



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

*Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta:
José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa*

Tesis

para obtener el título de:
Licenciado en Historia

Jorge Alberto Barajas Tinoco

No. De Cuenta: 30355621-3



Asesor
Dr. Renato González Mello

2012



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.

Agradecimientos

A Renato González Mello, por su conocimiento y experiencia en el tema no pude tener mejor asesor para la elaboración de esta tesis.

A Daniel Vargas Parra por su atenta lectura y sus acertados comentarios, tengo innumerables deudas con él.

A mis sinodales, Deborah Dorotinsky, Nuria Balcells, Armando Casas y Álvaro Vázquez Mantecón, que con sus observaciones mejoraron y enriquecieron este trabajo.

A Mónica Ramírez, su incondicional amistad, su elocuente plática y su entusiasmo fueron un gran incentivo durante la elaboración del escrito.

Por último, pero antes que todos, a mis padres Elvia y Mario, y a mis hermanos Mar y César, sin su apoyo, paciencia y aliento jamás hubiera logrado concluir esta etapa.

Índice

Introducción

I. Estudios de mujeres

II. *¿Usted sabe lo que es un sarape?*

III. *Maestro, soy un ladrón honrado*

IV. *¿Por qué te hizo el destino pecadora?*

V. Retorno al “estudio de mujeres”

Conclusiones

En raídos sillones, las viejas cortesanas,
pintadas cejas, pálidas, insinuantes miradas,
mimoseando y dejando de sus flacas orejas
sonar un tintineo de piedra y metal;

rostros sin labios junto a los verdes tapetes,
descoloridos belfos, desdentadas mandíbulas
y dedos temblorosos a causa de la fiebre
registrando el bolsillo o el seno palpitante;

bajo sucios plafones un conjunto de arañas
y de enormes quinqués proyectando sus luces
sobre las sombrías frentes de poetas ilustres
que, sin tasa, malgastan sus sangrientos sudores;

tal es el negro cuadro que, en un sueño nocturno,
contemplé dibujarse frente a mi ojo tenaz.
Yo mismo en un rincón del cargado recinto
me he visto, frío, de codos, acechante, en silencio.

Envidiaba a esa gente su pasión persistente,
a esas antiguas putas su fúnebre alegría;
Tanta en todos, traficando en mi cara,
el uno con su honor, la otra con su belleza.

Y mi alma se turbaba de envidiar tales seres,
corriendo con fervor al abismo entreabierto
y que, ebrios de su sangre, siempre preferirían
el dolor a la muerte y el infierno al no ser.

El juego, Charles Baudelaire



José Clemente Orozco. *En espera*, 1946. Acuarela sobre papel 37 x 58 cm. Colección INBA / MACG



Gabriel Figueroa, fotograma de *Víctimas del pecado*, 1950. Dir. Emilio Fernández

Las artes plásticas, el cine y la imagen de la mujer prostituta: José Clemente Orozco y Gabriel Figueroa

De pronto la gente se acostumbró tanto a Tongolele y demás mujeres exóticas que dejó de fijarse en ellas, un público insaciable exigía cada vez más; ya no bastaba Ninón Sevilla bailando sugestivamente al ritmo de tambores africanos. En el presente trabajo se pretende establecer de qué manera hubo una retroalimentación entre la plástica mexicana posrevolucionaria y la llamada época de oro del cine mexicano. Esta relación, al parecer, se desarrolló en ambos sentidos; tanto la pintura se valió del cine, como el cine tomó elementos de la pintura. La reflexión se hará a partir de imágenes de mujeres prostitutas que se produjeron en la primera mitad del siglo XX, tanto en el cine como en las artes plásticas, y a partir de ellas se pretenderá dilucidar cómo es que los autores construyeron un discurso sobre la mujer a partir de un lenguaje pictórico y cinematográfico.

La tesis se desarrollará a partir de dos imágenes en específico: una de las últimas acuarelas de Orozco titulada *En espera* (1946), y un fotograma de la película *Víctimas del pecado* (1950), en la que Gabriel Figueroa participó como director de fotografía. Esta relación entre los pintores mexicanos y el cine de Gabriel Figueroa estuvo ya muy bien planteada en una exposición que se realizó en el Museo de Arte Carrillo Gil llamada *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, en el año de 1996¹; además de múltiples testimonios en las memorias y en las entrevistas de los involucrados. Sirviendo esto como punta de partida, será necesario llevar la investigación por otros rumbos.

Gabriel Figueroa es un paradigma de representación de lo que México significaba en ese entonces. Es decir, con el afán de las artes plásticas de recrear una imagen de identidad nacional, el cine constituyó un medio importante para difundir ideas de carácter

¹ El catálogo de la exposición curada por Elías Levín Rojo, y en el que también participaron Álvaro Vázquez Mantecón y Nelson Carro con sus textos, fue un punto de partida muy importante para la realización de esta tesis. Dicho catálogo fue uno de mis primeros acercamientos al tema que concierne a ésta investigación, pero como se podrá observar a lo largo del texto en ocasiones voy a diferir con algunos tópicos que se plantearon en el mismo. Cfr. *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana* (catálogo de exposición), México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1996.

nacionalista masivamente, incluso en el extranjero. Es así que el cine como medio masivo de difusión, pudo lograr en cierta medida más de lo que las artes plásticas pretendieron.

Por otra parte, es importante entender cómo es que intervienen los elementos de la composición del siglo XX, iniciados por el grupo de los muralistas, dentro de la obra de Gabriel Figueroa; planteándose esta relación también en sentido inverso. Se debe tener en cuenta que las producciones fílmicas casi siempre fueron reflejo de una realidad social del momento. Sin embargo, en muchas ocasiones son las producciones cinematográficas las que dictan la conducta y se insertan en el imaginario colectivo, llegando a intervenir de manera directa en el comportamiento de la población, sobre todo en el uso del lenguaje y las actitudes por medio de la creación de estereotipos. Ahora bien, la relación de la plástica con el cine no es nueva; en México esta relación se hizo más evidente desde la llegada del cineasta ruso Sergei Eisenstein. Todo esto tiene que ver con el movimiento cultural que se realizaba en México desde la década de los treinta, sin duda una de las épocas más fructíferas para las artes y letras de nuestro país, pues fue en este tiempo cuando grandes figuras de carácter internacional confluyeron en México.

La naturaleza de las imágenes a tratar llevará a plantear otros problemas. En primera instancia el cambio de escenarios que hubo: el drama cinematográfico se traslada del campo a la ciudad. En este sentido, debemos tener en consideración películas como *Santa* (1930), los filmes de Ismael Rodríguez y Luis Buñuel, por mencionar algunos. Destaco *Santa*, por ser una de las primeras películas en tocar el tema de la prostitución, que tanto nos concierne.

La prostitución es la temática explícitamente retratada en las dos obras. En México era un tema que oscilaba entre la prohibición y la aprobación, prueba de ello es lo mal recibidas que fueron las primeras acuarelas sobre el tema que realizó José Clemente Orozco en los años diez: en su primer viaje a los Estados Unidos le fueron confiscadas y destruidas algunas por ser indecorosas y atentar contra las buenas costumbres. Por lo tanto, como ya se mencionó, es importante señalar cómo es que se construye una imagen de la prostituta a partir de un lenguaje plástico y fílmico. Esos temas fueron llevados al cine, pero siempre, a mi parecer, con un sentido moralizante. La obra de Orozco

comparada con la producción fílmica de ese entonces y, más específicamente, con la fotografía de Figueroa, ayudará a tener dos perspectivas complementarias del tema. El arte de Orozco y el cine de de la época de oro ponen en evidencia todo aquello que forma parte de una cotidianidad que se prefería ocultar.

I. Estudios de mujeres

El tema de la prostitución fue uno de los representados por Orozco desde el inicio de su carrera. Impregnado de las ideas del Dr. Atl comienza una exploración acerca de lo que es el ser mexicano; Orozco lo entiende y en lugar de ir a retratar paisajes o emular tipos indígenas, se lanza a explorar los peores barrios de México², que también eran parte de ese ser mexicano que se pretendía encontrar.

En un artículo escrito en 1913³, José Juan Tablada habla de una visita al estudio del pintor. Lo que se encuentra ahí son diversas pinturas y dibujos con alusión a dos tipos específicos de mujer: “la colegiala” y “la mujer de la vida”. Para Orozco, estos dos tipos de mujer se interrelacionaban, eran el ejemplo de la mujer fatal⁴.

La escena nocturna era el ambiente natural en el que se desenvolvía el pintor, y lo expresa con un dejo de cinismo en su autobiografía: “por la noche, la ciudad era algo fantástico. Los numerosísimos centros de juerga estaban atestados de oficiales del ejército huertista y de mujeres ligeras”⁵. Jean Charlot confirma lo anterior cuando dice que

el usurpador [Victoriano Huerta] liberó más al artista, al mantener a la ciudad completamente abierta: casinos infernales y paraísos diversos, que rodeaban su estudio en la mal afamada calle Illescas, inspiraron más de una tierna obra mediante mágica alquimia⁶.

² José Clemente Orozco, *Autobiografía*. 2ª ed. México, Era, 1999, p. 22.

³ José Juan Tablada, “José Clemente Orozco: Un pintor de la mujer”, en Teresa del Conde, *José Clemente Orozco: Antología crítica*, México, UNAM / Dirección General de Publicaciones, 1981, p. 15-19.

⁴ La noción de “mujer fatal” en esta tesis está basada principalmente en los estudios de Bram Dijkstra y de Erika Bornay. Cfr. Bram Dijkstra, *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*, Oxford, Oxford University Press, 1988 y Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁵ José Clemente Orozco, *Autobiografía, Op. Cit.*, p. 37.

⁶ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920–1925*, México, Domes, 1985, p. 247.

José Clemente Orozco observaba y analizaba, era un *flâneur*⁷ en pleno siglo XX dotado de una profunda curiosidad intelectual. Dedicado a deambular por las calles de las zonas rojas, siempre con libreta y lápiz en mano, encontraba la belleza en lo prohibido, en lo horrible, y era capaz de asimilarla –siempre con ironía- en sus dibujos, bocetos y caricaturas: “(...) pero a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas. En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”⁸.

En 1916 se organizó la primera exposición individual del pintor bajo el título *Estudios de Mujeres*, que posteriormente será conocida como la serie *Casa de lágrimas*. La exposición contó con 123 obras divididas en 3 secciones: colegialas, prostitutas y caricatura, y estuvo exhibida del 1º al 20 de septiembre de 1916 en la tienda Francisco Navarro del Centro Histórico. Casi todos los autores que han escrito sobre Orozco tratan el tema de estos primeros trabajos⁹. No nos vamos a detener en lo que dice cada uno, pues casi todos coinciden en las mismas cosas: la crítica profunda, la fuerza expresiva, la ironía con la que retrata los temas, los colores en relación con los espacios que representa, las figuras y tipos humanos, su cercanía con la caricatura o su parecido con Toulouse-Lautrec, para molestia de Orozco¹⁰.

Muchos elogios posteriores. Sin embargo la crítica y el público de ese entonces no recibieron tan bien las obras. Orozco fue blanco de duras ofensas aparecidas en un artículo aparecido en *El Nacional* con autoría de Juan Amberes, el cual fue tan lejos que lo llamó “joven desilusionado con alma de vieja prostituta”¹¹. En realidad Juan Amberes no

⁷ Término acuñado por Charles Baudelaire durante la segunda mitad del siglo XIX. De manera general, el *flâneur* es un tipo humano que se dedica a deambular por las calles observando la vida y las cosas. Se caracteriza por tener una gran curiosidad intelectual, siempre está en busca de algo muy general y muy profundo a la vez. Es poeta y filósofo y se refugia en la muchedumbre. Lo desarrolla de manera amplia en su texto. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Langr, 2008.

⁸ Orozco, *Autobiografía*, *Op. Cit.*, p. 25.

⁹ Cfr. Justino Fernández, *Orozco: forma e idea*, México, Porrúa, 1956, p. 146; Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 167; Alma Reed, *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 72-80; y Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz: III. Los privilegios de la vista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 287.

¹⁰ “¿Qué estúpido dijo que Toulouse-Lautrec fue pintor? ¡ni ilustrador de periódico!” , escribe en 1928 en una carta dirigida a Jean Charlot. *Orozco, el artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, México, Siglo XXI, 1993, p. 63.

¹¹ Alma Reed, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 72.

fue tan duro con el pintor¹², sin embargo Orozco no se quedó de brazos cruzados y envió una carta al director del periódico para intentar defenderse, entre otras cosas, dice que lo más lamentable es “la torpeza de confundir la vida misma con las representaciones de la vida”, continúa objetando:

Lejos estoy de crearme un “genio”; soy simplemente un joven que observa y estudia la vida; muy humilde y muy modestamente he exhibido el pequeño fruto de mis estudios; no soy dueño de ningunos “monitos” ni tengo empleos ni recursos de ninguna especie (...) y ya verá si es una “alma de vieja prostituta” quien se empeña en contribuir con un mísero grano de arena para la creación del futuro del arte nacional¹³.

Tan lejos de considerarse un genio no estaba. La aseveración de Orozco es tramposa en dos sentidos. En primer lugar está muy consciente de la función del artista en la sociedad. Tiene muy claro que el arte no es la vida misma, sino la representación de ésta; el artista es el encargado de realizar esta interpretación haciendo uso de sus facultades. En segundo lugar, concluye su argumento con una especie de amenaza sobre su contribución que tendrá en el futuro para el arte nacional. Orozco no es ingenuo y sabe de las repercusiones que su obra va a tener en el futuro; no duda ni un poco de sus capacidades.

Es preciso asentar que Orozco no siempre fue víctima de injurias, unos meses antes, el pintor había participado con algunas de sus obras en una exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes; al respecto, en mayo de 1916, Raziél Cabildo escribió para *Revista de Revistas*:

El arte de Orozco es inquietante, espectral, tortuoso. Es el Marqués de Sade de nuestros pintores... Estas son acuarelas de pesadilla, donde monstruos humanos sacuden su

¹² El autor del artículo escribió: “Orozco es un joven desencantado que lleva alma de viejo (...) falto del brazo izquierdo, la derecha refleja su intenso fracaso prematuro vencido en la lides del amor”. Juan Amberes, “Las casas del llanto”. En Teresa del Conde, *José Clemente Orozco, Op. Cit.*, p. 23. Asimismo, en los comentarios de esta Antología, Teresa del Conde señala que “Juan Amberes” es un seudónimo, pero no se ha podido comprobar el nombre verdadero.

¹³ José Clemente Orozco, *Textos de Orozco*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1955, p. 40-41.

carne podrida en una danza convulsiva, en medio de una asfixiante bruma de vapores alcohólicos, tabaco y pomada rancia, caras desgastadas goteando un sudor drogado sobre la grasienta blancura de los cosméticos.... Rompiendo en una forma viril con los hábitos consagrados, la técnica está destinada a ocasionar una furiosa indignación, entre pintores competentes y burgueses hipócritas¹⁴.

El arte de Orozco de estos primeros años, fue comprendido por este cronista cultural que recibió con sorpresa y agrado al pintor que irrumpía para ocasionar indignación a los burgueses hipócritas.

Ahora bien, hablemos un poco sobre el conjunto de obras en general. La serie que compone *Casa de lágrimas* tiene tres escenarios: la calle, el salón y la alcoba¹⁵. La calle, para Renato González, es el espacio público libre para la mirada que deambula y donde hay más libertinaje al no existir autoridad visible¹⁶. Es el momento en el que hay un primer encuentro con las prostitutas, están ahí, exhibiéndose. Habría que agregar que las calles que también son espacios que dejan la sensación de de enclaustramiento. A pesar de ser escenas al exterior no se siente la libertad de un paisaje, como en los campos pintados por el Dr. Atl, o los que retrataría mucho tiempo después Gabriel Figueroa en sus películas, por ejemplo. En las calles de Orozco no hay profundidad, el fondo siempre son grandes muros que te cierran el paso y la vista, impide ver qué hay más allá de la calle. 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.

El segundo momento es la sala. Espacio donde lo privado que se hace público, la seducción y la embriaguez. Es el único momento en las pinturas en el que aparecen hombres. Mujeres y hombres bailan, beben, se desperdigan en los sillones. Las mujeres coquetean con los clientes, juegan entre ellas, se abrazan, se sientan en las piernas de su "chulo". Los personajes tienen aspecto cadavérico resaltando sus labios rojos, sus ropas

¹⁴ Raziel Cabildo, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes". En *Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1916.

¹⁵ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41-42.

están desarregladas y muchas de ellas ríen, se regocijan; en algunas otras también hay violencia (*Mujeres peleando*, 1911–13). Es el espacio privado donde lo público ocurre, es antesala del acto sexual.

Finalmente, la alcoba es donde acontece el ámbito de lo privado. Pero el acto sexual nunca es mostrado. Como en la calle, los hombres desaparecen de la representación, ya se han ido. La mayoría de las mujeres ocultan sus rostros (*La desesperada*, 1912), otras muestran una mueca indescifrable de satisfacción o abatimiento junto al sombrero que algún hombre dejó (*Desolación*, 1912-13). Son cuartos sucios con camas destartaladas. En todas estas mujeres hay desamparo, llenan las habitaciones con una sexualidad trágica y vacía.

Hay dos vías de interpretación que se pueden dar para la serie *Casa de lágrimas*. La primera de ellas tomando como base la propuesta de Fausto Ramírez, en la cual establece la visión teosófica y simbolista en la pintura de Orozco, pues “al igual que los simbolistas, se plantea como objeto la constatación acerca del destino de hombre, su razón de ser, su condición”¹⁷. Siguiendo este camino, la prostitución ligada al simbolismo representa la decadencia y a la debilidad del ser humano presa de sus vicios, los cuales toman forma en la figura de la *femme fatale*. Asimismo “la sumisión a la materia, la esclavitud de la carne, la vocación al mal, asunto que preocupó a los simbolistas, como después a los expresionistas, dentro de la obsesión general, propia de la época, por el conflicto o parálisis espíritu-materia”¹⁸. El autor dispone de pigmentos y mediante “mágica alquimia” los transforma en ideas que plasma sobre la tela o el papel, es decir, durante el proceso de creación artística existe una transformación de lo material a planos más elevados de la espiritualidad.

Sin embargo, existe una ruta complementaria y más terrenal por la cual es posible estudiar esta serie de obras, y que corresponde a un discurso de higiene social que impregnaba la época en que fueron pintadas. Era una discusión entre expertos del tema,

¹⁷ Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en *Orozco: una relectura*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

sobre la cual hace referencia Alma Reed¹⁹ y en la que la principal preocupación radicaba en poner un alto a la propagación de enfermedades esparcidas por ese cáncer que representaban las prostitutas.

El 15 de agosto de 1888, la Academia Nacional de Medicina expidió una convocatoria para “estudiar la reglamentación actual de la prostitución en México; señalar sus ventajas e inconvenientes, e indicar las reformas que sería útil introducir”²⁰. A finales de 1889 el Dr. Manuel Alfaro presentó una propuesta de reformas a algunos de los artículos del reglamento de la prostitución de 1871 vigente hasta ese momento, siendo su trabajo el ganador de la convocatoria antes mencionada y publicado en la Gaceta Médica a lo largo de nueve tomos del año 1890. Cabe hacer la aclaración de que la prostitución en México no estaba prohibida, contaba con un reglamento con la finalidad de darle vigilancia y, sobre todo, evitar la propagación de enfermedades venéreas.

En suma, las modificaciones de Manuel Alfaro iban encaminadas a hacer de la prostitución una actividad libre, no condenada por la ley, ya que se trataba de un “mal necesario” que a la larga evitaba otros. El argumento era, relativamente, simple: enfermarse y prostituirse no es ningún delito, en vez de considerarlo como tal se debería aplicar con mayor rigor el reglamento vigente; además era necesario hacer valer las reformas, principalmente orientadas a la prevención y curación de las mujeres enfermas.

Sin embargo, se desató la discusión; evidentemente no todos estuvieron completamente de acuerdo con tan audaz propuesta de “prostitución libre”. Durante los primeros años del siglo XX, siguieron apareciendo estudios, algunos pronunciándose a favor, otros en contra.

En un artículo publicado en la Gaceta Médica de octubre de 1904²¹, el Dr. Luis E. Ruiz, basado en autores franceses, considera que la prostitución es una industria peligrosa pero inevitable y, como tal, debía ser vigilada y reglamentada. Para llevar a cabo el libre ejercicio de la prostitución sería necesaria una sociedad lo suficientemente ilustrada capaz de seguir las reglas de higiene personal y cierto nivel de comprensión moral para entender

¹⁹ Alma Reed, *Orozco, Op. Cit.*, p. 79-80.

²⁰ “Reglamento de la prostitución”, en *Gaceta Médica de México*, enero de 1890.

²¹ Luis E. Ruiz, “Algo acerca de la prostitución”. En *Gaceta Médica de México*, octubre de 1904

que ejercer la prostitución es un derecho, pero es delito propagar una enfermedad. Las ideas de este médico son interesantes, sobre todo, porque es el primero que quita parte de la responsabilidad del contagio y propagación de las enfermedades a la mujer y sugiere que también los hombres que acuden a los prostíbulos deberían ser examinados. Diez años después, en la Gaceta Médica publicada en agosto de 1915²², salió un artículo del mismo autor con exactamente la misma temática a favor de este “mal necesario”.

En el libro titulado *La prostitución en México* de Luis Lara Pardo, aparecido en 1908, se pone en relieve, de nueva cuenta, este grave problema. Por medio de estadísticas, gráficas y estudios médicos, el libro tiene el propósito de “estudiar la prostitución como una manifestación de nuestro estado social; poner de relieve los caracteres que le son propios; presentar ejemplos típicos; investigar sus causas ocasionales”²³. Este estudio, más que médico, propone una perspectiva social del problema. Sobre todo busca quitar ese velo místico del que se ha dotado a las prostitutas, culpa de la novela de corte romántico “que ha hecho de la prostituta, sobre todo en los países de temperamento latino, una heroína”²⁴. Éstas “heroínas” eran más que nada elementos de desmoralización social, unos parásitos y con el término “romántico” parece que se refiere a la novela *Santa* de Federico Gamboa.

Es por eso que para Lara Pardo “la autoridad, en nombre de moral pública, debe perseguir la prostitución, como persigue el alcoholismo, como persigue el delito, como trata de librar a la sociedad de los males que la dañan”²⁵. Como se puede observar, el argumento de Lara Pardo va totalmente en contra a lo propuesto por el Dr. Ruiz y el Dr. Alfaro; aquí la prostitución libre no tiene cabida.

Dentro del mismo rubro a favor de la prohibición están dos artículos divulgados en la Gaceta Médica de mayo de 1914. El primero de ellos, escrito por el Dr. E. Lavalle Carvajal, hace una fuerte denuncia de las irregularidades ocurridas en el Hospital Morelos, al cual eran remitidas todas las mujeres enfermas que ejercían el oficio de la prostitución;

²² Luis E. Ruiz, “El problema de la prostitución y un importante folleto”, en *Gaceta Médica de México*, agosto de 1915.

²³ Luis Lara Pardo, *La prostitución en México*, Paris, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1908, p. IX.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ *Ibid.*, p. 217.

principalmente la acusación es por dar de alta prematuramente a las mujeres que aún se encuentran infectadas y por considerar absurdo que el hospital se especialice en solamente en el género femenino y los ingresos que les son asignados²⁶. Por otra parte, para el Dr. M. S. Soriano la reglamentación no es suficiente para evitar la propagación de enfermedades, y se sirve de tablas y datos estadísticos para concluir que es necesario “escribir el epitafio” de la prostitución libre²⁷.

A pesar de las disputas, estos autores van encaminados a un mismo fin: erradicar la propagación y contagio de enfermedades. Al mismo tiempo, hay ambigüedades dentro de los mismos discursos. Por un lado se exalta y por otro se condena, hay una especie de fascinación repulsiva. Las descripciones “románticas” se repiten una y otra vez, siempre seguidas de comentarios que expresan rechazo y desaprobación. Esta misma contradicción se encuentra en la obra del artista finisecular Julio Ruelas, como sugiere Fausto Ramírez: “Ruelas oscila entre la fascinación y el asco ante ella [la prostituta]: a veces la exalta y a veces ajusta cuentas con su maldad y le inflige castigo”²⁸. Comprensible y por demás esclarecedor que esta actitud se halle constante en las diferentes esferas intelectuales de la época. En estos autores existe una fuerte alusión al miedo, sobre todo al contagio de una enfermedad, 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, más marcado en 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”²⁹. En este tipo

²⁶ E. Lavalle Carvajal, “El Hospital ‘Morelos’ y la Inspección de Sanidad”, en *Gaceta Médica de México*, mayo de 1914.

²⁷ M. S. Soriano, “La cuestión palpitante del día.- Prostitución libre reglamentada”, en *Gaceta Médica de México*, mayo de 1914.

²⁸ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el porfiriato”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 143.

²⁹ Luis Lara Pardo, *La prostitución en México, Op. Cit.*, p. 252-253.

de discursos hay una satisfacción del placer reprimida por ese miedo. Es un miedo a la muerte.

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 los de Lara Pardo eran lo que se estudiaba y es casi seguro que el pintor estuviera enterado de todas estas controversias. Inclusive, al describir las escenas de prostitución, las descripciones que Lara Pardo hace tienen 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 parroquianos³⁰.

Hacer referencia a la serie *Casa de lágrimas* nos ayudará a comprender la obra de los años cuarenta, en la que se inserta la acuarela que estamos estudiando. *En espera* es una obra muy posterior, y parte de lo que se quiere averiguar es porqué el pintor retoma estos temas. En especial, a mediados de los años veinte Orozco ya se encontraba muy alejado de ésta iconografía decadentista, aunque nunca la olvidó por completo. Si bien podemos adelantar que en los años cuarenta la forma en sus representaciones cambia, sigue guardando estrechas relaciones con estos primeros trabajos de la vida decadente, además de que fue un tema que nunca le dejó de interesar.

³⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

II. *¿Usted sabe lo que es un sarape?*

En 1922 inicia el movimiento conocido como *muralismo* auspiciado por José Vasconcelos, en el que participaron José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). A través de la pintura mural en espacios públicos intentaron llevar a cabo un proyecto pictórico que iba cargado de una propuesta ideológica no del todo definida, pero alimentada por preceptos que eran producto de la reciente revolución y reivindicando el arte a través de formas y contenidos que buscaban afirmar y, al mismo tiempo, enaltecer lo que México representaba para ellos. Dentro de su particular visión buscaron nuevos recursos y materiales, nuevas formas que se adecuaron a su ideal y a ese naciente orgullo nacionalista³¹.

Aunque el presente trabajo no se centrará en la producción mural, es importante señalar lo anterior. Si bien los muralistas en su discurso renegaron de la pintura de caballete, los criterios que formularon no se encontraron del todo divorciados de ésta, además representaba un medio de ingreso monetario. Y más allá de la plástica, los cánones que exaltaban un nacionalismo intelectual se extendieron a la naciente industria cinematográfica. Así a primera vista, parece ser que el cine se apropió de los elementos plásticos de los muralistas; pero este argumento se puede plasmar en sentido contrario, en el cual el muralismo no es el mito fundador de la cultura mexicana, al menos como ellos creían. Es por eso que hay que cuestionarse si la pintura mexicana influyó realmente en la creación y exaltación nacionalista y si de verdad tuvo un impacto directo dentro de la población como ellos pretendían, o simplemente fueron afectadas unas pocas esferas de la sociedad, pues el cine era un medio más tangible de llegar a las masas que tanto anhelaban los pintores murales.

³¹ Este hecho ya ha sido planteado en múltiples fuentes bibliográficas, por lo que no considero necesario ahondar más en el tema. Cfr. Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea en México*, México, Era, 1988; Jean Charlot, *El renacimiento...*, Op. Cit.; Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, España, Océano, 1984.; "El proceso de las artes 1910-1970" Jorge Alberto Manrique y "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" Carlos Monsiváis, en *Historia General de México IV*, México, El Colegio de México, 1977; por mencionar algunos textos que han tratado el tema.

Para 1930 el estado estaba apoyando el surgimiento de la industria cinematográfica mexicana. Mientras esta política rendía sus primeros frutos, el cineasta soviético Sergei Eisenstein filmaba en territorio nacional³². La presencia del director soviético es importante en el desarrollo de la plástica mexicana tanto en el aspecto formal, como en el ideológico. Además de esto, hay que adherir la cercanía de *Hollywood* que de una u otra forma tomaba parte en la creación de filmes mexicanos, lo cual se explica fácilmente por la cercanía geográfica y la importancia de la industria cinematográfica estadounidense, que se verá interrumpida por la Guerra Mundial. México dependía totalmente de las importaciones de materia prima cinematográfica estadounidense para poder llevar a cabo las producciones. Además de materia prima, también se importaban técnicos y en ocasiones actores. Pero las aportaciones del cineasta ruso merecen una explicación particular. En estos años, las contribuciones de Sergei Eisenstein a la cinematografía ya eran reconocidas mundialmente. Cintas como *La Huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *La madre* (1926) y *Octubre* (1927) ya eran consideradas como piedras angulares dentro del arte cinematográfico por sus novedosas propuestas en el uso del montaje, la fotografía y otros elementos.

El 17 de diciembre de 1930 llegaron a México Sergei Eisenstein (director y guionista), Grigori Alexandroff (asistente y camarógrafo) y Eduard Tissé (camarógrafo), estuvieron en el país cerca de 14 meses. Eisenstein llegó a México con la determinación de filmar una película que sería un vasto fresco sobre el país, conocida bajo el efusivo título de *¡Qué viva México!*³³.

Para esta tarea, Eisenstein estaba patrocinado por algunos norteamericanos intelectuales de izquierda, puesto que había estado en *Hollywood* donde no pudo realizar filme alguno. En Estados Unidos había tratado de filmar la adaptación de *Una tragedia americana*, novela realista del escritor Theodore Dreiser, en la cual iba a aplicar sus inconfundibles teorías sobre montaje. Sin embargo, los norteamericanos no apreciaron ni entendieron las propuestas estéticas del cineasta. Al ser expulsado de los Estados Unidos,

³² Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1869-1930: bajo el cielo de México*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p. 200.

³³ Para un estudio más profundo de la estancia de Eisenstein en México y el desarrollo en la concepción de *¡Que viva México!* cfr. Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, UNAM-III, 2006.

por recomendación de Charles Chaplin, Eisenstein contó con el apoyo económico del escritor Upton Sinclair, al cual le indignó sobremanera que un cineasta de la talla del soviético no fuera apreciado en Norteamérica³⁴. Ya en México, y a pesar de que Eisenstein no tenía idea clara de lo que iba a filmar, el proyecto fue aprobado por Upton Sinclair.

Aurelio de los Reyes identifica dos etapas en la concepción de la película. La primera etapa, dividida a su vez en dos partes, inicia en la juventud de Eisenstein y la adaptación del cuento *El mexicano* de Jack London en una puesta en escena, hasta 1926 cuando ve las imágenes del Día de muertos mexicano en una revista alemana; la segunda parte de esta primera etapa es la visita de Diego Rivera a Moscú en 1927, en la cual el pintor alentó con sus pláticas al cineasta. La segunda etapa es la toma de decisión después del fracaso en *Hollywood* y la firma del contrato de Mary Craig Sinclair, esposa de Upton Sinclair; en ésta parte del proceso hay dos proyectos de película: uno vago e impreciso y el otro con una investigación sistemática a partir de noviembre de 1930³⁵.

Eisenstein tenía varias ideas aisladas de la película que quería hacer, una de ellas era la de realizar un filme “sarape”. En uno de sus tantos bosquejos para la película, escribió a Upton Sinclair:

¿Usted sabe lo que es un “sarape”? Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México (...) Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro filme, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: 6 episodios que se suceden, diferentes en carácter, en gente, animales, árboles y flores. Y, sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicanos³⁶.

Eisenstein analizó distintas fuentes de escritores e intelectuales nacionalistas mexicanos, asimiló las inquietudes de éstos, a través de su visión y de su formación

³⁴ Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973, p. 59.

³⁵ Aurelio de los Reyes, *El nacimiento...*, *Op. Cit.*, p. 143-144.

³⁶ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1986, p. 189

intentó plasmar una estética de lo mexicano. En todo momento la película de Eisenstein estuvo condicionada y determinada por el nacionalismo. Entre sus fuentes se encontraba el libro *Idols behind altars* de Anita Brenner y la revista *Mexican Folkways* editada por Frances Toor y en la que participaba Diego Rivera. En esta revista se reproducían los grabados de Posada, Leopoldo Méndez, la obra del propio Rivera y demás artistas de la época. El director ruso quedó impactado por los magueyes y las calaveras, por las construcciones prehispánicas y por las haciendas, por las piñatas y los santos, por la gente y sus costumbres.

También, resulta curioso que el gobierno mexicano haya enviado al pintor Adolfo Best Maugard como “censor oficial” del proyecto del cineasta soviético. Durante el periodo de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública de 1921 a 1924, Best Maugard era el encargado del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales y desde ahí el pintor difundía su método de dibujo apoyado en los siete elementos primarios del arte mexicano antiguo³⁷. En el momento en el que Maugard y Eisenstein tuvieron contacto ya habían pasado varios años de la eliminación de la enseñanza del método del pintor, pero seguramente tuvo ingerencia en la realización de la película del director. Por ejemplo, en los encuadres del inconcluso filme se pueden observar elementos compositivos triangulares y circulares; el círculo, en este sentido, tendría una connotación ligada a lo cósmico, lo eterno y la transformación revolucionaria³⁸. La asignación de Maugard como censor nos habla de una evidente preocupación por mantener controlada cualquier cosa que se pudiera decir o mostrar sobre México.

³⁷ El método de Best Maugard estaba basado en la observación del arte prehispánico. Las líneas nunca se cruzan y hay siete elementos recurrentes:

- La espiral desarrollada hacia la derecha o hacia la izquierda,
- El círculo, seguramente estilización del Sol y los demás astros,
- El medio círculo, posible representación de la Luna,
- El motivo de la “S” que sugiere el movimiento de las olas,
- La línea ondulada, seguramente representación ondular del agua,
- La línea zig-zag, seguramente representación del rayo,
- La línea recta

Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, p. 27.

³⁸ Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara / Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, p. 21.

Además de las obras de pintores mexicanos, Eisenstein también conoció la obra de Edward Weston y Tina Modotti. El fotógrafo Edward Weston llegó en 1923 acompañado de Tina Modotti, inaugurando una corriente “pictorialista” de la fotografía³⁹. Weston influyó en las obras de los fotógrafos mexicanos como Agustín Jiménez y Manuel Carrillo, además de los fotógrafos de cine posteriores. Es importante notar que se trata de tres artistas extranjeros los que están imponiendo su mirada sobre México, visión que además prevaleció durante los años posteriores. Sin embargo todos bebían de la misma fuente: el arte popular y la plástica mural mexicana, principalmente la derivada de los murales de Diego Rivera. Las imágenes que se engendraron circularon y se volvieron parte del bagaje de los productores y espectadores.

En su estudio *Del muro a la pantalla*, Eduardo de la Vega Alfaro afirma que “la fascinación de Eisenstein ante esas monumentales obras pictóricas lo llevarían a concebir su filme, ante todo, como un ‘vasto mural cinematográfico’ que integraría la historia, las costumbres, el paisaje, el folklore y el arte del país”⁴⁰. Inga Karetnikova también habla de esta pasión que el director soviético sintió por los murales.

Eisenstein was captivated by the murals: passing from one fresco to another, he, as a viewer, brought the element of movement into immobile images, in his world of cinema everything was exactly the opposite – the film moved while the viewer was immobile. Eisenstein liked this gradual unraveling of Rivera’s visual narrative from one historical episode to the next. His own montage usually shuttered the continuity of narration; Eisenstein strove to establish the “sign” of an event, rather than retell it. In his sense, the method of another Mexican painter, Rivera’s contemporary, José Clemente Orozco was closer to that of the director. Orozco, considered symbolic image rather than on the story. Overall, Eisenstein considered Orozco the most passionate among the Mexican mural painters – he called him Prometheus – and he deeply regretted that he was unable to meet him personally⁴¹.

³⁹ Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico*, Op. Cit., p. 105

⁴⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla*, Op. Cit., p. 45.

⁴¹ Inga Karetnikova, *Mexico according to Eisenstein*, Albuquerque, University of New Mexico, 1991, p. 13.

La larga cita sirve para establecer tres cosas. En primer lugar, una fundamental diferencia entre la pintura y el cine: en la primera el espectador dirige su mirada hacia los puntos que le interesan dentro de una imagen inmóvil, es un observador activo el que proporciona el movimiento; en cuanto al cine, el espectador se convierte en un agente pasivo, son la cámara y la voluntad del director los que proporcionan ese movimiento a la imagen. En segundo lugar, la proximidad de la narrativa de los murales de Diego Rivera y las teorías de montaje de Eisenstein, con lo cual se explica que haya considerado estructurar su película por medio de episodios y no como una narrativa lineal; tanto Rivera como Eisenstein realizan “cortes” para ir de un episodio a otro. Y, finalmente, la cercanía que el cineasta sentía respecto a la obra de Orozco, y como ambos autores consideraban que la imagen contiene una fuerte carga simbólica.

Ya sea “película sarape” o “película mural” el proyecto de Eisenstein contaría con seis episodios e inclusive, como establece Inga Karetnikova, cada uno de estos episodios iba a estar inspirado en un pintor: el “Prólogo” estaría dedicado a David Alfaro Siqueiros; el episodio “Sandunga” a Jean Charlot; “Magüey” a Diego Rivera; “Fiesta” al español Francisco de Goya; “Soldadera” a José Clemente Orozco; y el “Epílogo” a José Guadalupe Posada⁴². Podemos dar cuenta de que Eisenstein estaba totalmente enterado de lo que acontecía en la vida cultural de México, además de un amplio conocimiento sobre pintura internacional, elementos que buscaba integrar en su película.

Con todo esto se pretende establecer un primer momento de relación entre la pintura y el cine. Las imágenes realizadas por Eisenstein y sus colaboradores remiten inmediatamente a la obra de los muralistas. Inclusive hubo intentos por parte del cineasta de realizar algún ensayo sobre José Clemente Orozco, cuya obra admiraba profundamente a partir las ilustraciones que el pintor hizo para la novela *Los de abajo* y las soldaderas, en una especie de “relación espiritual entre ambos creadores”⁴³.

El deseo primordial de Eisenstein era hacer una película de corte realista en la que se mostrara la verdad acerca de la sociedad mexicana, no obstante el gobierno del país

⁴² Aurelio de los Reyes menciona este tratamiento de “episodio – pintor” basado en libro *Eisenstein at work* de Jay Leyda. Además, establece que hay cinco tratamientos dentro del proceso creativo de *¡Que viva México!*, siendo ésta una segunda etapa. Aurelio de los Reyes, *El nacimiento...*, Op. Cit., p. 249-295.

⁴³ Aurelio de los Reyes, *El nacimiento...*, Op. Cit., p. 276.

exigía una película evasiva. Para desgracia de Eisenstein, en 1931 el estado mexicano era fuerte y contaba con los mecanismos necesarios para detener la filmación y proceso final de la película⁴⁴. *¡Qué viva México!* no pudo ser concluida, entre otros factores, porque los norteamericanos que en un principio apoyaron a Eisenstein, le retiraron el financiamiento y se quedaron con el material filmado. Sin embargo, las imágenes capturadas por el director prevalecieron en diversas ediciones que se han hecho de ellas⁴⁵.

Es significativo explicar todo lo anterior porque la estética visual de *¡Qué viva México!* tuvo una gran repercusión en el cine nacional, ya que “mucho de la primera cinematografía mexicana más valiosa vive por esa influencia formalista, hoy superada, aunque no haya logrado llegar a la hondura del genial director soviético”⁴⁶. Sólo Gabriel Figueroa rebasó la tarea del cineasta soviético, al retomar lo mejor de los paisajes mexicanos y darles un toque particular. Si bien lo formal lo plantea Eisenstein, Figueroa va más allá del plano formal y aporta mucho de sí para la creación fotográfica en las películas que retrata.

Los bellos paisajes, las nubes fotogénicas y la exaltación de elementos indígenas fueron tres elementos sobresalientes de la propuesta estética de Eisenstein. Este estilo fue visto, como ya se ha mencionado, como un derivado de la pintura muralista⁴⁷, los grabados de Leopoldo Méndez y José Guadalupe Posada. Eisenstein es considerado como el pionero; el descubridor de todas las bellezas mexicanas en cuanto a materia cinematográfica se refiere, pero siempre basándose en la obra de los artistas mexicanos. *¡Qué viva México!* lanza la fórmula fílmica determinante al proponer una estilización de

⁴⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*, México, Trillas, 1987, p. 109.

⁴⁵ Algunas de las versiones que se han realizado:

- *Tormenta sobre México (Thunder over Mexico, 1933)*. Don Hayes, Carl Himm, Harry Chandlee
- *Día de muertos o Kermesse fúnebre (Death Day, 1933)* Hayes
- *Eisenstein en México (Eisenstein in Mexico, 1933)* Hayes y Chandlee
- *Tiempo en el sol (Time in the sun, 1939)* Marie Seaton y Paul Roger Bunford
- *Mexican Symphony (1942)* de William F. Kruse
- *Episodios para un estudio: el filme mexicano de Eisenstein (Eisenstein's Mexican Film: Episodes for Study, 1957)* Jay Leyda
- *¡Que viva México! (Id, 1979)* de Grigory Alexandroff
- Versión de Keneth Anger (Cinemateca de París)
- Lutz Becher 1994-1995 (British Film Institute)

⁴⁶ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco, Op. Cit.*, p. 49.

⁴⁷ *Ibid*, p. 96-111.

imagen fija fotográfica y dejar de lado varios aspectos de la producción fílmica. Por ejemplo, al retratar paisajes Eisenstein y su camarógrafo Tissé se basaban en la perspectiva curvilínea de Luis G. Serrano, la cual posteriormente retomaría el Dr. Atl. Aunque esto se puede considerar como ensayos de lo que iba a desarrollar Gabriel Figueroa en sus encuadres, con composiciones más complejas⁴⁸.

Gabriel Figueroa adopta muy pronto ese prurito formalista [de Eisenstein y Tissé] y lo impone a las obras de Fernando de Fuentes, Emilio "El Indio" Fernández y Roberto Gavaldón. Detrás de él, y hasta la llegada del color, los fotógrafos y los directores de cine intentan reproducir estos elementos que se vuelven característicos del cine mexicano⁴⁹.

La construcción de imágenes cinematográficas, sobre todo en Gabriel Figueroa, corresponden a ideas más complejas que un mexicanismo basado en paisajes y nubes. Un análisis completo de las imágenes creadas por Figueroa, insertas en el contexto de las películas, puede dar cuenta de ello.

⁴⁸ Eduardo de la Vega, *Del muro a la pantalla, Op. Cit.*, p. 65.

⁴⁹ Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, Op. Cit.*, p. 110.

III. *Maestro, soy un ladrón honrado*

Gabriel Figueroa ocupa uno de los lugares preponderantes dentro del ámbito de la fotografía cinematográfica y, por consiguiente, del arte visual en México. En más de una ocasión reconoce a los muralistas mexicanos como los grandes inspiradores de su obra.

Durante 40 años, en compañía de otros hombres igualmente apasionados en el oficio de inventar imágenes, no he hecho otra cosa que delimitar la realidad entre las manos de una cámara fotográfica (...) Recuerdo en estos momentos a hombres de la calidad de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, glorias de la plástica mexicana, amos del color y de la luz, y maestros míos en el modo de ver a los hombres y a las cosas⁵⁰.

A su vez Figueroa fue considerado por sus propios compañeros como uno más de los muralistas, a pesar de la diferencia de edades pudo insertarse tardíamente y participar activamente en este movimiento. Las principales armas de Figueroa serían su habilidad técnica y su particular visión sobre México, visión que como ya se sugirió anteriormente estaría fuertemente determinada por el cine de Eisenstein⁵¹ y la plástica mexicana. Hablando sobre la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, Figueroa recuerda:

Resultó muy típica porque trataba de la vida rural mexicana; de ahí nació mi inquietud, ya que el resultado del filme habla por sí mismo, por el éxito de la plástica mexicana: por ello mi amistad con Diego Rivera y con todos los pintores; buscaba alcanzar una fotografía mexicana que obtuvimos porque logramos imponer nuestro paisaje en el mundo entero⁵².

⁵⁰ Gabriel Figueroa, *Memorias*, México, DGE Ediciones / UNAM, 2005, p. 49.

⁵¹ Muy probablemente con el filtro del fotógrafo mexicano Luis Márquez, quien asimiló la propuesta visual de Eisenstein y participó en diversas películas de Emilio Fernández.

⁵² Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, Op. Cit., p. 196.

La época de oro del cine mexicano no tiene una cronología fija, como fechas tentativas se puede establecer entre los años de 1935 y 1950. Ramírez Berg en su artículo *Figueroa's Skies*, resume de manera muy útil el contexto histórico en el que desarrolló el cine de la época de oro. Primero, ya se mencionó la reciente revolución y la búsqueda por definir "lo mexicano"; por otro lado, hay un dominio de la industria cinematográfica estadounidense sobre el cine mexicano, una relación de tensión en la que se imita el paradigma hollywoodense y a la vez se rechaza como se verá más adelante⁵³. Además de lo anterior, la Segunda Guerra Mundial propició que Estados Unidos, al tener que detener su producción fílmica, brindara ayuda a México con cosas como refacciones de maquinaria para los estudios, ayuda económica a los productores y asesoramiento por parte de instructores de *Hollywood* a los trabajadores⁵⁴; convirtiendo así a México en una especie de sucursal de habla hispana de la meca del cine.

Como se puede apreciar, Estados Unidos estaba fuertemente inmiscuido en la producción de películas mexicanas y sustentando parte de la industria, por lo tanto ya no podemos hablar de un cine enteramente nacional. Como bien apunta Ceri Higgins en su estudio sobre Gabriel Figueroa, el cine mexicano de esa época se puede estudiar desde un enfoque transnacional en el que Estados Unidos tiene una participación activa dentro de la producción fílmica mexicana tanto económica, como ideológica.

Las obras de Rivera, Siqueiros, Orozco, y posteriormente Figueroa, ofrecían una interpretación visual de la identidad nacional que funcionaba como máscara para disfrazar los fuertes vínculos transnacionales entre México y Estados Unidos. Sin embargo, el cine y la cultura mexicanos no eran simples causas del Estado y de la política exterior de los Estados Unidos, en realidad promovían una idea de México como entidad política, social y culturalmente autónoma⁵⁵.

⁵³ Ramírez Berg, "Figueroa's Skies", en *Spectator: The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism*, vol. 13, núm. 1, p. 27-28.

⁵⁴ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 123.

⁵⁵ Ceri Higgins, *Gabriel Figueroa: Nuevas perspectivas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 30-31.

¿Cómo promover esa autonomía de México con respecto a los Estados Unidos? Para Ramírez Berg la respuesta se encuentra en un elemento formal de las películas retratadas por Figueroa: la perspectiva curvilínea.

Curvilinear perspective, clearly influenced Fernández-Figueroa filtered through Eisenstein's *¡Que viva México!* and Paul Strand's *Redes (Nets, 1934)* Figueroa directly refers to the use of Dr. Atl's curvilinear perspective in developing his technique for shooting clouded skies for which he is justifiably famous, they became known as "Figueroa's skies" (...) He achieved this by using 25 mm wide angle lens a slight curve (...) By combining the above of low camera angles, deep focus and oblique –rather than linear- perspective, spectator's eyes traveled in a curving line similar to that found in a Dr. Atl landscape⁵⁶.

La perspectiva curvilínea es la más grande aportación de Gabriel Figueroa al cine mexicano, pues fue gracias a ella que sus paisajes filmados tuvieron la proyección mundial que le dio el reconocimiento como un estilo propio. Dicha perspectiva se deriva de las teorías de Luis G. Serrano, y de no del Dr. Atl como Ramírez Berg afirma. Serrano define esta perspectiva como "la representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la sensación circular de nuestros sentidos"⁵⁷. A diferencia de la perspectiva rectilínea, se supone que esta nueva forma de representación del espacio está más apegada a la forma de ver de los seres humanos. Uno de los principales difusores de la perspectiva curvilínea fue el Dr. Atl, el cual en las notas al libro de Luis G. Serrano escribió:

Es antifotográfica. La lente de una cámara es una parodia del ojo humano. Ella nunca alcanza su extensión visual. Además, detrás del ojo está el cerebro y detrás de la lente está una placa.

⁵⁶ Ramírez Berg, "Figueroa's Skies", *Op. Cit.*, p. 31. Para más cuestiones técnicas acerca de cómo se construye esta perspectiva con la cámara revisar el artículo completo.

⁵⁷ Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, México, Cultura, 1934, p. 11.

La perspectiva curvilínea no viene precisamente a sustituir a la rectilínea –establece posibilidades más amplias de una nueva interpretación de la naturaleza⁵⁸.

Resulta curioso que el Dr. Atl considere esta perspectiva como “antifotográfica” y exclusiva de la pintura, pues más adelante con el empleo de varios lentes y técnicas de composición, Gabriel Figueroa lograría los mismos efectos. La incursión de esta perspectiva es importante por dos razones. En primer lugar, va en contra de *Hollywood* y su perspectiva rectilínea utilizada sobre todo en el paisaje de los *westerns*, es decir, Gabriel Figueroa introdujo una nueva forma de ver el mundo. Por otra parte, este tipo de representación la tomó de la plástica mexicana y mediante varios ensayos y estudios técnicos Figueroa logró llevarlo al campo cinematográfico.

Si algo se le puede reprochar a Ramírez Berg es que todo el tiempo hable del estilo Fernández-Figueroa. Está por demás decir que el fotógrafo no sólo trabajó con Emilio Fernández, aunque es cierto que fueron los productos de esa mancuerna los que alcanzaron más reconocimiento por parte del público y de la crítica internacional. Sin embargo, para decirlo con Ceri Higgins, “la integración Fernández-Figueroa-clásico-Época de oro conforma un paradigma unilateral que restringe el análisis de la naturaleza en extremo diversa del cine mexicano y del trabajo de otros cineastas”⁵⁹. Además de que la mayoría de las veces, la sola imagen rebasa por mucho lo planteado en el argumento melodramático del que estaba plagado este tipo de películas, las imágenes creadas por Figueroa son susceptibles de descifrarse como un lenguaje aparte si se sacan del contexto de la película en general.

Además de Luis G. Serrano y del Dr. Atl, es importante reiterar, por la cantidad de aportes de carácter formal, que otra de las fuertes inspiraciones de Gabriel Figueroa fueron las imágenes del conjunto Sergei Eisenstein y su camarógrafo Eduard Tissé de la fallida película *¡Que viva México!* Del dueto Eisenstein-Tissé, los realizadores del cine nacional obtuvieron la exaltación en el imaginario local, así como la aprobación en el estilo visual de los artistas mexicanos. Asimismo, una estética basada en aspectos formales

⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁹ Ceri Higgins, *Gabriel Figueroa, Op. Cit.*, p. 81.

como el uso del contrapicado para dar mayor efecto dramático; una fotografía con amplia profundidad de campo; el uso de línea diagonal; y una composición dialéctica. En pocas palabras, Gabriel Figueroa hizo una síntesis del uso de los ángulos de toma utilizados por Sergei Eisenstein y Eduard Tissé con las nubes en perspectiva curvilínea del Dr. Atl, lo cual dio como resultado su estilo tan característico.

En suma, los componentes formales del cine de Figueroa son: la composición en profundidad, la toma en contrapicado y línea de horizonte baja; el uso de figuras a los lados para enmarcar el cuadro; una dialéctica de contrarios complementarios en la composición; la perspectiva curvilínea u oblicua; y la línea diagonal mezclada con la perspectiva lineal para establecer equilibrio⁶⁰. Será importante recordar esto, pues nos servirá cuando se realice el análisis formal de la imagen a tratar en este estudio.

Así, la temática de este cine casi siempre serían melodramas de ranchería, sobre todo durante los años treinta. Posteriormente, en los años cuarenta, se dejará la exaltación del campo para trasladarse a la ciudad. En este sentido, la película que sería paradigmática en la creación del arte fotográfico de Figueroa sería *Flor Silvestre* (1943): “para la fotografía me inspiré mucho en las obras de los grandes pintores y grabadores, especialmente en Guadalupe Posada (...) También usé algo de Diego Rivera y otro poco de José Clemente Orozco; tenía gran interés en incorporar la plástica a mi trabajo (...) *Flor Silvestre* fue la película que marcó mi estilo, mi imagen de México”.⁶¹

Es claro como Figueroa estaba inscrito en los preceptos que se profesaban dentro de esta nueva plástica mexicana; el fotógrafo siempre habla de “los tres grandes” como sus maestros. En las entrevistas y sobre todo en sus *Memorias*, el fotógrafo se refiere a ellos como fuente de inspiración de su obra. Es por eso que no debemos olvidar que uno de los principales temas del trabajo es el interés de Figueroa por incorporar la nueva plástica al cine, siempre tomando en cuenta que el cine utiliza otro tipo de lenguaje diferente al de la pintura. Dicho interés surgió por un conocido pasaje durante una presentación de la ya aludida película *Flor Silvestre* que Figueroa narra de la siguiente manera:

⁶⁰ Ramírez Berg, “Figueroa’s Skies”, *Op. Cit.*, p. 35-36.

⁶¹ Gabriel Figueroa, *Memorias*, *Op. Cit.*, p. 49.

Ya terminada la película, la proyectamos en una función especial con todos los pintores y amigos de Dolores que tenían interés en ver lo que había estado haciendo. A mí me tocó (¡esas casualidades!) estar sentado junto a José Clemente Orozco. Hay una escena del exterior de un velorio en que se ve una puerta de fondo, algunos cirios, algunas personas. Cuando salió esa parte, Orozco se enderezó un poco como reconociendo alguna paternidad en eso, y le dije:

– Maestro, soy un ladrón honrado. Eso es copia de la acuarela que usted tiene que se llama *El réquiem*.

– Pues sí, algo reconocí, pero me ha llamado la atención la perspectiva, y sobre todo *la transparencia que esto tiene, que no llega a un fondo y se detiene, sino que sigue. Necesita usted invitarme a verlo trabajar para ver cómo logra la perspectiva.*

A mí me halagó mucho oír una opinión así de una gente del tamaño de José Clemente Orozco. Ya luego Diego Rivera, Orozco y *El Chamaco* Covarrubias iban al set seguido.⁶²

La anterior anécdota se reproduce en las memorias y las entrevistas, a veces con ligeras variantes. Para el caso es lo mismo y es por demás explicativa, ya que nos indica el sentido en el cual se dio en una relación de la pintura con el cine. Sin embargo, al leer la respuesta de Orozco y las posteriores visitas de los pintores al set –aunque Orozco nunca menciona a Figueroa en sus escritos- podemos deducir que la retroalimentación se dio en ambos sentidos: pintura-cine, cine-pintura. La perspectiva que tanto llamó la atención de Orozco es un recurso cinematográfico: la profundidad de campo.

Además, según el propio testimonio de Figueroa, *El réquiem* (1928) es la única obra que copió íntegramente para hacer un encuadre. Estamos ante un círculo de artistas, pensadores, poetas, escritores y músicos trabajando por la construcción de una imagen que representara a México después del episodio convulsivo de revolución.

En sus fotografías, Gabriel Figueroa se lanzó en búsqueda de la imagen de una nación. Muchos pueden decir que intentó retratar una realidad; sin embargo, él erigió su propia realidad. Con su lente creó un México, el cual fue su inspiración, pero representaba

⁶² *Ibid.*, p. 49-50. El subrayado es mío.

la imagen de un público orgulloso de reconocerse en la pantalla. Dice Carlos Monsiváis que Gabriel Figueroa

presenta lo sepultado por el acercamiento reverente a las tradiciones: la brutalidad y los desbordamientos de la pobreza, el profundo sentido plástico de lo mucho observado por indiferencia, la delicadeza del México que la industrialización ya erosiona o destruye.

En las primeras películas se exalta el campo mexicano, sin embargo poco a poco se va sufriendo un cambio en la locación, pues las historias comienzan a tomar lugar en lugares urbanos⁶³.

Pero también hay noticia de que los muralistas estudiaban la obra de Figueroa, “los muralistas admiraron la obra de Figueroa, pues sus imágenes aparecían a sus ojos, en cierta forma, como murales en movimiento”⁶⁴. Siqueiros era uno de los más interesados en integrar nuevas formas de representación y materiales a la plástica. Según Raquel Tibol, en 1953, mientras Siqueiros trabajaba en su obra *Por una seguridad social y completa de todos los mexicanos* (1952-1954, Hospital de la raza, México D. F.), el pintor declaró que:

Muchas son en mi concepto (...) las ventajas del contacto entre la pintura y la fotografía dinámica, esto es, la cinematografía. El cine coadyuda con la pintura en la captación del movimiento de las imágenes, de la distorsión del espacio y los volúmenes que actúan sobre el mismo. En vista de lo logrado hasta hoy, cabe preguntarse: ¿Existe alguna perspectiva de unión entre la pintura mural, particularmente aquella que ha sido producida en superficies activas de acuerdo a un plan de unidad espacial, y la cinematografía, produciendo así un fenómeno nuevo que no sería ni la cinematografía como hecho autónomo ni la pintura como expresión particular, sino algo completamente e inusitado?⁶⁵

⁶³ Carlos Monsiváis “Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada”. En *Gabriel Figueroa: La mirada en el centro*, México, Porrúa, 1993, p. 30

⁶⁴ Elías Levin Rojo, “Detener la imagen”. En *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana, Op. Cit.*, p. 25

⁶⁵ Citado por De la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla, Op. Cit.*, p. 111.

Los testimonios y la comparación de obras nos muestran claramente la relación entre la pintura y el cine. Los escorzos de Siqueiros, la fuerza dramática de los grabados de Leopoldo Méndez y Orozco, la perspectiva curvilínea, el colorido de Rivera, eran elementos en los que Figueroa se fijaba e incorporaba en cada uno de sus encuadres. Es claro que la visión de los directores, la música y el argumento de las películas no son aspectos que sean tomados en cuenta, aunque también sean partes importantes de la experiencia cinematográfica, pues no hay que olvidar que las películas son un producto que se realizan en conjunto. Tal vez Figueroa exageró cuando se puso el título de “ladrón”, simplemente, como todos los artistas, incorporó elementos para crear su propio estilo el cual a su vez tuvo repercusiones en otros ámbitos de la plástica. Es factible afirmar que Figueroa “creó un tipo de *conciencia pictórica* que se enfoca en encuadrar las imágenes en movimiento como si fueran pinturas, en ocasiones de manera insistente”⁶⁶.

La retroalimentación es obvia, y sería demasiado reiterativo seguir argumentando sobre lo mismo. Hay una correspondencia entre el cine y la pintura que va en ambas direcciones. Por eso será necesario llevar el estudio a otro nivel. La temática de las imágenes a tratar nos habla de otro problema que seguía latente: la prostitución. Aquí tenemos la perspectiva de dos artistas, que si bien a simple vista puede ser muy parecida, hay profundas diferencias entre ambas.

⁶⁶ Claudia Arroyo Quiroz, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández”, en *Luna Córnea*, no. 32, 2008, p. 190.

IV. *¿Por qué te hizo el destino pecadora?*

En la Inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo, un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso, al que cualquiera perseguía; y en todas partes, una desgraciada.

Federico Gamboa

Para establecer uno de los antecedentes inmediatos del cine prostibulario de los años cuarenta y cincuenta habrá que remontarnos a *Santa* (1931), adaptación cinematográfica en manos de Antonio Moreno y Noriega Hope de la novela homónima de Federico Gamboa. En noviembre de 1931 se filmó esta nueva versión de *Santa*, muy seguramente sea la primera película hecha con sonido directo en México; se estrenó el 30 de marzo de 1932 en cine Palacio y duró tres semanas en cartelera⁶⁷.

¿En que radica la importancia de esta película para nuestro estudio? En filmes posteriores *Santa* va a ser el prototipo de mujer inocente que, por diversas circunstancias, es orillada a prostituirse⁶⁸. En este caso los acontecimientos que la llevan a “la caída” son de orden moral, en películas posteriores se convertirán en razones primordialmente económicas. Así, *Santa* sufre por su condición a lo largo de todo el filme y no encuentra redención y descanso más que en la muerte. Pero hay que hacer notar que existen significativas diferencias entre la adaptación cinematográfica y la novela de Federico Gamboa.

Dice Carlos Monsiváis que Federico Gamboa “intenta aplicar, con pompa y mala prosa, las teorías de Zola y sólo detalla, con mínima pretensión científica, el punto de vista romántico sobre la santidad de la familia y la sordidez de la existencia”⁶⁹. No vamos a juzgar si es mala la prosa de Gamboa o no, pero llama la atención que Monsiváis califique al escritor con el término “romántico”. Está documentado que las dos grandes influencias de Gamboa fueron Zola y el escritor Emilio Rabasa⁷⁰. Federico Gamboa tenía la ambición de instaurar la novela naturalista, tan de moda en Francia y llevada a sus máximas

⁶⁷ Emilio García Riera, *Historia del cine...*, Op. Cit., p. 77, 81.

⁶⁸ Cfr. Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, UAM-A, 2005.

⁶⁹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General...*, Op. Cit., p. 312.

⁷⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios...*, Op. Cit., p. 26.

expresiones por las obras de Emile Zola durante la segunda mitad del siglo XIX. El proyecto de Zola consistía en demostrar, a través de una serie de veinte novelas, cómo la herencia y el medio ambiente en el que se nace son elementos determinantes en el destino y desarrollo del individuo⁷¹; curiosamente *Naná* (1880), una de las novelas de esta serie, trata el tema de la prostitución y se logran encontrar fuertes paralelismos con la *Santa* de Gamboa.

Fácilmente podemos dar por hecho que Federico Gamboa pretendía ser un Zola a la mexicana con ambiciones más modestas que las del escritor francés. La novela *Santa* está plagada de descripciones de corte naturalista con la pretensión de ser un retrato fiel de la sociedad porfiriana, poniendo énfasis especial en los personajes marginales, en las lacras sociales que nacen y se desarrollan en un entorno de vicios y perversiones del cual les es imposible salir. Santa y Naná son muchachas que nacieron en ambientes marginales, la primera proviene del campo y la segunda de un entorno de obreros alcohólicos. Su ingenuidad e ignorancia aunadas a su belleza y lascivia son los factores que las llevan a triunfar en la vida de placeres, inmoralidades y libertinajes, es decir, el contexto en el que se desarrollaron y su condición de, se podría decir, “salvajes” que sólo se guían por sus instintos, son los causantes de la perdición de estas mujeres. La diferencia radica en que Naná, al ser hija de obreros, nace y se desarrolla en un espacio completamente urbano; Santa es totalmente ajena a la ciudad y es ésta la que la pervierte y finalmente la devora. En Gamboa hay una idealización de la vida campirana, dedica varios pasajes a emular lo buena y sana que es la vida en estas condiciones y sólo cuando un agente externo, en este caso personificado por el soldado que seduce a Santa, se rompe el equilibrio paradisiaco del campo; es la civilización que todo lo corrompe. Santa se entrega y se deja enviciar por el soldado, su familia se da cuenta y se lo recriminan, es abandonada por el hombre y no tiene otra opción que dedicarse a la prostitución.

A partir de este momento Gamboa se desvive en descripciones que exaltan la belleza y el ascenso de la nueva prostituta: “porque Santa triunfaba; había triunfado ya con solo consentir que la desnudasen y bañasen con champagne en un gabinete reservado

⁷¹ Emile Zola, *Naná* (edición de Francisco Caudet), España, Cátedra, 2007, p. 9-10.

de la *Maison Dorée*, cierta noche que los miembros del *Sport Club* celebraron con cena orgiástica el hallazgo de esta *Friné* de trigueño y contemporáneo cuño⁷². Desnuda y bañada en *champagne*, bebida por excelencia de la afrancesada clase alta porfiriana, Santa saborea de las mieles del éxito; pero estamos hablando de un éxito de la carne, de su carne, pues la protagonista no cuenta con otro atributo. Gamboa reduce a la mujer a un vehículo por medio del cual obtener placer sexual, a finales del siglo XIX y en los inicios del siglo XX las mujeres no pueden tener mayor aspiración que ser una esposa-virgen, trabajadoras domésticas, obreras o dedicarse a una vida de prostitución como medio de subsistencia, en todos los casos siempre al servicio de los hombres. Sin embargo, para esta sociedad, todas las mujeres eran susceptibles de caer en el vicio por el simple hecho de ser mujeres, no se exige más explicación que esa. Como el propio Gamboa establece en su narración: “Santa, en sus adentros, y hembra al fin, sentíase halagada con esa adoración que trazas llevaba de no concluir nunca; y en vez de enfermar, sonreía”⁷³. La protagonista de la novela, sonriente y “hembra al fin”, no puede más que aceptar con gratitud este triunfo sin precedentes, los regalos, las joyas y las riquezas que su cuerpo le han traído; en una especie de venganza contra aquel que se ha burlado de ella, el cuerpo que fue el culpable de llevarla a la deshonor ahora será el medio que la lleve al renombre.

En medio de este auge Santa va forjando amistad con Hipólito, el pianista ciego del burdel quién estará eternamente enamorado de ella. Es también cuando conoce al Jarameño, un famoso torero que queda prendado desde la primer vez que la ve. Santa y el Jarameño viven juntos, pero Santa lo engaña y se ve obligada a regresar a casa de Elvira. Por segunda vez alguien va a su rescate, en ésta ocasión se trata de un hombre rico de apellido Rubio que la había pretendido desde el inicio. Santa se va con él aprovechando la nueva oportunidad de una vida mejor. La prostituta comienza a tener fuertes dolores, la inminente enfermedad se hace presente y “por arraigado hábito (...), por alcohólica, por enferma y por desgraciada engañó a Rubio, con frenesí positivo, sin parar donde se podía, en la calle, en el baño, en los carruajes de punto, en la mismísima vivienda”⁷⁴. En este

⁷² Federico Gamboa, *Santa*, México, Grijalbo, 1979, p. 74.

⁷³ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 266.

punto viene la estrepitosa caída del personaje, ya no aceptada en ningún lugar. El único que puede salvarla es el ciego Hipólito, pero “no, no romanticismo y disparates. Hipo era un monstruo, y mucho que sí; Hipo era un pianista de burdel, mugriento y mal trajeado, sin tener en qué caerse muerto; un individuo quizás más desdichado que ella misma”⁷⁵. Finalmente, el ciego y su lazarrillo cuidan de Santa y con sus ahorros Hipólito paga la costosa operación de la cual la heroína no sale bien librada. La protagonista no cuenta con otra vía para la redención más que la muerte.

Federico Gamboa estaba completamente inmiscuido en las discusiones de higiene social de su época, “creyó, como los naturalistas, que la literatura era forma científica de descripción de la realidad. La labor del escritor era seria. En busca del ‘documento humano’, consiguió permiso para asistir en Guatemala a una operación de histerectomía que luego describió como desenlace de Santa”⁷⁶. Sin embargo, no fue bien recibido por la comunidad científica. Basta recordar como para Lara Pardo era menester “quitar ese velo romántico” del que se había dotado a las prostitutas, aseveración que cobra más sentido cuando Lara Pardo se cuestiona: “¿Acaso uno de nuestros intelectuales, es que es al mismo tiempo un *viveur* impenitente y un literato de gran talento, no ha revestido, en una de sus más deliciosas novelas, de una vestidura exquisita a dos de los personajes que vegetan como en un invernadero, en el ambiente de perversión moral de un prostíbulo?”⁷⁷. Ese velo romántico no era otro que el de la heroína de la novela *Santa*, ¿entonces Gamboa era romántico y no naturalista como él pretendía? Existe una confusión de términos. El propio Emile Zola “se autoproclama científico-experimental (...) como un médico que ha detectado una enfermedad grave en el cuerpo social y quiere recetar unas medicinas, curar”⁷⁸. Tanto Emile Zola como Federico Gamboa admiran a sus personajes y a la vez les temen. En ese caso, ¿también es posible calificar de románticos a Zola y a todos los higienistas y criminólogos, incluido Lara Pardo? Simplemente las descripciones de “corte científico” resultan explicaciones que enaltecen y sancionan, como las de Gamboa, y les brindan la oportunidad de hablar de cuestiones sexuales

⁷⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁷⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios...*, *Op. Cit.*, p. 29.

⁷⁷ Lara Pardo, *La prostitución en México*, *Op. Cit.*, p. 55.

⁷⁸ Emile Zola, *Naná*, *Op. Cit.*, p. 31.

abiertamente; o como atinadamente expresa Fausto Ramírez, todos estos autores higienistas y criminólogos hacen uso de “la coartada científicista” para lograr la aceptación de la sensualidad por parte de la sociedad⁷⁹.

Como ya se dijo en el primer capítulo, la mayoría de estos higienistas dentro de sus discursos enaltecían a estas “mujeres de la vida”, las más de las veces sin querer, por lo que aquellos “estudios científicos” tienen más proximidades con la novela de Gamboa de lo que a sus autores les hubiera gustado. Lo que nunca se pudo quitar fue ese velo de condena moralizante, lo sexual estaba muy lejos de ser completamente aceptado por aquella sociedad en la que imperaba la doble moral del hogar y del prostíbulo. José Clemente Orozco en ésta época, y ya entrada la Revolución, puso en evidencia aquella doble moral, y eso se convirtió en un gran motivo para que fuera duramente criticado.

Toda esta larga disertación sobre *Santa* sirve para establecer que para los años treinta, y posteriormente, va a cambiar la concepción que se tiene de la prostituta. La “santa” que va a prevalecer es la cinematográfica, la del Federico Gamboa moralizante; la mujer fatal por excelencia va a desaparecer para dar paso a una mujer víctima y siempre llena de buenas intenciones, con sus contadas excepciones. Los motivos moralizantes van prevalecer. Además, en la adaptación de *Santa* de 1930, seguramente por cuestiones de censura y de tiempo, muchas cosas fueron omitidas, como su baño en champagne o la tormentosa vida que Santa lleva con Rubio.

Federico Gamboa a lo largo de su novela trata mal a sus personajes, los repudia y le dan asco; en la película *Santa e Hipólito* son despojados de esa lujuria y malicia que tienen en la novela, para convertirse en personajes planos y bondadosos que aceptan un destino que pareciera ajeno a ellos. Las películas de la época de oro son en su mayoría una exaltación de las buenas costumbres, de la nación mexicana en constante progreso y de la bondad de los pobres y de la gente del campo. A partir de la segunda adaptación cinematográfica de *Santa* “abundarían las prostitutas que, aunque obligadas por las

⁷⁹ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales...”, *Op. Cit.*, p. 147

circunstancias, tenían que exhibir su cuerpo al mismo tiempo que misteriosamente conservaban su pureza”⁸⁰.

El género de películas de cabaret sería el que proliferaría durante el gobierno del presidente Miguel Alemán. Emilio García Riera establece que durante el año de 1946 se produjeron 3 películas de éste género; en 1947 pasó a 13; en 1948 fueron 25; para 1949 se filmaron 47; y 50 películas en 1950⁸¹. Este incremento es significativo. Durante el gobierno de Miguel Alemán se aceleró el desarrollo económico del país, gran parte de la población se trasladó del campo a la ciudad. No es de extrañarse que el escenario de las películas haya sufrido el mismo proceso. Los obreros, nueva clase urbana, surgían a la vez que era retratada por el cinematógrafo.

Emilio Fernández y Gabriel Figueroa no fueron ajenos a este proceso. *Las abandonadas* (1944), *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950) conforman la trilogía arrabalera de Emilio Fernández; las tres películas son copias la una de la otra, en donde reina el pesimismo ya consolidado de sus filmes de corte indigenista⁸². La imagen a tratar proviene de la última película de la trilogía, *Víctimas del pecado*. Comenzaré por hacer una breve sinopsis.

Violeta (Ninón Sevilla) trabaja de bailarina en un lugar llamado “Changoo”. Rosa (Margarita Ceballos), una de sus compañeras, tiene un hijo del padrote Rodolfo (Rodolfo Acosta). Corren a Rosa del “Changoo”, Rosa implora a Rodolfo que la acepte de nuevo y éste le impone la condición de que tire al bebé en un bote de basura ubicado, nada más y nada menos, que frente al monumento a la Revolución. Violeta rescata al niño y es expulsada del “Changoo” y para subsistir debe prostituirse. Humillada en la calle, conoce a Santiago (Tito Junco) quien era excompañero de Rodolfo en una banda delictiva. Rodolfo también la encuentra e intenta matar al niño, pelean y Rodolfo va a la cárcel. Al ver al bebé, Santiago decide sacar de la desgracia a Violeta y se la lleva a trabajar a su cabaret de clientela ferrocarrilera llamado “La máquina loca”. Seis años después, Rodolfo sale de la cárcel, mata a Santiago y “La máquina loca” es clausurada. Violeta y Juanito quedan a

⁸⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios...*, Op. Cit., p. 126

⁸¹ Emilio García Riera, *Historia del cine...*, Op. Cit., p. 162.

⁸² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1979, p. 140.

merced del villano Rodolfo. Violeta no soporta más la situación y mata a Rodolfo, por lo que es encarcelada. Juanito se queda en la calle trabajando de limpiabotas, para el 10 de mayo logra juntar dinero y de regalo compra unos zapatos a su madre, pero los guardias de la cárcel no lo dejan pasar. Se queda dormido en la entrada del penal y al día siguiente el director del lugar lo ve y se compadece. El director hace una llamada al Presidente de la República, para que Violeta obtenga su libertad.

Antes de comenzar el análisis de la imagen no está de más recordar que una de las principales características del cine es el movimiento. Antes y después del fotograma se encuentran otras imágenes que lo dotan de significado y es un detalle que se debe tener muy en cuenta, pues el cine no se puede ver como una simple sucesión de fotografías fijas. El movimiento y el montaje son la esencia del cine.

La secuencia comienza en un interior con un primer plano en ligero picado de un niño dentro de una caja. La cámara hace un *travelling* hacia atrás, y luego un paneo para mostrar el pobre cuarto y una cama destartalada; hay un corte a una escena de exterior.

Se ve en primer plano a una mujer recargada en un muro, de nuevo hay un *travelling* hacia atrás y un ligero paneo a la izquierda que permite ver el resto de la calle; éste es el momento del fotograma a tratar. Se aprecian varios grupos de mujeres sobre la acera recargadas sobre una construcción bastante deteriorada, en el muro se distinguen varias puertas y encima de cada uno de los dinteles hay un foco de luz eléctrica. Evidentemente se trata de una escena de prostitución callejera. El personaje principal es la mujer que se encuentra en primer plano. El pavimento está mojado. Al fondo hay un gran poste de luz y en extremo izquierdo se aprecia un automóvil. La línea de horizonte está baja y la profundidad de campo y la perspectiva están dadas por una línea diagonal trazada por la banqueta. La luz proviene del ángulo superior izquierdo proporcionada por el farol al final de la calle.

Corte directo a un plano general al final de la calle de un personaje masculino y unos músicos tocando tras de él, la cámara los sigue con un *travelling* vertical; corte directo para hacer un acercamiento en plano medio del hombre en cuestión. De nueva cuenta hay un corte y en plano general vemos como el hombre y los músicos se detienen

frente a la mujer, hay un ligero *travelling* hacia adelante y otro corte para mostrarnos al hombre y a la mujer en plano medio intercambiando algunas palabras. Corte que devuelve al plano general y los dos entran a la casa. Finalmente, un último corte directo para mostrar otra vez al niño en primer plano.

El cine, como la pintura, tiene un lenguaje y hay que aprender a leerlo, sobre todo el cine clásico sigue códigos muy específicos⁸³. La secuencia inicia con un primer plano en ligero picado de un bebé, una toma en picado aplasta moralmente y muestra al personaje como un objeto de la fatalidad. El *travelling* y el paneo siguientes son meramente descriptivos, pero ayudan a que observemos el ambiente en el que se encuentra el personaje, en este caso, un cuarto en condiciones deplorables. Luego hay un corte a exterior, se muestra a la mujer y hay un *travelling* hacia atrás, este tipo de *travelling* además de descriptivo puede significar abatimiento, soledad e impotencia. En ese momento cobra gran importancia la profundidad de campo, que se define como “la zona de nitidez (para la distancia focal y un diafragma determinados) que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque”⁸⁴. Así, el primer plano y el plano general logran una unidad, con lo que agrega agudeza de análisis y contenido de conflicto psicológico ante el personaje y el entorno dentro del cual se desarrolla el encuadre. El decorado también es un elemento preponderante, pues nos habla del ambiente en el que se desenvuelven los personajes y de su situación psicológica, en el caso particular del fotograma se puede hablar de un paisaje-estado de ánimo. El muro derruido es una analogía del abatimiento de los personajes, incluso el pavimento mojado, además de ser un recurso técnico para lograr que el piso no se pierda, connota fealdad, soledad y desesperación.

Como podemos ver, existe coherencia entre la narrativa del filme y la construcción de imágenes por parte de Gabriel Figueroa que por sí solas nos brindan muchos elementos de análisis; no se trata de imágenes hechas al azar, cada encuadre y cada movimiento de cámara está perfectamente planeado para denotar algo. Sin embargo, no

⁸³ La mayor parte del análisis estará basado en el texto *El lenguaje del cine*. Cfr. Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa, 2002.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 178

hay que olvidar que el cine es un conjunto de elementos, tanto visuales como sonoros. Gabriel Figueroa recordó a propósito de ésta película:

Tuve muy buenas oportunidades visuales para desarrollar la fotografía de esta película. Mojábamos el empedrado de las calles y a contraluz filmábamos todo; de esta forma, la fotografía adquirió gran fuerza. Trataba del México de noche, los cabarets, la calle, la vida de las prostitutas. Tuvo mucho éxito. Hay una estación de Indianilla; un lugar que todos los que cabaretéabamos conocíamos, pues ahí hacían los famosos ‘caldos de Indianilla’. Esos rieles nos dieron un efecto muy bueno; es una escena preciosa, afuera estaban las cañerías y había unas ratas enormes. En esa escena, Ninón Sevilla corre por los rieles. A mí me gusta mucho esta película, pues en ella tuve la oportunidad de capturar el paisaje nocturno de la ciudad⁸⁵.

Víctimas del pecado fue producida por los hermanos Pedro y Guillermo Calderón, que anteriormente habían producido *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950) dirigidas por Alberto Gout, ambas protagonizadas por Ninón Sevilla. El argumento corrió a cargo Emilio Fernández y de Mauricio Magdaleno. Se comenzó a filmar el 10 de abril de 1950 y se estrenó el 22 de febrero de 1951 en el Cine Orfeón en el que duró dos semanas. La película no estaría hecha en función de los deseos de Emilio Fernández, como toda su anterior producción, sino una imposición de los productores para lucir a la “estrella” Ninón Sevilla, siendo el cabaret y los bailes de Ninón el principal ingrediente de la cinta.

Para una entrevista aparecida el 7 de mayo de 1959 que concedió al periódico *Claridades*, “El Indio” Fernández declaró que: “Lo que estoy dirigiendo ahora es un largo documental. Se trata de una película costumbrista. Es un extenso reportaje sobre los bajos fondos mexicanos. *Salón México* apuntó ese tema. Ahora, lo estoy desarrollando con todo detalle”⁸⁶. Recordemos que el cine en sus inicios era documental, mostraba la realidad tal cual es. Para los años cuarenta “lo común es ver el cine como una diversión inocua, una forma ruidosa y popular de ocupar el ocio, de compartir la risa y las emociones. Pretende

⁸⁵ Gabriel Figueroa: *La mirada en el centro*, Op. Cit., s/p.

⁸⁶ Emilio García Riera, *Emilio Fernández: 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica / Cineteca Nacional de México, 1987, p. 172.

ser un buen negocio y muchas veces lo logra”⁸⁷. Es por eso que el cine estaba considerado por el público como algo verosímil, retrato de la realidad. Por eso no es de extrañarse que Emilio Fernández considere su película como un “reportaje”, a pesar de lo absurdo que nos pueda parecer el argumento de la película hoy en día.

El género melodramático está hecho para conmover a la gente y el grado de veracidad está dado por las escenas que se filman en locaciones reales y que el público reconoce como parte de su entorno, combinado con la filmación en estudio. Es decir, hay una construcción del espacio. El espacio cinematográfico es “un espacio vivo, figurativo y tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, una realidad estética a la misma altura que el de la pintura, sintética y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje”.⁸⁸

En este sentido, el espacio cinematográfico se construye a partir de fragmentos “inventados” dentro de un set o locaciones reales que pueden no tener relación entre sí, pero que en su conjunto nos hacen percibir lo que vemos en la pantalla como algo único y verdadero; si una película no logra hacernos sentir eso, ha fallado en todo su propósito. En las películas con temática urbana de Gabriel Figueroa existe una

compleja manipulación y construcción literal del espacio. Más importante aún: además de las elecciones y el desarrollo del espacio fílmico metropolitano, resulta vital tomar en cuenta que el compromiso político con la modernidad subyacente que documentaba la construcción de este espacio, provocaba resultados complejos y a menudo contradictorios en cuanto a la ideología nacionalista posrevolucionaria⁸⁹.

¿En que radican estos resultados contradictorios? Si bien, hay una exaltación de la modernización que se estaba desarrollando en la ciudad de México, al mostrar otros aspectos como la prostitución, hay también una condena de ese ambiente que se sigue

⁸⁷ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000, p. 20.

⁸⁸ Marcel Martin, *El lenguaje cinematográfico*, Op. Cit., p. 222

⁸⁹ Ceri Higgins, *Gabriel Figueroa*, Op. Cit., p. 202

considerando como corrupto y degenerado. Sin embargo la sexualidad sigue sin mostrarse abiertamente, la única manera de hacerlo es por medio del baile; en “La máquina loca” Ninón Sevilla se contonea al ritmo de tambores africanos, el ritmo va aumentando junto con en el frenesí de su baile hasta culminar acostada en el piso ejecutando furiosos movimientos pélvicos que desatan la euforia del público. En este sentido, la figura de la prostituta en el cine mexicano

ejerce una función precisa en el cine: el uso de la genitalidad, estructurada en referencia al hogar, a la esposa, como su contraparte, el otro lado necesario de la moneda. Pero hay un elemento que desborda esa situación: el erotismo, el deseo, ese deseo femenino con fama avasallante. Cuando hace su aparición, las cosas dejan de estar claras. Para este cine hecho por varones, la duda está siempre presente⁹⁰.

La figura de la cabaretera será forzada a encajar en las nociones tradicionales de mujer abnegada que se sacrifica, pero ya no por medio de la muerte, sino por medio de la realización de otras actividades, como el baile y, sobre todo, adoptando el papel de madre. “¿Por qué el destino te hizo pecadora?” se pregunta Pedro Vargas en uno de los números musicales de *Víctimas del pecado*. La sociedad, o el destino, orilló a estas mujeres a la prostitución; la misma sociedad hace uso y se compadece de ellas, y paradójicamente las persigue y las condena. No es de extrañarse que una de las últimas secuencias de *Víctimas el pecado* se desarrolle frente al “monumento a la madre” y que la película culmine un 10 de mayo con madre e hijo (adoptado) caminando hacia el horizonte de la libertad con todo y discurso esperanzador⁹¹. La únicas salidas para las prostitutas son la muerte o, en casos menos extremos, la maternidad. Respecto a la temática de la película, Emilio Fernández tenía una posición aparentemente clara:

⁹⁰ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, p. 252.

⁹¹ Una voz en *off* les dice: “Sigán juntos adelante, que la luz de la esperanza los lleve lejos, hasta encontrar un remanso de paz adonde todavía reinen la bondad y el amor que tendrá que brillar siempre, a pesar de la maldad y la ambición”

pero era bueno porque entonces ya sabíamos que las mujeres que tenían determinado espíritu se iban para allá, ahora estamos revueltos... [Ellas son] víctimas casi siempre, ahora, algunas de ellas ya tenían esa inclinación, ¿no?... ésas ya no eran víctimas, rameras les decían [...] Yo amo a las prostitutas porque son víctimas del pecado, víctimas de las circunstancias y además son más decentes que las muchachas normales... están conscientes de que deben observar una conducta determinada⁹².

Posición aparentemente clara, pues el director distingue dos tipos de mujeres prostitutas. El primero de ellos, aquellas “víctimas” a las que las circunstancias las orillaron a la prostitución y, el segundo tipo, las que “ya tenían esa inclinación”. Emilio Fernández solo siente simpatía por las “santas”, las demás no son dignas de admiración y eso determina fuertemente los argumentos de sus películas. No obstante, como se verá en el próximo capítulo, todas las mujeres, por su propio sino, eran susceptibles a caer en la prostitución. La sexualidad reducida a la genitalidad no es grave, lo peligroso es el erotismo, “para el cine mexicano la sexualidad de las mujeres no es un derecho, sino un riesgo. Define su destino en forma enajenada”⁹³. Los dos polos opuestos, madre y prostituta, pueden aparecer en la misma mujer. Mientras no gozaran, las mujeres no representaba un peligro; Santa gozó y lo pagó con la muerte. La única falta grave que cometieron las mujeres del cine mexicano fue haber gozado durante la relación sexual.

⁹² Julia Tuñón, *Los rostros de un mito*, *Op. Cit.*, p. 152-154.

⁹³ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, *Op. Cit.*, p. 261.

V. Retorno al “estudio de mujeres”

La gente está ya tan acostumbrada a Tongolele y demás “exóticas” que ya ni se fija
José Clemente Orozco

En 1926 el Doctor Bernardo Gastélum pronunció una conferencia en el Congreso Panamericano de Sanidad en la 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 de buscar servicios de prostitutas y a las prostitutas alentarlas a que busquen otro oficio⁹⁴.

El comercio sexual comenzó a transformarse hacia finales de los años veinte y siguientes, pues se tenía que adaptar a los ideales del nuevo gobierno revolucionario. En 1931 se funda la Sociedad Mexicana de Eugenesia, “ciencia” que pretendía el perfeccionamiento de la especie humana por medio de la evolución natural⁹⁵. Una de las vertientes de esta Sociedad era la profilaxis médico-sanitaria, que trataba de prevenir patologías clínicas y sociales a partir del diagnóstico temprano⁹⁶; esas patologías sociales eran el alcoholismo, la prostitución, la criminalidad y las toxicomanías. La principal cuestión de los eugenistas giraba en torno a la herencia, pues todas las patologías, incluso las sociales, eran hereditarias; en ese sentido “el problema en términos de la naciente retórica revolucionaria era cómo construir una nación vigorosa con un pueblo alcohólico y sifilítico”⁹⁷. Aquel pueblo decadente y enfermo era lo que el porfiriato había dejado.

⁹⁴ Bernardo Gastélum, “La persecución de la sífilis desde el punto de vista de la garantía social”, en *Boletín del Departamento de Salubridad Pública*, 1926.

⁹⁵ Marta Saade, “¿Quiénes deben procrear? Los eugenistas bajo el signo social”, en *Cuicuilco*, p. 4.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

Grupos feministas⁹⁸ e higienistas estaban en contra de regular la prostitución, ya que tendría implicaciones negativas para el futuro de México, era ineludible que aquel “mal necesario” fuera abolido. Pero los higienistas no veían, como las feministas, la prostitución en términos de los derechos de la mujer, sino como un tema de salud pública y bien común. Encaminados en términos del futuro de la nación argumentaban que la población mexicana era víctima de una reproducción irresponsable, padres no aptos para serlo y pobreza infantil; éstas eran amenazas potenciales de la esperanza de crecimiento económico para México. Al ser las prostitutas víctimas de la sociedad y de un estado que toleraba el comercio sexual, los higienistas veían en la maternidad una salida al problema con la implementación de un bienestar público fundado en iniciativas de apoyo a las madres trabajadoras. Si las madres no contaban con el apoyo de alguien que las sustentara y no eran capaces de mantener a sus hijos “caerían” en la prostitución. Y la consecuencia inmediata: si las mujeres caen en la prostitución se infectarían con enfermedades y vicios que atentarían contra la siguiente generación⁹⁹.

En suma, las prostitutas eran una enfermedad y como tal tenía que ser tratada y erradicada; aquel mal sería transmitido a generaciones posteriores, y la nación mexicana nunca podría prosperar. Si observamos con cuidado, esta línea de pensamiento no dista mucho de la de los médicos de principios del siglo XX. El reglamento sobre la prostitución es abolido en el año de 1940, durante el gobierno del presidente Cárdenas. Sin embargo, la abolición del reglamento no garantizó el fin de la prostitución; la actividad siguió practicándose y, como ya se comentó en el capítulo anterior, siguió viva en el imaginario colectivo alimentado por el cine de cabareteras. Ya entrado el periodo presidencial de Miguel Alemán, dichas películas encajaban muy bien con el ideal de salud pública antes expuesto, aunque para finales de los años cuarenta la Sociedad Eugenista estaba casi disuelta, los preceptos se siguieron propagando por varios años. El caso particular de la película de Emilio Fernández, *Víctimas del pecado*, es claro ejemplo: el mal de la

⁹⁸ Los movimientos feministas en México se organizaban principalmente en función de obtener derecho al sufragio. Para ahondar más sobre la conformación de estos grupos Cfr. Enriqueta Tuñón, *¡Por fin... ya podemos elegir y ser electas!: El Sufragio Femenino en México, 1935-1953*. México, Plaza y Valdés, 2002.

⁹⁹ K. E. Bliss *Compromised positions: prostitution, public health, and gender politics in revolutionary Mexico City*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005. p. 194-196.

prostitución era exterminado en el momento en el que la protagonista asumía el rol de madre. Este moralismo también era consecuencia directa de los mecanismos de abolición que el gobierno implementó, sin embargo, la sociedad seguía sumergida en la doble moral.

El tópico prostibulario fue una constante en la obra de José Clemente Orozco, por lo que no se nos permite pensar que fue un capricho regresar a estos temas en los años cuarenta. En 1934 Orozco pintó un fresco en el Palacio de Bellas Artes con la temática de la sociedad y la máquina¹⁰⁰. El mural de Bellas Artes, o *Catarsis* como lo tituló Justino Fernández, es una de los más enigmáticos dentro de la obra del pintor y ha suscitado múltiples interpretaciones, pues el hecho de que Orozco decidiera representar un tema de esa categoría en un edificio público como Bellas Artes incita a la reflexión. Tomando como base los estudios de Renato González Mello¹⁰¹ y Mary K. Coffey¹⁰², considero importante detenernos unos momentos en este mural y retomar algunos puntos que servirán para una mejor explicación de la obra prostibularia posterior de Orozco.

En una rápida descripción del fresco es posible observar un amasijo de hombres, mujeres, cadáveres, armas y máquinas que se confunden y se enciman. Al centro de la composición dos hombres luchan cuerpo a cuerpo, el que lleva camisa es apuñalado por el que está desnudo, ante ellos se encuentran dos armas enterradas en el piso. Al fondo, entre máquinas amontonadas y cuerpos grises, dos grupos de hombres caminan en sentido contrario en lugar enfrentarse por lo que hace pensar en dos ejércitos que emprenden retirada. En la parte inferior izquierda del fresco, casi al centro de la composición, resalta una mujer semidesnuda (sólo viste medias, tacones y joyas), tirada en el piso con las piernas abiertas y una expresión, por demás intrigante, de satisfacción. Acompañándola se encuentran otras dos cabezas de mujeres de las cuales ya no nos es

¹⁰⁰ Al mismo tiempo y en el mismo recinto, Diego Rivera se encontraba realizando un fresco con la misma temática.

¹⁰¹ Cfr. Renato González Mello, *La máquina de pintar, Op. Cit.* El capítulo titulado "El Palacio de Bellas Artes", p. 231-257.

¹⁰² Cfr. Mary K. Coffey, "'Without any of the seductions of art'. On Orozco's misogyny and Public Art in the Americas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXV, número 83, otoño de 2003, pp. 99-119.

posible apreciar el cuerpo. Para Renato González¹⁰³ la clave del mural es la mecanización, en el cual existe un movimiento de apertura y “al mismo tiempo de intrusión: el puñal que se clava en el hombre, los dos fusiles que se clavan en el suelo, la hoguera que se abre ante el espectador, todo habla de penetración y apertura”¹⁰⁴. La mujer, o *La Chata* como popularmente se le conoce, está literalmente abierta pero nada la penetra, “está sola: nada autoriza hablar de parto, coito, orgasmo, masturbación o asesinato. No está claro si es víctima o bacante”¹⁰⁵.

A principios del siglo XX, el filósofo austriaco Otto Weininger publicó el libro *Sexo y carácter*, el cual es considerado como la cúspide y el ejemplo más aberrante de antifeminismo¹⁰⁶. El libro es un extenso estudio que pretende abarcar los aspectos biológicos, caracterológicos, psicológicos y filosóficos con la finalidad de establecer la diferencia ontológica entre los sexos. En uno de los apartados más polémicos, el autor reduce a la mujer a una condición meramente sexual y es por esta cualidad por la que todas las mujeres están siendo penetradas siempre y por todas partes, en una especie de coito perpetuo:

Siendo la mujer entera y únicamente sexual, y extendiéndose esta sexualidad a todo el cuerpo, aunque en algunos puntos sea más marcada que en otros, *todas las mujeres, sin excepción, se sienten en coito continuo, en todo el cuerpo, en todas partes y en todas las ocasiones*. Lo que normalmente se denomina coito es sólo un caso especial de máxima intensidad¹⁰⁷.

La mujer en el mural está sola, sí, resulta casi impensable que Orozco representara el coito de manera gráfica, sobre todo cuando el resto de la composición alrededor de

¹⁰³ 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. No creo prudente reproducirlo aquí, por lo que nos vamos a enfocar en la interpretación del mural.

¹⁰⁴ Renato González, *La Máquina de pintar, Op. Cit.*, p. 244

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 248.

¹⁰⁶ No afirmo que José Clemente Orozco conociera este texto, sin embargo algunas de sus premisas pueden ayudar para dar una explicación al mural. Al ser un autor de gran importancia, las ideas de Otto Weininger fueron retomadas y difundidas por muchos otros autores e inclusive pintores como Edvard Munch.

¹⁰⁷ Otto Weininger, *Sexo y carácter*, Madrid, Losada, 2004, p. 358.

esta figura habla de penetración. Tampoco nos queda claro si es víctima o bacante, sin embargo para un imaginario que se ha gestado desde el siglo XIX ambas categorías se pueden fundir en una sola mujer. Por la posición en la que se encuentra, *La Chata* es susceptible a encajar en el tropo que Bram Dijkstra nombró como “ninfa de la espalda rota”, las cuales eran representadas literalmente tiradas en los bosques, en posiciones muy sugerentes y con ropas semitransparentes o completamente desnudas; mujeres especialmente ligadas a la naturaleza, listas para ser tomadas y que piden satisfacer sus instintos:

What is especially striking is that, prostrate and naked, these women of nature remain intensely vulnerable. At the same time, they seem in desperate need of sexual fulfillment. We can almost hear them call to us like animals waiting to be feed. They are passive. But in the intensity of their animal needs their passivity is the source of aggressive suggestions¹⁰⁸.

De esta manera, las mujeres están dispuestas a ser violadas, no obstante para lograr este cometido es preciso que el hombre descienda a su mundo, a la tierra, a las raíces, a la naturaleza:

The almost spastic, uncontrollable helplessness of these women –as if their backs had been broken in some violent movement, so that they are now sprawled out as if paralyzed, having made doubly vulnerable by their nakedness ready to be taken with impunity by any man who happens to be passing by – is a characteristic visualization of the male preoccupation which developed during the late nineteenth century with the notion that women were born masochists and loved nothing better than to be raped and beaten¹⁰⁹.

Para los intelectuales y artistas del siglo XIX e inicios del XX era un hecho incuestionable que la mujer quería ser violada y golpeada. El coito, según Weininger, era

¹⁰⁸ Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, *Op. Cit.*, p. 99-100.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 101.

el fin último de toda mujer. Estos intelectuales hablan de una mujer pasiva y masoquista, no obstante se puede hacer una inversión en estos conceptos: el hombre al tener que ceder a todos los deseos de la mujer era quien se convertía en su esclavo, así el victimario se convierte en víctima. Slavoj Žižek sitúa el nacimiento de esta problemática durante la Edad Media, específicamente en los conceptos de la Dama y el amor cortés, misma problemática que se extiende hasta el siglo XX con la figura de la *femme fatale* en el *film noir*. Para Žižek, la Dama “funciona como una pareja inhumana en el sentido de una Otredad radical que es completamente inconmensurable para nuestros deseos y necesidades; como tal, es simultáneamente una clase de automatón, una máquina que enuncia demandas sin sentido y al azar”. Estos deseos y necesidades nunca podrán ser satisfechos por ningún caballero, es por eso que “esta coincidencia de la Otredad absoluta, inescrutable, y la máquina pura es lo que le confiere a la Dama su carácter siniestro, monstruoso: la Dama es el Otro que no es nuestro ‘semejante’, es decir, es alguien con el cual ninguna relación de empatía es posible”¹¹⁰.

En el mural de Bellas Artes la temática es la problemática de la máquina y, de acuerdo con Renato González, Orozco lo aborda de dos maneras: el cuerpo femenino es mostrado como mecanismo gesticulante y como la expresión de una demanda peligrosa¹¹¹. Además, en pequeña escala el cuerpo es una máquina enferma y la composición en su totalidad también forma una máquina, pero inútil. Esta figura de la autómatas deseante y embaucadora alcanza su forma decisiva en el filme *Metrópolis* de Fritz Lang: “aquí la autómatas ha dado un giro definitivo (...) aquí es el robot, y no la mujer ‘natural’, quien ejerce sobre los varones desprevenidos, que son todos, la atracción que la literatura simbolista atribuía a la mujer fatal”¹¹². La mujer fatal no acaba con la literatura simbolista, llega a las masas y alcanza su máxima expresión en el cine. Visto de esta manera, Orozco pintó un mural profundamente misógino.

Mary K. Coffey afirma que existe un consenso general por parte de los académicos de la misoginia en la obra de Orozco, y el más grande ejemplo de esta premisa lo ubica en

¹¹⁰ Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 137.

¹¹¹ Renato González, *La máquina de pintar, Op. Cit.*, p. 256-257.

¹¹² *Ibid.*, p. 255.

mural de Bellas Artes. Como complemento a este lugar común la autora propone una lectura política del fresco, es decir, como una decepción alegórica por parte de Orozco por el México que dejó y por el México que encontró a su regreso de los Estados Unidos¹¹³. El imaginario en el que se pintó el mural se inserta en el modernismo industrial de Norteamérica y el nacionalismo mexicano del periodo de entreguerras, la cultura de masas y el modernismo están presentes en el fresco. Mary K. Coffey da cuenta de que Orozco vio y disfrutó la película *Metrópolis*, establece relación entre el mural y el filme: “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”¹¹⁴. 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. Es importante recordar este punto, pues nos da la pauta para pensar que Orozco incorpora elementos cinematográficos en su obra.

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 San Ildefonso. *Las Gracias* que rodean a la madre en el fresco de San Ildefonso, se transforman en Gracias caídas: “we can read the prostitutes in *Catharsis* as defiled allegories, emblems of the corruptions of the new political regime of the post-revolutionary state”¹¹⁵. 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.

Retomando a Otto Weininger, no sorprende que sea viable establecer paralelismos entre estas dos figuras antagónicas: madre y prostituta. Polos opuestos, sin embargo son las dos caras de la misma moneda. Ambos están presentes en la mujer por su constitución orgánica y psíquica pero en unas se desarrolla uno más que otro: “existen dos predisposiciones innatas opuestas que se distribuyen en distinta proporción en las

¹¹³ Mary K. Coffey, “Without any of the seductions of art”, *Op. Cit.*, p. 100.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

diferentes mujeres: la madre absoluta y la prostituta absoluta”¹¹⁶. En la madre todo adquiere vida, pero en la prostituta ocurre lo opuesto: “como ella quiere anonadarse en el coito, su actividad tan solo significa destrucción (...) busca que el hombre emplee todas sus energías y todo su tiempo para ella”¹¹⁷. Lo que hay que percibir aquí es como el autor rebaja a la mujer a un nivel meramente corporal, no importa cuál de las dos sea la inclinación de la mujer, ambas quedan reducidas al nivel cuerpo, como en el mural. Alrededor de la mujer del mural no hay más que destrucción.

Por último, debemos detenernos brevemente en la expresión de *La Chata*, la ninfa de la espalda rota mecanizada. Aquella mueca, grito de satisfacción con dejo de cinismo. Si el fin último de la mujer era el coito, si todas las mujeres se encontraban en penetración constante, Weininger argumenta que “para la madre, el coito es el comienzo de una cadena vital, en tanto que la prostituta quiere hallar en él su fin. El grito de la madre es por esto breve, el de la prostituta se prolonga, pues ella concentra en ese momento toda su vida”¹¹⁸. *La Chata* está gritando, pero en su gesticulación hay algo de maquinal, como si se tratara de una máscara:

El terror masculino a la mujer, que tan profundamente marcó el *Zeitgeist* en el paso del siglo XIX al XX, de Edvard Münch y August Strindberg a Franz Kafka, se revela entonces como el terror a la incoherencia femenina: la histeria femenina, que traumatizó a esos hombres (y también marcó el inicio del psicoanálisis), los enfrentó a una multitud de máscaras incoherentes (una mujer histérica se mueve inmediatamente de ruegos desesperados a una cruel y vulgar irrisión, etc.). Lo que causa tal malestar es la imposibilidad de discernir detrás de las máscaras del sujeto coherente que las manipule: detrás de las múltiples capas de máscaras no hay nada; o, a lo sumo, nada sino la falta de forma, la materia mucosa de la sustancia vital”¹¹⁹.

El doctor Bernardo Gastélum no se encuentra tan alejado de las ideas de los intelectuales de inicios del siglo XX. Gastélum pretendía establecer el verdadero carácter

¹¹⁶ Otto Weininger, *Sexo y carácter*, Op. Cit., p. 336.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 360.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 358.

¹¹⁹ Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce*, Op. Cit., 228-229.

del sexo femenino, determinar su efectiva misión a través del tiempo e investigar su auténtico oficio en las múltiples advocaciones 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 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 feminismo¹²⁰

Sin embargo,

la historia enseña que la mujer, si bien es cierto que muestra cierta aptitud para aprender, rara vez se convierte, en el mismo sentido que el hombre, en un trabajador modelo (...) No se encuentra, ni aún en aquellas labores propias a la mujer y que ha ejercitado durante toda su existencia, nada ilustre inventado por ella (...) Las obreras, doctoras, abogadas, escritoras, pintoras, escultoras, no han superado el molde masculino. No obstante esta incapacidad manifiesta, se continúa alentando la mentira femenina¹²¹.

Gastélum establece principalmente dos actitudes peligrosas en la mujer: la que se comporta como personaje de una comedia sentimental y aquellas que confunde sus ideales con los del varón. Esto sucede porque las mujeres desconocen la trascendencia espiritual de su temperamento basada en adoptar una actitud servicial, siempre fiel

¹²⁰ Bernardo Gastélum, *El sino de la mujer*, México, Imprenta Mundial, 1934, p. 36.

¹²¹ *Ibid.*, p. 38-39.

compañera del hombre. Es por eso que el feminismo representa una “degradación del sexo”¹²², la mujer debe buscar el empleo de su tiempo en colaborar con el hombre, pues en ello radica el sino del sexo femenino.

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”¹²³. A pesar de los argumentos de carácter psicológico y fisiológico y de la distancia espacio-temporal, este tipo de aseveraciones siguen bastante cerca de autores como Otto Weininger. 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. Era menester tratar de persuadirlas para que retornaran al papel de mujer sumisa y servicial; el discurso visual, sobre todo en el cine y los medios impresos, era un importante recurso para llevar a cabo este cometido.

A finales de la década de los cuarenta, el prostíbulo como se conocía a principios del siglo era un negocio ya desaparecido por la proliferación de la prostitución callejera. No obstante, ese tipo mujer poco a poco se iba apoderando de los cines. Esa mujer que todos admiraban por salir adelante ante situaciones precarias; y que después de su caída era absuelta de todos sus pecados, en una suerte de María Magdalena en pleno siglo XX. Esta nueva exaltación en el periodo de Miguel Alemán pareciera más una remembranza de la época porfirista en el que las prostitutas eran dueñas y señoras del ámbito nocturno.

En el año de 1946, José Clemente Orozco realiza siete acuarelas con el tema de la prostitución y fueron exhibidas junto con las obras del mismo argumento pero de sus primeros años en una exposición que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en 1947. Dentro de esta serie se encuentra *En espera*. A continuación reproduzco la información del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil*, escrito por Justino Fernández.

¹²² *Ibid.*, p. 51.

¹²³ Bernardo Gastélum, “La psicopatología en ginecología”, en *Gaceta Médica de México*, agosto de 1949.

88. *En espera*. Acuarela sobre papel. Mujeres de pie en la calle, de noche. 38 x 58 cm. Firmado y sin fecha (1946). Procedencia: Galería Mont-Orendáin. México, D. F. Exhibido en: la Exposición Nacional de Orozco en el Palacio de Bellas Artes en 1947.

Orozco tuvo el capricho, en 1946, de pintar una serie de acuarelas a la manera del Orozco de 1913-1915 y el tema del bajo mundo galante volvió a ser tema. El artista sigue siendo, como puede comprobarse, el mismo gran observador de la vida, el mismo sabio sintetizador que expresa el carácter del ambiente de la circunstancia de la manera más precisa y certera y con mucha frecuencia, dramática.

Compuesta con suma sencillez, esta acuarela de tonos oscuros no puede ser más elocuente. Nótese la figura de mujer en el extremo derecho, que recuerda otras, de otras épocas.¹²⁴

En la acuarela hay a un grupo de siete mujeres distribuidas a lo largo de una calle, todas ellas con una mirada vacua. Las mujeres están vestidas de una manera muy parecida, tres de ellas cargan un bolso. Cabe destacar la apariencia de las paredes derruidas y sucias, los marcos de la ventana y del pórtico parecieran que están a punto de derrumbarse; todos estos aspectos se ven reflejados en las manchas de color que se generan con la técnica de la acuarela. Las ventanas están lejos de dar un aspecto de transparencia y el portón se encuentra cerrado. La fisonomía de las mujeres apenas está esbozada con unas líneas y figuras geométricas. Los rostros son de un tono amarillento, con aspecto enfermizo, algunos sin expresión o dejando entrever una leve sonrisa, los ojos carecen de pupilas. Las manos de los personajes están apenas esbozadas u ocultas.

No hay perspectiva, ni línea de horizonte, todo está compuesto por un plano en dos dimensiones. La composición está dividida en dos partes, el centro está dado por el marco de una puerta, con lo que da a entender que no hay un protagonismo de ninguna de las mujeres; aunque cabe destacar que del izquierdo se encuentra la mayor concentración de personajes y cuatro prostitutas se amontonan en un espacio pequeño.

¹²⁴ *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil*, v. 1, p. 48-49.

Los colores del fondo son principalmente ocres y negros, resaltando solamente la ventana en color azul y gris y el dintel de la misma en color amarillo, las únicas dos partes con colores primarios. Todo está compuesto por tonalidades ocres, amarillas, blancas y azules. Las luces y las sombras están dadas por pinceladas de blancos y negros sobre las figuras. Existe mucho contraste entre las luces y las sombras dotando el cuadro de mucho dramatismo, las figuras se ocultan en las sombras, y la luz da un aspecto amarillento a los rostros.

No existe correspondencia psicológica entre ninguno de los personajes, cada mujer está ocupada en sus propios asuntos. El tema de la prostitución y la forma en que está representada se relacionan de manera muy coherente. Las prostitutas son fácilmente identificables por la vestimenta, los accesorios, su aspecto y el ambiente en el que se desenvuelven. Todo el conjunto da un contexto de tristeza, desconsuelo, sobriedad, resignación, abandono y desolación; una sensación de espera, como bien lo dice el título del cuadro, pero de una espera sin esperanza alguna. El realismo en una pintura se percibe por la facilidad con la que se transmite y por el sistema de representación de una cultura o personas concretas en un momento dado¹²⁵. Orozco conoce bien lo que representa, dando una interpretación muy personal y emotiva.

¿Qué lleva a Orozco a retomar estos temas que aparentemente se habían quedado en su juventud? Justino Fernández afirma, según la descripción que ofrece en el catálogo, que no es más que un “capricho” del pintor. Para el Dr. Carrillo-Gil “es posible que aquella destrucción estúpida de la obra inicial de Orozco influyera en el ánimo del artista para volver al tema de la vida galante varias veces en el curso de su carrera artística”¹²⁶. Ya sea capricho o resentimiento por la destrucción de sus primeras obras, este retorno al tema de la prostitución exige una explicación más amplia que tiene que ver con el contexto que se ha explicado a lo largo de todo el texto.

La iconografía de prostitutas, al menos en México, tiene un antecedente directo en los simbolistas de finales del siglo XIX, especialmente con Julio Ruelas. Orozco no se consideraba heredero de ellos, al contrario, buscaba romper cualquier vínculo con aquel

¹²⁵ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, España, Paidós, 2010, p. 47.

¹²⁶ *Obras de José Clemente Orozco...*, *Op. Cit.*, v. 2, p. 190.

“cáncer de la bohemia, que destruía voluntades, aptitudes y vidas”¹²⁷. Desde 1914 Orozco comenzó a realizar óleos, acuarelas y temples sobre “la vida galante”. Como ya hemos visto, a pesar de la abolición del reglamento en 1940, la prostitución seguía formando parte de la vida cotidiana. Al ya no existir los prostíbulos como a inicios del siglo XX, las prostitutas ya no estaban aglomeradas en casas bajo la tutela de una matrona, ni en las “zonas de tolerancia” y fueron “libres” de buscar trabajo por toda la ciudad; las calles, las cantinas, los *dancings* (salones de baile) y los cabarets clandestinos se convirtieron en sus nuevos escenarios. También se convirtieron en los escenarios del cine y de las pinturas de Orozco.

Dice Inés Amor que Orozco “siempre se creyó repugnante para las mujeres y sólo con las que presentaban un aspecto desvalido o eran prostitutas se encontraba a sus anchas”¹²⁸; no vamos a tratar de psicoanalizar al personaje, pero esta breve cita nos puede dar una idea del por qué el pintor se aferraba tanto al tema del prostíbulo. Inés Amor también cuenta una divertida anécdota en la que ella y Siqueiros sorprenden a Orozco en la Ciudadela dándole flores a una “prosti” horrible y regordeta¹²⁹; en ese caso, puede ser que una especie de complejo de inferioridad hacía que Orozco se identificara con aquellas “prostis” y, tal vez, por medio de la sublimación¹³⁰ que el arte representa buscaba reivindicarlas y reivindicarse con ellas.

¹²⁷ J. C. Orozco, *Autobiografía, Op. Cit.*, p. 25.

¹²⁸ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 68.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁰ La definición freudiana del término “sublimación” resulta muy útil en éste caso, ya que es en ella en la que se logra “reorientar los fines instintivos, de manera tal que eludan la frustración del mundo exterior. La sublimación de los instintos contribuyen a ello, y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar el placer del trabajo psíquico e intelectual. En tal caso el destino poco puede afectarnos. Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial que seguramente podremos caracterizar algún día en términos metapsicológicos”. Sigmund Freud, *Malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 24.

Como una definición complementaria, para Slavoj Žižek “la sublimación en el sentido lacaniano de elevación de un objeto a la dignidad de la Cosa: la ‘sublimación’ ocurre cuando un objeto que es parte de la realidad cotidiana se encuentra en el lugar de la Cosa imposible. En ello reside la función de aquellos obstáculos artificiales que súbitamente estorban en nuestro acceso a algún objeto ordinario: elevan el objeto sucedáneo de la Cosa”. Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce, Op. Cit.*, p. 146.

La civilización occidental busca orientar los instintos sexuales hacia el trabajo, la libido en términos de Freud, constituye la energía con la cual se crea la civilización. No debemos olvidar que la prostitución es un trabajo, en estos términos, Wilhelm Reich apunta que “el adulterio y la prostitución son la servidumbre de la doble moral sexual que concede al hombre, antes y después del matrimonio, lo que niega a la mujer, por razones económicas”¹³¹. En este sistema, las prostitutas serían la mano de obra dentro de una sociedad en el que la obtención de placer está todavía velada por aquella doble moral. Cualquier cosa que produzca placer no es aceptable porque interfiere con el desarrollo en aras del progreso y de la civilización. Siguiendo esta lógica, las prostitutas y los ámbitos en los que se desenvuelven (cantinas, cabarets, etc.) son elementos que hacen del placer un negocio y que además representan un factor de distracción y riesgo para el progreso de la sociedad; no obstante, son la base que soporta aquella doble moral, de la que ya tanto se ha hablado, en la que se funda la civilización. Por eso no es de extrañarse que la actitud ante las prostitutas siempre oscile entre la condenación y la exaltación.

El regreso de Orozco al tema de la prostitución coincide perfectamente con el auge del cine prostibulario. Cierto es que no era el único tema que Orozco pintaba en esos días, para estos años su producción se vuelve inmensa y le da lo mismo pintar una escena religiosa, que a Hidalgo, o a un grupo de payasos. De 1946, hay un peculiar dibujo titulado *En el cine*, en el cual vemos a un conjunto de personajes aparentemente disfrutando de una película; el espectáculo se nos presenta en las gradas, no en la pantalla. Además del juego de espejos y el efecto de extrañamiento al que nos somete el pintor¹³², es importante resaltar una cosa: todos los personajes tienen los ojos cerrados, salvo dos. La matrona al centro de la composición observa sonriente lo que ocurre en la pantalla, por otro lado, una muchacha lanza una mirada seductora al espectador del dibujo. Si tomamos en cuenta que los oscuros cines eran considerados como lugares propicios para que hombres y mujeres llevaran a cabo actos inmorales¹³³, no es de extrañarse que el resto de los espectadores se encuentren con los ojos cerrados e inmiscuidos en otros

¹³¹ Wilhelm Reich, *La revolución sexual*, México, Ediciones Roca, 1987, p. 45.

¹³² INBA/MACG, *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, INBA / CONACULTA, 1999, s/p. Las descripciones de los cuadros son de Renato González Mello.

¹³³ K. E. Bliss, *Compromised positions*, *Op. Cit.*, p. 88.

asuntos. Después de la prohibición, los cines se convirtieron en lugares de encuentro para las prostitutas y sus clientes.

Por otra parte, el óleo que lleva por nombre *Riña en un cabaret* (1942), es uno de los más cinematográficos de la obra de Orozco. El enredo de personajes forma una composición triangular que dota al cuadro de profundidad. Aquí se resalta la actitud de los personajes que oscilan entre lo violento, el júbilo y el horror, el óleo “rescata para nuestra memoria la grita y la bronca que falta en nuestra imagen de esa falsa Edad de Oro”¹³⁴. Sin embargo, esa ferocidad y esa majadería se encuentran en el cine. Por más edulcorados que puedan llegar a ser aquellos filmes de la época de oro, en algún momento logran retratar aquella crueldad de las riñas. En la propia *Víctimas del pecado* hay una secuencia de pelea en el cabaret que remite al cuadro de Orozco.

Regresando al cuadro *En espera*, no vamos a afirmar que Orozco se basó en el fotograma de Gabriel Figueroa, pues dadas las fechas es imposible que Orozco lo hubiera visto; sin embargo, por la magnitud de las exposiciones en las que se presentaron estas obras, es casi seguro que Gabriel Figueroa estuviera al tanto de ellas. No obstante, esta relación no es unidireccional, Orozco incorporaba elementos del lenguaje cinematográfico en su obra. Existen similitudes entre las dos imágenes, eso es innegable, y en muchas otras películas se pueden encontrar escenas parecidas; aquella evocación de la prostituta callejera estaba presente en el imaginario. A pesar de las similitudes entre *En espera* y la escena de *Víctimas del pecado*, en la acuarela resalta el carácter bidimensional de la pintura al no tener una perspectiva con punto de fuga, Orozco insiste en lo plano de la pintura. Sin embargo, hay otros cuadros en los que no lo hizo, como en el temple titulado *Prostitutas* (1942), en el que se pueden observar a un grupo de mujeres distribuidas en la calle y en la que sí es posible observar una “profundidad de campo”, que podría tener reminiscencias de la fotografía de Figueroa.

Así, resulta viable la especulación de que Orozco se haya impregnado de las imágenes del cine cabaretero de los años cuarenta y, sumado a otros factores, lo alentaran a retomar aquellos “estudios de mujeres” de sus primeros años. El regreso a

¹³⁴ INBA/MACG, *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, Op. Cit., s/p.

estos temas también puede ser tomado como una respuesta sarcástica y mordaz al cine de cabareteras, en las pinturas de Orozco no hay cabida para la redención y las cursilerías; en un ejercicio de memoria, Orozco puso en evidencia un problema que seguía vigente: las prostitutas fueron expulsadas de las casas y lanzadas a las calles.

Conclusiones

La relación entre cine y pintura está dada. A lo largo del texto hemos visto como artistas y cineastas estaban en constante comunicación e influjo de ideas. Todos ellos abrevaban casi de las mismas fuentes, tenían preocupaciones semejantes y buscaban soluciones. Después de una lucha armada como fue la Revolución, surgieron los cuestionamientos del ser del mexicano, las incertidumbres sobre la identidad y la construcción de una nación.

Dichas inquietudes se vieron plasmadas dentro diversos aspectos de la cultura: cine, teatro, literatura, arquitectura, pintura. Definir “lo mexicano” se convirtió en una especie de obsesión; “lo mexicano” era el pasado indígena, eran las celebraciones populares, era la gastronomía, eran las artesanías, eran los paisajes y las riquezas naturales. Los artistas voltearon su mirada a todos aspectos “mexicanos” y los plasmaron en sus obras; la exaltación de lo que para ellos representaba México por medio de la incansable búsqueda de una identificación nacional.

El cineasta soviético Sergei Eisenstein fue un personaje importante en esa construcción de la imagen de México. El propio Eisenstein estuvo en contacto con los pintores y las obras murales mexicanas; aquí establecemos uno de los primeros momentos de retroalimentación entre el cine y la pintura. Los paisajes, las tradiciones, los habitantes y sus pasiones retratados por un extranjero que utilizó recursos de la plástica mexicana para plasmar sus ideas en una película frustrada. El estado intentaba controlar toda la producción artística de la época, ese control impidió a realizadores como Eisenstein, mostrar una parte de México que no convenía a los intereses del gobierno posrevolucionario. No obstante, sentó las bases de lo que sería la fotografía cinematográfica posterior, siendo Gabriel Figueroa el que retomaría el estandarte y lo llevaría hasta sus últimas consecuencias inventando su propia visión de México. El intercambio estético entre las disciplinas cine y pintura era natural, si bien Gabriel Figueroa tomaba elementos del lenguaje plástico, los muralistas en varias ocasiones tomaron componentes del lenguaje cinematográfico. David Alfaro Siqueiros fue uno de los

más entusiastas en experimentación de nuevas técnicas y formas de representación, acogió a Figueroa entre el grupo de los muralistas con el argumento de que el cinefotógrafo realizaba “murales móviles” capaces de llegar a las masas.

A partir de los años cuarenta, México también personificaba la modernidad y el progreso. La ciudad crecía sin control; eran los primeros rascacielos contra la pirámide de Teotihuacan. La gente del campo inundó la ciudad en búsqueda de esa promesa de una vida mejor; la clase obrera engrosaba sus filas. Dentro de ese contexto y fuertemente apoyada por los Estados Unidos, la industria cinematográfica mexicana también gozaba de auge. Y no es de extrañarse que, como los campesinos, los melodramas cinematográficos se trasladaran de los campos y las haciendas a la ciudad.

Las películas de los años cuarentas y cincuentas se centraron en el tema de las cabareteras. Aunque dicha temática no era nueva, *Santa* en 1930 había llevado a la pantalla, por segunda ocasión, la famosa novela de Federico Gamboa. Es importante recordar la distinción entre la novela y la adaptación cinematográfica. En la película, Santa, un personaje complicado, quedó reducido a la muchacha del campo engañada por un soldado y que, al perder su honra, no le queda otro remedio que la prostitución como medio de subsistencia, medio que la llevaría a un fatídico final. No obstante, hay una fuerte omisión en el filme, pues si se lee con cuidado, Federico Gamboa en 1904 presenta a Santa como una heroína que, en varios pasajes de la novela, disfruta el auge de ser la mujer más codiciada de México, que se deja desnudar y bañar en champaña, que domina los centros nocturnos, que se encuentra en la cúspide para luego caer estrepitosamente. Gamboa no es condescendiente con sus personajes, al final, los condena por sus actos. No obstante, esos pasajes en los que exalta a la prostituta coincidían también con discusiones de higiene pública en las que era prioridad quitar el velo “romántico” en el que se envolvía a estas mujeres y una fuerte paranoia por contraer alguna enfermedad venérea; los higienistas se debatían entre prohibir la prostitución o mejorar el reglamento, aunque cualquiera de los dos caminos se correspondía con un miedo totalmente exacerbado hacia el contagio de sífilis, algunos llegando a los extremos de considerar a todas las mujeres como sospechosas de estar contagiadas. A pesar del éxito y la polémica en la que estuvo

envuelta la novela, fue la Santa presa de las circunstancias mostrada en la adaptación cinematográfica la que prevaleció y llegó a más público a partir de los años treinta.

Durante el periodo del presidente Miguel Alemán en el que las películas de cabareteras pudieron crear un nuevo tipo nacional y extenderse como las películas de rancherías que caracterizaron las décadas pasadas. Para este entonces, la prostitución ya era una actividad ilícita y las zonas de tolerancia habían sido suprimidas, a pesar de las leyes es evidente que la actividad no dejó de realizarse. En suma, todos los filmes de éste tipo son variaciones del mismo tema que Santa estableció: mujer que por circunstancias ajenas a ella es obligada a prostituirse; nunca por placer o convicción propia. Las películas posteriores se adaptaron al esquema social predominante por medio de dos prototipos antagónicos: la prostituta y la madre, fundida en una sola. El acto de prostituirse era perdonado por el hecho de que representaba un sacrificio que realizaban para sacar adelante a su familia. El tema de la prostitución nunca era tratado de manera directa, sino por medio de cursis argumentos melodramáticos que invitaban a las mujeres “del oficio” a dejarlo y formar una familia, o esperar que algún “macho” las aceptara y la redimiera de su pecaminoso pasado. Pensadores de la época apostaban a que sólo por medio de una maternidad sana iba a ser posible construir el futuro de la nación.

José Clemente Orozco por esas fechas regresa a pintar temas de prostitución, tópico que había sido el protagonista en sus primeras obras. Al parecer se trata de un ejercicio de memoria por parte del pintor, pues en esa época también está escribiendo su autobiografía. Las nuevas acuarelas y óleos de la vida nocturna contienen una fuerza expresiva de mayor intensidad que las de sus inicios. Tampoco es un tema que haya dejado de lado, para muestra se encuentra el mural del Palacio de Bellas Artes pintado en los años treinta. Aunque, además de este ejercicio de memoria, retomar la prostitución en formato de caballete, también corresponde con el auge del cine de cabareteras.

La acuarela *En espera* (1946) es anterior a la película analizada, *Víctimas del pecado* (1950). La cronología se vuelve intrascendente, pues como ya se mostró, las imágenes de mujeres prostitutas en el cine comenzaron a circular desde antes. Es fácil dar por hecho que Orozco estuvo al tanto de algunos de estos filmes y un estudio más cabal de las obras

de los años cuarenta podría arrojar nuevas perspectivas de interpretación. En muchas de ellas se pueden encontrar reminiscencias del lenguaje cinematográfico; basta con observar el óleo *Riña en el cabaret*, el cual pareciera una toma de cualquier película de la época. Se da por hecho que Orozco vio películas de cabareteras, pues esas imágenes formaban parte del imaginario del país. Sin embargo, por la magnitud de las exposiciones en las que fueron presentadas las acuarelas de Orozco, es casi seguro que Gabriel Figueroa las viera y se inspirara en ellas.

En este sentido, las obras de Orozco también se pueden tomar como una respuesta a lo que se estaba mostrando en las salas de cine. A lo largo del estudio se ha mencionado que la figura de la prostituta en las películas corresponde a ciertas circunstancias y motivos ideológicos del periodo en el que se produjeron. La prostitución estaba justificada por otras acciones de moralidad y económicas que orillaban a los personajes a actuar de determinada manera, eran “víctimas” de las circunstancias que las obligaban a cometer actos mal vistos por la mayoría de la sociedad. Pero el fin siempre justificaba los medios, estos personajes eran capaces de redimirse y susceptibles a ser perdonados a través del sacrificio, ya sea por la muerte o fungiendo el rol de madre.

En cambio, las pinturas de José Clemente Orozco son una especie de contestación burlona a esta forma de representación propuesta por el cine. A veces usando el propio lenguaje cinematográfico, el pintor muestra a esas “santas” cínicas de vacua mirada que esperan a sus clientes en el quiso de la puerta, que bailan pegadas a sus “chulos” en los *dancings*, que se pelean y se revuelcan en los pisos del cabaret, que abren las piernas e inundan el lugar con estruendosas carcajadas. No hay oportunidad de redención en estos personajes arrojados al vicio. El sentido de Orozco, como se ha repetido hasta el cansancio, es el sentido de la tragedia. Orozco, indulgente y *flâneur*, los observa y los estudia; los hace entrañables, a la vez les tiene envidia y se estremece ante el deseo de correr hacia el abismo con ellos, pero sin atreverse del todo. La única forma de redimir a esos seres es por medio de la sublimación que el pintor es capaz de lograr a través de la creación artística.

Fuentes

“Reglamento de la prostitución”, en *Gaceta Médica de México*, enero de 1890.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*. 2ª ed. México, Era, 1979. 422 p.

Arroyo Quiroz, Claudia, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández”, en *Luna Córnea*, no. 32, 2008.

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Langr, 2008, 197 p.

Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008, 289 p.

Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Departamento editorial de la Secretaría de Educación, 1923, 133 p.

Bliss, Katherine Elaine. *Compromised positions: prostitution, public health, and gender politics in revolutionary Mexico City*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005, 243 p.

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010, 404 p.

Brenner, Anita, *Idols behind altars*, New York, Pasión & Clarke LTD, 1929, 359 p.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920–1925*, México, Domes, 1985, 375 p.

Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 293 p.

_____. *Pintura contemporánea de México*, 2ª ed. México, Era, 1988, 232 p.

Carvajal Lavalle, E., “El Hospital ‘Morelos’ y la Inspección de Sanidad”, en *Gaceta Médica de México*, mayo de 1914.

Coffey, Mary K., “‘Without any of the seductions of art’. On Orozco’s misogyny and Public Art in the Americas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 83, otoño de 2003.

Conde, Teresa del, *José Clemente Orozco: Antología Crítica*, México, UNAM / Dirección General de Publicaciones, 1981, 158 p.

_____, *La pintura de México contemporáneo en sus museos*, México, Banco BCH, 1991, 130 p.

Cosío Villegas, Daniel (editor), *Historia General de México IV*, 2ª ed. México, El Colegio de México, 1977, 505 p.

Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, 215 p.

Dijkstra, Bram, *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*, Oxford, Oxford University Press, 1988, 453 p.

Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1986, 204 p.

Fernández, Justino. *Orozco: Forma e idea*, México, Porrúa, 1956, 221 p.

Figueroa, Gabriel, *La mirada en el centro*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Porrúa, 1993, 223 p.

_____. *Memorias*. México, DGE Ediciones / UNAM, 2005. 339 p.

Gamboa, Federico, *Santa*, 15ª ed., México, Grijalbo, 1979, 327 p.

Garduño, Ana, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM / Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009, 664 p.

García Riera, Emilio, *Emilio Fernández: 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica / Cineteca Nacional de México, 1987. 326 p.

_____, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaria de Educación Pública, 1986, 356 p.

_____, *Historia documental del cine mexicano: época sonora*, México, Era, 1969-1978, 9 v.

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". En *Boletín del Departamento de Salubridad Pública*, no. 4, 1926.

_____, "La psicopatología en ginecología", en *Gaceta Médica de México*, agosto de 1949.

González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. 441 p.

_____. *Orozco, ¿pintor revolucionario?* México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. 97 p.

González Rodríguez, Sergio, *Los bajos fondos*, México, Cal y Arena, 1989, 152 p.

Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, España, Paidós, 2010, 254 p.

Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: nuevas perspectivas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008. 351 p.

INBA/MACG, *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, INBA / CONACULTA, 1999, 172 p.

Isaac, Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1993, 190 p.

Karentnikova, Inga, *Mexico according to eisenstein*, Albuquerque, University of New Mexico, 1991, 255 p.

Lara Pardo, Luis, *La prostitución en México*, Paris, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1908, 266p.

Lynch, James B. "Orozco's house of tears", en *Journal of Inter-American Studies*, julio de 1961.

Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, 305 p.

Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, 6ª ed, España, Ariel, 2002, 253 p.

Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa, 2002, 271 p.

Museo de Arte Carrillo Gil, *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1996, 100 p.

Novo, Salvador, *Las locas, el sexo y los burdeles*, México, Diana, 1979, 172 p.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, 2ª ed., México, Era, 1999, 112 p.

_____, *Orozco, el artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, prólogo de Luis Cardoza y Aragón, México, Siglo XXI, 1993, 187 p.

_____, *Textos de Orozco*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1955, 157 p.

_____, *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo-Gil*, catálogo y notas de Justino Fernández, complemento y notas de Alvar Carrillo-Gil, México, Imprenta Nuevo Mundo, 1950, 2 v.

Orozco Valladares, Clemente, *Orozco: verdad cronológica*, México, Universidad de Guadalajara, 1983. 629 p.

Ortiz, Áurea y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, España, Paidós, 1995, 246 p.

Panofsky, Edwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, 386 p.

Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz: III. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 513 p.

Ramírez Berg, Charles, "Figueroa's skies and oblique perspective: Notes and development of the Classical Mexican Style", en *Spectator: The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism*, núm. 1, 1992.

Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. 477 p.

Ramón, David, *Sensualidad: Las películas de Ninón Sevilla*, México, UNAM / Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1989, 139 p.

Raziel Cabildo, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes". En *Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1916.

Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 349 p.

Reich, Wilhelm, *La revolución sexual*, México, Ediciones Roca, 1987, 160 p.

Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973, 271 p.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1869-1930: bajo el cielo de México*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 409 p.

_____, *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*, México, Trillas, 1987, 225 p. (Linterna Mágica, 10).

_____, *El nacimiento de ¡Que viva México!* México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, 392 p.

Rivero Serrano, Octavio; Luis Cardoza y Aragón, *et. al.*, *Orozco: una relectura*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, 255 p.

Ruiz, Luis E., "Algo acerca de la prostitución". En *Gaceta Médica de México*, octubre de 1904.

_____, "El problema de la prostitución y un importante folleto", en *Gaceta Médica de México*, agosto de 1915.

Saade, Marta, "¿Quiénes deben procrear? Los eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)", en *Cuicuilco*, mayo-agosto de 2004.

Serrano, Luis G., *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, México, Cultura, 1934, 107 p.

Sigmund, Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, España, Alianza, 2006, 259 p.

Soriano, M. S., "La cuestión palpitante del día.- Prostitución libre reglamentada", en *Gaceta Médica de México*, mayo de 1914.

Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 227 p.

Tuñón, Enriqueta, *¡Por fin... ya podemos elegir y ser electas!: El Sufragio Femenino en México, 1935-1953*. México, Plaza y Valdés, 2002, 305 p.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 722 p.

_____, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000, 239 p.

Vargas, Ava (compilador), *La casa de citas en el barrio galante*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, 81 p.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, 137 p.

Vega Alfaro, Eduardo de la. *La industria cinematográfica mexicana: Perfil histórico-social*. Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1991. 82p.

_____, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México, Universidad de Guadalajara / Instituto Mexiquense de Cultura, 1997. 115 p.

Weininger, Otto, *Sexo y carácter*, Madrid, Losada, 2004, 537 p.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, 349 p.

Zola, Émile, *Naná*, 4ª ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2007, 569 p.

Zuno, José Guadalupe, *Orozco y la ironía plástica*, México, Cuadernos Americanos, 1953, 85 p.

Žižek, Slavoj, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós, 2010, 327 p.