierno español recalcitrantemente individualista y a la vez católico, desplegando su misterio metamórfico como muestra el cadáver en la interioridad de la plétora visceral sobre la plancha del anfiteatro, inquietando y exacerbando todas las cosas que nos sirven para construir nuestra vigilia imperturbable.³¹⁵

Es muy probable que Elizondo esté describiendo el cuadro que nos concierne en este capítulo, considerándolo como el término final de una serie y el clímax de una obsesión. Sin embargo, sabemos a través de cuadros posteriores que la obsesión de Gironella continuó. En la interpretación de Elizondo, podemos apreciar la influencia de los temas batailleanos sobre el sacrificio, el placer y el dolor. Elizondo afirma que “la condición esencial de la tortura es su antítesis: el sacrificio de quien la sufre. Sólo la relación que existe entre los amantes es tan estrecha y solidaria como la que existe entre el suplicador y el suplicado”.³¹⁶ Así, Elizondo lleva a cabo un análisis profundo y detallado de las ideas de Bataille en el contexto de la obra de Gironella. Explora cómo las concepciones de Bataille sobre el erotismo, la violencia y la transgresión se entrelazan con la visión artística de Gironella y su exploración de la decadencia de la corona española y la leyenda negra. Elizondo se sumerge en el mundo creativo de Gironella y establece un diálogo entre las ideas de Bataille y la iconografía desarrollada por el artista mexicano.

En este sentido, Elizondo pone en relieve la influencia de Bataille en la interpretación y comprensión de la obra de Gironella, destacando cómo las ideas del escritor francés se convierten en una herramienta conceptual para entender la exploración ar-

³¹⁵ Salvador Elizondo, “Gironella: El sueño de Felipe IV o lo pudrideros ópticos”, en *Cuaderno de escritura*, de Salvador Elizondo (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 75.

³¹⁶ Salvador Elizondo, “Gironella: El sueño de Felipe IV o lo pudrideros ópticos”, 76.

tística de Gironella en torno a temas como la violencia, el erotismo y la decadencia. El texto de Elizondo se convierte así en un puente entre los planteamientos teóricos de Bataille y su aplicación práctica en la obra de Gironella.

La pintura de Gironella se puede ver como la síntesis de una amplia gama de referencias visuales, literarias e históricas. El tiempo desempeña un papel fundamental en la comprensión de su obra, como él mismo explicó: “En casi toda mi obra, el elemento tiempo juega un papel importante, la destrucción que el tiempo ejerce en la obra misma y en el sujeto de la obra...”.³¹⁷ Podemos interpretar la obra de Gironella como un montaje, entendiendo esto como la representación visual de las discontinuidades temporales.³¹⁸

Pero se habla poco acerca de la decisión explícita de Gironella de transformar la figura del supliciado, que en los términos de Bataille y Elizondo es una figura andrógina, en la representación de una mujer reconocible, en este caso, la reina Mariana. La Reina Mariana de Austria, también conocida como Mariana de Austria o Mariana de Habsburgo (1634-1696), desempeñó un papel significativo en la historia de España como esposa del rey Felipe IV y luego como regente en nombre de su hijo Carlos II. Sin embargo, su figura fue objeto de controversia y ha sido asociada con una perspectiva negativa debido al declive y los desafíos que enfrentó España durante su regencia.³¹⁹

³¹⁷ “Gironella y su obra (guión para radio o televisión)”, 4 de agosto de 1999, Notas y textos, Archivo Alberto Gironella, 1.

³¹⁸ Dicha acepción del montaje retomo de Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009), 430.

³¹⁹ En ese contexto, se evidenciaban tensiones políticas y económicas, y el papel de Mariana debe ser evaluado teniendo en cuenta las limitaciones y complejidades de la época, para este propósito recomiendo los estudios revisionistas: Silvia Z. Mitchell, *Queen, mother, and stateswoman: Mariana of Austria and the government of Spain* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019); Laura Oliván, *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana* (España: Editorial Complutense, 2006).

Al igual que un hombre burgués del siglo XIX, Gironella sentía “una cosa de odio y amor hacia la mujer, de rechazo y fascinación.” El pintor continúa: “Sí, es mi mujer. Entonces a veces es una perra o es la mujer más deseable. Hago eso pictóricamente, lo voy a hacer hasta que me muera, hasta que deje de pintar”.³²⁰ La anterior declaración resulta polémica, por decir lo menos. Pero también cobra sentido si ponemos atención a la importancia que le da la figura del perro —o perra— a lo largo de su obra como este agente destructor e irracional.

Valdría la pena traer a colación una de las imágenes más crueles de la iconografía de Julio Ruelas. En uno de sus frisos para la *Revista Moderna* (**Fig. VI.19**) observamos a una mujer encadenada por los tobillos, quien extiende sus brazos agonizante para alcanzar al niño que está siendo devorado por un perro salvaje y furioso. Como apunta Fausto Ramírez, esta imagen es una transgresión a la imagen decimonónica de la madre pura y angelical, ya que la ropa rasgada deja sus carnes al descubierto e, incluso, se puede hablar de una vejación sexual.³²¹ Otra transgresión que aquí se observa es la del perro, el cual ya no funge como guardián y compañero fiel del hombre, sino como instrumento de tortura física hacia un niño y tortura psicológica hacia la mujer. Así, el perro recobra este sentido de animalidad e instinto predador.

Gironella retoma este simbolismo agresivo de los canes, tal como Juan García Ponce observa en el cuadro *El obrador de Francisco Lezcano*:

el mismo perro del cuadro cobra vida y se convierte en la expresión del elemento irracional, es el ciego destructor, el puro impulso bárbaro hacia los orígenes, hacia la ausencia de cualquier orden en nombre del derecho a la vida, que sale del ámbito mismo

³²⁰ “Gironella: ‘Para mí los museos son la realidad’”, 2.

³²¹ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales”, 19-120.

de la cultura para levantarse contra ella y liberar la belleza. De ese impulso nace el terrible sentido de los cuadros de Gironella y su capacidad para perturbarnos; la pintura, la cultura misma deben ser destruidas para que de sus ruinas renazcan el arte y la cultura, no como fantasmas de un orden, sino como un nuevo orden.³²²

Para Ponce, el perro es el instinto creador que tiene que destruir para crear.

Por su parte, Rita Eder lo interpreta de la siguiente manera:

Mariana aparte como una especie de retablo, su imagen convive peligrosamente con la de un perro, las manos y los pies aparecen destrozados, estos miembros mutilados predicen su desaparición. En esta obra se produce una metamorfosis en la que la Reina Mariana pasa a formar parte de un bestiario, cuyo ser esencial es un perro decadente con una expresión que oscila entre la estupidez y la perversidad. Según las lecturas de Alberto, las hechiceras para actuar su maleficio se convertían en perros y Mariana era bien conocida como hechicera. (Mariana también será convertida en mueble, en una lata de sardinas, en imagen de mutilación).³²³

Esta es una de las tantas transfiguraciones de la reina Mariana: de ser atacada por un perro famélico a ser ella la perra (**Fig. VI.20**). Para Gironella el proceso parece ser más simple en apariencia, en una entrevista con Francisco Toledo declara: “Hay un cuadro de Goya donde hay una mujer con cabeza de perra y de ahí se me ocurrió hacer la Reina con cabeza de perra”.³²⁴ Se trata del cuadro *La cocina de las brujas* (**Fig. VI.21**) en la que presenciamos un ritual de brujas y brujos y una de las figuras está en proceso de metamorfosis a un canino.³²⁵ Si bien esta pudo ser la inspiración visual, el transformar mujeres en perras tiene muchas implicaciones interpretativas.

Como Dijkstra apunta: “A los ojos de muchos hombres de fin de siglo, la mujer se había convertido en una bestia enloquecida y depredadora, una criatura que ace-

³²² Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, 43-44.

³²³ Rita Eder, *Gironella*, 56.

³²⁴ Alberto Gironella, “Entrevista con Francisco Toledo”, s. f., Textos, Archivo Alberto Gironella, 24.

³²⁵ Sobre este cuadro ver: Folke Nordström, Goya, *Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2013), 203-205.

chaba a los hombres por puro sadismo y autoindulgencia.”³²⁶ Los hombres de finales del siglo XIX, quienes se encontraban inmersos en el mundo materialista, prosaico y monótono que habían construido, y que se veían a sí mismos como la vanguardia intelectual de la civilización, se hallaban atrapados en una sociedad caracterizada por costumbres y etiquetas extremadamente sofisticadas, que distaban mucho de reflejar sus aspiraciones de trascendencia.

Dada su naturaleza intelectual, los hombres decimonónicos no estaban dispuestos a reconocer abiertamente sus propios deseos sexuales, aunque, paradójicamente, se encontraban abrumados por ellos debido al tedio que experimentaban. En este contexto, la figura de la mujer aparecía de manera oportuna: en primer lugar, para dar vida a sus fantasías y, en segundo lugar, para servir de chivo expiatorio y cargar con la culpabilidad de esas fantasías. El resultado fue la difusión generalizada del mito de la mujer-animal.³²⁷ En otras palabras, observamos una constante repetición de los mismos clichés: estas representaciones de mujeres como seres bestiales y depredadores continuaban ejerciendo una influencia regresiva en los hombres, obstaculizando su desarrollo. Mientras se exalta al hombre como símbolo de evolución, a la mujer se le estigmatiza como representante de la degeneración, basándose en la supuesta proximidad de estas últimas con la naturaleza.

Al final, persisten de manera recurrente los mismos patrones iconográficos. Estas representaciones de mujeres como seres bestiales y depredadores continuaban ejerciendo una influencia regresiva sobre los hombres, lo que a su vez obstaculiza su

³²⁶“In the eyes of many fin-de-siècle males, woman had become a raving, predatory beast, a creature who preyed on men out of sheer sadistic self-indulgence” Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, 234.

³²⁷ Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, 234-235.

desarrollo y evolución. Esta dicotomía, en la que el hombre se erige como símbolo de progreso mientras que la mujer se asocia con la degeneración debido a su supuesta cercanía con la naturaleza, se mantiene arraigada en la psicología cultural.

La estrategia iconográfica empleada por Gironella se basa en la contraposición de elementos opuestos, un enfoque influenciado por las ideas de Georges Bataille. Sin embargo, cabe destacar que, en última instancia, estas representaciones no logran distanciarse significativamente de los mismos tropos que predominaban a finales del siglo XIX. A pesar de la supuesta evolución de la sociedad y el pensamiento, la persistencia de estos estereotipos revela la complejidad y la profundidad de las normas de género arraigadas en la cultura, lo que nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de una revisión crítica y una redefinición de las representaciones de género en el arte y la sociedad contemporánea.

Consideraciones finales

Violencia sexual: cualquier acto físico, visual, verbal o sexual experimentado por una mujer o niña que en ese momento o posterior, sea como amenaza, invasión o asalto, tenga el efecto de dañarla o degradarla y/ o arrebatarle la capacidad de controlar el contacto íntimo.³²⁸

Feminicidio: asesinato misógino de mujeres cometido por hombres; es una forma de violencia sexual.³²⁹

En esta tesis hemos explorado la representación de la violencia de género en el arte moderno mexicano, focalizando su análisis en las obras de Julio Ruelas, José Clemente Orozco y Alberto Gironella. En las obras estudiadas a lo largo de la investigación, la figura del cuerpo femenino siendo violentado —en ocasiones hasta la muerte— se erige como un símbolo multifacético que refleja las preocupaciones políticas y morales de su época. Como se ha intentado argumentar durante el escrito, estas alegorías pueden rastrearse iconográficamente hasta el siglo XIX, relacionándose con temas como la decadencia social, la guerra y la corrupción.

No obstante, el uso de la figura de cuerpos feminizados siendo violentados en estas obras no solo sirve como un vehículo para expresar narrativas sociales y políticas, sino que también permite una reflexión crítica sobre la condición femenina dentro de un contexto histórico específico. Estas representaciones no son meramente ilustrativas, sino que actúan como testimonios visuales que revelan tensiones profundas en la sociedad mexicana, tanto en términos de poder y violencia como de género y política.

Sin embargo, es también a través de este análisis que se demuestra la existencia de genealogías visuales que puedes rastrearse en el siglo XIX, destacando cómo

³²⁸ Liz Kelly, *Surviving Sexual Violence* (Hoboken: Wiley, 2013), 69. La traducción es mía.

³²⁹ Jill Radford y Diana E. H. Russell, eds., *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres*, trad. Marcela Lagarde y de los Ríos (México: UNAM, CEIICH, 2006), 33.

estas representaciones artísticas han evolucionado y perdurado en el tiempo. El cuerpo femenino, especialmente en su asociación con la tortura y la violencia, continúa siendo un tema recurrente que se explora durante la década de los sesenta, en línea con la obra de Orozco y otros artistas contemporáneos. Esto resalta la importancia de abordar la cuestión desde una perspectiva de género, reconociendo que la representación de la violencia hacia los hombres posee connotaciones diferentes.

Es así que esta investigación, por tanto, no solo intenta contextualizar dentro de un marco espacio-temporal limitado las obras analizadas, sino que también pretende proporcionar un marco para comprender cómo estas representaciones influyen en el arte y la cultura mexicana contemporáneos, así como en las formas de abordar la violencia de género en la actualidad. Estas manifestaciones artísticas no solo sirven como reflejos de las tensiones y desigualdades de género históricas, sino que también invitan a reflexionar sobre cómo pueden influir en la percepción y la respuesta social frente a la violencia de género en el presente.

Cabe destacar que en su proceso creativo, los pintores analizados desafiaron las normas establecidas, cuestionando y estableciendo nuevas condiciones de posibilidad en el arte. Sus obras no solo representan momentos históricos, sino que también funcionan como comentarios críticos sobre el pasado y nuestro presente. A través de una introspección profunda y reflexiva, estos artistas exploraron las complejidades de la historia y la violencia, así como su propia identidad y rol como creadores. La reflexión inherente a la obra de Ruelas, Orozco y Gironella los distingue como artistas que no solo pintan, sino que también reflexionan sobre su arte y su impacto en la sociedad. Su producción artística se convierte en un espacio de exploración intelectual y emocional,

donde la violencia actúa como un vehículo para la reflexión sobre temas más amplios como el poder, la memoria y la identidad nacional.

Estos artistas no se limitaron a reproducir eventos históricos o fantasías internas; transformaron sus obras en discursos visuales que interrogan y desafían las narrativas dominantes. La obra de Ruelas, por ejemplo, aborda la violencia con un enfoque que revela las tensiones subyacentes de su tiempo, mientras que Orozco utiliza la brutalidad en sus murales para exponer la lucha humana y la resistencia ante un fin inminente. Gironella, por su parte, emplea elementos simbólicos y metafóricos para desentrañar la complejidad de la relación entre el placer y el dolor, al mismo tiempo que invita a reflexionar sobre figuras canónicas de la historia del arte occidental y diversos estilos artísticos.

De este modo, la relación entre estos tres artistas no solo se basa en sus enfoques similares hacia la representación de la violencia, sino también en su capacidad para desafiar las convenciones establecidas y abrir nuevos caminos en el arte. Sus obras trascienden las fronteras temporales y culturales, ofreciendo un comentario atemporal sobre la condición humana y la naturaleza de la violencia en la sociedad.

Es crucial destacar que los cuerpos expuestos y violentados en sus obras son en su mayoría cuerpos femeninos. Este detalle no debe pasar desapercibido, ya que plantea cuestionamientos adicionales sobre la representación y la percepción de la feminidad en el arte y la sociedad. A propósito de lo anterior, Rita Segato explica cómo en las guerras contemporáneas:

es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla en el

que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscriben en él, la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna.³³⁰

De tal forma que la elección de representar cuerpos femeninos en situaciones de violencia abre un espacio de reflexión sobre cómo la violencia de género se inscribe en el imaginario colectivo y en la narrativa artística. Además, esta representación incita a una crítica más profunda sobre el papel de la mujer como sujeto y objeto en la historia del arte.

La manera en que Ruelas, Orozco y Gironella abordan estos temas no solo refleja sus preocupaciones individuales, sino también una conciencia crítica compartida sobre la violencia estructural y simbólica en la sociedad. Sus obras invitan al espectador a reflexionar sobre la feminidad, no solo como un tema artístico, sino como una cuestión esencial en la construcción de la identidad y el poder. Al considerar la violencia representada en sus obras, es indispensable examinar también las implicaciones de género que subyacen en estas representaciones y cómo contribuyen a un entendimiento más complejo y matizado de la condición humana.

Como se hemos insistido, desde el siglo XIX ha existido un esfuerzo por diferenciar el asesinato de mujeres, basado en motivos de género, de los homicidios comunes. La utilización del término “matadores de mujeres” por parte de los medios de comunicación de la época refleja una conciencia incipiente de que estos crímenes tenían características distintivas vinculadas al género de las víctimas. Las publicaciones periódicas del porfiriato, por ejemplo, transmitían la idea de que las mujeres jóvenes con-

³³⁰ Rita Laura Segato, “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres”, en *La guerra contra las mujeres*, de Rita Laura Segato (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018), 87.

sideradas coquetas o infieles, y por lo tanto, que no cumplían con el modelo de conducta esperado para ellas (ya que se esperaba que las damas fueran discretas, recatadas y, sobre todo, absolutamente fieles), merecían ser asesinadas por sus agresores.³³¹ Este reconocimiento implicaba que el asesinato de mujeres no era simplemente un homicidio más, sino que poseía una naturaleza específica, arraigada en la misoginia y las dinámicas de poder derivadas por las diferencias de género.

El uso de terminología específica como “crimen pasional” para describir estos delitos sugiere un entendimiento temprano de que la violencia contra las mujeres posee dimensiones particulares que la distinguen de otros tipos de homicidios. Como explica Saydi Núñez, el uso del término “pasional” evoca el campo semántico en el que se sitúa la acción, cuyas unidades primarias son el vínculo amoroso, la emoción y la ruptura violenta. Estas unidades, según Núñez, actúan como denominaciones del proceso de la relación, marcando sus hitos significativos y su desenlace.³³² Tener consciencia de estas distinciones es crucial porque subraya que las mujeres eran asesinadas no solo por motivos comunes de violencia, sino también debido a su género. Este tipo de violencia está profundamente relacionado con estructuras sociales patriarcales que perpetúan la desigualdad de género y la desvalorización de la vida de las mujeres. Sin embargo, esta terminología resulta inapropiada, ya que perpetúa la mitología de que las mujeres provocaban a los hombres a cometer estos actos ilícitos, en lugar de responsabilizar a los perpetradores y reconocer la violencia sistémica de género.

³³¹ Elisa Speckman, “De matadores de mujeres, amantes despechadas y otros sujetos menos peligrosos: Crímenes pasionales en la nota roja y la literatura porfirianas”, *Allpanchis*, n.o 52 (1998): 133.

³³² Saydi Núñez Cetina, “El crimen pasional en la nota roja de la Ciudad de México, primera mitad del siglo XX”, en *Nota roja: Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, ed. Rebeca Monroy, Gabriela Pulido Llano, y José Mariano Leyva (México: Secretaría de Cultura/ Instituto de Antropología e Historia, 2018), 139.

En relación con lo anterior, Robert Buffington concluye en su ensayo, en el que analiza la violencia de género en publicaciones periódicas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que los actos aleatorios de violencia se transformaban en una suerte de ritual sacrificial. En este ritual, el ataque sobre las mujeres “abyectas” restauraba el orden social al ser percibido como un castigo ejemplar. Según Buffington, “la comunidad reconocía públicamente la amenaza al orden social, ritualizaba el sacrificio (como en las quemaduras de brujas) y luego sacralizaba a las víctimas para ocultar la violencia involucrada”.³³³

No fue sino hasta el último cuarto del siglo XX cuando comenzó a utilizarse el término “feminicidio”, más adecuado para nombrar estos casos específicos. La socióloga y feminista Diana Russell popularizó este término. Su primera aparición notable se produjo en 1976, durante el testimonio de Russell en el Tribunal Internacional sobre Crímenes contra las Mujeres en Bruselas. En este contexto, Russell describió el feminicidio como “la muerte de mujeres ocasionada a manos de hombres por el simple hecho de ser mujeres”.³³⁴ Se necesitaba un término que funcionara como una alternativa a “homicidio”, que es neutral en cuanto al género. Esta definición inicial subrayaba la na-

³³³ “the community publicly acknowledged the threat to social order, ritualized the sacrifice (as in witch burnings), and then sacralized the victims in order to obscure the violence involved”. Robert Buffington, “Toward a Modern Sacrificial Economy: Violence Against Women and Male Subjectivity in Turn-of-the-Century Mexico City”, en *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*, ed. Víctor Manuel Macías-González y Anne Rubenstein (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2012), 140. La traducción es mía.

Este sentido de ritualidad sacrificial de los feminicidios también ha sido explorado por Rita Segato en sus reflexiones sobre las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, tal como ella explica: “el ritual sacrificial, violento y macabro, une a los miembros de la mafia y vuelve su vínculo inviolable. La víctima sacrificial, parte de un territorio dominado, es forzada a entregar el tributo de su cuerpo a la cohesión y vitalidad del grupo y la mancha de su sangre define la esotérica pertenencia al mismo por parte de sus asesinos”. Rita Laura Segato, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado”, en *La guerra contra las mujeres*, de Rita Laura Segato (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018), 45-46.

³³⁴ Jill Radford y Diana E. H. Russell, eds., *Feminicidio*, 24.

turaliza misógina de estos crímenes, destacando el género de las víctimas como un factor central.

La conceptualización del feminicidio se amplió significativamente en el libro *Femicide: The Politics of Woman Killing* (1992), coeditado por Diana Russell y Jill Radford. En esta obra, definieron el feminicidio como el asesinato de mujeres por hombres debido a su condición de mujeres, presentándolo como una manifestación extrema de la violencia de género profundamente enraizada en sistemas de misoginia y patriarcado. Este trabajo fue fundamental para visibilizar y teorizar sobre un problema que, aunque existente, no había sido categorizado de manera específica.

El término adquirió una relevancia particular en América Latina, en gran parte debido a la crisis de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, México, durante la década de 1990.³³⁵ La antropóloga y feminista mexicana Marcela Lagarde adoptó y adaptó el término, proponiendo la traducción “feminicidio” en lugar de “femicidio”. Lagarde dotó el término de un matiz local, subrayando su conexión con la impunidad y la falta de justicia para las víctimas. Definió el feminicidio como un crimen de Estado, argumentando que la impunidad y la inacción gubernamental son factores que contribuyen a la perpetuación de estos asesinatos.³³⁶

Esta conceptualización ha sido crucial en la academia y en los movimientos feministas para señalar no solo la violencia directa contra las mujeres, sino también las estructuras institucionales que permiten y perpetúan dicha violencia. La adopción del

³³⁵ Para más información de estos casos: Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (Barcelona: Anagrama, 2006); Rita Laura Segato, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”.

³³⁶ Jill Radford y Diana E. H. Russell, eds., *Feminicidio*, 16.

término “feminicidio” en el discurso académico y político ha facilitado un análisis más profundo de las dinámicas de género, resaltando la necesidad de políticas públicas y medidas judiciales específicas para abordar esta forma de violencia. En la actualidad, el término feminicidio ha evolucionado y se ha consolidado en los discursos académicos, políticos y legales. Este desarrollo ha permitido una mejor comprensión y un enfoque más integral para combatir la violencia de género. La diferenciación del feminicidio respecto a otros tipos de homicidio no solo facilita la creación de estadísticas más precisas, sino que también impulsa la implementación de políticas y programas específicos que abordan las causas profundas de la violencia contra las mujeres.

El reconocimiento histórico de los asesinatos de mujeres como un fenómeno diferenciado, reflejado en términos como “matadores de mujeres” o “crimen pasional”, ha sido fundamental para el desarrollo del concepto de feminicidio. Como se ha insistido, este término no solo permite una mejor comprensión de la violencia de género, sino que también impulsa acciones concretas para su erradicación. Al identificar y nombrar estos crímenes como feminicidios, se subraya la necesidad de un enfoque específico y diferenciado en la lucha contra la violencia de género, contribuyendo así a la promoción de la igualdad y la justicia para las mujeres.

En este contexto, al analizar las representaciones de violencia de género en el ámbito de la cultura visual, es pertinente reconocer la notable ausencia de artistas mujeres en esta investigación, de lo cual soy consciente. La inclusión de sus obras habría aportado un contrapeso significativo al abordar estas temáticas desde una perspectiva femenina. Dina Comisarenko ha realizado un trabajo destacado al resaltar las obras de diversas artistas mujeres y al señalar cómo el arte occidental tradicionalmente ha sido

interpretado desde una mirada masculina, influenciado por las expectativas sociales sobre el rol de las mujeres en la creación artística.

En su artículo, Comisarenco se centra en artistas como María Izquierdo (1902-55), Frida Kahlo (1907-55), Rosa Rolando (1895-1970), Lola Cueto (1897-1978), Aurora Reyes (1908-85), Isabel Villaseñor (1909-53) y Olga Costa (1913-93). En sus obras, encuentra un repertorio iconográfico común que aborda temas tabú en la sociedad patriarcal mexicana, tales como esposas infelices, maternidad frustrada, aborto y muerte infantil, y violencia de género. Estos temas no solo reflejan las preocupaciones y experiencias personales de estas artistas, sino que también arrojan luz sobre la construcción de los roles de género en la sociedad mexicana.³³⁷

Estas mujeres artistas alzaron su voz para denunciar la violencia de género, la tortura y el asesinato. Sin embargo, la prensa de la época solía distorsionar el significado de esta violencia, ya que en el contexto moral y social de la época, se justificaba este tipo de agresiones cuando eran dirigidas hacia mujeres que, de alguna manera, se habían apartado del ideal de mujer y esposa virtuosa.

A pesar de que estas artistas no estuvieron incluidas en la presente investigación, su trabajo y su perspectiva son esenciales para comprender la complejidad de las representaciones visuales relacionadas con la violencia y el cuerpo en el arte mexicano. En futuras investigaciones, sería enriquecedor considerar el aporte y la visión de estas artistas para obtener una comprensión más completa de estas temáticas desde una perspectiva de género.

³³⁷ Dina Comisarenco Mirkin, "To paint the unspeakable", 21.

Para concluir, a lo largo de nuestra investigación hemos explorado las representaciones de la violencia contra las mujeres, las cuales reflejan preceptos morales arraigados en el siglo XIX que buscaban controlar a las mujeres. Estos preceptos, respaldados posteriormente por discursos científicos, filosóficos y visuales, estaban diseñados para mantener un status quo patriarcal. Los tres artistas analizados en este estudio colocan al cuerpo humano, a la carne, en el centro de su obra. Para lograr esto, utilizan representaciones de situaciones extremas que abarcan desde la crueldad hasta el erotismo. La experiencia del cuerpo se lleva al límite, oscilando frecuentemente entre el éxtasis y el dolor, a veces experimentando ambos extremos simultáneamente. Sin embargo, es notable que rara vez logran escapar de proporcionar una crítica contundente a esa ideología patriarcal subyacente. Esta observación no debe interpretarse como un reproche, sino más bien como una invitación a examinar con mayor detenimiento y de manera crítica aquellas obras que podrían parecer ya estar ampliamente aceptadas en la cultura dominante.

Al integrar esta perspectiva histórica en el análisis de las obras de Ruelas, Orozco y Gironella, se enriquece la comprensión de cómo estos artistas utilizan la violencia como un medio para cuestionar y reflejar las dinámicas de poder y género. Sus representaciones no solo exponen la brutalidad y la injusticia, sino que también invitan a una reflexión crítica sobre la percepción y el tratamiento de la feminidad en el arte y la sociedad. Así, sus obras se convierten en un espacio de diálogo y confrontación que desafía al espectador a reconsiderar sus propias percepciones y juicios sobre la historia, la violencia de género y la identidad.

Agradecimientos

Esta investigación ha sido un viaje lleno de contratiempos y giros inesperados, y sin el apoyo de las personas aquí mencionadas, nunca hubiera llegado a buen término. En primer lugar, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Rita Eder por su guía, disciplina y, sobre todo, por la confianza que tuvo en mí y en este proyecto desde el inicio hasta su conclusión.

Este trabajo tampoco habría sido posible sin contar con un sínodo de primer nivel. Estoy profundamente agradecido con la Dra. Deborah Dorotinsky, la Dra. Itzel Rodríguez, la Dra. Sandra Zetina y el Dr. Renato González. Sus atentas lecturas, sugerencias y discusiones enriquecieron y mejoraron este escrito de manera inconmensurable en sus diferentes etapas. A pesar de los años que llevamos colaborando, nunca he dejado de aprender y mejorar en mi formación como historiador del arte gracias a su apoyo.

Mi gratitud se extiende al Posgrado de Historia del Arte, especialmente a Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer, por su infinita paciencia conmigo y mi deficiente gestión de trámites y documentos. También agradezco el apoyo del Conacyt, que me proporcionó los recursos necesarios para llevar a cabo este proyecto. A todos los profesores y compañeros del posgrado, gracias por los debates estimulantes y el apoyo constante.

Quisiera hacer un reconocimiento especial a Eli Caracheo y Emiliano Gironella por abrirme las puertas de “El Aire: Centro de Arte” y permitirme consultar el archivo personal de Alberto Gironella. Su generosidad y disposición fueron esenciales para el desarrollo de esta investigación.

Finalmente, quiero agradecer a mis familiares y amigos. A mis padres y hermanos, cuyo apoyo incondicional y comprensión fueron el sustento emocional que necesité en los momentos más difíciles. A Erick, por su paciencia y constante ánimo.

A todos, mi más profundo agradecimiento.

Bibliografía y fuentes consultadas

Acéphale (Sociedad Secreta). *Acéphale: religión, sociología, filosofía*. Editado por Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.

Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Ades, Dawn, Simon Baker, y Fiona Bradley, eds. *Undercover surrealism: Georges Bataille an Documents*. Cambridge, Mass.: Hayward Gallery/ MIT Press, 2006.

Ades, Dawn, Rita Eder, y Graciela Speranza, eds. *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

Affron, Matthew, Mark Castro, Dafne Cruz Porchini, y Renato González Mello, eds. *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*. México: Philadelphia Museum of Art/ Museo del Palacio de Bellas Artes/ Yale University Press, 2016.

Agamben, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. En *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, de Giorgio Agamben. Barcelona: Anagrama, 2008.

— — —. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.

— — —. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019.

— — —. *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Barcelona: Anagrama, 2008.

Aguilar García, Teresa. *Cuerpos sin límites*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

Alfaro, Manuel. “Reglamentación de la Prostitución”. *Gaceta Médica de México*, enero de 1890.

Alonso Burgos, Jesús. *Teoría e historia del hombre artificial: de autómatas, «cyborgs», clones y otras criaturas*. Madrid: Akal, 2017.

Alpers, Svetlana. “Interpretación sin interpretación: mirando a ‘Las Meninas’”. En *Otras meninas*, editado por Svetlana Alpers. Madrid: Siruela, 1995.

— — —, ed. *Otras meninas*. Madrid: Siruela, 1995.

Anaya Wittman, Sofía. *José Clemente Orozco, el Orfeo mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, 2004.

Ankori, Gannit. *Frida Kahlo*. London: Reaktion Books, 2013.

Ankum, Kataharina von, ed. *Women in de Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture and Now*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Anreus, Alejandro. *Orozco in gringoland: the years in New York*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.

Arasse, Daniel. *El detalle: para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008.

Arellano Navarrete, Yussel. “Carlos Roumagnac: Una biografía intelectual”. Tesis para obtener el grado de Maestra en Humanidades: Estudios históricos, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018.

Arteaga, Agustín, y Enrique Franco Calvo, eds. *Rupturas: la liberación de la imagen, el arte en México después de 1950*. Valencia: Generalitat valenciana, 2001.

Azuela, Alicia, y Guillermo Palacios, eds. *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Bade, Patrick. *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower Books, 1979.

Báez Rubí, Linda. *Mnemosine novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005.

Bailón Vázquez, Fabiola. *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX*. México: Secretaría de Cultura/ Fondo de Cultura Económica, 2016.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.

Bal, Mieke. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.

Barajas, Jorge. “Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa”. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Barrios, José Luis. *Atrocitas fascinans: imagen, horror, deseo*. México: Rastroblanco Ediciones/ Universidad Iberoamericana/ Conejoblanco, 2010.

— — —. “El cuerpo doliente”. En *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, editado por Museo Nacional de Arte. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Conaculta/ INBA, 1998.

— — —. “El cuerpo fragmentado”. En *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, editado por Museo Nacional de Arte. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Conaculta/ INBA, 1998.

Bartra, Eli. *Desnudo y arte*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2021.

Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets Editores, 2013.

— — —. *La experiencia interior: Suma ateológica I*. Traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.

— — —. *Para leer a Georges Bataille*. Editado por Ignacio Díaz de la Serna. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Bataille, Georges, Roger Caillois, Pierre Klossowski, Michel Leiris, y André Masson. *The Sacred Conspiracy: The Internal Papers of the Secret Society of Acéphale and Lecturers to the College of Sociology*. Editado por Marina Galletti y Alastair Brotchie. London: Atlas Press, 2017.

Bataille, Georges, y J. M Lo Duca. *Las lágrimas de Eros*. México: Tusquets Editores, 2013.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

Beezley, William. *Judas en el jockey club y otros episodios del México Porfiriato*. Colección Investigaciones. México, San Luis Potosí: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2010.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.

Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2012.

— — —. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

— — —. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

— — —. “Para una crítica de la violencia”. En *Estética y política*, de Walter Benjamin. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

— — —. “Sobre el concepto de Historia”. En *Estética y política*, de Walter Benjamin. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Berger, John. *Ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

— — —. “Los usos políticos del fotomontaje”. En *Ensayos y artículos escogidos*, de John Berger. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

— — —. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 2011.

Bliss, Katherine Elaine. *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*. Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press, 2002.

— — —. “The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary Mexico City”. *The Hispanic American Historical Review* 79, n.º 1 (febrero de 1999): 1-40.

Bologna, Corrado. *El teatro de la mente: de Giulio Camillo a Aby Warburg*. El árbol del paraíso 91. Madrid: Siruela, 2017.

Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 2010.

— — —. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra, 1998.

— — —. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

Botey, Mariana. *Zonas de disturbio: espectros del México indígena en la modernidad*. Zona Crítica. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Palabra de Clío/ Siglo XXI Editores, 2014.

Bradú, Fabienne. *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.

— — —. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*. Princeton: M. Wiener Publishers, 1995.

Brenner, Anita. *Idols behind altars: modern Mexican art and its cultural roots*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2002.

Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2006.

Brook, Timothy, Jérôme Bourgon, y Gregory Blue. *Death by a thousand cuts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

Bryson, Norman. *Tradición y deseo: de David a Delacroix*. Madrid: Akal, 2002.

Buffington, Robert. "Toward a Modern Sacrificial Economy: Violence Against Women and Male Subjectivity in Turn-of-the-Century Mexico City". En *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*, editado por Víctor Manuel Macías-González y Anne Rubenstein. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2012.

Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. "Cómo sucedieron estas cosas". *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2015.

Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Neometrópolis 9. Madrid: Tecnos/ Alianza, 2003.

Camacho Becerra, Arturo, ed. *José Clemente Orozco: otras claves, nuevas lecturas*. México: Colegio de Jalisco, 2011.

Campos, Rubén M. *El Bar. La vida literaria de México en 1900*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Cano, Gabriela. "Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana". En *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, editado por Gabriela Cano, Jocelyn Olcott, y Mary K. Vaughan. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Cano, Gabriela, Jocelyn Olcott, y Mary K. Vaughan, eds. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Canseco Gómez, Juan Carlos, ed. *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. México: Museo Nacional de Arte/ INBA/ Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004.

Carden, Poe. "Parnassianism, symbolism, decadentism and spanish-american modernism". *Hispania* 43, n.º 4 (1960): 545-51.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

— — —. *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas/ Landucci, 2003.

— — —. *Orozco*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

— — —, ed. *Orozco: una relectura*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

— — —. *Pintura contemporánea de México*. México: Era, 1988.

— — —. *Tierra de belleza convulsiva*. México: El Nacional, 1992.

Carmen Canales, María del, y Guadalupe García Miranda, eds. *Alberto Gironella: Barón de Bel-tenebros*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/ Editorial RM/ Conaculta, 2003.

Carter, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. 289. London: Virago Press, 2013.

Carvajal Lavalle, E. "El Hospital "Morelos" y la Inspección de Sanidad". *Gaceta Médica de México*, mayo de 1914.

- Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Caso, Antonio. “Artes impuras”. En *Obras Completas V: Estética*, de Antonio Caso. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- — —. *Obras Completas V: Estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- Ceballos, Ciro B. *Croquis y sepias*. México: Conaculta, 2013.
- — —. “Seis apologías: Julio Ruelas”. *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, 15 de septiembre de 1898.
- Cervantes, Miguel, y Beatriz Mackenzie, eds. *José Clemente Orozco: pintura y verdad*. Guadalajara, Jalisco: Instituto Cultural Cabañas, 2010.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México: Domés, 1985.
- Chaves, José Ricardo. *Andróginos: Eros y el ocultismo en la literatura romántica*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2005.
- — —. *Los hijos de Cibeles: Cultura y sexualidad de fin del siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007.
- Balderas, Ximena. *El sacrificio humano y tratamientos postsacrificiales en el Templo Mayor de Tenochtitlan*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017.
- Checa, Fernando. “La idea de la imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”. En *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Madrid: Akal, 2010.
- Cherem, Silvia. “Alberto Gironella: ni visionario ni Napoleón”. En *Entre la historia y la memoria*, de Silvia Cherem. México: Conaculta, 2000.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2021.
- Clark de Lara, Belem, ed. *La construcción del Modernismo: Antología*. Biblioteca del Estudiante Universitario 137. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza, 1981.
- Coffey, Mary K. *How a revolutionary art became official culture: murals, museums, and the Mexican state*. Durham: Duke University Press, 2012.
- — —. *Orozco’s American epic: myth, history, and the melancholy of race*. Durham: Duke University Press, 2019.
- — —. “‘Without any of the seductions of art’: On Orozco’s misogyny and Public Art in the Americas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 83 (2003): 99-119.
- Colina, José de la. “Alberto Gironella: lo mío es el loco intento de pintar el tiempo”. *Semanario Cultural de Novedades*, 1 de agosto de 1982.
- Comini, Alessandra. “¿Género o genio? Las mujeres artistas del expresionismo alemán”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero y Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana/ Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/ Conaculta/ FONCA/ CURARE, 2007.

Comisarenko Mirkin, Dina. "To paint the unspeakable: Mexican female artists' iconography of the 1930s and early 1940s". *Woman's Art Journal* 29, n.º 1 (2008): 21-32.

Conde, Teresa del. *José Clemente Orozco: Antología crítica*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.

— — —. *Julio Ruelas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

— — —. "La aparición de 'la Ruptura'". En *Textos dispares: ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, de Teresa del Conde. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014.

Connelly, Frances S., ed. *Grotesco y arte moderno*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2017.

— — —. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

Connolly, Sean P. "Georges Bataille, Gender, and Sacrificial Excess". *The Comparatist* 38 (2014): 108-27.

Cordero, Karen. "Introducción". En *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, editado por Museo Nacional de Arte. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Conaculta/ INBA, 1998.

— — —. "Síntomas culturales: cuerpos del siglo XX en México". En *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Conaculta/ INBA, 1998.

Cordero, Karen, e Inda Sáenz, eds. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana/ Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/ Conaculta/ FONCA/ CURARE, 2007.

Coronel Rivera, Juan, y Emiliano Gironella, eds. *Alberto Gironella*. México: Océano/ Grupo Financiero Bital/ Landucci Editores, 2002.

Crespo de la Serna, Jorge. "Comentario sobre las obras recientes de Orozco". *Excelsior*, 20 de noviembre de 1946.

— — —. *Julio Ruelas en la vida y en el arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Cruz Porchini, Dafne. "Alfredo Zalce, el imaginario *lustmord* y la ficción literaria". En *Vanguardia en México 1915-1940*, editado por Renato González Mello y Anthony Stanton. México: Museo Nacional de Arte, 2013.

— — —. "Homenaje y demagogia. La exposición de José Clemente Orozco en el Palacio de Bellas Artes (1947)". En *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, editado por Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina, y Mireida Velázquez Torres. México: UNAM, 2016.

— — —. "José Clemente Orozco y la serie Los Teules, 1947". En *Orozco y Los Teules, 1947*, editado por Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México: INBA/ Museo de Arte Carrillo Gil, 2017.

Cruz Porchini, Dafne, Claudia Garay Molina, y Mireida Velázquez Torres, eds. *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México: UNAM, 2016.

Cuevas, José Luis. "La cortina de nopal". En *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, editado por Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/ Museo Biblioteca Pape, s. f.

— — —. "Orozco y Dostoievski". En *Orozco, iconografía personal*, editado por Cristina Pacheco. Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984.

Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

Delgado Masse, Cecilia. "La imagen sacrificial". En *La arqueología del régimen, 1910-1955*, editado por Museo Nacional de Arte. Los pinceles de la historia. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Conaculta, INBA/ Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.

Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. México: Literatura Random House, 2019.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

— — —. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Biblioteca del Presente 27. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2004.

— — —. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

— — —. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.

— — —. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada, 2005.

Dijkstra, Bram. *Evil sisters: The threat of female sexuality and the cult of manhood*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1996.

— — —. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Barcelona: Debate/ Círculo de lectores, 1994.

— — —. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

Driben, Lelia. *La generación de la ruptura y sus antecedentes*. Historia del arte mexicano. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Eagleton, Terry. *Dulce violencia: la idea de lo trágico*. Madrid: Trotta, 2011.

— — —. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2011.

— — —. *Radical sacrifice*. New Haven: Yale University Press, 2018.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2005.

Eder, Rita. "Against the Lacoön: Orozco and History painting". En *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, editado por Renato González Mello y Diane Helen Miliotes. Hanover, NH: Hood Museum of Art/ Dartmouth College, 2002.

— — —. "De héroes y máquinas. Reflexiones para una interpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco". En *Orozco: una relectura*, editado por Luis Cardoza y Aragón. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

— — —, ed. *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014.

— — —, ed. *El arte en México: Autores, temas, problemas*. México: Conaculta/ Lotería Nacional para la Asistencia Pública/ Fondo de Cultura Económica, 2001.

— — —. *Gironella*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.

— — —. "La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad". En *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, editado por Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/ Museo Biblioteca Pape, 1988.

— — —. "Los surrealismos en México: tensiones y encuentros". En *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*, editado por Matthew Affron, Mark Castro, Dafne Cruz Porchini, y Renato González Mello. México: Philadelphia Museum of Art/ Museo del Palacio de Bellas Artes/ Yale University Press, 2016.

— — —. "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano". En *El arte en México: Autores, temas, problemas*, editado por Rita Eder. México: Conaculta/ Lotería Nacional para la Asistencia Pública/ Fondo de Cultura Económica, 2001.

— — —. *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz «El Corcito»*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016.

— — —. "Relatoría". En *Arte y Violencia. Memorias del XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Arturo Pascual Soto. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.

Einstein, Carl. "Aphorismes méthodiques". *Documents*, 1929, sec. 1.

Eisenman, Stephen F. "El simbolismo y la dialéctica de la retirada". En *Historia crítica del arte del siglo XIX*, de Stephen F. Eisenman, Thomas Crow, Brian Lukacher, Linda Nochlin, y Frances K. Pohl. Madrid: Akal, 2001.

Eisenman, Stephen F., Thomas Crow, Brian Lukacher, Linda Nochlin, y Frances K. Pohl. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 2001.

Eisenstein, Sergei. "El principio cinematográfico y el cine". En *La forma del cine*, de Sergei Eisenstein. México: Siglo XXI Editores, 2013.

Elizondo, Salvador. "Camera obscura". En *Alberto Gironella*, editado por Juan Coronel Rivera y Emiliano Gironella. México: Océano/ Grupo Financiero Bital/ Landucci Editores, 2002.

— — —. *Cuaderno de escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

— — —. "De la violencia". En *Cuaderno de escritura*, de Salvador Elizondo. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

- — —. *Diarios, 1945-1985*. Editado por Paulina Lavista. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- — —. *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- — —. “Felipe IV ante el espejo o el obrador De Francisco Lezcano”, s. f. Notas y textos. Archivo Alberto Gironella.
- — —. “Georges Bataille y la experiencia interior”. En *Teoría del infierno*, de Salvador Elizondo. Letra Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- — —. “Gironella: El sueño de Felipe IV o lo pudrideros ópticos”. En *Cuaderno de escritura*, de Salvador Elizondo. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- — —. “Homenaje a Orozco”, 1966. *Cuaderno de escritura 2*. Archivo Salvador Elizondo.
- — —. *Salvador Elizondo (autobiografía precoz)*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- — —. *Teoría del infierno*. Letra Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Emmens, J. A. “Las Meninas de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV”. En *Otras meninas*, editado por Svetlana Alpers. Madrid: Siruela, 1995.
- Entrevista a Alberto Gironella, 1987. *Textos y entrevistas*. Archivo Alberto Gironella.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México I: El arte del siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001.
- — —. “Los teules de Orozco”. Universidad de México: Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México, octubre de 1947.
- — —. *Orozco: Forma e idea*. México: Porrúa, 1956.
- — —. *Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea*. México: Porrúa, 1945.
- — —. *Textos de Orozco*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- Fernández, Justino, y Álar Carrillo Gil. *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil*. Vol. II. II vols. México: Imprenta Nuevo Mundo, 1945.
- — —. *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo-Gil*. Vol. I. II vols. México: Imprenta Nuevo Mundo, 1945.
- Fletcher, Angus. *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- Foppa, Alaíde. *Confesiones de José Luis Cuevas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- — —. *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008.
- Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2004.
- Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI Editores, 2016.
- — —. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Vol. 1. 4 vols. México: Siglo XXI Editores, 2017.

— — —. “Las meninas”. En *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, de Michel Foucault. México: Siglo XXI Editores, 2012.

— — —. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores, 2012.

— — —. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, 2009.

Fox, Paul. “Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix”. *Oxford Art Journal* 29, n.º 2 (2006): 247-67.

Fraser, Valerie. “Surrealising the baroque: Mexico’s Spanish heritage and the work of Alberto Gironella”. *Oxford Art Journal* 14, n.º 1 (1991).

Frazer, James George. *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2011.

Gabara, Esther, Claudia Garay Molina, Pilar García, Renato González Mello, Tom McDonough, Cuauhtémoc Medina, Israel Rodríguez, y Alvaro Vázquez Mantecón, eds. *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*. México; Barcelona: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM/ RM, 2018.

Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1996.

García Ponce, Juan. “Alberto Gironella: La pintura como espectáculo, el espectáculo de la pintura”. En *Imágenes y visiones*, de Juan García Ponce. México: Aldus, 2003.

— — —. *De la pintura: antología de ensayos sobre arte y pintura*. Editado por Francisco Castro Leñero. Gabinete de curiosidades de Meister Floh. México: Ficticia Editorial, 2013.

— — —. “El arte y lo sagrado”. En *La aparición de lo invisible*, de Juan García Ponce. México: Aldus, 2002.

— — —. *Imágenes y visiones*. México: Aldus, 2003.

— — —. *La aparición de lo invisible*. México: Aldus, 2002.

— — —. “La visión del mundo de Georges Bataille en su obra narrativa”. En *Imágenes y visiones*, de Juan García Ponce. México: Aldus, 2003.

— — —. “Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas”. En *Imágenes y visiones*, de Juan García Ponce. México: Aldus, 2003.

— — —. *Nueve pintores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ DGE/ Equilibrista, 2006.

— — —. “Vida y muerte en el desnudo femenino”. En *La aparición de lo invisible*, de Juan García Ponce. México: Aldus, 2002.

Gastélum, Bernardo. *El sino de la mujer*. México: Imprenta Mundial, 1934.

— — —. “La persecución de la sífilis desde el punto de vista de la garantía social”. *Boletín del Departamento de Salubridad Pública*, 1926.

— — —. “La psicopatología en ginecología”. *Gaceta Médica de México*, agosto de 1949.

Ginzburg, Carlo. “De Aby Warburg a Ernst H. Gombrich”. En *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, de Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

— — —. *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Contra-historias, 2014.

— — —. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.

Gironella, Alberto. “Carta a Charles Zalber”, 15 de agosto de 1962. CO-1962. Archivo Alberto Gironella.

— — —. “La libertad creadora”, s. f. Notas y textos. Archivo Alberto Gironella.

“Gironella y su obra (guión para radio o televisión)”, 4 de agosto de 1999. Notas y textos. Archivo Alberto Gironella.

Glantz, Margo. “Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana”. En *Esguince de cintura*, de Margo Glantz, 149-60. México: Conaculta, 1994.

Gombrich, Ernst Hans Josef. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2014.

González Mello, Renato. “Jamón cabrón: La expropiación, la purificación, la asepsia”. En *Alberto Gironella*, editado por Juan Coronel Rivera y Emiliano Gironella. México: Océano/ Grupo Financiero Bital/ Landucci Editores, 2002.

— — —. *José Clemente Orozco*. Guadalajara, Jalisco: Instituto Cultural Cabañas, 1995.

— — —. *José Clemente Orozco: la pintura mural mexicana*. Círculo de arte. Mexico: Conaculta, 1996.

— — —. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

— — —. “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco”. En *El arte en México: Autores, temas, problemas*, editado por Rita Eder. México: Conaculta/ Lotería Nacional para la Asistencia Pública/ Fondo de Cultura Económica, 2001.

— — —. “Orozco in the United States: An Essay on the History of Ideas”. En *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, editado por Renato González Mello y Diane Helen Miliotes. Hanover, NH: Hood Museum of Art/ Dartmouth College, 2002.

— — —. *Orozco: ¿pintor revolucionario?* Cuadernos de Historia del Arte 45. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.

González Mello, Renato, y Diane Helen Miliotes, eds. *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*. Hanover, NH: Hood Museum of Art/ Dartmouth College, 2002.

González Mello, Renato, y Anthony Stanton, eds. *Vanguardia en México, 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte, 2013.

González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos: El antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena, 1989.

Gottfried, Boehm. *Cómo generan sentido las imágenes*. Editado y traducido por Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2017.

— — —. “Huella e instinto: sobre la arqueología del dibujo”. En *Cómo generan sentido las imágenes*, de Boehm Gottfried, editado y traducido por Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2017.

Graulich, Michel. *El sacrificio humano entre los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Grego Castaño, Charo. *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a «Blade Runner»; (1492 - 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Guerlac, Suzanne. “‘Recognition’ by a Woman!: A Reading of Bataille’s L’Erotisme”. *Yale French Studies*, n.º 78 (1990): 90-105.

Guía del Museo Nacional de Arte. México: Museo Nacional de Arte/ INBA, 2006.

Gutiérrez Villavicencio, Andrés. *El tiempo en Farabeuf*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Hammer, Martin. *Francis Bacon and Nazi propaganda*. London: Tate Publishing, 2012.

Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016.

Harth, Marjorie, ed. *José Clemente Orozco: Prometheus*. Claremont, California: Pomona College Museum of Art, 2001.

Haskell, Molly. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

Haufe, Hans. “Orozco y Beckman: El peso de la historia”. En *La zarza rediviva: J. C. Orozco a contraluz*, editado por María Inés Torres Martínez y Ernesto Lumbreras, Vol. I. Colección Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco/ Instituto Cultural Cabañas, 2010.

Hauser, Arnold. *El manierismo: La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.

Herrera, Hayden. *Frida: A biography of Frida Kahlo*. London: Bloomsbury Publishing, 1983.

Hershfield, Joanne. *Imagining la chica moderna: women, nation, and visual culture in Mexico, 1917-1936*. Durham: Duke University Press, 2008.

Heynen, Robert. *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*. Historical Materialism Book Series. Chicago, IL: Haymarket Books, 2016.

Hillman, David, y Carla Mazzio, eds. *The body in parts: fantasies of corporeality in early modern Europe*. New York: Routledge, 1997.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Iglesias, Claudio, ed. *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia, 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Indych-López, Anna. "Made for the USA: Orozco's Horrores de la Revolución". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 79 (2001): 153-64.

— — —. *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

Iturbe, Mercedes. "Los altares profanos de Alberto Gironella". En *Alberto Gironella: Barón de Belteñebros*, editado por María del Carmen Canales y Guadalupe García Miranda. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/ Editorial RM/ Conaculta, INBA, 2003.

Jácome, Cristóbal, ed. *Ida Rodríguez Prampolini: La crítica de arte en el siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016.

Jaguer, Edouard. *Gironella*. México: Era, 1964.

Jay, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

— — —. *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. México: Paidós, 2009.

— — —. *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2008.

— — —. "Regímenes escópicos de la modernidad". En *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Kelly, Liz. *Surviving Sexual Violence*. Hoboken: Wiley, 2013.

Kendall, Stuart. *Georges Bataille*. London: Reaktion Books, 2007.

King, Esteban, y Marisol Luna Chávez. "Nuevas estrategias narrativas: los trabajos de Salvador Elizondo". En *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967*, editado por Rita Eder. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014.

Krafft-Ebbing, Richard von. *Psychopathia sexualis*. Philadelphia: The F. A. Davis Company Publishers, 1894.

Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2015.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Loui-Ferdinand Celine*. México: Siglo XXI Editores, 1989.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI Editores, 2015.

Lara Pardo, Luis. *La prostitución en México*. México: Librería de la vda. Bouret, 1908.

Layne, Jay Michael. "Uncanny collapse: Sexual violence and unsettled rhetoric in german-language lustmord representations, 1900-1933". Germanic Languages and Literatures PhD, The University of Michigan, 2008.

Lerner, Jesse. *El impacto de la modernidad: fotografía criminalística en la Ciudad de México*. México: Turner/ Conaculta/ INAH, 2007.

Lewis, Beth. "Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis". En *Women in de Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture and Now*, editado por Kataharina von Ankum. Berkeley: University of California Press, 1997.

Leyva, José Mariano. *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*. México: Tusquets Editores, 2013.

Lindauer, Margaret. *Devouring Frida: The art history and popular celebrity of Frida Kahlo*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2003.

Lomas, David. "Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginaria médica". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero y Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana/ Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/ Conaculta/ FONCA/ CURARE, 2007.

López Luján, Leonardo, y Guilhem Olivier, eds. *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2010.

Lynch, James B. "Orozco's House of Tears". *Journal of Inter-American Studies* 3, n.º 3 (julio de 1961): 367-83.

Mahon, Alyce. *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*. Madrid: Alianza, 2009.

Malvido, Adriana. *El joven Orozco: cartas de amor a un niña*. México: Lumen, 2010.

Mandressi, Rafael. *La mirada del anatomista: disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2012.

Manrique, Jorge Alberto. "El rey ha muerto: Viva el rey. La renovación de la pintura mexicana". *Revista de la Universidad*, marzo de 1970.

— — —. "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano". En *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, de Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/ Museo Biblioteca Pape, 1988.

Manrique, Jorge Alberto, y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005.

Marin, Louis. "Poder, representación e imagen". *Prismas: Revista de historia intelectual*, n.º 13 (2009): 135-53.

Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*. Buenos Aires: Katz, 2010.

Matos Moctezuma, Eduardo. "Las seis Coyolxauhqui: Variaciones sobre un mismo tema". *Estudios de Cultura Náhuatl* 21 (1991): 15-29.

— — —. *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Matthews, Graham, y Sam Goodman, eds. *Violence and the limits of representation*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013.

Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2017.

Michel, Régis. *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Miquel, Ángel. *Entrecruzamientos: Cine, historia y literatura en México, 1910-1960*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Ficticia Editorial, 2015.

Mirbeau, Octave. *El jardín de los suplicios*. Madrid: Impedimenta, 2010.

Mitchell, Silvia Z. *Queen, mother, and stateswoman: Mariana of Austria and the government of Spain*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019.

Monsiváis, Carlos. "Amoroso como un desollamiento". En *Sainete, drama y barbarie: J. C. Orozco, 1883-1983*, editado por Carlos Monsiváis. México: Museo Nacional de Arte/ INBA, 1983.

Moyssén, Xavier. "El dibujo y la obra gráfica de Orozco". En *Orozco: una relectura*, editado por Luis Cardoza y Aragón. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

Mumford, Lewis. "Orozco en Nueva Inglaterra". En *La zarza rediviva: J. C. Orozco a contraluz*, editado por María Inés Torres Martínez y Ernesto Lumberras, Vol. II. Colección Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco/ Instituto Cultural Cabañas, 2010.

Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, ed. *Orozco y Los Teules, 1947*. México: INBA/ Museo de Arte Carrillo Gil, 2017.

— — —, ed. *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*. México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/ Museo Biblioteca Pape, 1988.

— — —, ed. *Tiempos violentos/ Shattered glass*. México: INBAL/ Programa de Posgrado en Historia del Arte, UNAM, 2010.

Museo Nacional de Arte. *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Conaculta/ INBA, 1998.

— — —, ed. *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista, 1870-1907*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Editorial RM/ Museo Nacional de Arte, 2007.

— — —, ed. *La arqueología del régimen, 1910-1955*. Los pinceles de la historia. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Conaculta, INBA/ Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.

Nagel, Alexander, y Christopher S. Wood. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017.

Navarrete, Sylvia. "El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano". En *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, editado por Museo Nacional de Arte. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/ Conaculta/ INBA, 1998.

Nead, Lynda. *The female nude. Art, obscenity and sexuality*. London, New York: Routledge, 1992.

Nervo, Amado. "Máscaras: Julio Ruelas". *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, marzo de 1903.

— — —. *Poesía selecta*. Barcelona: Ediciones Brontes, 2018.

Nochlin, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza, 1991.

— — —. “El cuerpo en piezas: el fragmento como metáfora de la modernidad”. En *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*, de Linda Nochlin. Madrid: Akal, 2020.

— — —. “El Oriente imaginario”. En *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*, de Linda Nochlin. Madrid: Akal, 2020.

— — —. “Perdida y Encontrada: de nuevo la mujer caída”. En *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*, de Linda Nochlin. Madrid: Akal, 2020.

— — —. *Situar en la Historia: Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal, 2020.

Nordström, Folke. *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.

Oles, James. *Art and architecture in Mexico*. World of art. London: Thames & Hudson, 2013.

Olvera, Alejandra. “Physis rupta: Fragmentos de cuerpo y psique”. En *Tiempos violentos/ Shattered glass*, editado por Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México: INBAL/ Programa de Posgrado en Historia del Arte, UNAM, 2010.

Olvián, Laura. *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Era, 1999.

— — —. “Los frescos de Orozco en Dartmouth”. En *Textos de Orozco*, de Justino Fernández. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

Orozco, José Clemente, y Jean Charlot. *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*. México: Siglo XXI Editores/ El Colegio Nacional, 1993.

Orozco Valladares, Clemente. *Orozco, verdad cronológica*. México: EDUG/ Universidad de Guadalajara, 1983.

Pacheco, Cristina, ed. *Orozco, iconografía personal*. Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Pacheco, José Emilio, ed. *Antología del modernismo mexicano, 1884-1921*. México: Era/ El Colegio Nacional, 2019.

Paglia, Camille. *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991.

— — —. *Sexual Personae: Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. México: Paidós, 2021.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 2010.

Pascual Soto, Arturo, ed. *Arte y Violencia. Memorias del XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.

Pastor, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. Sección de obras de historia. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/ Fondo de Cultura Económica, 2004.

Paz, Octavio. “El precio y la significación”. En *Los privilegios de la vista: arte de México*, de Octavio Paz. Letras mexicanas 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

- — —. *Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*. Letras mexicanas 9–10. México: Círculo de Lectores/ Fondo de Cultura Económica, 1995.
- — —. “Las obvisiones de Alberto Gironella”. En *Alberto Gironella: Barón de Beltenebros*, editado por María del Carmen Canales y Guadalupe García Miranda. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/ Editorial RM/ Conaculta/ INBA, 2003.
- — —. “Los hijos del limo”. En *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- — —. *Los privilegios de la vista: arte de México*. Letras mexicanas 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- — —. *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- — —. “Tamayo en la pintura mexicana”. En *Los privilegios de la vista: arte de México*, de Octavio Paz. Letras mexicanas 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- — —. “Un más allá erótico: Sade”. En *Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*, de Octavio Paz. Letras mexicanas 9–10. México: Círculo de Lectores/ Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pedraza, Pilar. *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.
- Pérez, Joseph. *La leyenda negra*. Madrid: Gadir, 2010.
- Perniola, Mario. “El iconoclasma erótico de Georges Bataille”. *Andamios: Revista de investigación social* 11, n.º 24 (abril de 2014): 151–64.
- Piccato, Pablo. *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900–1931*. México: CIESAS, 2010.
- — —. *Historia mínima de la violencia en México*. Colección Historias mínimas 10. México: El Colegio de México, 2022.
- Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- Proudhon, Josphe-Pierre. *La pornocracia o la mujer en nuestros tiempos*. Barcelona: La Enciclopédica, 1892.
- Radford, Jill, y Diana E. H. Russell, eds. *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres*. Traducido por Marcela Lagarde y de los Ríos. México: UNAM, CEIICH, 2006.
- Ramírez, Fausto. “‘A río revuelto...’. Una alegoría de la violencia social durante el alemanismo”. En *Arte y Violencia. Memorias del XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Arturo Pascual Soto. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.
- — —. “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”. En *Orozco: una relectura*, editado por Luis Cardoza y Aragón. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- — —. “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*, de Fausto Ramírez. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

— — —. “El simbolismo en México”. En *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. México: Museo Nacional de Arte/ INBA/ Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004.

— — —. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

— — —. “Modernización y modernismo: una relación incómoda”. En *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, de Fausto Ramírez. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

Reed, Alma. *Orozco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Reyero, Carlos. *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.

Ríos de la Torre, Guadalupe, y Marcela Suárez Escobar. “Reglamentarismo, historia y prostitutas”. En *Constelaciones de modernidad: anuario conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*, editado por Universidad Autónoma Metropolitana. México: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Área de Historia de México, 1990.

Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas ... siempre vestido de huraña melancolía: temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1998.

Rodríguez Mortellaro, Itzel Alejandra. “Alegoría y expresión: los murales de José Clemente Orozco en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1940-1941)”. Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

— — —. “El eterno indígena. Actualidad y presencia del pasado prehispánico en la representación del México revolucionario”. En *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, editado por Alicia Azuela y Guillermo Palacios. México: El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

— — —. “Los Teules, pintura de historia y alegoría de la violencia”. En *Orozco y Los Teules, 1947*, editado por Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México: INBA/ Museo de Arte Carrillo Gil, 2017.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

— — —. “Los pintores: ‘No hay críticos en México’. Los críticos: ‘¿Cómo puede haber críticos si no hay arte?’”. En *Ida Rodríguez Prampolini: La crítica de arte en el siglo XX*, editado por Cristóbal Jácome. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016.

Rojas Garcíadueñas, José. “Julio Ruelas y Félicien Rops”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, n.º 43 (agosto de 1974): 107-12.

Rose, Louis. *Psychology, art, and antifascism: Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the politics of caricature*. New Haven: Yale University Press, 2016.

Roumagnac, Carlos. *Matadores de mujeres*. México: Librería de Ch. Bouret, 1910.

Rubenstein, Anne. “La guerra contra ‘las pelonas’: Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”. En *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, editado por Gabriela Cano, Jocelyn Olcott, y Mary K. Vaughan. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". *Nueva Antropología* VIII, n.º 30 (noviembre de 1986): 95-145.

Ruiz, Luis E. "Algo acerca de la prostitución". *Gaceta Médica de México*, octubre de 1904.

Russo, Mary J. *The female grotesque: risk, excess, and modernity*. New York: Routledge, 1995.

Saade Granados, Marta. "¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)". *Cuicuilco* 11, n.º 31 (agosto de 2004): 1-36.

Sacher-Masoch, Leopold von. *La Venus de las pieles*. Traducido por Elisa Martínez Salazar. Madrid: Sexto Piso, 2016.

Santillán Esqueda, Martha. "Vida nocturna, mujeres y violencia la Ciudad de México en la década de 1940". En *Vicio, prostitución y delito: Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, editado por Elisa Speckman y Fabiola Bailón. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2016.

Sarduy, Severo. "Escrito sobre un cuerpo". En *Obras III. Ensayos*, de Severo Sarduy. Tierra firme. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Sawday, Jonathan. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London, New York: Routledge, 1995.

Scaraffia, Giuseppe. *Señoras de la noche: Historias de prostitutas, artistas y escritores*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI Editores, 2002.

— — —. "Vigencia del modernismo hispanoamericano: un concepto en movimiento". En *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI Editores, 2002.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

Séjourné, Laurette. "Ensayo sobre el sacrificio humano". *Cuadernos Americanos*, octubre de 1950.

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Vida y pensamiento de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Snyder, Jon R. *La estética del Barroco*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2014.

Soriano, M. S. "La cuestión palpitante del día: Prostitución libre reglamentada". *Gaceta Médica de México*, mayo de 1914.

Sosenski, Susana, y Gabriela Pulido Llano, eds. *Hampones, pelados y pecatrices: sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*. Sección de obras de historia. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

Speckman, Elisa. "De matadores de mujeres, amantes despechadas y otros sujetos menos peligrosos: Crímenes pasionales en la nota roja y la literatura porfirianas". *Allpanchis*, n.º 52 (1998): 113-39.

Speckman, Elisa, y Fabiola Bailón, eds. *Vicio, prostitución y delito: Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2016.

Still, Judith. "Horror in Kristeva and Bataille: Sex and Violence". *Paragraph* 20, n.º 3 (1997): 221-39.

Stoichiță, Victor I., y Anna Maria Coderch. *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. La biblioteca azul 16. Madrid: Siruela, 2000.

Stoichiță, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Cátedra, 2011.

Tablada, José Juan. "Cuestión literaria: Decadentismo". En *La construcción del Modernismo: Antología*, editado por Belem Clark de Lara. Biblioteca del Estudiante Universitario 137. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

— — —. "José Clemente Orozco: Un pintor de la mujer". En *José Clemente Orozco: Antología crítica*, de Teresa del Conde. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.

— — —. "Orozco, el Goya mexicano". En *José Clemente Orozco: Antología crítica*, de Teresa del Conde. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.

Tatar, Maria. *Lustmord: Sexual murder in Weimar Germany*. New York: Routledge, 1994.

Taussig, Michael. "Culture of Terror--Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture". *Comparative Studies in Society and History* 26, n.º 3 (1984): 467-97.

Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte, breve historia documental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Tiempo. "Discurso sin palabras". 13 de septiembre de 1946.

Toledo, Francisco. "Entrevista a Alberto Gironella", s. f. Textos. Archivo Alberto Gironella.

Torres Martínez, María Inés, y Ernesto Lumbreras, eds. *La zarza rediviva: J. C. Orozco a contraluz*. Vol. I. II vols. Colección Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco/ Instituto Cultural Cabañas, 2010.

— — —, eds. *La zarza rediviva: J. C. Orozco a contraluz*. Vol. II. II vols. Colección Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco/ Instituto Cultural Cabañas, 2010.

Torri, Julio. "La Revista Moderna de México (Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua)". En *Obra completa*, de Julio Torri, editado por Serge I. Zaitzeff. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Traba, Marta. "Festín en palacio", 1965. HE-1965. Archivo Alberto Gironella.

Traylor, Anthony D. "Violence has its reasons: Girard and Bataille". *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 21 (2014): 131-56.

Tuñón, Julia. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio «Indio» Fernández*. México: Conaculta/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000.

— — —. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*. México: El Colegio de México/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Universidad Autónoma Metropolitana, ed. *Constelaciones de modernidad: anuario conmemorativo del V Centenario de la llegada de España a América*. México: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Área de Historia de México, 1990.

- Valenzuela, Jesús E. *Almas y cármenes*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1904.
- Vali, Frida. Gironella: "Para mí, los museos son la realidad" (Transcripción de entrevista), 1979. Notas y textos. Archivo Alberto Gironella.
- Vargas, Ava, ed. *La casa de citas en el barrio galante*. México: Grijalbo/ Conaculta, 1991.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. *Orígenes literarios de un arquetipo filmico: Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Editado por Linda Báez Rubí. 2 vols. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012.
- — —. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- — —. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza forma. Madrid: Alianza, 2005.
- — —. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Madrid: Losada, 2004.
- Westheim, Paul. *Pensamiento artístico y creación: ayer y hoy*. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*. Traducido por Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2011.
- Zavala Díaz, Ana Laura. "Ciro B. Ceballos: un joven revolucionario en el arte de escribir". En *Croquis y sepías*, de Ciro B. Ceballos. México: Conaculta, 2013.
- Zizek, Slavoj. *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Zuno, José Guadalupe. *José Clemente Orozco: El pintor ironista*. México: Talleres Linotipográficos de la Universidad de Guadalajara, 1962.