

# CONCUPISCENCIA

*de los ojos*



*El desnudo femenino en México 1897-1927*

*Alba H. González Reyes*

**HISTORIA Y SOCIEDAD**

Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales  
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Historia y Sociedad*

---

CONCUPISCENCIA DE LOS OJOS  
EL DESNUDO FEMENINO EN MÉXICO  
1897-1927

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*María Antonieta Salvatori Bronca*

Secretaria de Administración y Finanzas

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

Alba H. González Reyes

# CONCUPISCENCIA DE LOS OJOS

El desnudo femenino en México  
1897-1927

*Historia y Sociedad*

**Universidad Veracruzana**  
Xalapa, Veracruz, México  
2009

Diseño de portada: Lizeth Pedregal Ortiz, a partir de una fotografía de autor no identificado, sin título, *ca.* 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC

Clasificación LC: HQ18.MX G667 2009  
Clasif. Dewey: 306.70972  
Autor personal: González Reyes, Alba Hortencia  
Título: Concupiscencia de los ojos: el desnudo femenino en México, 1897-1927 / Alba H. González Reyes.  
Edición: 1a. ed.  
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, 2009.  
Descripción física: 401 p. : il. ; 21 cm.  
Series: (Historia y sociedad)  
ISBN: 9786077605706  
Materias: Sexo--Aspectos sociales--México--Historia.  
Desnudo femenino en el arte--México--Historia.  
Mujeres--Condiciones sociales--México--Historia.  
Término geográfico: Ciudad de México (México)--Condiciones sociales--Historia.

DGBUV 2009/34

Primera edición, 13 de noviembre de 2009

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-7605-70-6

Impreso en México

Printed in Mexico

*A Jethro, siempre*

*A las mujeres y los varones que me antecieron,  
están y vendrán a mi vida*

## **AGRADECIMIENTOS**

No puedo cerrar este ciclo, sin antes mencionar mi reconocimiento a quienes estuvieron cerca de mí en esta trayectoria:

Al doctor Alberto del Castillo Troncoso, investigador del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora de la Ciudad de México, por su apoyo académico desde el inicio de esta investigación.

Al doctor Ricardo Pérez Montfort, investigador de CIESAS-México, por la puntualidad de sus comentarios y sugerencias a este trabajo.

Al doctor Juan Ortiz Escamilla y a la doctora Rosío Córdova Plaza, del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, por su respaldo en todo momento.

A los asistentes de investigación Emilio Espronceda Hernández, Jonathan Uriel Callejas Hernández y Edwin Alberto Morales Vázquez, por su esmero en las tramitaciones premiosas y atención en este proceso.

Finalmente, a Angélica María Guerra Dauzón, por el cuidado de edición.

# INTRODUCCIÓN

## Preludio

La interacción disciplinaria de los estudios históricos ofrece avances significativos para la investigación, es decir, permite observar las maneras como se han entrelazado las estructuras y las relaciones sociales, modelando las formaciones económicas, políticas y culturales –tanto del sistema social como de los individuos– y sus continuidades, así como las discontinuidades temporales.

El funcionamiento, el reconocimiento del cuerpo, la sexualidad y los modos de pensar el género son mecanismos históricos que se legitiman e institucionalizan, y se vivencian con apoyo de los discursos y de las prácticas en la vida cotidiana de los sujetos. Es decir, discursos y prácticas se eslabonan para actuar sobre los agentes sociales y fortalecer jerarquías, clasificaciones, tipologías con el objeto de crear identidades e imaginarios sociales.

En ese sentido, las áreas de la literatura y los estudios de género han ampliado la dimensión de lo histórico, para brindar nuevas interpretaciones de nues-

tras tradiciones culturales. El enlace de la literatura –narrativa, poesía, cuento, ensayo– con la historia abre una línea de interpretación de los siglos XIX y XX, hallando un campo fértil donde reconocer, precisar, imaginar lo mexicano y en el proceso de narrar, crear identidades.

También la relación entre las artes gráficas, con el análisis del discurso, y la historia que en el plano figurativo, ya sea pictórico –pintura, dibujo–; gráfico –fotografías, litografías, grabados, impresos–; de volumen –escultura o arquitectura–; y movimiento –filmes, cortometrajes o videos–, no sólo han democratizado la comprensión y la práctica de la historia cultural, sino que también nos han permitido ampliar el conocimiento respecto a la historia de nuestra cultura visual, así como los modos de ver e imaginar al mundo, aspectos que en otro momento habían escapado a las reflexiones de las-los historiadoras (es).

### **Propósito de la investigación**

Con la encrucijada entre la historia cultural, los estudios de género y la teoría social, en esta investigación se ha propuesto, desde la temática de la sexualidad, plantear como objeto de análisis la representación erótica del cuerpo desnudo femenino que, desde diversos discursos y prácticas expresivas, fue construyendo el diseño de una figura femenina transgresora, en la Ciudad de México, entre 1897 y 1927. Un tipo de mujer con características físicas-morales que representara la desobediencia a la normatividad, antípoda al conocido y virtuoso modelo decimonónico de mujer ideal denominado *ángel del hogar*.

Esta investigación se circunscribe al periodo mencionado por tres circunstancias: primera, la proliferación de imágenes eróticas se liga a la introducción del modernismo y sus varios estilos estéticos que se establecen en México en esa época, cuya propuesta atendía a la realidad para representar el mundo de su tiempo y sus problemas. Con base en la representación, las imágenes intentan dar un contenido moralizante, alegórico, simbólico. Más audaz, el modernismo de finales del siglo XIX identifica la sexualidad con la perversión. De tal forma que erotismo y muerte, sexo y vicio, mujer y depravación tendrán estrecha relación, cumpliendo así la función dicotómica entre el estímulo erótico y la tentación, aspectos que en su contradicción conforman parte del sistema clasificatorio de construcción social.

La mujer será el objeto de tal contradicción, donde la afabilidad, la sumisión y la displicencia se añan a la disipación y el libertinaje. En el área metropolitana, la fotografía de desnudo va a extenderse más o menos por esa época y heredará los cánones pictóricos del realismo-naturalismo con distinciones de sensualidad. Con la aproximación al cuerpo como objeto de observación, la fotografía tuvo el propósito de dar una imagen lo más precisa de la realidad sensible. En 1897, los creadores de las postales se sirvieron de la fotografía para hacer circular, entre tantas temáticas, las imágenes de desnudo femenino.

En segundo lugar, los acervos fotográficos localizados en archivos de la Ciudad de México cubren este lapso. Las imágenes litográficas y fotográficas que se mantienen en iconotecas y departamentos de documentos de imagen ratifican una continuidad en los estilos estéticos, en la forma como los cuerpos

han sido modelados y registrados. Y finalmente, las revistas que se encontraron en los archivos, que dan cuenta de gráficos eróticos, se remiten también a ese periodo; su producción y circulación se restringen al área metropolitana.

La búsqueda de las fuentes primarias que me permitieron realizar esta investigación se sitúan principalmente en archivos de la Ciudad de México, aunque algunas postales se encontraron en la Fototeca de la ciudad de Veracruz, en la Fototeca de la ciudad de Pachuca, Hidalgo y en algunas colecciones particulares también en la ciudad de México. Tanto las revistas denominadas masculinas como fotografías halladas se remiten a tal ámbito, el cual cobra notable importancia dado que México ha sido, a lo largo de su historia, un país centralista donde comercio, relaciones, distribución y circulación de bienes materiales y/o intelectuales se circunscriben a su capital.

Durante finales del XIX, la metrópoli mexicana se constituyó en un centro importante de comunicación y difusión de ideas, el espacio donde el placer se convertiría en una pieza de la industria y las imágenes del cuerpo desnudo en una economía de consumo en impresos y en espacios de recreación como los teatros. Todo esto me obligó a delimitar a la Ciudad de México como el ámbito específico para esta investigación.

Por otra parte, el lector podrá advertir que el objetivo principal es utilizar como las primordiales herramientas de interpretación, a las denominadas artes gráficas –grabados, caricaturas, litografías, fotografía, cromolitografías–, a manera de textos que ofrecen mensajes sobre la sexualidad femenina: su valor, identidad, prestigio. También revistas y periódicos de

la época hablaron de los espectáculos de desnudo en teatros con recursos retóricos como la ironía, la sátira y la diatriba habrían de dar cuenta de patrones morales poco venturosos sobre las representaciones de un tipo de ser femenino erótico. Así, postales, grabados, litografías, fotografías, caricaturas, dibujos, obras de bellas artes, espectáculos, poemas, albures, hacen posible la comprensión del sentido, porque desde un horizonte de enunciación sus signos emiten mensajes, ideas, pensamientos e ideologías.

Este tipo de textos involucran ciertos códigos que permiten comprobar la relación dicotómica del proceso histórico: en primer lugar, una concepción simple y muy arraigada que se tiene del cuerpo femenino, del desnudo y de la moral, ya sea de manera individual o colectiva, y que se verá reforzada con discursos institucionales y fundamenta una continuidad. En segunda instancia, la discontinuidad o reorganización de los comportamientos, sensibilidades y cambios en las maneras de consumir imágenes eróticas, que se estaban ya manifestando primero en núcleos selectos de la sociedad burguesa y después, con el incremento de la tecnología de imprenta, hacia las clases medias y bajas.

Fotografías, grabados, litografías, caricaturas, dibujos ayudarán a demostrar que el cuerpo femenino se concibe como el espacio desde donde se practicará una gran diversidad de discursos y, al mismo tiempo, donde se arraigan las representaciones que expresan y comunican tanto la forma y las actitudes visibles, como los modos de concebir el mundo y donde se imprime entonces la organización entre los géneros. Ese *locus* que se presenta despojado de ropa o escasamente vestido va a ser considerado como un lugar de

resistencia, constructo de *epistemes*<sup>1</sup> y nudo de estrategias de poder por las connotaciones que sobre él recaen.

Discursos que proporcionan una forma y un orden en las interacciones entre los sujetos con el mundo y habrán de dirigir también la percepción y el pensamiento humano, porque desde una mirada predominantemente masculina es que se representan las diferencias, las valoraciones y las creencias sobre el placer, el deseo, la sensualidad, el erotismo y la pornografía.

Las relaciones entre hombres y mujeres que se establecen y construyen culturalmente, además de políticas, también son simbólicas y van a presentar, desde el imaginario, papeles sociales entre los géneros y darán significados a *lo femenino*. El régimen visual de sexualidad fue indispensable por su eficacia en apoyo a un mercado masculino, y esa utilidad mercantil a favor de los placeres visuales ayudó también a la creación de un modelo de ser mujer transgresora que se enriquece en representaciones y estereotipos, el cual, paradójicamente, fortaleció una visión positiva de las normas conservadoras. El desnudo femenino como imagen fue en sus prácticas expresivas un dispositivo de control al desahogo de la libido y, al mismo tiempo, un instrumento del discurso sexual en ayuda al honor y la moralidad sexual femenina.

---

<sup>1</sup> Entendiendo el término como el conjunto de reglas que rigen el pensamiento, son los modos de conocer, producto de un conjunto de procesos históricos que van a ser aceptables en las diversas ciencias a partir de sistemas formalizados que se imponen a los discursos y a las prácticas. "En una cultura y en un momento dado, sólo hay siempre una *episteme* que defina las condiciones de posibilidades de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente en una práctica" (Foucault, 2001: 7, 166).

El entretendido de estos dispositivos me permitió establecer la siguiente hipótesis: se deduce aquí que a partir de la gráfica, con su peculiar reproducción de imágenes en serie permite: *a)* la inauguración de un régimen visual de sexualidad –con el erotismo y la pornografía– que marca un momento de cambio y a la vez de conflicto, entre las modernas formas de expresión visual y las diversas maneras de concebir los deseos y fantasías de un imaginario masculino, en un cuerpo desnudo que exhibe un género; *b)* en este sentido, el erotismo y la pornografía se convertirían en una rama del comercio; pero, la producción de esas imágenes no traería consigo una nueva ética erótica; *c)* estas acciones favorecerían el ejercicio discursivo sobre lo femenino, influyendo en el imaginario colectivo o social sobre la concepción moral de la mujer en la época moderna. Sobre todo por el fenómeno social que surgía, el ingreso de esta concepción moral, al campo laboral y, por tanto, al ámbito público, lo que implicaba un cuidado por el honor y la sexualidad de las mujeres trabajadoras. El lenguaje fue un medio pedagógico idóneo para advertir sobre los riesgos de prácticas transgresoras que pudiesen desviarlas de su deber: ser mujeres honradas.

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

imágenes visuales, adquiere sentido hablar del cuerpo desnudo; de igual modo que éste y sus connotaciones erótico-pornográficas tienen una historia.

Pero si se habla de que el periodo del Porfiriato fue una etapa de la historia de México que se distinguió por su conservadurismo y represión, entonces ¿qué significado adquiere la noción del cuerpo desnudo femenino durante la última etapa de la dictadura de Porfirio Díaz y las primeras décadas del siglo XX? ¿Cuáles serían los significados sobre el erotismo, la pornografía, la sensualidad, el deseo durante esa época? ¿Qué conflictos y negociaciones jurídicos existían para permitir las publicaciones de textos referentes a lo pornográfico? ¿Existían censuras por parte del Estado? o, en caso contrario ¿cuáles eran los mecanismos que concebían el consentimiento de la circulación de dichas imágenes? Si significados culturales y políticos no pueden ser separados del surgimiento de la pornografía, su representación y regularización ¿cuál será, entonces, el eslabón histórico que sigue México en ese rubro? ¿Cuál fue el enlace entre los significados culturales y políticos sobre la pornografía, su representación y propuesta en la línea del pensamiento intelectual, y cuáles las pautas de regularización que siguieron las instituciones del orden? ¿Se puede precisar el concepto de modernidad desde la concepción del cuerpo, cómo y cuáles son sus indicadores?, ¿desde la gráfica, qué significado adquieren las nociones de sexualidad, erotismo, deseo, placer en relación con el cuerpo femenino en el periodo a analizar? ¿Puede la gráfica conformar prácticas expresivas sobre un modelo de mujer inasible que resquebraja al ideal femenino decimonónico del *ángel de hogar*? y como valor epistémico ¿hay un proceso social a partir de las imágenes?

Este engranaje delimitó el desarrollo de la investigación en torno a la temática de la sexualidad, el erotismo y la pornografía entre finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, con la problemática del cuerpo sexuado que no se concibe como base biológica, sino como algo construido a partir de discursos y prácticas. Registros que van a reconocer la conformación de una manera de pensar el cuerpo y, al mismo tiempo, ofrecen mensajes en apoyo a ideas que justifican identidades de género, jerarquías y un tipo de moral. Registros que por repetición nos enseñan las maneras como el cuerpo se transforma en un vehículo de expresión diferente a las habituales imágenes de la mujer.

### **Estructura del trabajo**

Clarificar el concepto de lo femenino como una construcción histórico-social, me dio la posibilidad de conocer el surgimiento de un régimen visual sexual distinto hasta ese momento conocido. Este tipo de imágenes gráficas, así como los discursos elaborados en revistas, periódicos y demás publicaciones me ofreció un acercamiento al imaginario colectivo de la época: cómo organizó y representó lo femenino para con ello calificar y señalar el nivel de actuación de las mujeres que abrieron brecha en el ámbito público.

La elaboración de esas imágenes sirvió como un mecanismo de interacción semántica, esto es, enunciar la presencia de mujeres en espacios laborales para significarlas como lo diferente de lo habitual, al mismo tiempo que refería acerca del temor en cuanto a los peligros de desestabilizar el orden burgués. Discursos

y prácticas expresivas fueron definitivos para declarar extrañamiento sobre la desfachatez de algunas mujeres y el riesgo de corrupción sobre las demás.

El fenómeno social del trabajo asalariado de las mujeres, la inquietud de otras por exigir sus derechos jurídicos como personas y las libertades que mujeres de teatro se permitieron para posar desnudas –para la lente de fotógrafos, la paleta de artistas, la pluma de los dibujantes y caricaturistas, así como en los escenarios de teatros–, resultaron ser los elementos presentes de lo inesperado y la revelación de su audacia. También es interesante observar la mirada y las percepciones de los receptores. A través de discursos, críticas y censuras expresaron el riesgo que corría el honor y la moral sexual de las mujeres trabajadoras. Y el ejemplo más fehaciente de desacato a las normas morales fueron las tiplies y coristas.

Así, en el primer capítulo se va a considerar el uso de conceptos de los estudios de género en convergencia con aquellos que otorgan la historia cultural y la teoría social. La cuestión cardinal es saber cómo en el imaginario colectivo se instauró el valor del cuerpo desnudo erótico a finales de la dictadura porfiriana y hacia las primeras tres décadas del siglo XX. En este caso, las artes gráficas servirán como el vehículo hacia ese objeto de deseo, el que no tendría sentido alguno sin el juego dicotómico de sus consecuencias, ya de censura o licencia, de enaltecimiento o repulsa.

Para realizar el trabajo de interpretación se propone uno de los enfoques que utiliza la historia social del arte y que ha tenido su paralelo con la historia de la crítica literaria, pero que también ha tenido su aproximación a las imágenes y es la teoría de la recepción. Se utiliza el concepto de la recepción, como un recur-

so para la comprensión del proceso de lectura-comprensión-crítica de los textos; asimismo de las relaciones circulares entre autor, producto y consumidor que orientan hacia las funciones que concretizan ese proceso.

Peter Burke es claro al pronunciar que en las historias del arte se presentan diversos enfoques de análisis, entre ellos, la recepción o “respuesta del lector”. Lo presenta como enfoque y no como método porque “representa no tanto una nueva vía de investigación, cuanto un nuevo tipo de intereses y perspectivas [...] con la tesis de que el significado de las imágenes depende de su contexto social” (2001: 215, 228). En este sentido se recupera la frase *la retórica de la imagen* de Roland Barthes, para nombrar las formas en que se pueden reconstruir las normas o convenciones ya conscientes o inconscientes que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura en una determinada época (2001: 229).<sup>2</sup>

En tanto perspectiva de análisis, la historia de la recepción no sólo considera a las oposiciones y a los signos meros instrumentos de comunicación, sino que, sobre todo, supone a las imágenes formas de pensamiento con ambigüedades y con diversas intenciones. Esta polisemia o polifonía se presenta en la diversidad de lecturas que puedan ser realizadas por los distintos grupos de espectadores, receptores o lectores, que a su

---

<sup>2</sup> En esta línea de trabajos convergen la historia cultural de las imágenes tanto como la antropología histórica de las imágenes, cuyo centro de investigación es el efecto que tuvieron sobre la recepción de las imágenes ciertos usos culturales de la época, o bien cómo las prácticas expresivas tuvieron una influencia sobre las maneras en que los espectadores veían el contenido de las imágenes, esto es, su mensaje.

vez dan testimonio de “las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación” (Burke, 2001: 234). Y para mayor comprensión a este enfoque, se integran, por tanto, los conceptos: fusión de horizontes, tradición, prejuicios, receptor o lector, sociedad y comunicación en apoyo a la interpretación.

Estas nociones se unen al objeto de estudio para comprender las formas de concebir el significado de lo femenino y vislumbrar dentro del proceso discursivo la dialéctica histórica de continuidad y discontinuidad. De esta manera, he de explicar por qué considero que estos discursos son parte de la construcción social; asimismo, intentaré contestar la pregunta sobre si existe un proceso social recíproco con las imágenes.

El segundo capítulo contiene el último periodo porfiriano, etapa en la que los habitantes de la Ciudad de México vieron circular imágenes eróticas en portadas de revistas y postales que se exhibían en estancillos, o bien se publicitaban en cajetillas de cigarros. Esta presencia gráfica se muestra y vale precisamente en su función reveladora sobre una sociedad burguesa en los últimos años del Porfiriato; pero sobre todo y de manera primordial, pone a la vista un aspecto fundamental para comprender ese escenario cultural: su régimen visual de sexualidad.

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

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

De tal modo, la sexualidad se convirtió en un tema de medular importancia para la ciencia, la biología, la medicina y del mismo modo en los discursos de la prensa como un eco de los valores morales de finales del siglo XIX.

En el tercer capítulo se considera el levantamiento armado que dio paso a la Revolución Mexicana, un evento del proceso histórico que, en la Ciudad de México, provocó transformaciones: por una parte, en las maneras de concebir los patrones de conducta sexual durante esos tiempos en guerra, sobre todo en lo que se refiere al régimen visual de la sexualidad al interior de los escenarios de diversión pública; y por otra, los papeles asumidos por los dispositivos de poder y su respuesta frente a los asuntos del cuerpo en momentos de crisis y violencia social.

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

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

En respuesta, la escritura se va a convertir en un medio de expresión para las intranquilas decencias que con su pluma habrán de denigrar, ofender, atacar verbalmente las acciones de las coristas, a través de periódicos, revistas pedagógicas y en manuales de moral. En esta construcción del deber ser femenino y ser masculino se manifestaba el reglamento del deber ser en la vida privada entre los géneros. Frente a esta serie de ordenanzas morales, esas mujeres de teatro imaginadas independientes cargaban con los estigmas de los vicios mundanos. La escritura didáctica se volvió un instrumento del poder al legitimar los controles y animar las conductas dirigidas hacia las virtudes morales.

A diferencia de las revistas masculinas anteriores a 1910, éstas que corresponden a la etapa revolucionaria muestran muy pocas imágenes figurativas eróticas. En el trabajo de archivo, postales, litografías y fotografías aparecen alrededor de 1922. Por tal motivo, en este capítulo se hace hincapié principalmente en los argumentos presentes en periódicos, crónicas y expedientes de diversiones públicas de la Ciudad de México, que versan sobre el cuerpo desnudo femenino, los placeres y los atrevimientos de esas coristas.

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

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

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

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

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

Por otra parte, el proceso de este trabajo de investigación tuvo diversos ritmos, sobre todo en lo que concierne al trabajo de archivo para la recuperación de los materiales gráficos. Entre el verano y el invierno del 2002 mi peregrinación inició por el Archivo General de la Nación, en la Sala Hemeroteca que corresponde al siglo XIX y principios del XX donde se realizó la consulta de periódicos y revistas

de la capital, de los años entre 1885 y 1932. En el interior del Archivo General de la Nación se ubica el Centro de Información Gráfica, en el Departamento de Documentos de Imagen y Sonido; en la Fototeca se consultó la Guía de Colecciones Fotográficas, específicamente la serie Propiedad Artística y Literaria donde localicé las primeras fotografías de desnudos que datan del siglo XIX y otras de la década de los veinte. Esos fueron mis alicientes para continuar escudriñando.

Continué mi búsqueda de imágenes en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, donde se encuentra la Fototeca nacional-SINAFO/INAH para revisar sus acervos, de igual modo en la ciudad de Veracruz donde se ubica la Fototeca de Veracruz. Seguí con el Archivo Histórico del Distrito Federal, Biblioteca de la Oficina de Correos de la Ciudad de México, el Centro de Estudios de Historia de México Condumex, la Pinacoteca Nacional del Museo Nacional de Antropología e Historia y el Departamento Fondo Reservado-Hemeroteca y la Iconoteca de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En la Biblioteca de las Artes localicé el Centro de Fondos Especiales, archivo donde se ubica el Fondo Armando de María y Campos, el cual cuenta con información suficiente sobre actores, presentaciones, tiples, actrices, revistas en escena, reuniones sociales de principios del siglo XX. Este Fondo, así como revistas y catálogos sobre el tema fueron una ventana para mejorar mi investigación y considerar que, además de las imágenes gráficas, los discursos de la época que se manifestaban sobre el cuerpo desnudo femenino, tienen una adecuada interpretación histórica sobre un régimen de sexualidad.

Al terminar la tesis doctoral escribí que finalizarla era una labor que al fin tocaba puerto, un *impasse* en la cuesta para ganar fuerzas y abrir otras brechas de indagación tan intensa y apasionada. Ahora, al revisar nuevamente este trabajo de investigación, observo esos vacíos que están esperando ser construidos. Vuelvo a sentir la inagotable posibilidad para continuar este camino que se ha hecho conocimiento desde la sexualidad, la razón, los sentidos y el sentimiento, y darme la oportunidad de seguir descubriendo cuál de entre todos ellos me brinda el mayor de los placeres. Mientras parafraseo a Efrén Rebolledo, dejo al lector este texto que ha de “brindarse voluptuoso e impudente”.

## I. MARCO TEÓRICO

### **Provocaciones. Desnudando imágenes, una aproximación a los textos visuales**

El cuerpo humano ha sido a lo largo de la historia un universo de posibilidades. Mucho se ha dicho y hecho en torno a las maneras de percibirlo y representarlo; a las formas como ha sido recreado (manifestando tanto las aversiones como los anhelos de sus creadores); y a los modos de entender el enlace del cuerpo con la realidad a través de la cultura.

Por su parte, la gráfica, técnica definida por su capacidad de producción de imágenes en serie, es también un reproductor de modelos culturales e, incluso, de estereotipos, un medio por el cual se plasma toda una gama de valores estéticos que refieren al cuerpo desnudo, asimismo un punto de conexión para la elaboración de discursos sobre una moral-sexual privada y pública.

También las narraciones en la prensa o los registros de archivo: acuerdos, licencias, disposiciones para diversiones públicas respecto al espectáculo de desnudo femenino pueden dar cuenta de mensajes sobre el

cuerpo, al mismo tiempo que cumplen con una función práctica, la de ser portadores de un significado sobre el buen ejercicio de la moral sexual.

En ilación, estos objetos culturales –las postales, caricaturas, fotografías, grabados, pinturas, litografías, tanto como las notas editoriales, denuncias, críticas, albures, sátiras– van a revelar las maneras de ver, sentir al cuerpo de mujer ya desnudo o semidesnudo en una época determinada: sea con placer o con repugnancia, o bien con morbo o rechazo. Y es que la mujer se confirma como sujeto histórico, resultado de una construcción cultural y no de una relación de identidad esencial. En tanto que producto cultural, el concepto mujer encuentra su expresión en el lenguaje, por lo mismo resulta arbitrario y simbólico.

El conocimiento del mundo y su orientación siempre implican un momento de comprensión que funciona a través del estudio de los textos que comunican y dicen algo de la memoria cultural sobre un régimen de sexualidad visual y de los modos de percibir y vivir el cuerpo desnudo femenino. Interpretar por la vía de los lenguajes simbólicos e indagar en la experiencia de las imágenes en la historia resulta efectivo por tres motivos: en principio, porque ellas pueden ser consideradas textos visuales que contienen una increíble polisemia o viabilidad de interpretación; después porque las imágenes gráficas resultan, para quien indaga y trabaja con ellas, una técnica de gran atracción por su inmensa posibilidad de investigación y de comprensión del mundo social; y principalmente, porque nosotros, siendo “receptores permanentes tanto de espacios de tránsito como de espacios de permanencia, contradictoriamente, todo parece indicar que no hay un equilibrio entre su gran protagonismo

en la sociedad y la poca atención que merece su estudio desde la investigación social” (Aguayo y Roca, 2005: 9).

Para el ámbito de las imágenes en las ciencias sociales y, en específico, la historia cultural, la noción de *recepción*<sup>3</sup> resulta ser un campo fértil que apenas empieza a ser tocado por aquellas (os) historiadoras (es) que utilizan a la gráfica como una herramienta técnica primordial para su trabajo de investigación. Su ventaja, tal como lo señala Coreth (1972), radica en que la teoría de la recepción abre nuevas posibilidades de análisis, al unir semiótica con hermenéutica: primero, con la descripción de los textos, tanto lingüísticos como visuales, para explicar con nuestro propio esfuerzo de interpretación lo que ha sido dicho por otros y cuyo sentido debe lograrse que sea entendido. El segundo aspecto para el análisis de las imágenes es la relación comunicativa que se establece entre el texto

---

<sup>3</sup> En Constanza Alemania, durante el año de 1967, Hans Robert Hauss y Wolfgang Iser dieron inicio a lo que se llamaría la teoría de la recepción, como alternativa estética. Con la fórmula de la comunicación: lectura-comprensión-crítica de los textos, se marcan las relaciones circulares entre los elementos que la conforman: el productor (autor), el producto (texto) y el consumidor (receptor o lector) y se orienta hacia el análisis de las funciones que cumple el lector o una secuencia de lectores en la concretización de los textos. El escritor (autor) es visto en primera instancia como un lector íntegro: lector de la literatura de su época, de su sociedad, de su estatus, de su vida, de su cultura heredada, y de todas aquellas imágenes que estos rubros de la realidad le han construido, pero siempre en vías de transformación. El creador de imágenes erige su obra siempre bajo un criterio normativo heredado de cánones literarios-políticos o estéticos-políticos y bajo una ideología colectiva, que sigue consciente o inconscientemente. Así, la comprensión de textos visuales es tanto un acto conceptual porque se encuentran necesariamente en correspondencia en el proceso de conocimiento, como un acto fundado en una pragmática, que presupone la aplicación de reglas culturalmente aceptadas como válidas y convenientes en la dinámica social (Mauad, 2005: 466). De esta manera, la gráfica se ha de considerar texto visual en su calidad de campo abierto en el que se dan cita las imágenes, pero también prácticas, tecnologías e imaginarios.

y los lectores, en tanto que somos productos de una tradición cultural. El trabajo de interpretación exige el conocimiento del trasfondo histórico y cultural del texto: tener en cuenta las peculiaridades literarias, las particularidades estéticas, la situación concreta y la intención del autor y de los receptores. Esa ilación que existe entre las formas de nuestro proceder y aquellas que nos vienen como herencia en el tiempo se ratifica constantemente, repercute en nuestro horizonte cultural y posibilita así la comprensión de los testimonios de un pasado histórico. El tercer aspecto que señala Coreth es la trascendencia de la comprensión frente a los textos hacia un acontecer de la tradición en el que pasado y presente están en continua mediación. Así subyace una relación circular en ese proceso de construcción que hace valer el derecho de lo que el otro dice y también de entender su mundo de vida (: 104).

Interpretar un texto, una obra pictórica o gráfica sin atención a su origen y trasfondo histórico es entender desmembradamente, sin profundidad y sin sentido, lo cual conduce a errores de comprensión. Toda interpretación correcta deriva de la estructura circular de la comprensión. El círculo hermenéutico puede entonces entenderse como un proceso que no permite que se impongan ocurrencias propias, y sí asegurar la elaboración del tema estudiado desde la cosa misma. La comprensión empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados. En este permanente reproyectar se inscribe el movimiento de sentido: comprender-interpretar-comprender es lo que constituye el círculo hermenéutico.

Este choque con el texto, el no entender su sentido o que no concuerda con las expectativas propias,

vale como procedimiento metodológico y, a manera de presuposición general, ya la experiencia da cuenta que cuando se habla el mismo idioma, se emplean palabras en el sentido que a uno le es familiar; pero esta presuposición se vuelve dudosa cuando uno tiende a suponer la constancia de su uso al acercarse a textos de otras épocas. Tal es el caso de los conceptos pasión, amor, erotismo y pornografía que difieren en su uso actual de cómo se entendían en otros tiempos, específicamente del siglo XIX.

De igual modo, los textos nos dicen de los receptores y cómo ellos percibieron, pensaron, vieron y vivieron el cuerpo femenino. Esa receptividad no reconoce ni imparcialidad ni autoinvalidación, al contrario, incluye una matizada incorporación de opiniones y prejuicios, entendiendo a estos últimos no como defecto de comprensión o de reflexión, sino como una característica de los momentos y las condiciones del horizonte histórico que les correspondió vivir.

La otra cara de la misma moneda es el problema de significado que a los investigadores nos plantean los textos, visuales y/o verbales, precisamente lo que concierne al aspecto de los prejuicios, los cuales constituyen una memoria cultural que abarca teorías, mitos y tradiciones. El sujeto receptor de imágenes no parte de cero ni se enfrenta al proceso de comprensión a partir de una tabla rasa, sino que detrás de él hay toda una historia.

Así pues, si se hace “hablar” a los textos se despliega un mapa semántico con alusión a las más diversas nominaciones: desde la definición de los territorios imaginarios por parte de los creadores, pasando por aquellos receptores –compradores del pueblo, críticos y editorialistas– que, cara a cara, tuvieron entre

sus manos esos ejemplares lúdicos, hasta sus modos de pensar las imágenes-textos eróticos en tanto consumidores visuales.

De esta manera, los prejuicios se incardinan en esa estructura de la finitud del ser humano. En esta realidad histórica a la que pertenecemos, el lenguaje no es una mera explicación y acreditación de nuestros prejuicios sino el *medium* de la experiencia hermenéutica, es decir, como el ámbito en el que emerge lo que hemos de considerar una verdad, de tal modo que ella no se presenta como absoluta, sino como nuestra siempre en correlación con la comunidad de sujetos que la instituye y dice, dejándose instituir y decir por ella.

Abrir la comprensión es tener en cuenta los textos que hacen referencia a las prohibiciones o las autorizaciones, las maneras que refieren al desnudo, quiénes lo hacen, desde qué lugares y puntos de vista, desde dónde se producen, las instituciones que a tal cosa incitan, almacenan y difunden. Además, cabe atender estas referencias como una forma de memoria cultural que dice algo de una época y de su régimen de sexualidad.

Creadores, intermediarios y destinatarios como parte del proceso de recepción y siempre en el interior de un horizonte cultural, ese mundo que se aprehende y al mismo tiempo se proyecta como la totalidad de sus posibilidades, que bien se revelan o se ocultan, según las perspectivas y las capacidades de cada receptor, ya que cada percepción singular o cada experiencia singular es determinada por un contorno del mundo de vida.

La creación de este tipo de imágenes eróticas y la respuesta de los receptores favorece un trazado trans-

versal y de articulación entre creadores –artistas, fotógrafos, dibujantes de revistas, caricaturistas–, intermediarios –escritores, editorialistas de revistas, semanarios y demás periódicos– y destinatarios –todas aquellas personas que pudieran adquirir y consumir visualmente esas imágenes: en un principio señores y señoritos burgueses, quienes pudieron conseguir postales y revistas venidas del extranjero; más tarde, con la masificación de la prensa en México, las clases medias y bajas, como burócratas, peluqueros, comerciantes, tenderos, pulqueros, entre otros, y sus parroquianos –obreros, artesanos, jornaleros, asalariados–, en fin gente del pueblo que sería al mismo tiempo receptora de imágenes y de espectáculos eróticos. Ese consumo visual preocupaba al Estado porque implicaba, respecto a las prácticas y las perspectivas sexuales, también consecuencias para la salud física y mental de los receptores, sobre todo de los proletarios.

Con ese horizonte cultural, los receptores aportaron una serie de prejuicios que también conforman otro horizonte, el de un presente, pues representan aquello que ya no se alcanza a ver, sin embargo sí comprender. Es decir, nuestro horizonte no tiene un carácter *sui generis*, sino que es el resultado de una fusión entre lo viejo y lo nuevo. Todo encuentro realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo el nexo de tensión entre texto y presente.

En específico, las postales eróticas adquieren su valor dentro del proceso de recepción, en el sentido que hace evidente la necesidad de elaborar una tarea interpretativa del conjunto: “la lectura, la escritura, la mirada, el gesto, el tránsito que recorre de lo sensible al sentido, la lectura de la mirada del receptor sobre un cuadro –ya sea pintura, litografía, grabado, carica-

tura o fotografía– y la reflexión minuciosa sobre la escritura de esa mirada. Así el círculo hermenéutico se desplaza y amplía” (Piccini, 2000: 20).

Otra de las conveniencias de la recepción radica en que destaca al texto como la unidad básica de la cultura en tanto manifestación. En este sentido, la recepción privilegia los vasos comunicantes de la interpretación al considerar a la gráfica como un texto visual el cual se va a definir como toda aquella imagen que lleva implícito un mensaje portador de significado.

El texto visual es un producto intermedio, una fase en el proceso de comprensión y de funcionamiento del lenguaje que hace posible la comprensión del sentido. Encontramos la referencia al concepto de texto siempre que nos acercamos a una experiencia que se resiste a entrar en una posibilidad de sentido y que puede orientarnos a la comprensión como recurso para descifrar, hacer legible o inteligible una realidad dada. Ya César González Ochoa menciona que el texto

...se refiere a los mensajes portadores de significado: un edificio, una ceremonia, un rito, un poema, una obra de bellas artes, [cabén del mismo modo imágenes de postales, grabados, litografías, fotografía, caricaturas] etcétera. Incluye tanto a los que poseen como materia la lengua, el lenguaje verbal, oral o escrito, como los contruidos con otras materias. [...] Para ser considerado un texto debe cumplir al menos con las tres condiciones siguientes: 1. poseer una cierta materialidad, un carácter que lo haga perceptible y, al mismo tiempo, que le permita ser transmitido; 2, tener una organización, un orden interno definido que lo identifique y pueda reconocerse; y 3, ser comprensible. Su carácter material no está referido a algo en particular sino que puede ser verbal (oral o escrito),

puede ser una representación gráfica (de línea, en escala de grises, fotografía, holografía, o cualquier otra técnica), puede ser pictórico, pero también musical, dancístico, tener una materialidad arquitectónica, o de formas de comportamiento, o como objetos de la vida cotidiana, etcétera (2000: 124-125).

Como unidad básica de la cultura portadora de significado no deja de lado su funcionalidad, porque es ésta la que determina la clasificación de los textos. Esa funcionalidad establece numerosas formas de textos que no es posible someter a la finalidad de conducta lingüística comunicativa, ya que ellos señalan algo que permanece enmascarado y por lo mismo interponen una barrera a su lectura que afecta la lógica ordinaria de la expresión. Gadamer (2001: 209) distingue tres formas de ese lenguaje: los antitextos, pretextos y pseudotextos.

Por ejemplo, las imágenes de desnudo pudieron, en su inicio, ser textos con una función estética; pero desde otros receptores, esos mismos textos visuales, pudieron ser interpretados de distinta manera y asignárseles otras funciones: lúdica, recreativa, erótica, sicalíptica, útiles dentro del mismo proceso comunicativo y que el receptor descubriría los códigos que ofrecen señales enmascaradas desde el disimulo y que de ellas se forma un tipo de gracia o chiste, ya sea en un dibujo o caricatura, en una frase, relato o bien en su combinación, que mueve a risa por el tono de voz, el gesto que lo acompaña, las posturas corporales y el contexto.

Esta disimulación viene de la ironía por el desplazamiento de sentido: oculta la verdadera opinión para que el receptor la adivine y juega durante un momento con el desconcierto o el malentendido. Este juego de no tomar en serio una idea para que se entienda en broma,

se sobrentiende en el proceso de comunicación, y la señal puede ser el tono de la frase y/o el gesto que acompaña la imagen, con una atmósfera y en una situación social que propicie tal expresión jocosa.

Es pertinente detenerse en la caricatura como figura de desplazamiento de sentido, porque en el periodo del Porfiriato va a tener una importante función para expresar concepciones sobre la normatividad que definió y dictó la organización social respecto al sexo para las imágenes y también para la mirada; en otras palabras, la caricatura fue un elemento importante que enunciaba algo del régimen visual de sexualidad en esa época.

La caricatura es una desfiguración y tiene como característica la exageración burlona de los rasgos de los personajes; y puede acompañarse del *sarcasmo* o escarnio que se aplica a una persona. La ironía llega al sarcasmo por dos razones: por insultante y porque la víctima, al estar ausente, no puede defenderse. Asimismo, la caricatura también se acompaña de la *litote*, figura del pensamiento que tiende a producir la impresión de que algo es menos importante de cómo es en realidad. De igual modo, en el caso de los dibujos y las caricaturas eróticas de finales de la etapa porfiriana, por ejemplo se utiliza el *diarismo*, el tipo de ironía con ingenio picante que da como resultado un chiste pesado. El recurso de la sátira social y su tratamiento pícaro y trivial va a tener una intencionalidad sobre lo femenino y el cuerpo desnudo será el *locus* para indagar y provocar la contradicción que existe entre la sensatez y la perversidad.

Es pertinente hacer hincapié en el aspecto del consenso social en el uso de estos *antitextos*. El uso de las diversas formas de ironía, a menudo degradando

con un fuerte sentido peyorativo, marca la pertenencia de un contexto y también una solidaridad social que puede señalar las jerarquías o las tolerancias educativas, los intereses de clases o el control en la maneras de expresar la relación entre los géneros y, por tanto, su ratificación. Así, la funcionalidad de los textos la define la comunidad que los crea, los preserva, los hace circular y los usa; asimismo, un texto va a ser comprendido gracias a la orientación de una tradición que esa sociedad le otorga con su potencial de alteridad, que está más allá de todo consenso.

Ese potencial se ubica en la institucionalización de un sistema que se apropia de la veracidad de un texto o de un discurso y también de la lógica de dominación que ejerce en nombre de un principio simbólico: un idioma, una manera de pensar, una cierta forma de decir o nombrar las cosas, un estilo de escribir alegorías, metáforas o signos, una manera naturalizada de figurar el cuerpo y los hábitos sexuados.

Tanto en las revistas para caballeros que entre 1895 y 1930 circularon por el mercado de la Ciudad de México como en las referencias editoriales de semanarios es común encontrar en su interior calambures –juego de palabras que genera ambigüedad y, por lo mismo, diferentes sentidos– y albures –juego de palabras que vela un significado por otro grosero, impertinente y que forma parte de una jerga o dialecto social que todos comprenden–, expresiones comunicativas cuya especificidad radica en que generalmente se refiere a aspectos y zonas del cuerpo humano o a cuestiones sexuales. La tarea de la interpretación resulta ser la de descubrir esas evasivas y comunicar lo que se expresa en ellos.

Los antitextos, al igual que los pre-textos presentan, más que una verdadera comunicación, una desfiguración o deformación de ella. La posibilidad de tal distorsión depende del grado de consenso que exista realmente; el uso de las citas a menudo degradando en sentido peyorativo pertenece a esta misma clase de expresiones. Este tipo de textos también persigue una solidaridad social; en este caso, la ratificación de una moral sexual conservadora.

Otro ejemplo de esa interpretación como desmascaramiento de los *pre-textos* es el que desempeña el papel de las fantasías eróticas. La lógica sorpresiva de la vida onírica puede derivar un estímulo directo de sentido y conformarse en una creación-objeto de goce, un producto funcional y de utilidad práctica para ser usado en el juego erótico, por ejemplo las postales y las fotografías de ese tipo.

Pero hay una cuestión interesante de mencionar: el ideal que pensamos en términos de desnudo erótico no se abstrae ni se compone de la naturaleza, sino que se trata más de la fusión de formas que se han enriquecido y refinado a través de los tiempos, y que han surgido de la coincidencia de los deseos ampliamente difundidos y los gustos de algunos creadores dotados de la capacidad de formular sus experiencias visuales en formas simbólicas.

Es importante comprender lo que se nos ha dado de herencia visual desde imágenes que se elaboraron en el pasado y funcionan precisamente en la alianza entre el valor de un capital –todo el bagaje cultural adquirido por los creadores de imágenes– y el posicionamiento en el campo artístico, lo que permite al poseedor –el artista– ejercer un poder, una influencia simbólica sobre agentes receptores, consumidores de imágenes, en este

caso, eróticas. A través de esos mensajes visuales se es capaz de difundir valores sobre el cuerpo, con un significado que pesa como inmensa carga y que se van a instituir en la realidad de la vida cotidiana.

La imagen femenina a modo de expresión estética pero también de carácter simbólico será un elemento clasificador del entendimiento de sentido común. La idea era elaborar una representación femenina acorde con los ideales de la época, donde se reflejara la clase de figura que gustaba contemplar y desear: mujeres jóvenes con amplias turgencias, relajadas y con miradas de ingenuidad, o bien sinuosas vampiresas dentro de un ambiente exótico. Pero la interacción paradójica entre el deseo y el estigma moral conlleva a construir tipologías de violencia simbólica, mediante la cual la mujer se niega como sujeto, reduciéndola al estado de instrumento imaginario, un producto erótico-pornográfico, una expresión sexual.

Lo que se pretendía era reproducir imágenes que, conforme a los ideales de su tiempo, fueran la clase de figuras que se gustara contemplar, que transmitieran las proyecciones de deseos que emergen como parte de una economía de acontecimiento, asimismo servir de simulacros útiles de lo *verídico*. Las figuras erótico-pornográficas hacen que las cosas, cualquiera que éstas sean, ocurran. Ellas son vehículos de un deseo que inexorablemente *domestica* o *normaliza* las fantasías sexuales; con frecuencia se admiten tan inaccesibles, como algo que “realmente no puede suceder”; pero se atribuyen una creencia de goce, que se transmite mediante ilusiones ópticas. Este lenguaje mediador se sirve del texto para lograr su comprensión, resolviendo así la tensión entre

el horizonte del texto y el horizonte del lector, lo que Gadamer define como fusión de horizontes.

### **Cuerpo-desnudo-femenino: categorías dentro de un régimen de sexualidad**

Ya Judith Butler (2000) ha escrito que el cuerpo es, ontológicamente hablando, un modo de intencionalidad y de deseo, una fuerza direccional que se vive y experimenta como un modo del llegar a ser. Pero lo más importante es que, socialmente hablando, se va a entender al cuerpo como un espacio y, al mismo tiempo, un medio con particularidades anatómicas y biológicas en el que se ubica una serie de rasgos físicos sexualmente diferenciados –ser hembra o macho– pertenecientes al orden natural, pero en el cual se va a verter un modelo binario de poder.

El cuerpo sexualmente diferenciado es resultado de una sofisticada construcción cultural y, en consecuencia, depositario de una simbolización que va a determinar una formación imaginaria, que a su vez se codifica para dar significados a los estilos activos de experimentar el propio cuerpo en la realidad. Las maneras como se aprende a vivir el propio cuerpo en el mundo se asimilan a través de una normatividad que se produce dentro de un régimen disciplinario en las instituciones religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que afirman categóricas el significado de ser varón y/o mujer, de ser masculino y/o femenino.

Así es como la sociedad funge, a modo de un orden, de *segunda naturaleza*, donde el cuerpo es producto humano y las formas como se capta son el

resultado de una adjudicación arbitraria de sentido por parte de individuos que aceptan un mundo en el que viven otros. El sentido de ser cuerpo es tanto un producto humano como una objetivación de la subjetividad humana. El sentido subjetivo de ser cuerpo de varón o cuerpo de mujer en el mundo es aprendido por medio de la habituación y la experiencia de la vida cotidiana; y la aprehensión del mundo objetivo de ser en el mundo hombre o mujer se difunde con el aprendizaje del comportamiento de roles en el proceso de socialización (Berger y Luckmann, 1993: 53).

En este juego de interacción social con el cuerpo como su *locus* de interpretaciones culturales, los géneros van a adquirir y establecer por medio de la habituación una serie de modelos de feminidad y masculinidad. Esta acción repetida con la frecuencia de la práctica se legitima creando tipificaciones y otorgando significados a las experiencias sedimentadas de una colectividad, pero también brindando de tiempo en tiempo nuevos significados a esas experiencias.

La pragmática de las expresiones de un cuerpo semicubierto o desnudo, con ayuda de la variedad de indicios corporales da cabida para pensar un tipo de ser mujer. Por ejemplo, el aspecto facial con gestos insinuantes, las actitudes de invitación erótica desde una posición sugestiva del cuerpo son signos que toman sentido de ciertos comportamientos que conceden las categorías de normativo, ético y moral a partir de una legitimación institucionalizada.

Hay cuerpo en la acción repetida con la frecuencia de la práctica, en “el horizonte de la relación de sí a sí, en la que una sociedad constituye los objetos de interrogación y de saber, y de la relación de sí a sí en la que el sujeto se constituye como pudiendo y debiendo

ser pensado” (Pérez Cortés, 1991: 13). Es en la práctica que el cuerpo se convierte en una experiencia, la cual está regulada por un conjunto de prácticas efectivas y de categorías discursivas-simbólicas que no son simples agregados al objeto mismo, sino que son el proceso mismo de la experiencia.

A partir de esta mediación podemos entender que

no hay primero cuerpo y luego, representaciones, [modelos o imágenes] que van a imprimirse en aquella materia prima originaria, [sino que] el cuerpo es el contenido reflexivo de la experiencia, [es a un mismo tiempo] el primer instrumento de trabajo, el primer objeto de espectáculo, el lugar donde se inscriben las sensaciones y también el primer medio de expresión, significativo por excelencia, el lugar original de la simbolización (Pérez Cortés, 1991: 14).

Valor, significado y poder se otorgan y prevalecen en nuestro cuerpo, se instituyen en el proceso mismo de la experiencia, con el apoyo de mediaciones y tecnologías de dominación social que se construyen a través del tiempo y se ejercen directamente sobre la piel, la carne y los huesos. Cómo seamos con nuestro cuerpo se debe a la construcción reflexiva y dinámica de los discursos, esos esquemas simbólicos y de información socialmente establecidos. Siguiendo esta idea, tanto el funcionamiento del cuerpo como las creencias que de él se tienen se van a reconocer aquí a modo de mecanismos históricos porque engloban su legitimidad social a partir de la organización institucional, en los ámbitos prácticos de la vida y la producción de discursos altamente legitimados, definiendo las voluntades y los valores de los sujetos.

Discursos y prácticas eslabonados apuntalan no sólo la acción, también fortalecen jerarquías, clasifica-

ciones y tipologías a través de imágenes, que desde su hechura se orientan hacia un resultado de configuración y reproducción culturales que bien pueden motivar los papeles sociales entre los géneros. Como ejemplo se pueden mencionar los estilos estéticos dominantes en las formas figurativas del desnudo femenino, que se representaban en el siglo XIX y principios del XX, sobre todo en la litografía, grabado y fotografía –Impresionismo, Romanticismo, Modernismo, Realismo, Naturalismo– y que dieron cuenta de tipos de mujeres perversas, regularizadas en el ámbito de lo patológico, con el recurso de representaciones arquetípicas y mitológicas como Eva, Venus, Judith, Salomé. Desde una postura estético-ideológica, los creadores se acercan a una ética sexofóbica y misógina. La concentración de tipologías femeninas contribuía a establecer los criterios de lo “perverso”, lo “normal”, lo “anormal”, lo “patológico”. Tipologías que el paradigma científico-positivista fortalecía bajo el dominio normativo moral y social, al sustentar los impulsos y los deseos a merced del organismo.

La imagen de un cuerpo que se institucionaliza como un símbolo en un sistema interactivo de signos que van a representar e interpretar al mundo de manera convencional, para imponer significación a la experiencia. Los sistemas simbólicos son instrumentos de conocimiento y de poder si se acepta que existen a modo de productos sociales y, de alguna manera, reproducen el mundo, que no se contentan con reflejar las relaciones sociales sino que también contribuyen a construirlas desde diversas dimensiones del lenguaje: el arte, la literatura, el mito, el ritual, la religión, la ciencia y la tecnología.

El valor simbólico sobre el cuerpo encuentra su eficacia en diversos medios, no obstante, sobre los montajes del lenguaje (no verbal: miradas, posturas corporales, y verbales: oral y/o escrito) es que encuentra las primicias del arbitrario cultural y exige la existencia del orden establecido, visible y *natural* de la subordinación femenina. A través de esos montajes, los modelos de desnudo señalan ideas que, por simples y comúnmente admitidas, se tienen acerca del cuerpo; pero, además, significan un vehículo para aproximarse a un modo de pensar y comprender una sociedad y su régimen de sexualidad.

Ahora bien, se trata de reflexionar sobre el sentido que el lenguaje y otros sistemas de significación –por ejemplo, los sistemas icónicos o visuales como son las imágenes gráficas– adquieren en la práctica cotidiana, donde reside en última instancia el significado. Se debe, pues, estar a la mira de un discurso que ha sido codificado, definido en el interior de un contexto; asimismo, observar cómo se han proyectado las relaciones de los sujetos con y en el significado de los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad, a través de la mediación de los códigos –el lenguaje, la fotografía, la gráfica, el espectáculo– que han hecho posible la elaboración de expresiones formales y modelos estéticos y/o de expresión de acuerdo con un ideal normativo.

Tal es el caso de la creación de un modelo de mujer como espectáculo: cuerpo desnudo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto de deseo. La producción de imágenes eróticas –que plasmó un modelo femenino hacia finales del XIX e inicios del siglo XX en la Ciudad de México– va a causar una especial atención por dos aspectos: primero, porque

sus significados se establecieron por códigos específicos desde la visión masculina de su autor<sup>4</sup> y, segundo, porque adquiere un rango pedagógico desde la textura de los valores hegemónicos burgueses que diseñaron la esfera de lo privado y lo público en torno al sexo. La familia conyugal lo recluye en la recámara e intenta absorberlo en la seriedad de la función reproductiva; mientras lo público será reconocido erótico, sensual y utilitario en su marginalidad, como algo “pecaminoso”, “anormal”, “antinatural”, “aberrante” y sancionable a muy diversos niveles.

El cuerpo femenino desnudo, representado en la gráfica y en la prensa –editoriales, crónicas y demás impresos– se va a reconocer como instrumento de un discurso hegemónico porque, con su uso retórico de postulados e imágenes, ofrece mensajes convincentes en apoyo a comportamientos y conceptos que justifican y prescriben desde la experiencia un tipo de moral, sus jerarquías e identidades. En el plano figurativo-gráfico, el discurso se ubica como un componente importante para crear y difundir ciertos modelos sobre lo que significaría el ser *femenino*.

Durante el siglo XIX, la gráfica tuvo un papel importante en la construcción de un nuevo Estado-nación. La gráfica fue un campo adecuado para la creación de diferentes modelos de expresión ideológica, política y cultural en la búsqueda de nuevos derroteros

---

<sup>4</sup> Pertinente es decir que, desde luego, no se considera al autor como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia. Autor empírico tal como lo reconoce Umberto Eco en *Lector in fábula*, 1999, o autor como estrategia textual con fórmulas técnicas que se transmiten en el anonimato, tal como lo expresa Foucault en *El orden del discurso*, 1987.

de orientación artística en apoyo al nuevo proyecto social. En ese nuevo proyecto social se fueron edificando también formas discursivas en torno al ser mexicano y detrás suyo la conformación de un ser femenino. Las diferentes corrientes estéticas fueron aportando criterios en la concepción ilusoria de la mujer decimonónica. Y llama especialmente la atención que para el último decenio de ese siglo se empieza a perfilar un modelo de *lo femenino* diferente al modelo que defiende el ideal virtuoso de mujer que se prepara para la vida familiar.

Para 1897 se encuentra ya una galería de personajes femeninos *perversos* que rompen con la normatividad a partir de una simpatía que atrae por su inmediatez erótica: audaces, coquetas, decididas que desafían a la mentalidad establecida. Y la gráfica apoyó con su producción en masa a la figura de una forma de expresar *lo femenino* para la recepción anhelante de los espectadores.

Las concepciones sobre el cuerpo y su funcionamiento se van a considerar mecanismos históricos que sustentan su legitimidad social a partir de la organización institucional en la producción de discursos y de igual modo en las prácticas expresivas y discursivas, definiendo las relaciones entre los géneros y también las identidades de los sujetos.

Siguiendo a Teresa de Lauretis (1992) las prácticas expresivas van a ser entendidas como las formas por las cuales se construye una idea, un deseo, una imagen. La ilación entre los códigos (lenguaje, gráfica, narrativa, imagen) y el proceso de emisión-recepción comprometen no sólo afectos y fantasías, sino también valores sociales y semánticos sobre la concepción de lo femenino y de lo masculino.

Con Michel Foucault las prácticas discursivas se van a concebir como un conjunto de reglas anónimas, determinadas en una época definida y para un área social, económica, geográfica o lingüística determinada y que favorece las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (2001: 198). Las prácticas discursivas tomarán cuerpo en unos conjuntos técnicos, en unas instituciones, en unos tipos de transmisión y de difusión, en unas formas pedagógicas que a la vez las imponen y las mantienen.

### **El desnudo femenino desde el régimen de sexualidad a finales del siglo XIX**

Durante la última década del Porfiriato, la construcción del cuerpo desnudo femenino como objeto erotizado toma fuerza cuando la moderna industria impone la moda de la producción masiva de discursos y prácticas expresivas de la imagen del cuerpo deseante. La guerra civil con su crisis social inaugura las manifestaciones públicas del cuerpo desnudo en el espectáculo teatral y con el huertismo se mantienen. Posteriormente, en la década de los veinte, se accede al cuerpo con una visión que deja en el pasado esa parte de maravillosa extrañeza, deja ese umbral de ruptura con la transgresión, para ir en pos de una continuidad de formas establecidas.

No obstante, para obtener mayor sentido en la definición, es necesario considerar los puntales básicos de la sexualidad humana remitiéndonos específicamente al ámbito sociocultural e histórico. Ellos se entrelazan de tal manera que ignorar una de sus facetas implicaría el riesgo de paralizar el análisis. De ese modo, se acepta que la sexualidad es parte de nuestra

identidad vital y, a un mismo tiempo, eje fundamental en el proceso histórico del ser humano. En su nivel teórico, el concepto de sexualidad se entenderá como:

...el conjunto de tipos específicos de experiencias eróticas y reproductivas posibles en una sociedad determinada, en sus variantes hetero, homo, autoeróticas o bestiales, se encuentra configurada por relaciones sociales que van más allá de ella, de las cuales es signo y referente a la vez. Esto se traduce en la existencia de un panorama caleidoscópico de taxonomías a partir de las cuales los diversos grupos sociales clasifican, definen y dan sentido a los comportamientos (Córdova, 2003: 283).

El valor simbólico de poder sobre el cuerpo y su creencia encuentra su eficacia en el lenguaje, y en su práctica permanente confirma una cierta manera de pensar y sentir la sexualidad femenina. La política incardinada de una visión del mundo y, en estricto sobre la concepción de lo femenino convertida en práctica constante, es lo que los agentes sociales (dibujantes, grabadores, fotógrafos, etc.) captan y trasladan hacia los registros gráficos, los cuales van a revelar un sentido de clasificación genérica, donde lo femenino se inviste de significados dicotómicos que se debaten entre la licencia y la prohibición.

Ya sea repudio, bloqueo, desprestigio o bien tolerancia, tentación o intensificación, de lo que se trata es entender que esa dicotomía en el decir o no, mostrar o no, ver o no, es parte de un mecanismo de intensificación dentro del llamado régimen de sexualidad, cuyas piezas han construido una historia de lo que se ha practicado, se ha visto y se ha dicho a propósito del sexo en un periodo determinado en la historia de la Ciudad de México.

Se concibe como régimen de sexualidad al conjunto de normas e instituciones que definen y dictan la organización social respecto al sexo. Dispositivo moderno que va a encargarse del control sobre los cuerpos, sobre la vida y su reproducción, pero también de la vigilancia de los deseos y sus placeres. Este gran mecanismo que da orden al mundo va a utilizar una compleja estrategia que tendrá efecto de conjunto siempre presente en toda relación cara a cara de modo incesante, permanente, repetitivo, que forman leyes y reglas de convivencia (Foucault, 1989: 113).

En el interior de ese dispositivo de control se manifestó un nuevo régimen visual de sexualidad, entendiéndolo a éste como una forma de regulación que respaldaría la normatividad de producción de la sexualidad en la civilización occidental, a través de la tecnología gráfica y tipográfica (Preciado, 2004: 2). Las técnicas de reproducción mecánica de los medios fotográficos y gráficos apoyaron en la elaboración de un nuevo modelo de conocimiento del cuerpo. A través de su capacidad reproductiva, se fueron difundiendo también representaciones de la sexualidad y con ella la idea de diferencia sexual entre lo masculino y lo femenino, promoviendo novedosas imágenes que influyeron en la percepción de las identidades de género. Las imágenes fueron, hacia finales del siglo XIX, el apoyo a diversos estudios asociados a la ciencia médica, los cuales fijaron por primera vez la distinción lingüística y conceptual entre perversión sexual y normalidad (2004: 1).

No obstante, estos estatutos de tolerancia están siempre en constante movimiento y funcionando a la par con una multiplicidad de resistencias que se presentan a modo de confrontación, vacilación, incertidumbre

y fluctuación, posibilidades para cambiar de modo definitivo los comportamientos. Esas rupturas remodelan el cuerpo y el alma de los individuos (Foucault, 1989: 115). Las relaciones de poder adquieren fuerza en diversos mecanismos de control: la religión, la familia, la escuela, la medicina, los medios, el cine, la literatura, etc. Ellos modelan desde los hábitos –formas de domesticar las actitudes imprevisibles del otro– y se incardinan en los comportamientos que existen en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Ahora bien, dentro del campo de las relaciones de poder múltiples y móviles, el ámbito del comercio aprovechó al erotismo y a la pornografía como dos elementos de gran utilidad para la oferta y la demanda de imágenes gráficas. En contrapartida, las voces de censura, a través de la rica producción de discursos sobre el sexo a favor de una moral sexual honorable, habrían de considerar ese movimiento comercial como una acción transgresora a la normatividad sexual. Esos discursos establecerían como reprobables las acciones de cierto tipo de mujeres, tanto como las imágenes gráficas con características voluptuosas. Así, acciones e imágenes quedaron dentro del epíteto de obscenas o sicalípticas, por ser consideradas impúdicas y ofensivas al pudor. Y desde esos discursos el erotismo y la pornografía tendrían su definición.

El erotismo, en tanto que evocación y sublimación, propiciaba con la analogía y lo figurativo el desplazamiento de la actividad sexual hacia lugares donde la imaginación podría deleitarse, al mismo tiempo que provocaba la exaltación del instinto y la búsqueda del placer en la metáfora. Ideas cercanas a las de la época, tal como el Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana de 1885 definió al erotismo:

“una pasión fuerte de amor” que llevada a sus extremos ocasionaba erotomanía “una especie de locura causada por el amor; una manía amorosa”. Con estas ideas, se facilita pensar que en las imágenes eróticas los receptores encontraron un fetiche y a la vez un canal de desahogo a ese desvarío.

Y la pornografía de modo sucinto se entiende como la representación escrita o visual de la práctica sexual, que explica y/o expone los genitales con la intención de despertar la excitación de sentimientos sexuales. Ella forma parte del discurso representativo que evoca un universo de experiencia que permite al autor mostrar –según su experiencia con el mundo– los usos de manipulación y encuentro de genitales entre los personajes. La cercanía y la obviedad despojan al erotismo de su dominio.

Pero ubicándola en la época porfiriana, *El Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana* definió a la pornografía como el tratado sobre la prostitución,<sup>5</sup> la referencia de escritos e imágenes acerca de prostitutas cuya principal función sería la excitación sexual, al exponer y entregar públicamente todo tipo de sensualidad y abandonarse a la lascivia (1885: 1049). *El Novísimo Diccionario* también definió, junto con la sensualidad, a la lubricidad y a la lujuria como vicios característicos de las prostitutas, mujeres propensas a este tipo de depravaciones.

No resulta extraño, pues, vincular a la sensualidad, lubricidad y lujuria con las cualidades incardina-

---

<sup>5</sup> También se consideraba prostitución a todo acto que deshonrara un empleo o vendiera una autoridad, abusando bajamente de ella por interés o por adulación, relacionando ese acto con la inmoralidad. *El Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana*, 1885.

das en las modelos que posaron desnudas ante una lente fotográfica, o de las actrices que aparecieron en mallones, fingiendo desnudarse en los escenarios de teatros y que posteriormente dejaron atrás esas protecciones para mostrar su cuerpo al desnudo. También fue usual pensar que los receptores de imágenes padecieran de la locura amorosa como contagio de la lascivia femenina. De ese amplio espectro llamado sexualidad, erotismo y pornografía resultan ser ingredientes que se abren como acciones transgresoras contra un campo dominado por las normas del deber ser, el buen decir y el conveniente hacer respecto al sexo.

Se sabe que la norma es aquella regla o prescripción que instituye la forma en que debe organizarse un determinado grupo social. Es aquello que “1) está conforme con los hábitos; 2) está conforme con un principio racional; 3) está conforme con la historia o la tradición” (Morey, 1990: 118). Como transgresoras, las imágenes que se enfocan mucho más visualmente para intensificar la concupiscencia pasan por sobre las costumbres sociales de cubrir el cuerpo y callar todo aquello que corresponde al placer; hábitos que, de tanto repetirse bajo principios racionales –médicos, legales, económicos, pedagógicos, morales, éticos– y legitimaciones históricas, cobijan bajo lo normal como criterio de realidad.

Pero esa transgresión también señala la discontinuidad de un supuesto poder normalizador que opera sobre esos tres criterios y pone en cuestionamiento lo normativo. Así, con el uso del erotismo y la pornografía, la vanguardia criticó la hipocresía y el conservadurismo de un poder totalitario. Pero en su proceso de asimilación de las manifestaciones obscenas, el discurso normativo se dejó escuchar, al mostrarse hostil a

esa postura alternativa de acceder al cuerpo, tal como corresponde a la autoridad que se arroga el derecho de hablar en el nombre de la sociedad.

El paso siguiente fue normalizar, desde los discursos y las instituciones, con códigos y reglamentos; en este sentido, la transgresión resultó útil al sistema cuando, desde las técnicas de normalización y a través del juego de la mirada como la discreción, la observación articulada y detallada, los registros analíticos y minuciosos sobre la conducta, se logró controlar la producción, la circulación y el consumo masivo visual del cuerpo.

La norma como dispositivo de poder dentro de un régimen sexual moderno muestra cómo la transgresión, que en un primer momento tal vez resulte una ruptura de la legitimidad, también puede ser organizada como un espectáculo y ser controlada en el seno de una institución disciplinaria. El régimen de sexualidad hace de la norma un principio de integración de los sujetos en sociedad a partir de prohibiciones y también de acciones disciplinarias en el seno de instituciones pedagógicas que aseguran el deber ser moral.

La norma funciona bajo un principio de exclusión hacia todos aquellos sujetos que incitan a la transgresión y que no se cobijan dentro de los límites reconocidos como legítimos. La norma como saber enuncia criterios de verdad cuyo valor puede ser restrictivo o constitutivo, y norma de poder que hace prevalecer sus leyes a sujetos y desde el fondo de ellos mismos la ley se expresa, los designa como sujetos y les asigna acciones que ellos deben reconocer como las suyas propias (1990: 171).

No hay ejemplo más claro de esa imbricación entre la norma del saber con la norma del poder que aquellas teorías que —con miras al estudio científico del funciona-

miento anatómico y biológico del cuerpo humano—, legitimaron la supremacía de la naturaleza por sobre lo social. Su legitimación se basó en evidencias que proporcionaba la historia natural y aún las estructuras psíquicas quedaron supeditadas a la biología, para esclarecer y comprobar lo que el ser humano debía ser bajo los cánones de lo lícito y lo normal. No obstante, los diversos estudios sobre la sexualidad que se realizaron desde la segunda mitad del siglo XIX hicieron un despliegue de clasificación y definición de patologías sexuales: fetichismo, exhibicionismo, voyeurismo, ninfomanía, masoquismo, las cuales quedaron registradas bajo la denominación de “perversiones”, connotando negativamente al cuerpo dentro de las pautas de lo prohibido o lo patológico (Weeks, 1993: 118).

El cuerpo femenino se presenta transgresor en dos sentidos: desde la representación del desnudo, pero, también en la acción. Mujeres atrevidas por posar semidesnudas o desnudas, pero sobre todo por mostrar placer y disfrutarlo. Estas acciones fueron consideradas deplorables no sólo por lo que se refiere a la partición entre lo lícito y lo ilícito, sino porque lo que normativamente se constituía como ser femenino empieza a romperse. El modelo decimonónico del *ángel del hogar*, con la tríada de la buena hija-madre-esposa recluida en la seguridad del espacio privado y bajo un buen gobierno masculino, comienza a resquebrajarse, lo cual hace vacilar también el modelo vigente de la norma consuetudinaria de *mujer decente*, primero con la introducción de las mujeres al campo productivo desde finales del siglo XIX, después a inicios del siglo XX con los movimientos feministas que empiezan a escucharse en búsqueda de las mujeres en el ámbito político, exigiendo su derecho al voto y el

dictado de ley sobre el divorcio. Todo esto representa una amenaza para el orden social establecido y, específicamente, respecto al sexo.

Desde Foucault, el sexo ha de ser colocado no en una simple oposición binaria y global de lícito-ilícito, permitido-prohibido, dominadores-dominados; sino como parte de un dispositivo que prescribe un orden que tiene su función y su ejercicio a partir de innumerales puntos, en el juego de relaciones de fuerza, móviles y no igualitarias que han de instituir un saber desde la inteligibilidad de la enunciación. El poder aprehende al sexo mediante el lenguaje y más concretamente por un discurso que actúa y se articula en un engranaje que se esquematiza en una forma jurídica y define sus efectos como obediencia en términos de legitimidad.

Este régimen histórico de producción sexual disciplinario, propio de la civilización occidental, otorga a sus sociedades una “tecnología política del cuerpo”; esto es, el conjunto de elementos y técnicas que normalizan los cuerpos y los convierten a la vez en objetos de conocimiento: *a)* desde las propuestas estéticas –pintura, artes gráficas, literatura– y, *b)* este nuevo régimen de sexualidad visual marcó una transformación de los límites de la privacidad en espacios públicos, como fueron los teatros entre el siglo XIX y el XX, donde los escenarios se erotizaron con la presencia de desnudos y semidesnudos femeninos. Este régimen visual apoyó en dictar los confines de los deseos desde una economía del sexo que se reprime debido a que es incompatible con la mentalidad moderna que defiende la dedicación al trabajo general e intensiva; pero, al mismo tiempo, permite cercanías y la mirada va a ser un indicador deliberado de transgresión así

como una válvula de escape que permite, al menos, satisfacer la curiosidad.

Los creadores mexicanos de finales del siglo XIX siguieron valiéndose de la prensa y hacia el siglo XX continuaron así. Aprovecharon las publicaciones diarias, que eran accesibles a una población más vasta, dando a conocer ideas y sucesos que tenían el sello de la actualidad, proclamas políticas, denuncias, polémicas entre escritores, sátiras y fábulas morales. El periodismo se convirtió, pues, en un medio ideal para la difusión de las ideas y de la literatura; asimismo, para la defensa de sus principios. Ciertamente, a través del periodismo, se llegó a numerosos lectores y se promovió en ellos un interés despierto y continuo, con temas que interesaran por su actualidad y sugerencia dentro de ese proceso de modernización.

La actividad sexual de finales del siglo XIX discrepa de la dedicación al trabajo intenso, activo y acentuado. La explotación de la fuerza de trabajo sistemática y organizada ordenaba, destinaba y condicionaba los placeres hacia un plano reprimido, desplazando los gustos y los deleites de los sentidos hacia los terrenos elementales de la reproducción. Se impele al silencio, a la negación de hablar sobre el sexo, se prohíbe la convivencia cercana, táctil y placentera de los cuerpos. En los tiempos modernos, el cuerpo se disciplina, reglamenta y jerarquiza desde la cuidadosa distribución del tiempo, con sus espacios cuadriculados, sus obediencias y sus vigilancias. Inventar el cuerpo, sus superficies, sus volúmenes, sus espesuras desde un discurso coercitivo que permite el control del placer por el rechazo o desprestigio; pero también por la incitación o la intensificación.

Para el México de finales del siglo XIX, el ingreso de las mujeres al campo laboral y, por tanto, al ámbito público, fue un fenómeno social que influyó en el imaginario social sobre la concepción moral de la mujer de la época. Aunque cabe decir que los trabajos asalariados de las mujeres estaban relacionados con la niñez y simbólicamente con la maternidad –profesoras o enfermeras–, hubo otros quehaceres públicos asalariados –secretarias–, principalmente en la producción de ropa y cigarros –obreras.

La industrialización supo enlazar el compromiso laboral de la mujer con la arraigada tradición moral, de tal modo que la normatividad tuvo como eje disciplinario una serie de palabras que recordaban su condición de género: trabajo, honradez, decencia femenina. Aunque para los varones el ideal sería que no trabajaran, estas actividades denominadas femeninas y los espacios donde por tradición se contrataban a mujeres fueron válidos como una contribución a la protección de la integridad femenina, pensamiento que acompañaba al teatro del honor y a la moralidad sexual, condiciones que aseguraran el orden social burgués. Los discursos contra las mujeres de teatro o actrices, relacionándolas con la práctica de la prostitución por el hecho de mostrar el cuerpo desnudo o semidesnudo, no fueron sino la confirmación de la mujer virtuosa en el modelo hegemónico.

Cabe recordar que antes del siglo XIX no se permitían modelos femeninos en las academias; entre 1832 y 1866 los dibujos de desnudo fueron masculinos, elaborándose a partir de poses sencillas, gracia, suavidad y tranquilidad, características del idealismo estético. La referencia estilística de la escuela neoclásica presentaba una retórica estoica para el cuerpo,

donde la proporción clásica planteaba el equilibrio como un ideal de virtud que enaltece la actitud de sacrificio y estoicismo del ciudadano. Proporción del cuerpo, equilibrio necesario para marcar el tono muscular y ausencia de elementos decorativos son los elementos necesarios que sirven de intención para aumentar el ideal de temple más que de sensibilidad, de imperturbabilidad más que de arrebató, de serenidad más que de pasión.

Pero en la propuesta modernista, con el hincapié interpuesto en la mirada, el sexo obtuvo su clímax en el enfoque mucho más visual con el crecimiento de las artes gráficas. Con todo esto, la historia que utiliza las técnicas audiovisuales se convierte en ese indispensable ámbito de coincidencias y divergencias para la interpretación de nuestras tradiciones culturales-visuales y para comprender con mayor nitidez la herencia del régimen de sexualidad que vivimos, de nuestra percepción del desnudo, de los modos de pensar e imaginar el cuerpo, así como de las formas de la experiencia erótica que se han incardinado y nos hacen vivir, soñar, sentir. Pero, ¿cómo se fue legitimando la visualización del desnudo femenino y con apoyo de qué discursos y de cuáles recursos expresivos moldearon sus prácticas?

### **La legitimación visual del desnudo femenino**

El cuerpo sin ropa bien puede no ser un cuerpo desnudo. Tampoco el desnudo es necesariamente una ausencia de cubierta. Asimismo, un cuerpo cubierto también puede situarse como desnudo. De igual modo, un cuerpo desnudo no es precisamente receptáculo

de sexualidad. Estas paradojas que alteran la lógica del pensamiento común, porque aproxima dos ideas contradictorias en apariencia irreconciliables, adquieren coherencia en su sentido, es decir, en todo aquello que el que comunica quiso expresar en el efecto de su significado, para indicar y revelar plenamente valores y formas, emociones, ideologías o aspectos de existir y de valoración social.

Esta dinámica de comunicación paradójica no tendría comprensión sin un receptor que pueda percibir tales significados que no se guardan en el orden natural, sino que han sido instituidos, normados por un convenio social y, por lo tanto, se ha fundamentado de modo inmotivado; por esto mismo cabe también la transgresión como útil al sistema que legitima la visualización del desnudo femenino y lo censura a través de voces narrativas para legitimar un sistema de represión y control de los cuerpos.

En este marco de comprensión de los códigos puede haber un cierto tipo de revestimiento con la intención de no ofrecer a la vista puntos corporales que, en su evidencia, podrían connotarse como indecentes. Por ejemplo, el uso de prendas vaporosas, mallones, medias, encajes, vestidos ajustados ayudan a un cuerpo velado a considerarlo eróticamente desnudo. También un tipo de cubierta es la fragmentación de la anatomía. La expresión de la sensualidad se encarna, precisamente, en segmentos del cuerpo: las manos, hombros, pies, cabellos, accidentes anatómicos que concentran en su particularidad la fuerza sexual del cuerpo entero.

Y justamente lo que connota a un cuerpo desnudo como receptáculo de la sexualidad son todos los signos que lo envuelven y le otorgan valoraciones: las

poses y movimientos que se aprenden, tal es el caso de una mano que cubre el pubis de manera más rotunda, para hacer el juego de un mutuo acompañamiento de recato y despreocupación; los gestos que se observan como el aparente pudor en una mirada y una sonrisa vampíresa como el camino más directo hacia la insinuación; las frases que se expresan para compaginar el mundo de las ideas con el de las sensaciones y así adentrarse en una sexualidad sinuosa tal vez con mayor perturbación. Todos esos dobles sentidos son elementos que privilegian la evocación y la insinuación o la obviedad y la obscenidad.

Hay vertientes de la experiencia humana, como en las creaciones figurativas en las que el cuerpo desnudo proporciona un recuerdo vivo de armonía, energía, éxtasis. Cuando vemos los hermosos resultados de tales encarnaciones, parece como si el desnudo —en tanto medio de expresión— poseyese un valor absoluto e infinito. Pero el desnudo ha sido limitado en el lugar y en el tiempo. La historia hace al cuerpo, y en cada periodo nos ha de decir algo diferente del desnudo. La mirada también es condicionada por los protocolos culturales que expresan cómo una sociedad de una época determinada vivió su cuerpo, su sexualidad y sus relaciones intergenéricas. Cultura e historia cincelan las dinámicas políticas, económicas y sociales y con ellas las nociones particulares de ver el cuerpo y la sexualidad.

La historia de la modernidad conformó todas las posibilidades para la difusión del cuerpo desnudo femenino; pero sería hasta finales del siglo XIX que, con el crecimiento de la tecnología, se utilizó ya como instrumento de propaganda. Así, el desnudo femenino de privado emerge al ámbito público. El placer se

convertiría en una pieza de la industria y las imágenes del cuerpo desnudo se transformarían en una función de servicio destinada para el uso: una economía de consumo visual.

Estas imágenes poseen el sello de una tradición, en tanto que adquieren un sentido de pertenencia y permanencia en el tiempo y tiene poder sobre nuestro ser histórico-finito, sobre nuestra acción y nuestro comportamiento que no se crea por libre determinación, sino bajo ese fundamento de validez.

Y como un fundamento de validez en el sentido de pertenencia y autoridad que se ha hecho anónima, nuestra tradición visual conlleva un ordenamiento en el que, sin duda alguna, se imprime también un tipo de organización entre los géneros. Un orden del pensamiento en el que se representan las diferencias, las valoraciones y las creencias sobre el placer, el deseo, la sensualidad, el erotismo y la pornografía.

Thomas Laqueur, quien desde el ámbito de la historia propone analizar el concepto de sexo como una construcción social, profundiza las siguientes ideas: que es en el cuerpo biológico donde se crean los signos que conforman la constitución de género y sus significados; que a partir de determinadas épocas y a través de productos culturales como son las imágenes va a entenderse también la construcción social de los cuerpos y los placeres.

Hacia el siglo XIX, la ciencia empató sexo y sociedad en una dicotomía inseparable: ambas dependían la una de la otra. Y la unidad procura coordinación; así, el sujeto y su objeto inmediato –el cuerpo– se encontrarían en total acato intelectual y físico. La subjetividad sería establecida bajo un criterio productivo de la norma en su modelo biológico, el cual concibe la

sexualidad tal si fuera una espontaneidad cuyas iniciativas preexisten como una verdad previamente inscrita en la realidad objetiva.

Cabe perfectamente, dentro de ese campo normativo de la legitimidad, cualquier perturbación al orden aceptado como lo serían las representaciones de los cuerpos que se han de ilustrar en diversos registros. Muchos sujetos seguros compartirían de buen grado su aceptación por la apertura, la exhibición y la exposición del cuerpo a través de la fotografía desde 1859, sin dejar de lado otras técnicas de registro en serie que habrían de apoyar la multiplicación de voluptuosidades, explicando el valor mercantil atribuido a una parte de lo que del sexo se dice. Postales, litografías y grabados circularon para anunciar, unánime, la revelación corporal, y con ella, la debilidad de su privacidad; divulgar también la novedad para motivar a fantasías, y por qué no, una cierta promesa de felicidad.

Ahora bien, se trata de reflexionar sobre el sentido que el lenguaje y otros sistemas de significación –p. ej., los sistemas icónicos o visuales– adquieren en la práctica, en la vida real, donde reside en última instancia el significado. Reflexionar sobre un discurso que ha sido codificado, de alguna manera, por los agentes sociales que lo fueron definiendo –escritores, periodistas, tipógrafos, fotógrafos, etc.– y en el contexto que lo hicieron, asimismo del modo como se han proyectado los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad a través de la mediación de los códigos que hacen posible tanto la representación como la autorrepresentación.

Las categorías de desnudo y desnudez hallan su convergencia precisamente en la legitimación de una

posición sexuada a través de los valores morales: pudor, sentimiento de vergüenza y recato frente a la osadía, la desvergüenza y la impudicia. Así, el desnudo, categoría que se ha planteado de preferencia en la estética, va adquirir presencia en la investigación social y abre una gama de posibilidades para reflexionar esta construcción social llamada realidad; asimismo para experimentar, analizar y redefinir la condición histórica de la humanidad sexuada, desde el territorio del imaginario, concretamente el desnudo femenino en el ámbito de la gráfica.

En este sentido se habla de la representación de la mujer como espectáculo: cuerpo desnudo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo que adquiere un rango de signo de la ideología hegemónica burguesa, porque, si bien ella asimilaba valores del pensamiento liberal –trabajo, disciplina, higiene– y en la vida cotidiana se reglamentó al recato como parte de un estatus social, esta represión de los sentidos traería su contraparte, ya que entre sus aspiraciones estuvo la de incorporar a sus códigos los antes establecidos por la visión aristocrática decadente –abolengo, ocio, derroche– como un aspecto para reforzar su capital simbólico-sexual.

### **Las imágenes y el pre-texto que enuncian un modelo de mujer transgresora**

El carácter de las imágenes sobre el cuerpo femenino a menudo se presenta como instrumento de un discurso hegemónico, porque con su uso de postulados en apoyo a comportamientos y conceptos que justifican jerarquías, por medio de tipologías morales, también

brindan un ordenamiento de la experiencia humana. En el plano figurativo-gráfico, el discurso se ubica como un componente importante para crear y difundir representaciones sobre lo que significaría el ser *femenino*.

Entenderemos a lo femenino como “una construcción simbólica, un ordenador de significados que, en lo tocante a los sujetos, demarca espacios de constitución de identidades” (Alfie *et al.*, 1994: 17). Identidad femenina como construcción simbólica que se instituye dentro de un proceso perenne, continuo y arbitrario en tanto que es cultural. Así, las imágenes serán un elemento fundamental para conformar la percepción individual-social de un sujeto. Construcciones imaginarias que signan y revelan *un deber ser* mujer.

De igual modo, atendiendo a Estela Serret (2002), la descripción imaginaria de lo que es *femenino* está socialmente producida y asumida por la colectividad, a través de imágenes entretejidas, frecuentemente contradictorias, y con referencia a diversos planos del orden simbólico. Un tipo de plano de organización a nivel simbólico es el de género, el cual juega un importante papel organizativo primario de identidades, al mismo tiempo que un elemento integrador de significados sistémicos acerca del mundo y la existencia de hombres y mujeres.

Ahora bien, en lo que corresponde a la historia, la tradición va a ser un elemento de largo aliento importante para la organización simbólica del mundo que percibimos tanto hombres como mujeres, por medio de oposiciones binarias y jerarquizadas para vivir, comprender y ver nuestros cuerpos por el peso de las instituciones culturales que convencionalmente han interpretado esas anatomías (Butler, 2000: 313).

Y que para finales del siglo XIX el cuerpo femenino habría de tener especial importancia dentro de la carga cultural que se le asignó como mujer, pero también como trabajadora y sujeto depositario de un valor de honor y de recato sexual que debía salvaguardar.

Los hábitos y la socialización del trabajo femenino se transformaron al ubicarse en un espacio que no correspondía ya al ámbito privado del hogar, sino que salieron al terreno público para competir como fuerza de trabajo. Las actividades asalariadas de las mujeres contaron siempre con la preocupación de los comentaristas de periódicos y revistas semanarias, quienes escribían sobre ellas en similares términos al centrar su atención alrededor de nociones de mujeres débiles, tanto moral como materialmente en la lucha por sobrevivir.

Esas notas relacionaban la preocupación con el temor al hacer hincapié en su honorabilidad y su moral sexual, señalándolas como esos tesoros más preciados que la identificaban, e insistiendo que ellas eran una parte importante de capital simbólico femenino. Esos comentarios también designaban de un modo peyorativo, como una sanción, a todas aquellas mujeres que no cabían dentro de los estatutos que la sociedad consentía como válidos y en el orden del deber ser mujer, creando en el imaginario un tipo de mujer transgresora.

La “insana moral” sería observada bajo la mirada disciplinaria de los científicos, un elemento participativo de las tecnologías del poder que, en su exploración y comprensión sistemática del cuerpo, hizo posible la formulación acerca de éste y de sus procesos naturales en relación con los sociales. La exigencia de la ciencia, apoyada en los discursos de la medicina,

de la psiquiatría, del derecho, de la pedagogía, de la economía, etc., legitimó una visión sobre el cuerpo deseante, erótico, sexuado. Al construir una perspectiva de cuerpo femenino, también habilitó la producción de normas que establecieron la medida de consentimiento, pero también del abuso respecto al erotismo o a la pornografía.

En este sentido el cuerpo va a estar genéricamente diferenciado, en tanto la idea de que el cuerpo desnudo femenino tiene una doble función: como un receptáculo consagrado a la reproducción y una sexualidad dispuesta a la posesión y a la entrega. A finales del siglo XIX e inicios del XX se aplicaba el punto de vista de que el instinto sexual era algo más que el impulso de la evacuación. La conjetura más evidente de esto era que la sexualidad pertenecía esencialmente a lo masculino, y la mujer valía sólo a manera de receptáculo, en ese sentido la sexualidad de las mujeres se concebía un producto del “instinto de reproducción” y no como un instinto con estímulos de deseo y placer (Weeks, 1993: 143). Así, el estereotipo y la polarización de los roles y los atributos sexuales se reafirmaron: el instinto maternal y la emoción para las mujeres; la razón, el deseo, el placer y la mirada convenientes a los varones.

Los pensamientos de que la razón era masculina y la emoción femenina marcaron también una ruptura en las áreas específicas de la sexualidad y el erotismo, una división del ser en el que la agresividad, la conquista, la valoración y la independencia fueron consideradas como viriles. De la imagen del cuerpo femenino se conserva la idea de debilidad, languidez, disposición permanente y una voluntad frágil.

Ahora bien, la imagen de desnudo donde lo femenino se presenta en su infinita disponibilidad tiene

su génesis en la sociedad burguesa, la cual se ha caracterizado por su reiteración en la vista como el umbral del sexo. Desde el inicio de la modernidad el cuerpo femenino fue un tema habitual en el retrato de desnudo, hecho por varones para varones,<sup>6</sup> pero ha de ser en el siglo XIX que el desnudo se convirtió más aún en un objeto erotizado a pesar de que mantuvo la conexión iconográfica.

Pero se debe notar que estas imágenes han de surgir como una forma de compensación ante la polarización de los atributos sexuales y los roles en esta sociedad represiva. Como resultado de un proceso histórico, fue en el siglo XIX cuando más evidente se volvió la polaridad entre masculinidad y feminidad.

Con la idealización estereotípica de masculinidad y feminidad, la sensualidad se reforzó como una amenaza, en el sentido de que el varón podía tener una sexualidad regulada con la mujer-ángel del hogar, cuyo propósito era ser guardiana de la familia y sin ningún otro proyecto que el de la procreación. Esta romántica imagen topaba con su contraria, la *fémmina sensualis*, mujer pública que, apasionada y orgásmica, el varón podría desear y disfrutar.

Y mientras en los hogares el sexo era recluso en la recámara, la sexualidad se visualizaba cada vez más en el ámbito público. La tecnología gráfica empezó una constante optimización y una creciente

---

<sup>6</sup> Al decir de Donald M. Lowe (1986) el tema de desnudo femenino tiene su tradición desde el Renacimiento. Son los creadores de los retratos quienes miran a las mujeres. Ellas se observan siendo contempladas. Mostrar el cuerpo desnudo de la mujer envuelta en la iconografía de la mitología clásica o bíblica contrarrestaba la vergüenza y la culpa, de modo que el espectador pudiese disfrutar del cuerpo desnudo. En esta historia del sexo, durante el siglo XVIII, el desnudo femenino apareció más manifiestamente como objeto sexual.

valorización del discurso sobre el sexo. Este discurso que bien fue analítico y también estético pretendía múltiples efectos de reorientación, intensificación y desplazamiento del deseo mismo. Se ensancharon los límites de lo que podía manifestarse sobre el sexo. Así es como aparecen litografías, tarjetas postales, fotografías de modelos semidesnudas o desnudas, impresas en placas estereoscópicas, dibujos, grabados eróticos. De igual manera, las actrices de teatro tomaron los escenarios para mostrar su cuerpo en espectáculos *sicalípticos*. El escenario se erotizó para los espectadores, creando así un consumo visual del cuerpo deseante.

Sin embargo, esta demarcación institucionalizada de los espacios privado y público entre los últimos años del siglo XIX y los inicios del XX significó una confusión para la manera de concebir a la mujer, como aquellas que empezaban a introducirse en el ámbito público del trabajo asalariado. Ellas no cabían dentro del estereotipo de ángel del hogar, pero tampoco en el de su antinomia, la mujer sensual. Tal fue el caso de secretarías, enfermeras, costureras o artistas de teatro, quienes fueron objeto de sátiras e ironías obscenas; su imagen se asociaba con el sexo y se les atacaba conforme a las convenciones sociales de la época.

Se puede deducir, primero, que a partir de la gráfica, con su peculiaridad de reproducción de imágenes en serie, se inaugura el erotismo y la pornografía como géneros de representación que marcan un momento de cambio y de conflicto entre las modernas formas de expresión visual y las diferentes maneras de concebir los deseos y las fantasías de un imaginario masculino, en un cuerpo desnudo que exhibe un género.

En este sentido, cabe una segunda deducción y es que el erotismo y la pornografía se convertirían en una rama del comercio también desde los escenarios teatrales y que, pese a ello, la producción de las imágenes erótico-pornográficas de principios del siglo XX no traería consigo una nueva ética erótica y, por último, que estas acciones favorecerían el ejercicio discursivo sobre lo femenino, influyendo en el imaginario social sobre la concepción moral de la mujer en la época moderna, sobre todo por el fenómeno social que surgía: el ingreso de ésta al campo laboral y, por tanto, al ámbito público.

### **Continuidades y discontinuidades en las imágenes del cuerpo desnudo femenino**

Las dos premisas mencionadas con anterioridad resultan atractivas si se considera el contexto de la tradición moral y religiosa del México porfiriano, en el que la represión fue el modo cardinal de poder político y social, la imposición y las prohibiciones su singularidad. En este sentido, se refleja, entonces, ya una discontinuidad de las ideas de prohibición y represión.

Esta manera de percibir el cuerpo desnudo tuvo un soporte significativo en la gráfica y con la producción en serie de imágenes eróticas, en revistas masculinas y/o periódicos, en postales o en fotografías se permitía también el ingreso al discurso erótico-pornográfico. En la reflexión de que si lo propio del régimen dictatorial fueron la coerción y las censuras, con un puritanismo que imponía sujeciones, sufrimientos, secretos y silencios en torno al sexo, en grabados, caricaturas, fotografías, se refleja entonces ya una rup-

tura de la idea de prohibición y represión, con la transgresión y la ley.

Así, esta historia de imágenes del cuerpo desnudo presenta discontinuidad, en tanto que se muestran ante la mirada decimonónica, esto es, rompen, desplazan, cortan, transforman un modo de hacer, distribuir y consumir imágenes eróticas. El problema que se plantea para el análisis histórico de este tópico no es ya el de la tradición, sino el de la entrada brusca de acontecimientos que valen como transformación para el régimen de la sexualidad: mirar el cuerpo semidesnudo o desnudo como detonador del deseo, reconocerlo, poseerlo y también calificarlo.

Esta fue una etapa notable en México, en el sentido de que esa dicotomía de represión-permisión consintió el surgimiento de una mayor circulación de publicaciones para varones. Estos receptores compraron revistas, pero también adquirieron litografías de ninfas desnudas con reminiscencias clásicas; fotografías a manera de tarjetas postales, álbumes de modelos semidesnudas o desnudas impresas en placas estereoscópicas. Pero de igual manera, las actrices de teatro que en espectáculos “sicalípticos” mostraron a los espectadores sus encantos, fueron objetos de deseo, favoreciendo un consumo visual del cuerpo deseable.

Lo interesante aquí es observar que estas imágenes, antes exclusivas para la clase pudiente, por su alto costo en la producción de las placas de daguerrotipos, ambrotipos o estereoscópicas, para inicios del siglo XX, circularán para beneplácito de las clases media y baja, por la facilidad de la circulación de revistas y también con la popularidad de la fotografía. El cuerpo desnudo femenino tomaría camino hacia la popularidad también por medio de las miradas vigi-

lantes de los concejales, periodistas y editorialistas, pues la mirada se torna en la condición de panóptico, esto es, un dispositivo disciplinario que se ejerce sobre los individuos, para su vigilancia individual y constante.

Este dispositivo de poder desde los sentidos igualmente se apoya en las voces que expresaron ideas sobre un modelo de mujer, una “Eva moderna” que con su atrevimiento “falta al respeto a la dignidad humana”.

### **Erotismo, primer elemento discontinuo de atracción visual**

Hablar de sexualidad, erotismo, pornografía y sus placeres desde las imágenes gráficas del cuerpo, para finales del siglo XIX e inicios del XX en la ciudad de México, resulta un reto desde los estudios culturales y de la historia. Pero esta atracción implica también reconocer, sobre todo, las ambivalencias en el discurso sobre el sexo de aquello que se veía, se decía y, al mismo tiempo, se quería ocultar.

Michel Bozon es claro al afirmar que en ese juego de doble moral judeo-cristiana y de políticas puritanas que contradice al deseo conlleva hacia una “atracción y ansia de posesión de una cosa o persona, y la pasión nos ha llevado a los individuos a transitar “una sexualidad construida a través de controles y de disciplinas externas, hacia una [sexualidad] organizada por disciplinas internas. Normas y exigencias sociales no desaparecen, son individualizadas. [Y lo más contundente], la sociedad se instala en nuestras cabezas” (Brito, 2005: 2). Esa ambivalencia forma parte de un proceso antiguo

que aparecerá en cada periodo como un nuevo evento en la moderación de las prohibiciones o como una forma más diestra o cautelosa del poder.

Vivir el placer para castigarlo. El regreso del eterno retorno, como si Adán y Eva volvieran a sufrir una expulsión del paraíso. Después de la satisfacción de los deseos, las “técnicas poliformas del poder” deslizándose por el lenguaje que se infiltra y controla el placer cotidiano. Se entiende que el erotismo se va a manifestar como la contraparte de una lógica lastimosa e hipócrita de herencia burguesa.

En sus orígenes, erotismo significa amor, evocación o sublimación, consciente o inconsciente del hecho sexual. Al igual que el lenguaje y sus signos, el erotismo es una construcción social, un tipo particular de experiencia vinculada a la vida en tanto objeto de la pasión con un mutuo acompañamiento de pudor, liviandad, sensualidad, sugestión, al mismo tiempo dramatismo y morbidez, aunque puede ir acompañado de muchísimos más aspectos, tantos como la imaginación pueda crear.

La acción misma de satisfacción y la incesante búsqueda nueva de más placer gira como una rueda en torno a la carencia y sigue siendo un vacío, en forma de eterno retorno: deseo, satisfacción, carencia, deseo. De esta manera, resulta que el deseo nunca está saciado y siempre está en vías de movilización, por ello es una larga llamada infatigable hacia otro, el cual se sustrae en lo real, pero reaparece en el imaginario. Ese juego de la desaparición y de la promesa constituye por sí mismo el erotismo.

En cierto modo puede decirse que el erotismo es, en el sentido estricto de la palabra, las diversas y muy numerosas expresiones del deseo movilizado por la

sensualidad, al margen de toda realización sexual afectiva: la publicidad, los carteles de espectáculos, la literatura, el arte, etc. Es decir, la voz de la condición latente del deseo. Sin embargo, y a pesar de todo, en el erotismo el deseo habla a través de numerosas representaciones y manifestaciones de naturaleza y expresión muy diversas.

Debates que en Europa empezaron a inicios del siglo XIX giraron en torno a la moralidad de la clase trabajadora, a las tasas de natalidad y mortalidad; después, adentrados en la segunda mitad de ese siglo, dominó la preocupación sobre salud pública e higiene, condiciones de trabajo, moralidad pública y privada; posteriormente, a finales del siglo XIX e inicios del XX, la preocupación por el crecimiento demográfico, la prostitución, las relaciones interraciales y el incesto (Weeks, 1993: 129).

De modo más tardío, México seguiría los discursos de la política de los países hegemónicos, con las principales inquietudes sobre esas problemáticas relacionadas con la sexualidad. La vigilancia de los cuerpos seguiría la lógica capitalista con su preocupación por las condiciones de una segura producción económica, con atención en la salud sexual, por el aumento de enfermedades como la sífilis. Así habría de justificar la represión de los cuerpos y los placeres, objetivo aceptable para mantener equilibrio, orden y progreso de la maquinaria social dominante.

Los discursos sobre el cuerpo, el sexo y el erotismo habrían de ejercer su condición de reguladores, de tal manera que las diversas formas de expresarlo, como es el caso de las técnicas visuales, han de entrar como valor mercantil a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, y en México va a alcanzar

interesantes connotaciones a finales de ese siglo, extendiéndose hacia el siglo XX, más que bloquear, para incitar los ánimos deseosos.

### **Pornografía, la discontinuidad en imágenes y espectáculos transgresores**

Las imágenes verbales y no verbales que dan cuenta del deseo, sensualidad, erotismo y descripción/representación de genitales han existido a través de los tiempos en el mundo; pero como estudio dentro del ámbito de la historia, la pornografía se ofrece como un campo fecundo aún no suficientemente explorado, pasaje estéril que puede hacérsenos próspero, para dar oportunidad a nuevas ideas.

Cabe recordar con Lyn Hunt que la representación del cuerpo y la exhibición de los genitales siempre han existido; sin embargo, el sentido de pornografía no era el mismo al que utilizamos actualmente. Esta categoría de representación de la práctica visual, literaria y de vivencia sexual emerge con la modernidad occidental, con una cronología, una geografía y espacio específico: el artístico. En su sentido moderno, este concepto llegó a tener un uso considerable sólo en el siglo XIX (1993: 11).

En otros momentos de la historia, la regulación de la pornografía estuvo controlada primordialmente por la política religiosa. Y hacia la mitad del siglo XIX, el Estado, con sus esfuerzos reguladores, definió que toda representación escrita o visual de la práctica sexual —con sus detalladas explicaciones y/o exposición figurativa-naturalista de los genitales—, tenía la intención malsana de despertar la excitación de senti-

mientos sexuales y, por tanto, una amenaza para la democracia de la cultura (: 13).

La circulación de revistas y tarjetas postales de naturaleza erótica extrajo al desnudo de su ámbito privado y lo convertiría en un referente público, concediendo al lector identificarse con la situación de *voyeur*, y a las prostitutas, coristas y artistas de teatro en un objeto de deseo. La gráfica erótica de finales del XIX y primeras décadas del siglo XX que motivó los deseos masculinos trasladó a su plano algunos aspectos de la expresión del realista-naturalista con las distinciones de la sensualidad agresiva. La aproximación al cuerpo como objeto de observación tenía el propósito de dar una imagen lo más precisa de la realidad, acercándose a lo que se consideraba “pornográfico”. Al decir de Lynn Hunt, lo que permite la emergencia de la pornografía con un significado obsceno y que atenta contra la decencia fue el incremento del uso de la imprenta, que permitió la producción de imágenes en serie y, por tanto, la masificación en el consumo de imágenes de carácter íntimo (1993: 13).

Para México, la gráfica –con la prensa y la fotografía– constituyó un espacio importante de comunicación y difusión de ideas, desde los últimos años del siglo XIX extendiéndose hacia los inicios del XX. La producción en serie de postales de artistas de teatro o bien de prostitutas era consumida por varones de los estratos altos y medios, no obstante, puede admitirse que con la aparición de revistas masculinas el universo de lectores se fue ampliando a los sectores de las clases bajas, quedando excluidas las mujeres.

De igual manera, la reproducción de imágenes en serie favoreció el incremento de un mercado que permitió la apertura de la pornografía como una categoría

de representación discontinua por dos diferentes eventos: por una parte, el aumento de imágenes de desnudo propició su registro como pornográficas; por otra, esa clasificación acentuó los discursos escritos en torno a ese acontecimiento. A través de la palabra escrita la pornografía quedó como una categoría regulada para defender la decencia en contra de esas degradaciones obscenas. Se argumentaba la necesidad de que el Estado controlara, por medio de reglamentos, este tipo de imágenes, para evitar consecuencias que amenazaran el orden, en nombre del pundonor.

Esa discontinuidad se acompañó del cambio en las maneras de presentar el cuerpo desnudo y del conflicto en relación con su proliferación. Si en un inicio, esta cultura visual pudo ser practicada por las elites porfirianas, el incremento de postales, grabado, litografías y revistas para caballeros se generalizó, y las clases bajas tuvieron facilidades para su consumo. La alfabetización visual<sup>7</sup> de la población abrió la perspectiva para que las masas tuviesen acceso a este tipo de imágenes. La proliferación de esa cultura visual se percibió como una amenaza al orden social. Con el argumento de que pudiese ocasionar la tendencia hacia la promiscuidad y la obscenidad, las voces narradoras promovieron a la pornografía como una categoría de representación prohibida y, por tanto, transgresora.

---

<sup>7</sup> Utilizo este concepto como antípoda a idea de “analfabetos visuales” que utiliza Peter Burke al decir que la educación formal consistía sólo en el adiestramiento en la lectura de textos y las imágenes sólo eran consideradas meras ilustraciones. Parto de la idea de que la falta de educación formal en esa época no fue un impedimento para que las masas tuvieran acceso a imágenes dispuestas a ser leídas a través de códigos que la práctica social otorgaba.

La prensa favoreció la posibilidad de que las masas tuvieran acceso tanto a la escritura como a las imágenes pornográficas, pero al mismo tiempo propició la coyuntura para promover su regulación. Así, la gráfica se convirtió en un vehículo medular que marca un momento de cambio y de conflicto entre las formas de expresión hasta entonces vistas y las nuevas maneras de concebir los deseos y las fantasías de un imaginario masculino.

Erotismo y pornografía serían un artículo del comercio; pero, la producción de las imágenes erótico-pornográficas de principios del siglo XX no traería consigo una nueva ética erótica. Es decir, las prácticas y los usos de imágenes sicalípticas no promovieron un cambio trascendente en las relaciones entre los géneros, respecto a la significación de los valores en cuanto al cuerpo y al placer. La imagen ligada a la moral y ésta a la conducta y a las creencias religiosas tradicionales continuaría relacionando al sexo con el estigma de la contaminación y las representaciones femeninas transgresoras a los poderes de destrucción, frente a una indefensión de la naturaleza humana y su debilidad por la carne.

De tal modo, la pornografía tendrá un doble objetivo sobre la idea de contaminación: la corporal en relación con la simbólica

con el esfuerzo social por organizar el entorno ahí donde se percibe en desorden, ahí donde la experiencia fuera de lugar debe recobrar sentido. Las reglas de contaminación refuerzan el orden ideal de una sociedad al imponer controles que se manifiestan en la experiencia de peligros que amenazan ya sea a los transgresores, o bien a víctimas inocentes sobre las que recae el perjuicio (Córdova, 2003: 231).

Esto conlleva a proponer una última suposición y es que el fortalecimiento de estas representaciones obedece a la incisura existente entre los cambios socio-económicos y un régimen sexual tradicional. El crecimiento de la Ciudad de México, su entrada a la era de la máquina, la expansión de corporaciones, el ingreso de la mujer al campo laboral y, por tanto, al ámbito público –como consecuencia del proceso social del mundo moderno–, asimismo la dinámica, vida urbana capitalista y una clase media trabajadora en aumento se fisura frente al valor simbólico sobre el cuerpo.

Finalmente esta transgresión también conlleva un tipo de violencia con un poder simbólico. Fuerza intrínseca al discurso que legitima su ejercicio y reproducción, violencia que actúa sobre el mundo desde la creencia de lo que representa ser masculino o ser femenino. Esta creencia se legitima por derecho en el lenguaje, desde los discursos y verbales (clasificaciones, conceptos, definiciones, adjetivos peyorativos), ya figurativos (pinturas, fotografías, dibujos) que moldean la realidad, puesto que contribuye a producirla, porque las relaciones sociales incorporadas se presentan con todas las apariencias de ser naturales, para todos los agentes y no sólo para aquellos que están inmersos en ese sistema de clasificación dominante (Bourdieu, 1991: 48).

El valor sobre el cuerpo y su violencia encuentra su eficacia en la arbitrariedad cultural que arrebató lo esencial y exige, desde la dominación masculina, la existencia del orden establecido, visible y “natural” del sometimiento del Otro. La política incorporada y convertida en práctica permanente de una cierta manera de pensar y sentir lo Otro es lo que los agentes sociales captan de la visión social del mundo y trans-

portan hacia los discursos, los cuales refuerzan una clasificación genérica (Bourdieu, 1991: 31).

Si queremos comprender el discurso o el sentido de las imágenes obscenas por lo evidente, no hemos de verlos como producidos por el genio del autor, sino que hemos de localizarlos en un campo específico de comunicación, conocimiento y poder, cuya lógica interna está construida histórica y políticamente.

Así, los discursos sobre erotismo y pornografía son susceptibles de funcionar y de surtir efecto en sus mecanismos y valores ideológicos, elaborados e institucionalizados como base para la conservación de prácticas culturales; asimismo, discursos y prácticas expresivas se reconocen como estrategias que otorgan las premisas para comprender los modos como se fue construyendo un imaginario moderno sobre un ser femenino transgresor, en las diferentes creaciones expresivas de fines del siglo XIX y principios del XX.

Pero si se habla de que el Porfiriato fue una etapa de la historia de México con características conservadoras y represivas, ¿qué significado adquiere la noción del cuerpo desnudo femenino durante la última etapa de la dictadura de Porfirio Díaz y las primeras décadas del siglo XX? ¿Cuáles serían los significados sobre el erotismo, la pornografía, la sensualidad o el deseo durante esa época? ¿Qué conflictos y negociaciones jurídicos existían para permitir las publicaciones de textos referentes a lo pornográfico? ¿Existían censuras por parte del Estado?

Y, en caso contrario, ¿cuáles eran los mecanismos que concebían la aprobación del flujo de dichas imágenes? Si significados culturales y políticos no pueden ser separados del surgimiento de la pornografía como categoría de pensamiento, su representación

y regularización, ¿cuál será, entonces, el eslabón histórico que sigue México en ese rubro? ¿Cuál es el enlace entre los significados culturales y políticos sobre la pornografía, su representación y propuesta en la línea del pensamiento intelectual y cuáles fueron las pautas de regularización que siguieron las instituciones del orden? Todas estas interrogantes tratarán de resolverse en los próximos capítulos.

## II. TENTACIONES PORFIRIANAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1897 Y 1910

### Antecedentes

El Porfiriato se caracterizó por ser el régimen que dirigió el destino de la nación mexicana hacia el crecimiento económico, con el proyecto de desarrollo diseñado para el acercamiento con otros países industrializados. Bajo las ideas *de Libertad, Progreso y Orden*, nacientes normas fortalecieron los derechos del hombre: libertad de creencias, de enseñanza, de expresión e imprenta, de asociación, de tránsito, de trabajo, y el respeto a la dignidad de la persona, su domicilio y su propiedad; asimismo se definieron las condiciones de la nacionalidad y ciudadanía (Rosenzweig, 1985: 17). Con la entrada de México a la era de la máquina aumentaron también los incentivos y los subsidios del transporte, particularmente el ferrocarril abrió importantes vías comerciales que conectaron a México con los mercados del Atlántico y Norteamérica.

La apertura de nuevas industrias y la creación de empleos repercutieron en el auge del comercio inter-

no, sostenido por el sistema de comunicaciones y la red bancaria. Residentes franceses y españoles principalmente fundaron en la Ciudad de México modernos almacenes al estilo europeo y también promovieron la modernización de la planta industrial.

De 1883 a 1894 estuvo en vigencia el primer Código Postal. Y en 1895 se estableció el Reglamento de Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos, por la Secretaría de Estado y el Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas. Reglamento que seguiría vigente hasta 1906 (Reglamento, 1895: 71). Después de la Revolución Mexicana y restituida la estabilidad nacional, este Código mantuvo su vigencia hasta el año de 1925. Las conexiones ferroviarias de varios puntos del país con la Ciudad de México habrían de facilitar, entre sus mercancías, el ingreso de tarjetas postales eróticas.

Las imágenes complementaron el mensaje y transformaron los medios de expresión, revelando nuevas disposiciones visuales; la tarjeta postal llegaba a su edad de oro. Por esos tiempos, los últimos del gobierno de don Porfirio Díaz, se podía elegir entre dos tipos de tarjetas postales: las importadas y las nacionales. Entre las primeras destacaron las impresiones de Francia, Estados Unidos, Inglaterra y Alemania por su calidad y extensa producción.

En cromolitografías y fotografías, ya en color o blanco y negro, la imagen femenina efectuó su cometido de estimular en los coleccionistas la excitación, ese provocador anuncio del placer. Tanto revistas de corte intelectual como las chuscas revistas semanales para caballeros también dieron cuenta de la imagen del cuerpo femenino desnudo, con caricaturas y grabados para beneplácito de sus lectores.

Durante ese siglo, diversos elementos y sujetos surgieron para afirmar la construcción y precisión de la identidad mexicana. En ese gran proyecto social, y desde varias aristas intelectuales, se fueron elaborando formas discursivas que giraban alrededor de la conformación de modelos de ser femenino y con ellas también se iban adaptando opiniones y creencias en las ideas de ser mujer.

El romanticismo influyó en la literatura desde 1836, inicialmente en la Ciudad de México y desde ahí a todo el país. Tres años después, en el verano de 1839, la Cámara de Diputados del Estado francés adquiere, por unanimidad, el invento de la fotografía, el cual convencía a los liberales franceses por ser un instrumento de gran importancia y estímulo de servicio al progreso.

Y en diciembre de ese mismo año, François Prelier Duboille, comerciante y grabador francés radicado en la Ciudad de México, importa desde Francia algunas máquinas de daguerrotipo que entran por el puerto de Veracruz y tendrían el costo de 500 pesos. Por su parte, la prensa del siglo XIX utiliza la imagen como recurso y parte integral de las publicaciones periódicas para aligerar la presentación de los diarios y revistas, sobre todo aquellos llamados joco-serios. Grabados, litografías y caricaturas van a ser parte central de este tipo de periódicos, cuyo objetivo fue la crítica político-social.

Mientras prevaleció el Romanticismo en México, tanto en los escritos literarios y científicos como en las imágenes poéticas y visuales, redundó la doble combinación inseparable: esa extraña mezcla de sensualidad y erotismo con un enaltecimiento y sublimación que se toca con la represión. Ocultamiento-deve-

lamiento, dicotomía permanente que explica, en gran parte, el carácter enervado y morboso del romanticismo. Dicotomía que favoreció una doble moral burguesa y que explica su sentido desde un dispositivo de sexualidad, cuyos códigos transformados en normas e instituciones definieron y dictaron una escindida organización social respecto al sexo. En el nombre del decoro, la sociedad exigió que las aficiones consideradas viciosas y libertinas fuesen secretas, toleradas y disimuladas con el silencio. Este aspecto será importante para entender tanto los discursos como las imágenes que sugieren el desnudo femenino en postales, cajetillas de cigarrillos, carteles y revistas.

Entre 1836 y 1867, diversos eventos hicieron de esos años tiempos azarosos: el santannismo, la invasión norteamericana, la revolución de Ayutla, la guerra de Reforma y la invasión francesa y el Imperio de Maximiliano de Austria. Mas, se continúa el proyecto de Estado nación. Cabe mencionar, por su importancia social, el proyecto de una nueva constitución, donde se incluían las garantías individuales o derechos del hombre, y un sistema jurídico de protección de dichas garantías o derechos,

medida económica y progresista que realizaba la gran reforma de dividir la propiedad territorial, desamortizar bienes que estancados son muy poco productivos, de proporcionar grandes entradas al erario y de facilitar la reforma del sistema tributario [...] y la disminución de los gravámenes que pesan sobre el pueblo (Díaz, 2000: 593).

La importancia de la Constitución de 1857 radica en que se constituye en una parte del proyecto del liberalismo decimonónico para poner a México “a la altura de las grandes naciones del mundo contemporáneo”.

Y como parte de la reconstrucción de la república, estaba la necesidad de un orden político, un orden económico, el desarrollo de la industria para favorecer el proceso social (González Luis, 2000: 641). Y un aspecto importante en el orden de la cultura era el aseguramiento las libertades de prensa y con ella “la manifestación del pensamiento sin más trabas que el respeto a la moral, a la paz pública y la vida privada, el tránsito, el movimiento sin dificultades [lo que incluye que no] se violará la correspondencia” (Díaz Lilia, 2000: 594).

Ese logro de la libertad de prensa, después, durante el periodo del Porfiriato, habría de tener, en lo que a imágenes eróticas se refiere, una permisividad. Lo mismo sucedió con el tránsito de postales de imágenes de carácter íntimo, al menos hasta 1895, fecha en que la Secretaría del Estado y el despacho de Comunicaciones y Obras Públicas emiten el Reglamento de Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos.

La convicción de que las modernas vías de comunicación debían fomentar la agricultura, comunicar a las diferentes regiones del país y también ostentar el poder de recobrar el destino de conexión entre México, Europa, Asia y América del Norte, pero, sobre todo, el sueño de que México pudiese ingresar a la era de la modernidad con la meta de la Revolución Industrial, ocasionó que se considerara necesario extinguir la herencia prehispánica mediante la transculturación del indio.

La nueva elite necesitaba formarse un nuevo modelo de ser mexicano. Lo indígena significaba prostración moral, superstición, ignorancia y, sobre todo, abyección fisiológica, y era preciso conducirlo, con la ciencia positiva, hacia a un mejor estado. “Todos

concordaban con la idea de incorporar a México al mundo científico o positivo sin desarraigarlo del mundo teológico en que nos habían inscrito los españoles ni del mundo metafísico al que no llevaron los criollos iluministas de finales de la Colonia.” Dando por resultado tres ejes precisos de configuración nacional con un patrón moderno: “catolicismo apotestantado, desclerizado, apolítico, para uso doméstico; liberalismo sin libertinaje para la vida pública; y ciencia, cimiento del progreso material para el trabajo” (González, 2000: 644). Este programa liberal con Porfirio Díaz habría de plasmarse en realidades como parte del proyecto nacional. Y con ello la construcción de una idea de un deber ser: cuerpo, belleza, sexualidad y género.

Entre 1862 y 1877, etapa en la que se tienden más de 7 000 kilómetros de líneas telegráficas, se restauran viejos caminos, se abren otros y se hacen los trabajos para el ingreso del ferrocarril al país. En la Ciudad de México el comercio de las tarjetas de visita experimenta su etapa de mayor esplendor. La tarjeta de visita genera un tipo social con un valor especial para la representación del individuo, de su cuerpo y su vestimenta; por consiguiente, su identidad de clase, caracterizada por la elegancia, la distinción, una figura ejemplar; pero también, una identidad de género que se va a favorecer desde los retratos.

La tarjeta de visita generó, por tanto, la proliferación del retrato. Si antes la fotografía sólo era posible para las clases pudientes, después de 1851 un gran estrato de la sociedad pudo disfrutar de sus ventajas. Este aumento favoreció, sin embargo, su antinomia, un tipo social de imagen que va a valorar especialmente la representación del individuo, de su cuerpo

vestido, y a partir de ello confirmar las tipificaciones de identidad de clase y de género, ya bien caracterizada por la elegancia, la distinción y una figura ejemplar, o bien por la pobreza y la tosquedad. Además de los retratos de “primera clase” hechos a gente de elite, fueron fotografiados prostitutas, ladrones, asesinos y cadáveres con la intención punitiva de llevar un control sanitario y del crimen.

El culto a la individualidad, aspecto importante de la mentalidad liberal, se verá plasmado en las imágenes; no obstante, la normatividad del cuerpo será establecida por los cánones estandarizados de belleza, de posturas y adornos. El retrato fotográfico respondería a la necesidad de la burguesía mexicana por obtener su imagen “artística”. El cuerpo vestido, con la tarjeta de visita, va a adquirir la calidad de espectáculo.

La segunda mitad del siglo XIX fue una época en la que las imágenes de alcance masivo se mostraron también a través de caricaturas de prensa política con su carácter satírico. Lo mismo sucede con las estampas litográficas, que en diversos formatos, se ofrecieron como un producto de buena calidad técnica con alcances comerciales y sociales. Con la litografía se empezaron a producir textos con ilustraciones –caricaturas políticas, estampas de modas, retratos–, dándole al periodismo una dinámica de hilaridad, humor negro, lúdico y desenfadado.

A través de la estampa litográfica se constató su participación en el contexto de los avatares del proyecto de nación mexicana decimonónica: la vida política y cultural destaca el papel preponderante de la litografía como vehículo para las ideologías. La litografía manifestó una función determinada hacia una causa política acorde con ideas que contribuyeron al

conocimiento sobre los cuerpos y un régimen de sexualidad.

La caricatura va a multiplicar el retrato y democratizar la imagen. Pero no únicamente sobrias y dignísimas estampas desfilaron por las manos y las miradas de la gente en México, sino que el erotismo hizo su aparición para hacer temblar los valores morales. Con la democratización de la imagen, la litografía manifestó una función determinada hacia una causa política acorde con ideas que habría de contribuir al conocimiento sobre los cuerpos y un régimen de sexualidad, con claros tintes satíricos, característica que va a definir a la caricatura de la segunda mitad del siglo XIX.

A diferencia de las transformaciones culturales de la primera mitad del siglo XIX hasta inicios de los setenta del mismo siglo –que fueron consecuencia de acontecimientos nacionales y respondían a necesidades políticas–, los cambios en las dos últimas décadas decimonónicas fueron meramente culturales y no se realizan como una ruptura, en tanto que no hubo una sustitución violenta de ideas o normas culturales, sino su maduración y fortalecimiento. Gracias a ese programa de homogeneización cultural, los dos bandos políticos –conservadores y liberales– cultivaron el arte, la ciencia, la literatura y la historia.

Estos intelectuales<sup>8</sup> que gustaban tanto de las finanzas, como del saber y del poder, no diferían de

---

<sup>8</sup> El grupo de los científicos estuvo formado por alrededor de cincuenta personajes, pero los que más destacaron fueron veinte: Francisco Bulnes, Sebastián Camacho, Joaquín Diego Casasús, Ramón Corral, Francisco Cosmes, Enrique C. Creel, Alfredo Chavero, Manuel María Flores, Guillermo Landa y Escandón, José Ives Limatour, los hermanos Miguel y Pablo Macedo, Jacinto Pollares, Porfirio Parra, Emilio Pimentel, Fernando Pimentel y Fagoada, Rosendo Pineda, Emilio Rabasa, Rafael Reyes Spíndola y Justo Sierra Méndez.

las ideas liberales, tendían al conservadurismo, la oligarquía y la tecnocracia. Como modelo a seguir, preferían más a Francia que Estados Unidos. Por lo mismo, Francia fue el modelo a imitar en muchas de las manifestaciones culturales en la Ciudad de México, por ejemplo, desde la arquitectura del hierro y el cristal, pasando por los diseños de muebles, tejidos, accesorios, vestimenta; también, en la música, la pintura, los libros y el ingreso del pensamiento positivista que siguieron fielmente los científicos. Aunado a todo eso, se incrementó un tipo interesante de espacios de consentimiento a la concupiscencia y el goce como lo fueron los burdeles. Y por supuesto no quedaría atrás la introducción de un modelo de belleza femenina seductora, a través de imágenes gráficas para ofrecer a la vista fantasías, deseos y placer.

En esta última fase del siglo XIX, la tendencia a la universalización convierte y trastoca el espíritu de la época en vacío existencial. Los países hegemónicos afianzaron el crecimiento de los países en desarrollo y promovieron su control cultural; pero con ello, también, la preocupación por definir el camino del ser humano sumergido en el desierto de un avance acelerado de la industrialización y, al mismo tiempo, el cambio de un orden social, con un devenir azaroso e impreciso (González Reyes, 2001a: 104). Esa crisis que se incubó en los espíritus de creadores y pensadores,

---

Porfirio Díaz usaría, además, el servicio de Joaquín Baranda, Diódoro Batalla, Teodoro Dehesa, José López Portillo y Bernardo Reyes, cinco intelectuales de una generación anterior. Y con ellos se anexaron dos poetas: Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera, y un pintor: José María Velasco. Todos ellos vivían en la Ciudad de México, orgullosos de la urbanidad y despreciando tanto la vida de provincia, como la del campo, de igual modo la vida de los léperos capitalinos.

como síntoma de las transformaciones económico-políticas, habría de generar también reacciones contestatarias en el ámbito cultural.

Así, en contraste con el periodo del romanticismo, se fomentaron nuevas formas de expresión que tomaron como modelos las formas estéticas francesas, con temas e imágenes diferentes, donde la propuesta es no seguir las reglas y los cánones fijos de escuelas y estilos específicos, sino provocar reacciones ante un régimen dictatorial, recurriendo al erotismo y a la pornografía como elementos que suscitaron escándalos y rubores en una sociedad con un régimen sexual represivo.

### **La modernidad y los usos sociales de la imagen, una imitación de Europa**

Durante las tres décadas de poder dictatorial, la producción de industrias en el país se multiplicó. El producto nacional subió ocho por ciento anualmente entre 1884 y 1890. Las exportaciones aumentaron en muchas áreas como en la minería y la agricultura, creciendo dramáticamente. La producción en textiles, jabón, azúcar, zapatos, cerveza, comida procesada y otras industrias ligeras también aumentó de manera significativa. En la primavera de 1893, cuando José Limantour se convirtió en ministro de Finanzas, el crédito internacional se incrementó. Se aumentaron también los incentivos y los subsidios del transporte, particularmente el ferrocarril, abriendo importantes vías comerciales que conectaron rápidamente a México con los mercados del Atlántico y Norteamérica. México pudo mantener la paz

con el resto del mundo industrializado (Grant Wood, 2001: 17).

En la historia de la modernidad y al centro de los procesos sociales, nos dice Berman, el torbellino de los cambios que hubo de experimentar la sociedad moderna se encuentra en la dialéctica entre modernización y modernismo. En el amplio sentido de la palabra, la modernización se entiende como el proceso de transformación social, considerando dos aspectos importantes: la industrialización y la urbanización. Este proceso de transformación estuvo condicionado por cambios en el sistema de valores, que a su vez permitió, por ejemplo, la movilidad social e individual; renovaciones en las instituciones como son el matrimonio, la familia o la propiedad privada; variaciones en algún tipo de organización como la burocratización o la distribución laboral; pero, sobre todo la motivación por el cambio, tanto el deseo y la búsqueda de un individuo por tener éxito personal, como el sentido de participación colectiva en el proceso del orden social cambiante (Solé, 1998: 18).

Y el modernismo se piensa como una serie de valores y visiones que han de manifestarse, a través de expresiones culturales diversas y que tuvieron su lugar en el mundo a lo largo del siglo XIX y se extendieron hacia las dos primeras décadas del XX. Las temáticas que despertaron gran interés entre los seguidores del modernismo fueron precisamente la sensualidad, el franco erotismo denotado en la placentera expresión de la mujer y, específicamente, el tratamiento nacionalista de la figura de la *femme fatale* (Zapett, 1998: 20).

La industrialización imprimía su huella en manifestaciones que parecían de lo más ajeno al desarrollo económico, como lo era el arte. Sin embargo, el incre-

mento de la publicidad, principal recurso de los periódicos, brindó un cambio fundamental a partir del cual se desarrollaron nuevos modos de creación industrial: las imágenes para la publicidad, la introducción del folletín y los grabados en revistas darían un giro y las imágenes en serie modificaron también la mirada de los lectores.

Así como sucedió con artistas franceses que provenían de pequeñas burguesías del campo y de la provincia a la ciudad, muchos de ellos arruinados, buscaban su sustento vendiendo artículos y dibujos. En el margen de la sociedad, estos bohemios odiaban que se les denominara con la palabra burgués. De igual manera, los modernistas mexicanos habrían de tener una cuna intelectual paradójica.

Veamos las contradicciones: por una parte, existía la tendencia hacia una universalidad que afanaba a los artistas modernistas, sobre todo los escritores, a incorporarse a niveles de valores y modelos estilísticos europeos, con resultados sincréticos y de superposiciones estéticas, abriéndose al posible sueño de renovar el arte y asegurar un lugar de predominio en las funciones literarias; por otra, eso significaba enfrentar la profunda preocupación de carácter ideológico, la discordia de ubicarse como poetas en el centro de un ambiente burgués que les circundaba sin ofrecer posibilidades de satisfacción plena.

Los principios de competencia, ganancia, productividad y comercialización convirtieron a las obras de arte en creaciones industriales. El arte dejó de ser privilegio de aristócratas y grandes burgueses para volverse accesible a las demás clases de la sociedad. La democratización y la industrialización del arte afectaron a los creadores que se enfrentaron a una rea-

lidad poco grata; la falta de oportunidades para un óptimo desarrollo artístico y la insatisfacción socio-económica fueron elementos para un verdadero malestar existencial. Periódicos y revistas fueron los espacios para dar rienda suelta a su creatividad, al manejo de la sátira, así como a la elaboración de imágenes jocosas que hacían referencia al sexo. Todo ello sirvió de instrumento a la necesidad de darle una salida a su inconformidad social.

Pero igualmente, la sátira tendrá tonos de expresión sobre lo femenino a finales del siglo XIX, desde comentarios humorísticos y burlones hasta la crítica agresiva e hiriente que raya en el ataque personal que revela las maneras de pensar lo femenino y dirigido a sectores de las diferentes clases sociales. El sentido adquiere fuerza cuando los lectores captan el efecto y la razón del significado. Producto de la intelectualidad, las caricaturas eróticas que se construyen con un texto breve pero picante tendrán efectos a nivel social de sorna, risa, ironía, sarcasmo, ridículo, pero también de ataque y mojigatería. Estas maneras de decir sobre lo femenino se expidieron en revistas y estuvieron al alcance de sólo algunos sectores sociales, ya que entre 1896 y 1900 su costo fluctuaba entre .5¢ y .10¢. Tal fue el caso de semanarios como *La Broma y Cómicó*; después las revistas *Frivialidades* y *La Risa*, que estuvieron en circulación hacia finales del Porfiriato.

Para tener una referencia, debe considerarse la comparación de los sueldos de los peones en las haciendas, que por esa época era de aproximadamente .25¢ al día y se realizaban en vales cambiables para las tiendas de los latifundistas (González, 1985: 51). En cuanto a la Ciudad de México, una obrera de fábrica de pantalones de mezclilla podía ganar entre \$1.50

y \$2.00 pesos al día, un minero \$2.50 aproximadamente, y pagar una renta de \$12.00 al mes (Basurto, 1993: 19-21).

### **El desnudo femenino en la gráfica popular y la construcción de un régimen visual de sexualidad**

El modernismo coexistió como parte del proceso de implantación y desarrollo del capitalismo imperialista en Latinoamérica, y su evidente hostilidad hacia la “burguesía inculta” fue una reacción por el afán de integrarse y equipararse a los niveles de cultura y holgura europeos. Su admiración por Francia, en tanto centro cultural hegemónico y de referencia formal en lo que a imagen se refiere, llevó a los editores, caricaturistas, litógrafos, fotógrafos a imitar los valores y los estilos modernistas europeos. Los modernistas, siguiendo la bandera del arte por el arte, optaron por una actitud de complacencia con afanes de integrar a su vida la más refinada cultura –la francesa–. Ese anhelo fue más allá y optaron también por una postura moral diferente, con una propuesta hacia una sociedad más abierta.

Debido a su desprecio por la mezquindad del medio social circundante, la crítica modernista optó por una actitud de complacencia y disfrute, una postura sensualista antes que de pragmatismo. Optaron también por una actitud moral diferente, con una proposición hacia una sociedad más abierta (Perus, 1992: 45-52). Sin embargo, en la vida cotidiana no pudieron extraerse de una sociedad utilitaria y de consumo. La suya terminó siendo una creación de consumo. En consecuencia, ellos no rompieron con las normas so-

ciales y estéticas establecidas, pero sí buscaron una refinada elaboración y perfección formal de las imágenes.

Así, por ejemplo, en las nuevas corrientes estéticas, a partir la publicación de *Azul* (1888), de Rubén Darío, y más la *Revista Moderna* (1889-1911), son visibles las huellas de lo que fue el modernismo literario en México. Influencia que también se nota en otros suplementos semanales de la época: el erotismo complaciente que recorre todas las narraciones y las imágenes visuales con unas protagonistas sensuales y seductoras cuyos amantes son nobles, artistas o bohemios; el muestreo de interiores señoriales o de espacios exóticos; el empleo del simbolismo religioso o pagano asociado a la sensualidad, como fue el caso de Julio Ruelas; el uso de referentes artísticos, particularmente pictóricos, para ambientar la narración; la inclusión de elementos mágicos o misteriosos; y, finalmente, el recurso a un lenguaje que pretende, ante todo, provocar sensaciones y distinguirse por su novedad, en ocasiones poemas y otras veces sólo refranes y vocablos populares.

En todo caso, estos artistas se procuraron la libertad de expresión, muchos de ellos situándose en la sugerencia encantadora del erotismo. Con imágenes atrevidas, desafiaron los patrones establecidos de lo permisible hasta entonces por la sociedad porfiriana. Retaron la censura con imágenes que hicieron referencia al placer sexual. Las imágenes apoyaron a la construcción de un discurso visual de un régimen sexual, que implicó también la conformación de modelos y cuerpos femeninos.

Las imágenes, como parte de un sistema de significación, ayudaron a cimentar una pedagogía del cuer-

po y del sexo, que en vínculo con otras instituciones apuntalaron determinados valores y concepciones sobre el ser femenino. Las imágenes fueron parte importante para la reproducción y la consolidación de una idea de ser mujer, para mostrarla como válida a través de la dialéctica creación-proyección-transformación. Las imágenes en su conjunto fortalecieron la tríada de saber, política y poder sobre el sexo, y se ofrecen como testimonios del desarrollo de nuestra historia, haciendo una memoria con la palabra y, también, con la imagen.

Anteriormente, entre 1862 y 1877, las tarjetas de visita tuvieron la función de mostrar la imagen del honor, el bienestar material y moral, valores tan estimados en ese tiempo y que se identificaban con la ideas de orden, progreso y desarrollo económico del naciente orden burgués mexicano. La imagen nos dirá algo sobre ese proceso social; desde ella, se reconoce en los individuos tanto valores morales como materiales.

Para mantener ese signo de rectitud, desde la imagen, las mujeres mostraban una actitud reservada, cohibida, moderada, pudorosa y discreta. En compañía a este signo de integridad, las prendas de vestir y la pulcritud personal serían el distintivo seguro del buen prestigio. Y como ya se ha escrito en la historia, en estudios de género, la providencia de la mujer burguesa del siglo XIX era el ámbito doméstico; ella, un ángel del hogar cuyo sino y compromiso sería el buen cuidado de su familia.

No obstante, esta figura femenina, virtuosa y prevaeciente, que enaltece la actitud de sacrificio y estoicismo, se verá rota. En la gráfica de finales del siglo XIX, las convenciones del retrato comercializado fueron utilizadas para la presentación de imágenes eróti-

cas femeninas, y las vías de circulación fueron cajetillas de cigarros, postales y revistas. En este sentido, lo que las imágenes eróticas plantean para la reflexión del análisis histórico no es entender la instauración y las persistencias de las formas estéticas o de dar mayor importancia a un horizonte de repeticiones en la imagen sino mostrar la existencia de una ruptura en la manera de pensar el cuerpo erotizado cuando éste se muestra y, por ende, los significados que adquiere lo privado (femenino) en la esfera pública.

### **Discursos y prácticas expresivas sobre el sexo, en el Porfiriato**

El cosmopolitismo de México aseguró la riqueza y la cimentación de la burguesía en el poder: los ricos prosperaban y las clases medias en desarrollo clamaban por unírseles. La hegemonía burguesa encontró los mecanismos propicios para probar su jerarquía social y ejerció una gran influencia, al grado de establecer elementos culturales predominantemente porfirianos que entre 1890 y 1910 alcanzan su esplendor.

Al tiempo que se aseguraba la riqueza y la cimentación económica del país, en la Ciudad de México, el ánimo de los artistas se trastocó en una embriaguez de inspiración y defendió una singularidad en las creaciones, con argumentos sugestivos, que diera respuesta a los modelos convencionales de la época. Desde la pintura, el grabado, la litografía y la literatura se mostró una rebeldía por las aspiraciones de la burguesía hacia valores de trabajo, disciplina e higiene, pronunciándose contra códigos que formularon criterios aristocratizantes decadentes de abolengo,

ocio y derroche. Así, desde el cuerpo y la sexualidad se señaló la emergencia de una manera específica de considerar el mundo.

Y si en la vida cotidiana se reglamentó al recato como parte de un estatus social, entonces, esta represión de los sentidos traería como consecuencia la transgresión.<sup>9</sup> Y las imágenes —con la poesía, la gráfica, la plástica, el ensayo— serían el medio por el cual se trastocó la idea del recato y el pudor. Las transformaciones económico-políticas generaron también reacciones contestatarias en el ámbito de la estética, con propuestas de trascendencia en la creación artística mexicana, respecto del periodo anterior —el romanticismo—, explorando nuevas formas de interpretación de la realidad.

Un ejemplo de lo anterior data de 1893. El reconocido poeta José Juan Tablada escribe un poema que se publica en la primera edición de la revista *El florilegio*, titulado “Misa negra”, cuya mayor importancia radica en el uso de imágenes que no habían sido aplicadas a la poesía erótica:

¡Noche de sábado! Callada / está la tierra y negro el cielo, /  
palpita en mi alma una balada de doloroso rintonelo. / El  
corazón desangra herido / por el cilicio de las penas / y corre  
el plomo derretido / de las neurosis en mis venas. / ¡Amada,  
ven! Dale a mi frente / el edredón de tu regazo, / y a mi locura,  
dulcemente, / lleva a la cárcel de tu abrazo. / ¡Noche de  
sábado! En tu alcoba / flota un perfume de incensario, / el  
oro brilla y la caoba / tiene penumbra de santuario. / Y allá  
en el lecho do reposa / tu cuerpo blanco, reverbera / como

---

<sup>9</sup> Dijkstra, 1986; Lowe, 1987; Foucault, 1989; Weeks, 1992; Bornay, 2001 y Bataille, 1997, serán los teóricos que, desde diversas posturas disciplinarias, profundizan en este tema.

custodia esplendorosa / tu desatada cabellera. / Toma el aspecto triste y frío / de la enlutada religiosa / y con el traje más sombrío / viste tu carne voluptuosa. / Con el murmullo de los rezos / quiero la voz de tu ternura, / y con el óleo de mis besos / ungir de Diosa tu hermosura. / Quiero cambiar el beso ardiente / de mis estrofas de otros días / por el incienso reverente / de las sonoras letanías. / Quiero en las gradas de tu lecho / doblar temblando la rodilla... / Y hacer el ara de tu pecho / y de tu alcoba la capilla. / Y celebrar ferviente y mudo, / sobre tu cuerpo seductor / ¡lleno de esencias y desnudo, / la Misa Negra de mi amor!

La cosa no tendría mayor trascendencia de no ser por las protestas airadas de indignación y escándalo de los lectores cuando este madrigal apareció el 8 de enero de 1893, en la primera página del diario *El País*. Como reacción José Juan Tablada escribió una carta en el diario *El Universal* donde condenó “la hipocresía grotesca de un público que toleraba garitos y prostíbulos en el corazón de la ciudad donde vivía y se escandalizaba ante la lírica vehemencia de un poema erótico”; de igual manera, lamentaba la censura de suscriptores y anunciantes (Tablada, 1991: 298).

Así, este escándalo fue al mismo tiempo preludeo para que José Juan Tablada, al lado de otros escritores modernistas, proyectara y después inaugurara un órgano literario: la *Revista Moderna*, la cual, con el tiempo, sería ilustre en las letras mexicanas. Sin embargo, “Misa negra” y las opiniones del poeta acerca de la censura por su escrito erótico provocaron el boicot por parte de doña Carmen Romero Rubio, esposa de Porfirio Díaz, por influencia de Rosendo Pineda, ministro porfirista y hábil político que consiguió exaltar en su prejuicio los sentimientos católicos de la señora, siendo el fondo del asunto los celos de Ro-

sendo Pineda hacia José Juan Tablada por una mujer europea que gozaba del gusto de ambos varones.

Corriendo los años, entre 1897 y 1900, artistas como Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Jesús F. Contreras, Fidencio Nava, Arnulfo Domínguez Bello y Enrique Guerra son quienes cierran el siglo XIX con temas realistas e idealistas con el triunfo del desnudo femenino. Asimismo, otros creadores, muchos de ellos anónimos, plasmaron una concepción imaginaria de mujer: en pasquines y folletines –grabados, litografías, caricaturas eróticas–, también en tarjetas postales y fotografías de catálogo con imágenes eróticas, tan sugestivas y seductoras por su voluptuosidad y su carácter vivaz. Así, en el crepúsculo decimonónico, fantasías, sueños y deseos de un imaginario sicalíptico van abriendo brecha a una propuesta transformadora de expresión visual.

Narrar estos eventos sirve para adentrarse al contexto práctico al que está asociado el sentido del cuerpo desnudo femenino, su sexualidad y sus elementos de erotismo y placer. Se trata de considerar dentro de esta etapa de finales de siglo XIX e inicios del XX, el establecimiento de un conjunto de reglas y normas sobre el cuerpo, en muchos aspectos tradicionales que se van a apoyar en instituciones pedagógicas, estéticas, religiosas, judiciales, mercantiles, publicitarias, etc. Y al mismo tiempo, necesario es señalar la emergencia de otras prácticas discursivas, esos

modos de fabricación de regularidades que van a tomar cuerpo en instituciones, esquemas de comportamiento, tipos de transmisión y de difusión. Formas pedagógicas que a la vez se imponen con un cierto juego de reglas que normalizan tanto las exclusiones como las preferencias

para favorecer las maneras sobre cómo los sujetos –hombres y mujeres– van a darle sentido y valor a sus comportamientos, a sus obligaciones, a sus placeres, a sus sentimientos (Minello, 1999: 163).

Estas prácticas discursivas sobre la visión del mundo desde un cuerpo y un género adquieren importancia. Grabados del siglo XVIII sobre dibujos y caricaturas eróticas y las novelas de Sade nos dan el antecedente de este tipo de textos; de igual modo, después de 1859, las primeras postales francesas dedicarían un apartado especial para este tipo de creaciones. Para México, sería durante el Porfiriato que la imprenta y la fotografía propiciarían la divulgación de imágenes eróticas.

Tal vez, entre 1860 y 1897, las postales eróticas hayan circulado, pero, en todo caso, para un grupo selecto de varones. En cambio, la gráfica del último decenio del siglo XIX dio una oportunidad para que de modo masivo se expandiese un consumo visual-sexual que fue beneficiado por la modernización de la tecnología, tanto para los comerciantes como para los sectores medios y bajo. Esta proliferación de la imagen favoreció su contraparte: los dispositivos pedagógicos, en forma de voces de censura por parte de escritores y editorialistas.

### **El valor estético-económico de las imágenes erótico-pornográficas**

Dentro de la gráfica, el cuerpo humano desnudo resulta un tópico de representación por excelencia. Y en México, la fetichización y la fascinación por la imagen de la mujer semidesnuda o desnuda, que hace hin-

capié en los aspectos de erotismo y pornografía, tuvo gran fuerza a finales del siglo XIX, viéndose vigorizada hacia las primeras décadas del naciente siglo XX.

Las imágenes presentes durante la primera mitad del XIX mostraron una mezcla inofensiva de recato: las poses en retratos, pinturas y grabados delataban en los personajes miradas modestas, fragilidad corporal y austeridad en el vestido. El pudor se dictaba por decretos religiosos, pero también por los comportamientos sociales, impuestos por la moralidad burguesa. No es de sorprender que sólo en el último tercio del siglo XIX, la academia permitiera que el desnudo femenino iniciara. Las inserciones estilísticas del realismo, el naturalismo y el simbolismo en el arte mexicano favorecieron la aparición del desnudo femenino en su vertiente erótica.

Pero, además, aparecieron imágenes eróticas en otros espacios impresos, uno de ellos sería el que propició la cigarrera *El Buen Tono*. En una libreta donde don Enrique de Olavarría y Ferrari coleccionaba fotografías que esta empresa de tabaco imprimió en sus cajetillas con diversos temas, se encontró una colección de veinticinco fotolitografías en las que aparece la imagen de una mujer sugiriendo un *strip tease*.

Cada imagen aparecía semanalmente con un número y una leyenda imperativa en la que se lee “*Busque Ud...*”, la cual motivaba al lector para comprar el siguiente número. Este juego publicitario requería de la sugerencia para estimular al receptor a seguir consumiendo las imágenes que iba coleccionando, además del producto. En cada adquisición, se ofrecían dos accesorios de disfrute: el tabaco y la imagen de un cuerpo femenino sugerente. Dejar un paréntesis de espera se volvía una expectativa tentadora que

prometía al consumidor *ver un poco más* en la siguiente oportunidad.

La imaginación cobraba poder como motor en este juego de consumo erótico. En este sentido, el cuerpo cubierto se convirtió en un objeto que ofrecía la promesa de una satisfacción erótica: un fetiche que a la mirada invita un deseo placentero. El vestido como fetiche, tanto ayer como hoy, se presenta como un elemento accesorio que otorga una fuerte impresión visual al poder del deseo. La ropa<sup>10</sup> funge a modo de doble signo simultáneo: por una parte, es la defensa que protege al cuerpo de la curiosa observación, pero, al mismo tiempo, incita al espectador hacia un mayor interés por ver lo descubierto frente a lo que aún se cubre.

Pero la coquetería en la sonrisa y la mirada femenina<sup>11</sup> que parece retar al fotógrafo al ver una mujer en las actitudes íntimas que adopta al desnudarse permanecen en la modelo a lo largo de la secuencia. Además, la gracia que el artista capta en la modelo al irse despojando de la ropa con movimientos teatrales es otra característica que confiere a la mujer el atributo que la vuelve aceptable como

---

<sup>10</sup> Muy diferente a los registros de prostitutas que empezaron a tomarse desde 1865, registros con características más cercanas a la tarjeta de visita. La ropa de las mujeres que posan hace más bien resaltar la categoría de clase social de la trabajadora sexual, que el ánimo de excitar. En la mayoría de esas fotografías, el cabello está peinado de chongo o trenzas; pocas veces se deja la cabellera suelta, signo de erotismo en el siglo XIX.

<sup>11</sup> Las fotografías que se tomaban a las prostitutas para su registro sanitario tenían ciertas características: ellas no sonreían, y muchas veces desviaban la mirada del lente del fotógrafo, ya hacia el suelo o bien a los lados. Como señalan Silvia Cano y Arturo Aguilar Ochoa “ninguna de las mujeres retratadas sonriera [sonreía] ante la cámara, lo cual es un elemento característico de la época (1877), ya que en ese tiempo no se acostumbraba hacerlo” (2003: 13).

objeto sexual. Es un signo que seguramente alentó una sonrisa o una mirada ardiente en el varón. El fetichista descubre el deseo sexual en ese juego de lo que ansía ver y al mismo tiempo se contiene en la espera: el pie o el zapato que se descubrían bajo las faldas, que al desprenderlas permitían ver un tobillo que perfilaba la pantorrilla, para después recorrer la mirada hacia los escotes que mostraban los hombros y la nuca desnudos, al dejar caer la blusa. El cuerpo vislumbrándose apenas, y la vista anhelante que se detenía en las partes descubiertas, pero igual en aquellas que todavía se hacían abrigar por la ropa interior. Los encajes, las medias y las ligas, escudos para retardar el anhelo, fetiches que funcionaron como partícipes de la lentitud para desvestir el cuerpo hasta la última prenda.

El mismo cuerpo se convierte en fetiche, objeto que se elige porque ofrece una satisfacción erótica. Un elemento accesorio que otorga una fuerte impresión visual al poder del deseo. Los accesorios vienen a complementar el interés sexual y cumplen la función de escudo que esconde o protege la fuerza que significan los genitales femeninos. Es un signo definitivo de la contención de lo que se desea, y confiere a la mujer el atributo que la convierte en objeto sexual aceptable. En ese juego de lo que se desea ver y al mismo tiempo se rechaza, el fetichista alcanza la gratificación sexual deseada.

Así, el pie o el zapato como fetiches tienen la particularidad –total o parcial– de ser parte de aquello que promete el cumplimiento del deseo, empezando desde abajo, desde las piernas hacia arriba; o bien, el terciopelo reproduce la visión de la vellosoidad púbica, seguida por el tacto en la anhelada piel femenina; la

ropa interior, tan frecuentemente adoptada como fetiche, reproduce el momento de desvestirse.

El desnudo no es necesariamente la ausencia total de cubierta, sino un cierto tipo de ella. En lo vestido está la expectativa de ver ciertas partes del cuerpo que la mujer insinúa. Pero también están las poses y los gestos que acompañan al desprendimiento de la ropa con una constante que propone este tipo de ser femenino atractivo: la juventud en la mayoría las modelos, varias de ellas son, incluso, adolescentes, con rostros de rasgos finos que recuerdan a los de una niña.

Las poses y los gestos tienen ese doble sentido que propone la ingenuidad y el atrevimiento de la pubertad, la mirada traviesa de mujer, que se acompaña de la provocadora sonrisa infantil. Esa apariencia de timidez e ingenuidad, con su dosis de sensualidad es lo que ofrece este modelo de mujer-objeto erótico, siempre dispuesto, siempre insaciable. Es la imagen de la mujer ideal, el eterno femenino del deseo. Ya con la fotografía, esta representación se acercaba verosímil a la realidad de los caballeros que la consumían, a diferencia de la pintura o el grabado que estaban considerados creaciones a partir de la imaginación del creador, pero que igualmente tenían su función erotizante para las miradas decimonónicas.

Al mismo tiempo que las fotolitografías, a México llegarían postales desde Francia e Italia y en ellas se nota la influencia del *art nouveau*, lo que la fotografía hace valer a la imagen desde la imitación y la copia. En este tipo de postales se hace notar un simbolismo inspirado en la naturaleza y las mujeres; pero también en figuras e imágenes, que pretendían suscitar ambientes oníricos con estilo decorativo, don-

de la desnudez aparece adornada con joyas, velos o pieles. Y su atmósfera de recogimiento y simplicidad alegórica ofrecen al desnudo un aire de serenidad, pero al mismo tiempo un aura de fortaleza “de una virgen [...] extenuada por ideas solitarias, por pensamientos ocultos, de una mujer segura de sí misma, murmurándose fórmulas sacramentales de plegarias oscuras, de insidiosas llamadas a sacrílegos y estupro, a torturas y crímenes” (Courthion, 2000: 2). La mujer sentada en postura relajada infunde la seriedad y la nobleza que la tradición académica proponía en sus imágenes neoclásicas, pero el entorno se convierte en fantasmagórico con los velos y la piel como tapete.

Se trata, pues, de una imitación de elementos que intenta reunir formas estéticas, para dar un sentido de permanencia sobre nuestra percepción visual que se afirma, asume y cultiva bajo el devenir histórico. Ahora bien, la conexión entre sexo e imagen involucra una motivación erótica que no niega su expresión estética naturalista. Las mujeres serían símbolos sexuales y en las imágenes aparecen con un tono casto. En su terreno, los creadores de imágenes descubren campos fértiles de expresión de la sexualidad y la sensualidad. Su obra se erotiza a través de la utilización de la figura de la mujer, representada unas veces como diosa profana, otras como reina y otras como simple cortesana.

Aquí podemos encontrar dos formas de expresar la fascinación masculina por la imagen del cuerpo desnudo femenino: por una parte, el aspecto realista-naturalista que pugna por acercarse más al uso de la pornografía en su afán de dar una imagen lo más exacta posible de la realidad; y por otra, la característica decadentista de inclinarse hacia el erotismo por su aspiración a un ideal

que en muchas ocasiones roza con lo metafísico, aspiración que, por otro lado, suele entrar en conflicto con el deseo carnal que despierta la mujer en el receptor en este tipo de imágenes (Ledesma, 1999: 15). El realismo-naturalismo ofrece, pues, una propuesta de imágenes erótico mortificantes, en la que el cuerpo, el sexo y el erotismo se convierten en expresiones prohibidas.

En este sentido resulta pertinente observar el horizonte cultural y pensar que la moral mexicana tenía por característica el conservadurismo con una rigurosidad que imponían los tabúes, la prohibición y el silencio en torno al sexo; sin embargo, las imágenes visuales se convertirían en los discursos permitidos para abordar al cuerpo de una manera clandestinamente cercana y placentera. Estas ambigüedades entre las prohibiciones y las pasiones, los deseos y los rechazos, las tolerancias y las censuras, se entenderán como partes del régimen visual sexual con un nuevo carácter y concepción del control del cuerpo, construido y sostenido por discursos científicos modernos, en la estrategia de las operaciones lucrativas de un cuerpo productivo.

El fortalecimiento de esta manera de percibir el cuerpo femenino desnudo también tuvo un soporte significativo en la gráfica. Con la producción en serie de imágenes eróticas, en revistas y/o periódicos, en postales o en fotografías, se permitiría también el ingreso al discurso erótico. Al inicio del siglo XX, las imágenes eróticas revelaron un cambio radical cuando los grabados y las caricaturas comenzaron a poblar las páginas de revistas masculinas de manera más sistemática. Asimismo, las postales con imágenes de carácter íntimo y las fotografías de estudio de las tiples del momento darían un cambio a los modos de producción de imágenes sobre desnudo femenino.

En la llamada *Belle Époque* surgen diversas publicaciones periódicas que generalmente eran para consumo masculino, aunque en 1896 surge *El Periódico de las Señoritas*, un semanario dedicado exclusivamente a mujeres y realizada por mujeres con la justificación de que:

Una necesidad imperiosa se hace sentir en nuestra Sociedad: no existe una publicación exclusivamente para las Señoras. La prensa se divide en periódicos oposicionistas, o que defienden al Gobierno; en los que viven de las noticias de sensación y siempre nos traen la lista de los crímenes cometidos por los ciudadanos y algún suceso notable, como la llegada de algún personaje o los cablegramas de los acontecimientos de la política europea, en vano buscamos algo instructivo, algo que ilustre a las masas [...] pero no existe un periódico nacional que consagre sus columnas a instruir, recrear y servir a la bella mitad del género humano.

Pero la editora aclara algunos puntos, ubicando las características de la revista y sobre todo disculpando su condición de mujer:

Venciendo grandes y positivas dificultades nos hemos resuelto a publicar este semanario, bien persuadidas de que nuestras compatriotas no se negarán a sostenerlo. Nuestro propósito es no ocuparnos jamás de política porque sería impropio; no tocaremos con demasiada insistencia asuntos religiosos, que á menudo son desagradables, jamás defenderemos á personalidades bajo ningún concepto, ni haremos alusiones que puedan ofender á determinada persona, y, finalmente, nuestra conducta se amoldará a las justas exigencias de respeto del sexo para quien escribimos.

Trataremos en nuestros artículos cuanto interese en general y en particular á la mujer social y filosóficamente [...] escogeremos todo aquello que entrañe una lección moral, una enseñanza provechosa que quizá muchos padres

de familia no estarán en aptitud de dar á sus hijos por sus ocupaciones ú otras causas [...] esperemos se nos perdone cuanto en ella se halle de deficiente, considerando que es una mujer la editora (: 2)

La sección *la agencia para encargos de señoras* estuvo ligada a esta publicación, en ella aparecían anuncios de mujeres dedicadas a la confección de ropa y el costo de cada prenda. Los precios eran: 25¢ blusa de lana; 75¢ una chaqueta; 18.3/4 de centavo pantalón de paño, camisa de calicot; 11¢ un calzoncillo. Poniendo la costurera hilo y botones. En ese espacio, también había anuncios de mujeres que elaboraban pasteles, dulces, tejidos, etc.; todas aquellas labores que fueron exclusivamente femeninas. No faltaban tampoco los consejos para el hogar y el buen cuidado de los hijos. Había igualmente una sección de poemas. Llama la atención un poema titulado *Las mujeres* que se publicó el 30 de octubre de 1896.

Las mujeres

I

La buena / La mujer buena es un libro / compuesto de tantas páginas / que la vista más perspicua / para hojearle no basta, / ni el pecho para sentir/ las emociones que causa. / Es con ella el matrimonio / una dicha continuada, / siempre pura, nueva siempre... / Y á su lado siempre pasan, / las horas dulces, tranquilas, / dejando amor en el alma.

II

La mala / Es la mujer licenciosa / una barca abandonada. / A la tempestad que ruge / y á la tormenta que brama. / Surca la mar entre escollos, / cuando no zozobra, encalla. / El viento la desarbola / y al fin y al cabo naufraga.

Los consejos a las señoritas próximas a casarse también aparecían entre sus páginas:

### Los diez mandamientos para la mujer casada

1. Evita la primera disputa, pero una vez iniciada no la rehuyas y haz de manera que tu marido quede vencido y lo sienta.
2. No olvides que te has casado con un hombre y no con un Dios. No te extrañen pues, defectos y sus imperfecciones.
3. No le fastidies pidiéndole dinero. Procura no exceder de la suma semanal que te ha fijado.
4. Es posible que tu marido no tenga corazón; pero en todo caso no carecerá de estómago más o menos sano. Harás perfectamente en conciliar con una buena comida.
5. Deja de vez en cuando la última palabra, pero no siempre. Esto le gustará y a ti no te hará daño alguno.
6. Lee en los periódicos algo más que anuncios matrimoniales y platica con él de cosas que le interesen.
7. Sé cortés con él. Acuérdate de que cuando era tu novio le considerabas como un ser superior: no lo desprecies ahora.
8. Déjale creer, a largos intervalos, que es más inteligente que tú, eso le lisonjeará.
9. Si es inteligente, sé para él una amiga; si es tonto procura elevarlo hacia ti.
10. Respeta á sus padres, sobre todo a su madre, que ha amado antes que a ti.

La publicidad que ofrecía esta revista era casi nula y la que había estaba falta de imágenes gráficas, no tenía un diseño atractivo, y a falta de patrocinadores, las organizadoras bajo el cobijo de una imagen de abnegación y feminidad virtuosa, mantenían en sus editoriales argumentos de por qué el público debía ayudarles económicamente para mantener la edición de su revista:

Ojalá y que nuestros compatriotas, al tendernos su mano en esta doble empresa, comprendan que a nuestro ejemplo puedan erguirse y luchar por sí solas muchas señoras y

señoritas que viven con amarguras mil, por decirlo así, dedicadas á ocupaciones que no les producen más que un pan escasísimo [...] Suplicamos a la prensa de la república, que como un rasgo de su reconocida galantería con nuestro sexo, apoye y ayude al “Periódico de las Señoras” [...] No dudamos que nos atenderá porque con mucha frecuencia hemos visto, en los periódicos de la capital y en varios de los Estados, artículos más o menos bien escritos, encaminados á favorecer al sexo débil, lamentando la reducida esfera en que gira la mujer mexicana para ganarse de por sí el sustento y casi siempre en esos artículos se pide, con gran acopio de incontestables razones, que el Gobierno, que los industriales, que los comerciantes ocupan á la mujer y la retribuyen equitativamente. Nada menos con motivo de las destituciones de empleados postales y del empleo en el ramo postal de algunas señoras, se excitaba al Gobierno para seguir ocupando al sexo femenino en los ramos de correo, telégrafos y otros, lo que bien indica la sanidad de intenciones de la prensa mexicana hacia la débil mujer.

A pesar de estos pedimentos, la revista salió de la circulación. Y sus antípodas fueron las publicaciones periódicas de contenido erótico para satisfacer al género masculino, que ofrecerían a su público ilustraciones, viñetas, dibujos y caricaturas, o bien chistes y cuentos relacionados con el sexo: *Frégoli* (entre 1897 y 1899), *Cómico* (1896-1901), *El burro* (1900); *Frivolidades* y *La risa* (1910), *Confeti* (1917), *Vida alegre* (1920-1929). Estos fueron algunos de los títulos que circularon para deleite de muchos varones. El uso de la ironía y la sátira en tanto elementos narrativos, harán de estos semanarios, ejemplares que, para la época, serían considerados pornográficos.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Consolación Salas (1998) escribe que las revistas de inicios de ese periodo se dedicaban a publicar eventos artísticos. Estos impresos semanales

En su multiplicidad de tópicos también hay una variación en los tipos femeninos –mujeres infieles, jóvenes amantes, inocentes jovencitas víctimas de alburés–. Estos magazines para varones proporcionaban una vía más para la exaltación del ego masculino, mostrándolo como el amante potente e infalible. A la mujer se le representa como objeto de deseo y de dominio a través de personajes ironizados. Entre viñetas, dibujos, chistes y cuentos sarcásticos se resaltan los personajes femeninos, ambiciosos, ligeros y simpáticamente disponibles.

Con la ironía y su recurso de la contraposición, entre la inocencia y la perversidad, estas imágenes depositarias de significados ofrecían una valoración negativa al receptor e información sobre un enfoque de la mujer desde una perspectiva propiamente masculina. A través de las caricaturas y el albur, o las viñetas acompañadas de chistes, la figura femenina adquiere un significado avieso y superficial. Jóvenes colegialas, adúlteras y tiples colindan en un espacio que gira entre el exceso y un muy particular sentido del humor.

El recurso de la sátira social y su tratamiento pícaro-trivial va a tener una intencionalidad sobre lo femenino. Éste se va a convertir en una estrategia para ensayar con la ironía, el cuerpo desnudo será el *locus* que se sitúa en el cosmopolita espacio urbano para indagar y hurgar sobre la frontera que existe entre la sensatez y la perversidad. La transgresión se transmuta en metáfora con el desplazamiento hacia mensajes que sugieren la presencia de figuras tales como colegialas púberes y provocadoras.

---

eran escritos por y para hombres, sin mayor picardía como para ser consideradas publicaciones para varones. Sin embargo, la autora menciona que los semanarios *Frégoli* y *Cómico* fueron tachados en su tiempo como “pornográficos”.

Idea que perturba los conceptos de pureza virginal-asexuada de las señoritas, al expresar implícitamente que una joven doncella también puede actuar movida por el deseo sexual. Con la transgresión se propone el desplazamiento hacia un nuevo contexto de mensajes, hacia un concepto que sugiere nuevas posibilidades de interpretación. Evidentemente, tal propuesta resulta problemática cuando se presenta frente a una concepción tradicional.

Ese juego contradictorio entre el deber ser social respecto a las prácticas visuales, consideradas disolutas, no es más que la confirmación de códigos que respaldaron la regulación de una percepción de la sexualidad, cuyas características fueron el enlace entre la represión con pertinentes válvulas de escape: la tecnología gráfica y tipográfica fueron prueba de ello. Resulta pertinente observar dentro del horizonte histórico porfiriano su estricta normativa moral; pese a ello, el consumo de imágenes visuales se convertiría en una dinámica de aproximación virtual al cuerpo de una manera clandestinamente cercana y placentera.

Ese engranaje entre discursos y prácticas expresivas eróticas fue el conjunto de las partes favorecido por un régimen de sexualidad que a su vez vigorizó una cultura visual del placer. El imaginario erótico pudo tipificar un ser femenino transgresor y representarlo a través imágenes narrativas y visuales, tanto como el régimen visual de sexualidad estructuró la convivencia íntima entre hombres y mujeres, con el apoyo de la tecnología gráfica y, finalmente esa ilación fortaleció un orden en el camino del nuevo proyecto de Estado.

La gráfica y la narrativa sistematizaron el significado del desnudo erótico. El tono humorístico y el

acento ridículo tuvieron por cometido señalar varios aspectos: las transgresiones de las costumbres locales, la crítica a la autoridad, a sus defectos y fallas en el ejercicio del poder; pero igual el ataque a un orden social hipócrita, o a los vicios e ineptitudes del comportamiento humano. La abominación a la moral dominante adquirió la forma de un cuerpo y tuvo su desahogo en un género.

De uno u otro modo será en el cuerpo femenino desnudo donde plasmará toda una gama de sensaciones: de la fascinación al desencanto, del rechazo a la tentación, de la suavidad pudorosa a la perversión, de la voluptuosidad a la frialdad. Así, las imágenes y los discursos sobre el cuerpo desnudo femenino favorecieron una manera diferenciada de percibir el cuerpo femenino como fetiche y como objeto erotizado.

Bajo la visualización, el sexo se volvió un aspecto favorable para ser analizado con un afán de control punitivo. Con su recuperación gráfica, el cuerpo femenino fortaleció valores ideológicos que se institucionalizaron a finales del siglo XIX como base para la construcción social de la sexualidad (y sus elementos: el erotismo y el placer) convirtiéndola en un elemento importante, tanto en las prácticas como en las teorías, capaz de conformar una identidad y al tiempo que transformar a los individuos y reconfortar o devastar su ser.

### **Las modelos frente a la cámara y caricaturizadas**

Por su parte, la prensa del siglo XIX utiliza la imagen como recurso y parte integral de las publicaciones periódicas para aligerar la presentación de los diarios

y revistas, sobre todo aquellos llamados joco-serios. Grabados, litografías y caricaturas van a ser parte central de este tipo de periódicos, cuyo objetivo fue la crítica político-social, con su manejo satírico de la información. Las imágenes satíricas adquieren importancia por su enunciación, en el sentido de que el público no necesariamente tendría que ser alfabeto ni culto, porque con tan sólo observar la imagen ridiculizada del personaje o autoridad se puede interpretar el contexto y significar lo ahí divulgado.

Puede muy bien comprenderse el consumo de revistas y periódicos satíricos ya que la gráfica de intención política o social compensó la limitada penetración del lenguaje escrito, suscitando una mayor eficacia, tanto en la información como en el entretenimiento. El escándalo fue un motivo rector para la venta de estos semanarios, y nada mejor que la sexualidad para asegurar un mercado y favorecer su consumo visual con mensajes directos y signos iconográficos explícitos.

De la yuxtaposición entre el dibujo satírico y el texto burlón resultan diferentes formas: algunas veces los dibujos se limitan a ilustrar un relato o anécdota; en ocasiones, el texto aparece como nota al pie de la historieta, incluyendo aclaraciones que identifican personajes y símbolos. Aunado a ello, las críticas al feminismo se hacen llegar también el este tipo de semanarios.

En la revista *Cómico* del 28 de octubre de 1900, una caricatura se publica en su portada. En ella se observa un tranvía con los asientos ocupados por varones, vestidos de traje, corbata y sombrero, mientras que las mujeres ataviadas con largos vestidos ajustados, sombrero, guantes y sombrillas, a la usanza porfiriana, van al estribo y de pie. El complemento de la imagen es un texto con el siguiente aforismo:

No hay remedio, la derrota está por fin consumada: el feminismo ha triunfado y victorioso adelanta. Los congresos y las prédicas, los gritos y las proclamas han rendido ya su fruto, la “igualdad” está aceptada. Ya no hay feo ni bello sexo, todos somos la misma agua “ciudadanos” a nosotros, a ellas todas “ciudadanas”. ¿Qué si votan? [...] pues que voten, que hagan cuanto les dé la gana, que anden, corran, griten, manden, beban, tiren en tren, salgan [...] Ya nosotros seguiremos sus mismísimas usanzas. Ya empezamos, ya empezamos [...] la igualdad está aceptada (: 18).

La revista *Cómico* era un semanario de oposición. Las agresiones a los periodistas independientes y de oposición por parte del gobierno de Porfirio Díaz fueron la causa para que esta publicación se dedicara preferentemente a la crítica social más que a la sátira política y así no exponer los intereses de sus editores a las iras del dictador. Producto de los vientos de la modernidad, *Cómico* fue creado por el periodista oaxaqueño Rafael Reyes Spíndola, quien pretendía un proyecto empresarial y no político, cuya finalidad era vender periódicos, no difundir ideas.

Por eso se comprende por qué este hebdomadario contiene crónicas sociales, recetas de cocina, relatos amenos y de esparcimiento. Este semanario humorístico estaba enfocado a la crónica de espectáculos, historias ligeras e intrascendentes que soslayaban la información política y privilegiaban la noticia trivial y de *buen gusto* para diversión de la *gente bonita* de la época. Pero, además, se hacía notar ya la crítica a las tipes del momento, caricaturizando sus comportamientos en el escenario como es el caso de la caricatura que se publicó el 21 de octubre de 1900 y el texto que al dibujo acompaña, el cual versa:

Las 'lindas mariposas del Colón' están causando escándalos sin fin. Por eso las copiamos 'al carbón'. Con sus formas 'seductoras' y su gran...

¡Ti...lín!

Esos escándalos en teatros se venían sucediendo desde 1870, fecha en la que llega el cancán<sup>13</sup> al Teatro Principal de la Ciudad de México, donde el mayor atrevimiento de las bailarinas consistió en mostrar las piernas con vistosas mallas. "El Can-Can era un pretexto para subirse las faldas y bailar del modo más obscuro." Estos bailes se presentaban en escenarios de barriada, se anunciaban como tandas de confianza a las once de la noche, y a ellas se presentaban con entusiasmo estudiantes y 'viejos verdes'.<sup>14</sup>

*Cómico* señalaba en la gráfica y el texto lo que sucedía en los teatros de la época. La publicidad gráfica con su mordacidad y el filo crítico se sirvió de actrices, cantantes, tiples, empresarios del espectáculo y su público para inspirarse en los chistes sicalípticos. Ejemplo de ello es la portada del 18 de marzo de 1900 en la que se lee: "Respetable público. Dentro de pocos

---

<sup>13</sup> El cancán fue representado en Francia por primera vez en 1832. Causó escándalo por sus coreografías características, donde las bailarinas levantaban las piernas para enseñar medias, ligas fondos y ropa interior. La música se basó en el *galop*, especie de polca rápida, a la que generalmente se imprimía mayor velocidad para enardecer al público. Los había *decentes*, donde las bailarinas exhibían los múltiples olanes de sus fondos; y también se presentaban aquellos denominados *indecentes*, los cuales prácticamente nada dejaban a la imaginación. Pasó de moda en 1850, pero volvió por sus fueros desde 1890, gracias al *Moulin Rouge*, espacio de espectáculos parisino que fue toda una institución (Dueñas, 1994: 4).

<sup>14</sup> Dentro de las crónicas de teatro que escribió Luis Reyes de la Maza está su obra titulada *El teatro en México en la época de Santa Anna y el Porfiriato*; en ella relata que, como parte de las presentaciones de las zarzuelas y las óperas, se incluían estos bailes provocadores que encendían los ánimos del público (1972-1979).

momentos va a comenzar el espectáculo. Las coristas están terminando de desnudarse para salir en seguida”.

Una década antes, los espectáculos de desnudo ya hacían noticia. *El Monitor Republicano* del 28 de octubre de 1890 dio la noticia que el teatro Principal presentaba la exhibición de una compañía norteamericana de variedades. Esto no sería de mayor asombro sino porque dicha compañía se hacía publicidad con grandes carteles donde aparecía una mujer rubia vestida únicamente con mallas. Por el escándalo y las protestas de *las señoras de bien* y de algunos editorialistas, de inmediato se quitó la propaganda de la vista, no obstante el espectáculo nocturno se llevó a cabo con gran éxito.

Al año siguiente, en 1891, el teatro Nacional presentó una zarzuela que se llamó *La Dormilona*, donde “la actriz que personificaba a Eva salía a escena completamente desnuda –pero cubierta con mallas–, y sólo una hojita de parra por delante, diciendo junto con el resto de la compañía un rosario de albures y dobles sentidos que conformaron el total de la obra” (Dueñas, 1994: 20).

Así que este tipo de prensa como *Cómico*, al igual que *La Broma* y la *Risa* apelaron al escándalo y a la gráfica para allegarse lectores, siguiendo el camino de la imitación, dejándose influenciar por la publicación humorística francesa *Le Rire*, *Il Pasquino*, *Il Tischieto* o *Il Papagallo* italianos, o en el *Kikeriki* alemán; aunque también recibe influencia de las norteamericanas *Puck*, *Life* y *Judge* (Aurrecoechea y Bartra 1988: 97).

Los creadores de dibujos satíricos hicieron crítica a los comportamientos burgueses de doble moral durante la época porfiriana.

## **Interpretación gráfico-textual sobre el desnudo femenino**

En las imágenes existen elementos como ciertas convenciones de la época que confluyen para mostrar al lector una forma de pensar y vivir la sexualidad; esto es, se presenta ante sus ojos un horizonte para referirlo desde su propio ser: las formas de ver, el pasado, los estilos y los modos de actuar. Las imágenes se convierten en textos que comunican y dicen algo de una memoria cultural en que se ha de reconocer la alteridad como un objeto de conocimiento desde su ámbito y tradición.

Y el lector habrá de estar abierto a la opinión del otro, comprender el texto y mostrarse interesado en dejarse decir algo por él. Esta receptividad no concede imparcialidad, al contrario, incluye una diversificada incorporación de las propias opiniones y prejuicios. Textos en los que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes las insospechadas relaciones de sentido, ante los ojos del lector.

En litografía, grabados y fotografías, la evidencia del espacio, así como la presencia de elementos estilísticos visibles, muestran significantes que darán una mayor comprensión para su lectura. Esas imágenes, estilos, poses y adornos devienen signos, es decir se nos presentan como expresiones de una época con sus propios valores culturales. Se describen espacios, posiciones, gestos, ademanes y atavíos, ornamentos, etc.; se alude a las prohibiciones o las autorizaciones sobre las maneras que refieren al desnudo.

La presentación editorial de esos periódicos, así como sus narraciones, muestran u otorgan señales para identificar quiénes lo hacen, desde qué lugares y

puntos de vista lo producen las instituciones que a tal cosa incitan, almacenan y difunden. Pero, además, considerar estas referencias es una forma de memoria cultural que dice algo de una época y de su régimen sexual, apoyándose en la tecnología y las técnicas publicitarias.

### La técnica

La litografía permitió la reproducción de grandes volúmenes de estampas sin variar la misma plancha de piedra, lo mismo el grabado con el metal y/o la madera; la fotografía también incrementó la circulación de imágenes. Dos fenómenos sociales interesantes sucedieron: por una parte, si en un inicio sólo los estratos medios y superiores de la sociedad podían tener acceso a ellas, después, con la expansión de las imágenes, a su consumo también se agregarían las clases bajas; por otra, con la reproducción, la publicación y la circulación de imágenes eróticas empezó a borrarse la frontera entre lo público y lo privado.

La característica de inclinarse hacia el erotismo en la búsqueda de un anhelo ideal que en numerosos casos se relacionó con lo impresionista —el uso de la imagen alambicada y cuidadosamente compuesta— creaba una atmósfera sutil que movía a provocación. El recurso de la luz tenue avivaba en el espectador un conflicto por el deseo carnal que despertaba la mujer en este tipo de imágenes. Las estampas que motivarían los deseos masculinos tuvieron escenografías con decorados clásicos. Lo mismo en mobiliario que tocados, peinados y prendas de la *belle époque* servirán de fetiches para escenas sensuales, eróticas para motivar

ilusiones, reminiscencias, excitaciones y hacer de ellas un deleite para los ojos.

En algunas ocasiones, el uso de posturas con pinceladas irónicas subraya lo ridículo o lo cómico, dando amenidad a la imagen, y en otras, el uso de adornos inspirados en temas de la antigüedad clásica u oriental que trata de imitar un estilo parnasiano hace de la imagen un culto al *kitsch*, en un afán mimético de reconocimiento estético. Los semidesnudos o desnudos decimonónicos que aparecen en postales generalmente utilizaron representaciones de odaliscas, hetairas<sup>15</sup> y personajes míticos;<sup>16</sup> fueron los temas recurrentes más explotados y extraídos de la historia y de la literatura preferentemente decadentista.

Representación, discurso y moralidad se entrelazaron en la interpretación sobre la realidad, en el sentido de que el cuerpo desnudo quedaba atado a la vergüenza, al vicio y a la barbarie de los pueblos que no habían logrado ni la civilización, ni el grado espiritual de las sociedades cristianas:

En los pueblos civilizados y en las sociedades cristianas, la prostitución nunca ha sido tan infame ni ha llegado a los excesos de los tiempos antiguos. La prostitución de las costumbres ha señalado siempre en la historia de todos los países una época de decadencia próxima a la agonía. Mientras los pueblos han sido creyentes, sabios y

---

<sup>15</sup> En Atenas antigua existían diferentes clases de mujeres públicas. Las *hetairas* o *heteras* fueron mujeres que habían recibido instrucción filosófica, siguiendo cuatro escuelas distintas llamadas lesbia, socrática, cínica y epicúrea, y por su talento y exquisita finura podían competir con los primeros hombres de Grecia. Estas cortesanas llegaban a tener propiedades, esclavos y grandes riquezas en joyas.

<sup>16</sup> Mesalina, Friné, Judith, Dalila, Salomé, Cleopatra, Magdalena, entre otras.

fuertes, no se ha prostituido. Esto prueba que un gobierno bueno y justo que proteja las ciencias y las artes, que permite y ensalce todas las virtudes desde la virtud del trabajo á las virtudes religiosas y que castigue el vicio con mano fuerte, apartará siempre al pueblo de la corrupción (Suárez, *ca*: 18).

Y todas las modelos quedaron inscritas dentro de la categoría de putas. Los observadores sociales –médicos, escritores, periodistas, pedagogos, caricaturistas, etc.– estaban convencidos de que la coquetería y el gusto por el lujo, y otros indicadores como el de la habituación a “cierta vida de pereza, sin precauciones y cuidados, no habiendo trabajado nunca, y no teniendo medio para satisfacer sus necesidades y caprichos” eran signos de la vulnerabilidad femenina hacia el vicio de la prostitución (Núñez, 2002: 69)

La fotografía erótica de las primeras décadas del siglo XX traslada a su plano algunos aspectos de la expresión del estilo realista-naturalista con las distinciones de la sensualidad agresiva. La aproximación al cuerpo como objeto de observación tenía la idea de dar una imagen lo más precisa de la realidad, acercándose a lo que se consideraba *pornográfico*.

Por su parte, Ava Vargas escribe que “la fotografía prácticamente se dividía en imágenes pornográficas explícitas y poses clásicas al estilo europeo” en impresiones estereoscópicas, es decir, imágenes dobles impresas en vidrio, que eran colocadas dentro de un visor y observadas a través de dos oculares que daban el efecto de tercera dimensión (1991: XIX). La circulación de tarjetas postales de naturaleza erótica sacaría al desnudo de su ámbito privado y lo convertiría en un referente público, concediendo al lector identificarse con la situación de *voyeur*, y a las mere-

trices, coristas y artistas de teatro como un objeto de deseo.

Si bien antes de la última década del siglo XIX las palabras dominaron la comunicación acerca de la sexualidad, con los adelantos técnicos la situación se revierte hacia la imagen visual, dejando atrás viejas formas de pornografía. Aunque la emergencia de la pornografía visual transformó los medios de expresión, el contenido de la pornografía permaneció notablemente similar, al mantener en foco a la mujer como objeto de deseo.

Las imágenes gráficas, en tanto medios técnicos transformaron la pornografía al revelar nuevos planteamientos visuales: profundizaron el examen sobre el cuerpo y establecieron, en una simple imagen, la sinécdoque de la sexualidad. De lo literario se pasó a lo visual, expandiéndose la audiencia pública. La difusión de postales, grabados, cromolitografías y fotografías que antes era exclusiva de las clases privilegiadas, fue generalizándose, y para finales del siglo XIX las clases trabajadoras, medias y bajas compartían ya esa parte de la cultura del ocio: imágenes baratas, brillantes, llamativas, muchas de ellas coloridas y multipersuasivas.

En las tres últimas décadas del siglo XIX, en México, el grabado indisoluble de la litografía y la fotografía fueron vehículos de información, instrucción y promoción, y resultaron de gran beneficio público por sus aplicaciones comerciales, lo cual trajo cambios significativos. En palabras de W. H. Ivins, esos cambios acarrearán una revolución visual.

Un ejemplo de la fabricación de noticias para explotar novedosos aspectos relacionados con la vida cotidiana de la Ciudad de México fue aquella que

tuvo como centro de atención una obra escultórica de Jesús Contreras, la cual estuvo expuesta al aire libre en la Alameda Central, no sin padecer los afectos e impropiedades de los transeúntes, tanto como las acusaciones de reportajes noticiosos, en la que solicitaban se apartaran las esculturas de desnudo femenino.

... Todo lo grande, todo lo bello, todo lo sublime tuvo que encubrirse, dizque para realzar la hermosura y se ha ido perdiendo ese encanto que de por sí no necesitaba más que mostrarse tal y cual era, considerándose como contrario a las leyes naturales lo que era netamente obra de la naturaleza.

Así vemos a la mujer que, dotada de bellas formas, procura lucir lo pródiga que fue con ella la madre común, se le tacha de inmoral y devastadora y apartan de ella su vista los que ocultan en el fondo de su alma más inmoralidades y más cieno en su corazón, pero que aparecen ante la vista de los demás encubiertos en el denso velo de la hipocresía.

Pero repetimos, las costumbres hacen leyes, y puesto que es ley NATURAL encubrir lo que a la MORAL le place y que la sociedad repudia, creemos pertinente retirar de nuestra alameda (que todo tiene menos álamos) algunas de las esculturas que yacían olvidadas en la Academia de San Carlos y que ahora causan rubor a niñas cursis y a hombres rancios que, no obstante de estar reñidos con el desacato de esas figuras [...] arriesgan con ojo y transportan su mente a los harenes de la lasciva Turquía.

Hacemos contar que no es nuestra petición, sino que, haciéndonos ecos del sentir del pueblo y a petición de algunos de nuestros lectores, nos constituimos en su portavoz. Hay que quitar lo inmoral del arte, mientras llegamos a un grado mayor de cultura que nos permita ver la Naturaleza en toda su espléndida desnudez (*Revista La Guacamaya*, 1922: 1-3).

Por medio de la acción discursiva, estas expresiones naturalistas presentan valores y normas sobre el

cuerpo como esencia para garantizar su legitimidad, pero que no son más que el producto de un lento proceso de la historia y de las condiciones de producción sociales. Con alarde científicista, este discurso explica al cuerpo como una obra de la naturaleza, y a las costumbres como hacedoras de las leyes naturales que muestran el grado evolutivo de la cultura y el arte.

Sin embargo, niega su pretendida objetividad al incurrir en una medida didáctica moralizante cuando advierte la tendencia “inmoral” de ciertos sujetos que “reñidos con el desacato de esas figuras arriesgan con ojo y transportan su mente a los harenes de la lasciva Turquía”, que al apartar su vista de la escultura “ocultan en el fondo de su alma más inmoralidades y más cieno en su corazón, pero que aparecen ante la vista de los demás encubiertos en el denso velo de la hipocresía” (*Cómico*, 1899: 7).

La incesante interacción entre las imágenes del cuerpo femenino y el mundo ha sido tan divulgada en el tiempo, a través de la práctica y el discurso, que uno termina por reconocerla como cierta. Ese modelo binario de poder, al mismo tiempo biológico y retórico, establece precisamente las contradicciones de una sociedad curiosa por ver y saber acerca del sexo; pero, que no estaba preparada para consentirlo sino en la clandestinidad. Se censuraba el acto de mirar públicamente un desnudo femenino porque él representa una transgresión a la regla moral que se establece en la “pureza” biológica.

El discurso científicista en Occidente de finales del siglo XIX al separar el placer del cuerpo, lo fragmenta. De ello darán cuenta las disquisiciones biologicistas-psicológicas, al observar las perversiones

que se nutrían de la fuerza instintiva del sujeto. El XIX fue el siglo del estudio de la patología; así, la ociosidad, la frivolidad, la concupiscencia estrechan filas contra la idea de salud y de normalidad. Imprimen su transgresión como impureza de la materialidad corporal, transmitida por contacto, contagio y/o herencia.<sup>17</sup> Si la impureza es insalubre en término biológico, en el terreno moral la transgresión es fragilidad en tanto falta de voluntad con tendencia al mal. De ahí la idea de maldad de la hembra insaciable, de la mujer sensual que es un peligro para el macho temeroso.

Se reconocen, pues, las ideas deterministas en esa pretendida objetividad hacia el cuerpo, la cual choca con la voz moralizadora imperante que restringía esa experiencia visual por el riesgo de sentir placer. No obstante, la transgresión fue de utilidad al orden disciplinario, porque al hacer concesiones virtuales para que con la mirada se pudiera consumir el cuerpo femenino, se permitía la creación de un mercado de imágenes eróticas, uno de tantos efectos del desplazamiento, intensificación, reorientación y modificación del deseo mismo, para regular la sexualidad.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo: la anatomopatología del austriaco Kart Von Rokitansky y la fisiología moral del inglés Robert Owen a principios del siglo XIX. La idea del inglés Richard Carlile, en 1828, de que la prostitución, la masturbación, la pederastia era contra natura y enfermedades al espíritu y al cuerpo, coincide con la debilidad masturbatoria del inglés Samuel Sullivan (1847); asimismo, la delincuencia hereditaria de los juristas italianos C. Lombroso y G. Ferrer (1893). Estas referencias se citan en Laqueur (1990), Weeks (1993), Bornay (2001), véase bibliografía.

## Los detalles y las poses

Como se ha mencionado ya en otro apartado, con la producción de imágenes en serie, la noción de arte se modifica y, tomando como ejemplo a la fotografía, se le inculpa de no reproducir el cuerpo humano, sino de ser la imitación artística sobre lo que debe ser el cuerpo desnudo, por parte de ciertos creadores, y que deriva en ornamentación *representatio*, más que en obra de arte. Sin embargo, no se puede negar que ese afán imitativo-estético daría a las imágenes eróticas un registro con influencias del romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo, entre otras; asimismo, un valor social y cultural innegable desde su horizonte de enunciación que nos ha de decir algo de la construcción de un modelo de mujer inasequible que rompe con el canon femenino decimonónico del ángel de hogar.

El interés imitativo-estético de la técnica por hacer arte cabe como analogía para la construcción de la nueva cultura nacional del siglo XIX frente a los países hegemónicos. “El siglo XIX mexicano es, ante todo, el intento de forjar una cultura nacional a semejanza y espejo de los nacionalismos europeos, intento que es programa o sueño más que realización, y en el cual se suele subordinar lo estético a lo ideológico” (Stanton, 1998: 90-91). Lo mismo cabe para la literatura que para la pintura y la gráfica. El tema del erotismo a finales del siglo XIX también obtendría línea de proyección por la imitación de las escuelas europeas.

Julio Ruelas,<sup>18</sup> uno de los principales creadores de imágenes eróticas con ofrecimientos modernistas

---

<sup>18</sup> Ilustrador de la *Revista Moderna*, publicada en México de 1898 a 1911. Julio Ruelas (1870-1906) estudió en 1891 en Alemania, donde estuvo en

con el grabado y la pintura, es el ejemplo importante de *imitatio* erótica. La obra de este artista puede sintetizarse fundamentalmente en cuatro aspectos: retrato, pintura de género, paisaje y pintura con temas imaginativos o fantásticos. Como dibujante y artista gráfico, Ruelas hace dibujos naturalistas, simbólicos, y en las ilustraciones y grabados tuvo influencia del *jugendstil*, modalidad vienesa del *art-nouveau*.

Tanto esta pintura de desnudo femenino de finales del siglo XIX, como los grabados que han de aparecer en la *Revista Moderna*, serán importantes en este trabajo por su significación en un ambiente burgués-conservador. Se considera aquí la importancia de Julio Ruelas primero por ser uno de los principales seguidores y propulsor de las corrientes simbolistas del *art nouveau* y del *jugendstil*, porque estas tendencias estético-visuales se introducen con fuerza e interés en los aspectos sexuales y su inclinación hacia la violencia, así como por la dependencia sexual del hombre frente al erotismo femenino.

La insatisfacción sexual que puede detectar una obvia y extrema misoginia encarnada en las mujeres fatales, devoradoras y castradoras fue una de las temáticas que despertarían gran interés en los seguido-

---

contacto con la obra de los románticos alemanes, en particular con Arnold Böcklin. A su regreso a México volvió a relacionarse con el poeta José Juan Tablada, amigo suyo desde la infancia y, por consiguiente, con el grupo de escritores modernistas: Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón. A partir de esto surge también una relación entre ambas artes, que se ve reflejada en cada número de esa revista. Para estos autores, la intención en la literatura y la plástica era romper con las formas tradicionales que les imponía la crítica y la sociedad porfirianas, con el propósito de crear arte alejado de la política y con un interés meramente estético. De las 430 ilustraciones originales que Ruelas realizó para la revista, surgen adjetivos como bizarro, erótico, maligno, agresivo, decadente, así como la confrontación constante de contrarios; un punto de vista nostálgico sobre una doble vida.

res del modernismo, y sobre todo la introducción del tratamiento nacionalista de la figura de la *femme fatale*. En segundo lugar es importante mencionar que la *Revista Moderna* fue la representante mexicana del modernismo latinoamericano. En sus páginas son reproducidos viñetas, dibujos y grabados de Julio Ruelas. Roberto Montenegro y Ángel Zárraga, quienes hicieron obras con el tema de desnudo, colaboraron en dicha revista.

Ahora bien, la conexión entre sexo e imagen en la obra de Julio Ruelas involucra una motivación erótica que no niega su expresión estética naturalista. Las mujeres serían representadas como símbolos sexuales, una buena cantidad de sus viñetas tienen un tono lascivo. En su terreno, descubre campos fértiles de expresión de la sexualidad y la sensualidad. Su obra se erotiza a través de la utilización de la figura de la mujer, representada unas veces como diosa profana, otras como reina o como simple cortesana.

Aquí podemos encontrar dos formas de expresar la fascinación masculina por la imagen del cuerpo desnudo femenino: por una parte, el aspecto realista naturalista que pugna por acercarse más al uso de la pornografía en su afán de dar una imagen lo más exacta posible de la realidad, y por otra, la característica decadentista presente al inclinarse hacia el erotismo por su aspiración a un ideal que en muchas ocasiones roza con lo metafísico, aspiración que, por otro lado, suele entrar en conflicto con el deseo carnal que despierta la mujer en este tipo de imágenes. El realismo-naturalismo ofrece, pues, una propuesta de imágenes erótico mortificantes, en la que el cuerpo, el sexo y el erotismo se convierten en expresiones prohibidas.

Cuando en 1897 realiza *La domadora*,<sup>19</sup> pintura simbólica donde se presenta a una mujer con un cuerpo energético cuya vestimenta se resume a medias negras, zapatillas y sombrero canotier. Ella sostiene un látigo y vigila a un cerdo herido que en su lomo carga a un mono –representante de la lujuria– que a su vez dirige la frenética carrera circular. El surco en el césped simboliza el eterno dominio de las pasiones que no llevan a ninguna parte. Este es un ejemplo de la propuesta realista: la crudeza, el gusto por lo feo, lo vulgar y lo terrorífico se logran por medio de los colores sombríos.

En sus grabados existe también un tratamiento impresionista: cuerpos inventados, provistos de luz, que se acompañan de motivos refinados, logrando un toque de encanto lánguido, doblegado; pero, al mismo tiempo, presentan un tono lascivo e incómodo. Es la representación del desagrado de la época. Esa contradicción entre el desaliento y la inconformidad con el gusto refinado y exquisito adquiere forma y compatibilidad en las imágenes de los decadentes franceses y los mexicanos por *imitatio*.

Así se presenta el modelo de un cuerpo femenino, fisonomía que es significativa para el imaginario colectivo de la sociedad mexicana de la *Belle Époque*. Julio Ruelas, al igual que otros pintores, escritores e ilustradores, aprendió en Francia las innovaciones estéticas y las divulgaron. La internacionalización llega a México, se

---

<sup>19</sup> *La domadora* se inspira en la obra *Pornokrates* (1878) del artista belga Félicien Rops (1833-1898), aunque en Rops la mujer es llevada por el cerdo, en tanto que en Ruelas, la mujer domina al cerdo; sin embargo, el uso simbólico irónico es semejante en ambos casos. Félicien Rops se dedicó a la pintura, el dibujo, la caricatura, la litografía y el aguafuerte. Trabajó para los periódicos satíricos aunque son sus estampas al aguafuerte las que le dan celebridad, muchas de ellas están dedicadas a la ilustración de textos literarios.

difunde en las páginas de la *Revista Moderna*, publicación que representaría al modernismo latinoamericano. Su importancia social radica en que tanto Julio Ruelas como José Juan Tablada fueron los que mejor caracterizaron el desajuste vivido por una fracción social privilegiada por la dictadura, que estaba por desaparecer.

Ruelas antecedió a la crisis social, la crisis existencialista que manifestaba el modernismo, representando, a través de la ironía y tópicos sexuales, una condición imbricada de temor-sedución, desagradatracción con una fuerte carga misógina. En estas imágenes, el erotismo cruza por dos senderos: el sublimado, suave y seductor que atrae con el crudo, dañino, monstruoso, que esclaviza.

Hay que considerar el importante hecho de que la vista es el umbral del sexo, porque introduce y estimula. La sociedad moderna se caracteriza por esa distancia que supone la dicotomía entre el contemplador –masculino– y lo contemplado –femenino–. La visualidad y la razón objetiva indicó una nueva política sexual en el mundo moderno, el cuerpo humano se volvió más autónomo y consciente de sí mismo de tal modo que la emoción quedó relegada a un segundo plano e implicó declinar su importancia.

Esta dualidad escindida entre razón y emoción marcó también la polaridad entre masculinidad y feminidad: la razón, masculina y la emoción, femenina. En el ámbito específico de la sexualidad y el erotismo, dicha ruptura marcó también los esquemas de comportamiento entre los géneros: agresividad, conquista, valoración e independencia imprimieron el sello viril; docilidad, inseguridad, dependencia y sometimiento se hicieron características *naturales* de la feminidad.

Tal dualidad tuvo el soporte de los discursos científicos y sociales, y en el ámbito de la creación de imágenes resaltaron el modelo masculino de *homo economicus*, el ser varón en un mundo público, competitivo, agresivo y tenso y su compañera la *femina domestica*, inocente, pacífica, conciliadora en el mundo privado del hogar. Cabe recordar: en la fotografía, los retratos realizados por Cruces y Campa; o la literatura de la época que resaltaba características maniqueas en los personajes realzando las funciones edificantes de cada género.

La sexualidad se había vuelto cada vez mayormente regulada y separada en compartimientos: la femenina, reprimida en la imposición y el rigor de la reproducción, y la masculina, con al función primordial de la procreación, pues el varón ejercía el sexo en el hogar burgués sentimentalizado con el propósito mencionado. Dentro de esta demarcación del régimen sexual florecieron otras posibilidades, por ejemplo, el permiso al desahogo de la pasión en los burdeles y prostíbulos, donde estaba la posibilidad de que la mujer fuera disfrutada corporal y visualmente. La institucionalización del sexo, sin la parte emocional, favoreció la clandestinidad de las prostitutas. La llamada bohemia favoreció, también, en los teatros y los salones de fiestas, la posibilidad del encuentro visual con el cuerpo semidesnudo o desnudo femenino.

Otra posibilidad de visualización del sexo lo dio la literatura pornográfica. Y al final de la última década del siglo XIX se estaba presentando el sexo en el interior de un contexto de humor popular, favorecido por la sátira y la obscenidad. Las revistas jocosas utilizaban al sexo en su discurso para atacar las conven-

ciones sociales, religiosas o a las mujeres directamente. El sexo se tornó aún más gráfico, y con una sensación de novedad.

Esta segunda posibilidad de visualización fue también, para el lector voyerista, un ejercicio de sexo sin intervención directa del cuerpo. Una tercera alternativa fueron las fotografías y las postales eróticas que circularon probablemente con gran discreción entre los entusiasmados lectores. Muchos de los retratos de mujeres desnudas, seguramente realizadas por hombres, se presentan en términos de objetos sexuales y generalmente en posturas pasivas, sumisas y, sin embargo, sensuales y provocadoras.

Como ya se dijo anteriormente las posturas corporales devendrían en su conexión iconográfica-mitológica por la influencia del simbolismo y del decadentismo. Estas corrientes estéticas de finales del siglo XIX, dentro del movimiento modernista –manifiesta tanto en las letras como en la plástica–, puso en el relieve de su temática dos aspectos aparentemente contradictorios de las imágenes que connotaron: por un lado, una actitud vital de superrefinamiento, y por el otro, una actitud de hastío y agobio.

En la historia social, esas posturas adquieren importancia en tanto que desde la gráfica podemos averiguar sobre el conocimiento del mundo y su orden social; es decir, involucran un momento histórico donde la comprensión de los cambios estilísticos se corresponden con las condiciones económico-sociales. Una hermenéutica que vale, funciona y dice algo de la memoria cultural.

Para finales del siglo XIX, el proyecto social-liberal se desarrollaba siguiendo las directrices trazadas tiempo atrás; pero, por debajo de esa superficie esta-

ban ocurriendo cambios importantes aunque por el momento no fueran perceptibles. Los creadores de imágenes, a la defensiva frente al cambio creado por la industrialización de las ciudades, criticaban el discurso acerca del progreso y la modernización industrial; al mismo tiempo, increpaban con una actitud rebelde a la moralidad convencional de la época.

Junto con el deseo exploraban lo prohibido y también una actitud frente a la mujer: tanta atracción y al mismo tiempo repulsión, tal como escribe Ceballos en la *Revista Moderna*: "...en lo que concierne a la mujer, el eterno femenino tan traído y tan llevado por ilusos feministas y ricos sentimentales, porque él cree (Julio Ruelas), como yo, que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel..." (1898: 55).

Las ideas románticas y decadentes sublimaban al desnudo, revalorando aspectos del pasado dándole un sentido misterioso; se recobra la mitología grecolatina en imágenes de mujeres vestidas como ninfas. Tópicos cristianos con tonos negativos fueron utilizados desde finales del siglo XIX hacia la segunda década del siguiente siglo. Por ejemplo, el personaje de Salomé se caracterizó con gestos voluptuosos; el cuerpo en pose displicente, con una de mirada seductora, acariciando la cabeza del Bautista degollado. Siguió el gusto por los rostros angelicales y refinadas prendas: uso de velos vaporosos, adornos de odaliscas, escenografías y decorados franceses, con espejos barrocos.

Los objetos de deseo impresos en serie, los objetos de deseo frente a los escenarios y los objetos de escarnio en los discursos que acompañan las caricaturas femeninas de las *atrevidas* mujeres públicas (que no prostitutas) parten de ese imaginario masculino dicotómico –temor-atracción por esas mujeres inde-

pendientes y además seductoras— que trastocaba con mucho más fuerza el ideal y los modos tradicionales de pensar a lo femenino.

Las imágenes eróticas tendrían demanda por su contenido escandaloso, factor importante para incitar su venta. Con la producción masiva de imágenes se presenta una ruptura o discontinuidad al impulsar un modo diferente de presentar imágenes del cuerpo femenino. Asimismo, los textos con su crítica aportaban más a cristalizar una visión moralista respecto al sexo, ya que su temática estuvo íntimamente ligada a las propuestas de la burguesía conservadora, que en su discurso presentaba los conflictos de identidad entre los géneros, por el descontento de algunos sectores sociales del arribo de la mujer, al espacio laboral.

Con su ingreso al campo de trabajo remunerado, la mujer influyó para mover estructuras anquilosadas de roles entre los géneros, y con ese cambio hubo una crisis sobre su identidad. La ironía y la sátira fueron dos formas de expresión de defensa frente a un temor por la independencia de aquella. Así, el incremento de los desnudos femeninos en escenarios de teatro y el consumo visual del cuerpo desnudo en la gráfica se convertirían en un instrumento de ataque moral en contra de las mujeres que incursionaban en el ámbito público.

### **Discursos e imágenes de lo femenino sexuado y el régimen visual de la sexualidad**

La irrupción de las imágenes eróticas en la gráfica mexicana favorecería el consumo visual del cuerpo femenino; sin embargo, a pesar de esa discontinuidad que caracterizó al cuerpo sensual, los discursos sobre

él no se modificarían, al contrario, el cuerpo femenino mostrado se convertiría en un instrumento de defensa moral. El cuerpo desnudo o semidesnudo fue el centro de crítica por parte de las principales voces editoriales del periodismo en la Ciudad de México, relacionando la exposición del cuerpo con el hecho de que las mujeres incursionaran en el ámbito público. La ironía y el sarcasmo eran las mejores armas de crítica social al respecto.

Siguiendo este hilo conductor, dos aspectos llaman la atención desde las imágenes: primero, la voluntad de recuperar un discurso que fuese relevante para la burguesía al fomentar un valor acerca de quiénes eran esos sujetos femeninos y avivar el significado positivo, auténtico y verdadero de su presencia dentro del hogar que provee tranquilidad y espiritualidad. En segundo lugar, esa insistencia discursiva de restricción sobre el avance de la mujer hacia la esfera pública era el aviso a un riesgo para su honor y virtud. La presencia de las imágenes eróticas y de los cuerpos femeninos desnudos sería la prueba de ese gran peligro para su integridad moral sexual.

Es importante señalar que las críticas sobre las variabilidades en la habitual noción de las esferas pública-privada y los cambios en la tradicional relación entre los géneros se presentaban en un momento histórico interesante. Frente a eventos como el de las organizaciones feministas en Europa y sus exigencias sociales, estaban los discursos que reforzaban una imagen ideal de la mujer que corresponden a la mujer frágil, política, económica y sexualmente incompetente. Estos discursos surgían y se reforzaban a través de las lentes de una clase social específica: la clase alta, que habría de medir la moralidad del otro desde su

jerarquía, a través de un régimen sexual específico y con apoyo de la ciencia positivista, que marcaría las diferencias para consumir el cuerpo. El inicio laboral de las mujeres de clase media pudo significar una fuerte discordancia respecto de las categorías de mujer ya conocidas.

El surgimiento de un modelo diferente al de la mujer virtuosa sería el de la mujer fatal, que significaba una provocativa yuxtaposición de autonomía con los nuevos roles laborales en analogía con la *libertad* en el ámbito sexual. Sin embargo, este modelo de mujer funcionaría como un instrumento de control, y no necesariamente significa una contribución a la conquista de la mujer en sí misma, sino una reducción a la pura sensualidad confinada en la carne, con toda la inquietud devota que eso incluye.

Así, entonces, como el matrimonio y la maternidad pertenecen al campo semántico del ángel del hogar, al revés lo prohibido se constituye como polo de atracción y fascinación que se anudan en caricaturas, grabados, litografías de mujeres que se muestran al mismo tiempo taciturnas y sensuales, provocadoras e ingenuas, mujer fatal, mujer perdición que posee una deformidad interior que el poeta o el cuentista expresa en su literatura y los creadores gráficos en sus dibujos, con un romanticismo exacerbado, fuente segura de la destrucción inevitable.

Esa *mujer fatal*, *mujer perdida*, *mujer ofrecida*, *mujer coqueta*, *mujer casquivana* fue la imagen idónea que sirvió al sistema/régimen moral para condicionar y determinar las maneras como la realidad social habría de percibir lo femenino. De esa forma, la mujer erótica se confirma como la antítesis de la mujer decente, quedando plenamente integrada a un régi-

men de sexualidad que va a confirmar los roles entre los géneros y también legitimar un orden establecido.

Hay que tener en cuenta que de este modo prensa y gráfica se convierten en los mecanismos que, en el orden de la economía y la pedagogía prescriptivas, incitan y al mismo tiempo institucionalizan el discurso del sexo e indican otra manera de lo que nos debe gustar y cómo disfrutarlo.

Artistas, escritores, poetas, filósofos y científicos de la denominada *Belle Époque* manifestaron una apremiante urgencia y obsesión por el sexo. El erotismo se convirtió en el *leitmotiv* de su plástica y de su literatura, siendo pues una manera peculiar de enfrentarse y expresar el *eros*. El régimen visual que se manifestó en México a finales del siglo XIX e inicios del XX se desarrollaba en el marco de un régimen sexual que, como ya se ha descrito antes, se fragmentaba en una dualidad excluyente.

La sociedad burguesa, con el hincapié interpuesto en la mirada, enfoca al sexo de manera más visual. Se escinde la procreación del placer sexual. De este modo, la mentalidad burguesa margina la sensualidad y el erotismo, del matrimonio, y los ha de considerar malsanos y éticamente inadmisibles. En el caso de la Ciudad de México, las imágenes eróticas publicadas en periódicos, cajetillas de cigarros y/o postales no se escapan de esa marca negativa a través de los valores representados en la prensa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX; además, crean polémica en torno a la decencia porfiriana.

En este mundo de fin de siglo, la supuesta contradicción de lo que se niega y lo que se manifiesta sobre el sexo es parte del régimen de sexualidad que la propia modernidad ha impreso, con prácticas escin-

didas en las que el sujeto es dividido en el interior de sí mismo o dividido de los otros. Este proceso que hace la partición entre la objetivación del sujeto productivo y recatado frente a aquel perjudicial e indecente, o mujer virtuosa fructífera y la yerma *liberal*. Más que la preocupación moralista por ocultar el sexo o una mojigatería mostrada desde el lenguaje, lo digno de señalamiento es la amplia difusión de los aparatos inventados para hablar y hacer ver el sexo, obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que de él se dice.

La pornografía, elemento de representación de ese régimen de sexualidad, va a ser una palabra de impacto para destacar todas aquellas manifestaciones que dieron visibilidad a los cuerpos y proponían o insinuaban las representaciones de prácticas sexuales y formas de hacer sexo que pudieran hallarse o bien como normales o bien como perversas.<sup>20</sup>

A diferencia de lo que sucede con otras prohibiciones, las sexuales están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad como la tarea de analizar el deseo sexual. Por ejemplo, el discurso de los editores en el periódico *El Imparcial* del 13 de marzo del año 1900:

---

<sup>20</sup> Ya en 1905, Freud explica que las perversiones habrán de ser consideradas extralimitaciones y constituyen una parte integrante de la vida sexual del hombre normal, consideradas como una parte más de su vida íntima. En ningún hombre normal falta una agregación de carácter perverso al fin sexual normal, de ahí que es impropio emplear el término en su connotación peyorativa. No puede negarse que las personas de conducta normal en todas las actividades pueden presentar, sin embargo, caracteres patológicos en lo relativo a la vida sexual.

...no es posible ejercer censura sobre todas las estampas que puedan existir en los almacenes, pues sostenemos que todo el mundo es libre de adquirirlas, en virtud del reconocimiento de que la moral privada es de la órbita exclusiva de cada individuo. Mas no pasa lo mismo cuando esas estampas se ofrecen de manera pública y abundante, y se hacen adquirir de modo inconsciente, dentro de la inocente envoltura de una caja de cigarrillos y así llegar a niños y jóvenes. La imagen, el lápiz, el pincel, la plancha de grabado son poderosos auxiliares de la civilización y la cultura, aplicados a fines perversos, pueden causar muchos males de mucha trascendencia. Igual sucede con los libros, de ahí que consideremos necesario hacer una llamada de atención en este campo. A veces, en los libros no hay un propósito manifiesto de perversidad y de truhanería, y prevalecen las altas miras del arte o la sociología. Pero para que en estos casos no se produzcan efectos nocivos, preciso es que quien los lea esté en aptitudes de entender esas miras. No se puede negar, por ejemplo, el mérito literario del Decamerón, pero no debe ponerse al alcance de los niños. La autoridad moralista, en la sociedad moderna, tiene, pues, dos deberes que cumplir: evitar la sorpresa y el engaño, e impedir la ostensibilidad de los malos gérmenes.

Y qué otra cosa para los tiempos de don Porfirio Díaz, sino considerar a las imágenes de cuerpos femeninos semidesnudos y desnudos como una perversión, si ésta consiste en excitarse por lo que no está ahí, en ofrecerse al cuerpo de la representación en la lógica del libertinaje. Si el carácter patológico de la perversión se manifiesta en sus caracteres de exclusividad y fijación en relación con el fin sexual normal, para finales del XIX y principios del XX, lo pornográfico estaría más ligado a perversiones –fetichismo, voyeurismo, paidofilia, etc.– por concebir que estas prácticas se alejaban de lo normal y se reconocería patológi-

co en tanto que provocador de una fuerte lucha interna en el sujeto con poderosas resistencias: pudor, vergüenza, repugnancia, espanto o dolor.

De tal manera, estas poderosas emociones habrían de apoyar en la labor de mantener el impulso sexual dentro de los límites de lo considerado como normal, que son sólidos diques para el desarrollo del individuo; un ejercido malestar de la cultura, una historia de la sexualidad que nos han constituido como sujetos de acción moral, bajo el predominio de discursos que apoyan y determinan los modos de subjetivación.

La pornografía, género histórico de representación sexual moderna, adquiere un aspecto atractivo en beneficio de la tecnología, las utilidades económicas y los intereses políticos que levantaron la prohibición, así como abrir algunos accesos al discurso sobre el sexo. El incremento del uso de la imprenta, la intensificación de la producción de revistas y ejemplares periódicos fueron mecanismos de apertura visual del sexo; pero igualmente medios coactivos en serie de discursos normativos sobre la constitución de la individuación bajo un deber ser hombre y un deber ser mujer.

Dentro del régimen visual, la pornografía vigorizó un imaginario sobre la subjetividad, con otros discursos normativos –tal es el caso de las disciplinas médicas, legales, familiares, educativas y económicas–. En este sentido, la pornografía no es sino un discurso, entre otros más, sobre la *verdad del sexo* (formulado por los médicos y los juristas desde el siglo XVIII), refiriéndose a la *verdad* de uno mismo a través de la sexualidad, en su esfuerzo por normalizar o patologizar, por mostrar u ocultar diversas prácticas corporales, bajo condiciones de experiencia en una compleja red de los modos de hacer más

o menos regulados, más o menos reflexionados y a través de ciertos y precisos procedimientos de gobierno.

Al llamar la atención con la censura e irradiar discursos alrededor del sexo, se intensificó la conciencia de un peligro incesante que a su vez reactivaba la incitación para expresarse sobre él. En esta censura productiva o economía de la censura, el cuerpo se convierte en un instrumento de la ideología, en tanto que técnicamente ofrece utilidad para la reflexión como el espacio predilecto de exigencias y deseos, de procesos fisiológicos y políticos; pero, sobre todo, utilidad como fuerza de trabajo cuyo valor radica en su funcionamiento y productividad. Se suscita el control del individuo basado en procedimientos de exigencia, desde una pedagogía prescriptiva que dice qué es el sexo y cómo se debe hacer; pedagogía que a finales del siglo XIX multiplicó las formas del discurso sobre el tema, estableciendo puntos de creación diferentes.

En esta paradoja de censura-permisividad de las prácticas expresivas respecto al desnudo femenino erótico fueron preparados dispositivos como la prensa y la cámara fotográfica para escuchar y registrar, procedimientos como la publicidad para observar, interrogar y formular. Todos estos mecanismos múltiples que, “en el orden de la economía, de la pedagogía, de la medicina y de la justicia, incitan, extraen, arreglan e institucionalizan el discurso del sexo, [imperativo singular que] nuestra sociedad ha requerido y organizado [con] una inmensa prolijidad” (Foucault, 1989: 44).

## **Códigos sobre la circulación de las postales eróticas**

Parte del proyecto de desarrollo social de finales del siglo XIX en México incluye la justificación moral que se aúna con la política del derecho para vigilar las *buenas costumbres*, a través de códigos explícitos y generales, con las reglas unificadas de procedimiento y administración punitiva, con la finalidad de coaccionar prácticas que rompieran con el orden social establecido, como sería el caso de las imágenes llamadas pornográficas que circulaban durante los primeros años del siglo XX, a manera de grabados, litografías, fotografías en librerías, estantes de revistas y periódicos.

No sucedía lo mismo veinte años antes. En el Primer Código Postal de 1883 se consideraba la lista de artículos admisibles: correspondencia escrita, comunicaciones oficiales, cartas, tarjetas postales, tarjetas-cartas, publicaciones periódicas consagradas a la política, literatura, ciencia, artes o industrias, libros, circulares, papeles de negocios, publicaciones periódicas, pruebas de imprenta, originales para su publicación, papel de música. Así como objetos diversos por su volumen, forma, peso o naturaleza fueran susceptibles de ser transportados por el correo. Siguiendo las reglas de la Unión Postal Universal se limitaban las monedas acuñadas, objetos de oro y plata, alhajas y objetos preciosos. Ya para 1887 se consideraba, además, que se prohibían todas aquellas “publicaciones que violen las leyes sobre propiedad literaria del país de destino, venenos, materias explosivas o inflamables, animales vivos o muertos, insectos y reptiles [...] y todo objeto obsceno o inmoral” (Carrera, 1970: 112).

Lo mismo se infiere de las postales eróticas que llegaban de Europa o se creaban en el país, si se sigue el sondeo del *Reglamento de Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos* que en el año de 1895, por medio de la Secretaría de Estado y del Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, publicó en el capítulo primero “...las condiciones relativas a las diversas clases de objetos transmisibles por correo, entre los que se encuentran los llamados objetos de tercera clase”, esto era toda reproducción impresa sobre papel: “palabras, letras, caracteres, figura ó imágenes, o combinación de todo esto”; excepto lo manuscrito que fuese correspondencia personal.

En dicho Reglamento se hacía observar que para el debido cumplimiento del código se consideraría como obsceno o inmoral todo objeto que en su envoltura o en sí mismo –si carecía de ella–, presentara de manera ostensible algunas palabras, signos o figuras mal recibidos por la sociedad (1895: 10). Sin embargo, la entrada de este tipo de correspondencia erótica podía transitar por todo el país, siempre y cuando se respetaran las indicaciones normativas de envolver las tarjetas postales, tarjetas-cartas o cualquier otro tipo de gráfica con sus respectivos sobres y con el respaldo legal que los timbres postales otorgaban.

Para facilitar las condiciones y requisitos de circulación, dichas tarjetas debían pagarse a un precio reducido, tanto para el servicio internacional como para el interior del país. Así, las tarifas para el servicio interior se franqueaban a una razón de

.10¢ por un peso de 15 gramos o fracción de este peso. En el caso de que las tarjetas circularan exclusivamente en el servicio urbano el precio sería de .4¢ [*sic*] por cada 15 gramos o fracción de ese peso [...] A esto se suma el

costo de los timbres para tarjetas postales simples o con respuesta pagada a cualquier distancia de .3¢ [sic] y del costo para la circulación de postales simples en servicio urbano de .2¢ [sic].

(Artículos 210, 211, 1895: 60.)

Además de las restricciones, también se encuentra en el Reglamento que los administradores de Correos debían examinar los objetos de segunda, tercera y quinta clase. También se obligaba a los remitentes a empacar dichos objetos de manera que pudieran examinarse fácilmente sin maltratar o destruir su envoltura. El examen se hacía con el objeto de cerciorarse de que el paquete de que se trataba no contuviera artículos prohibidos ni otros que causaran mayor impedimento. En caso de no permitir el examen del empaque, no se daba curso al paquete, mientras no se subsanara esa irregularidad (artículo 219, 1895: 62)

Sin embargo, los destinatarios tenían derecho a proteger su correspondencia, a pesar de la serie de coacciones respecto a cartas, tarjetas u objetos obscenos o prohibidos, de tal hecho que en los artículos correspondientes se dictaba:

#### ARTÍCULO 240

La correspondencia que bajo cubierta circule por las oficinas de correo está libre de todo registro. La violación de esta garantía es un atentado que se castigará con arreglo a las penas que esta ley establece.

#### ARTÍCULO 251

Los empleados de Correos tienen absoluta prohibición de imponerse del contenido de las tarjetas postales, y están obligados á impedir que cualquiera otra persona se imponga de dicho contenido. La infracción de estas preven- ciones se castigará con la pena que se señala en el artículo

248 (castigo de pena desde suspensión por tres meses, hasta destitución del empleo ó hasta un mes de prisión, sin perjuicio de las penas que el empleado se haya hecho acreedor en caso de delito (: 69).

Este reglamento tendría vigencia hasta 1909, año en el que se derogaron los apartados sobre objetos prohibidos.

Esos códigos en tanto sistemas de protección obedecieron al debilitamiento de las normas sexuales tradicionales y a la emergencia de una nueva normatividad que trasladó la responsabilidad del ejercicio de la sexualidad a las instituciones jurídicas, administrativas por medio de mecanismos burocráticos de prohibición. De esta suerte, legislativamente el cuerpo quedó prendido en un sistema de coacción y de privación.

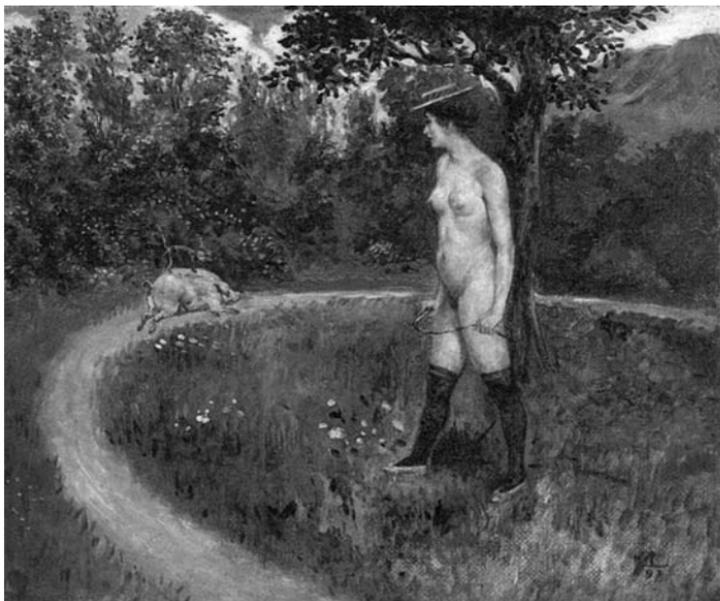
Pero el evidente límite entre la práctica privada del sexo y el debate público sobre él, que procedía de aspavientos jurídicos o morales, no significaría que pretendían acabar con el régimen visual de la sexualidad criminalizando o prohibiendo su producción y difusión. Tampoco se trataba de que la sexualidad fuera privada o perteneciera en el dominio de lo no representable, como reclamaban los locutores y voceos de las *buenas conciencias*. Se trataba, en todo caso, de testificar que este régimen visual desde la misma regulación normativa facilitaba las resistencias y los controles sobre el sexo, a partir de estigmas como la concupiscencia, el pecado y el envilecimiento.

La renuncia de la carne o las prácticas visuales sobre temas *obscenos* no habría liberado a la sexualidad y a los individuos de la represión, del silencio, del constreñimiento como partes de la verdad natural del sexo. En todo caso, la transgresión señalaría la dis-

continuidad de un poder dictatorial a través de la crítica social. Las sátiras sobre el sexo hablarían sobre la inconformidad de los sectores medios y bajos contra la mala distribución de la riqueza, los excesos de la gente *bien*, la inconformidad con un gobierno en decadencia, la sorpresa por el rompimiento de los tradicionales roles establecidos entre hombres y mujeres en el terreno de la acción laboral.

La transgresión resultó útil al Porfirismo, y seguiría manteniendo su funcionamiento en tiempos de crisis social durante la revolución. Si el uso del cuerpo cambió a finales del siglo XIX con el surgimiento de un modelo femenino erotizado que se consumió como objeto de placer, durante la crisis que trajo la Revolución Mexicana, el cuerpo femenino también pudo ser organizado como un espectáculo y controlado por instituciones disciplinarias enmancuernadas: el teatro, la prensa y las disposiciones para Diversiones Públicas, del Gobierno del Distrito Federal.

La crisis de 1910 marcó una ruptura político-social que fue aprovechada por los dispositivos de poder para explotar el carácter productivo del placer y así controlar a los sujetos fijándoles condiciones de su libertad hacia el disfrute.



*La domadora*, 1897, óleo/cartón, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Ilustración para el cuento “Un noctámbulo” de Rubén M. Campos, 1901, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Ilustración para el poema “Lobreguez”, de Manuel José Othón, 1901, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Viñeta, 1902, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Ilustración para el poema “La verdadera desnudez de Friné”, de Santiago Argüello II, 1902, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Ilustración para el poema "La piedad", de Jesús F. Valenzuela, 1904, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



*Margarita, Mefistófeles y Fausto*, 1905, temple/cartón, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



*La bella durmiente*, 1906, carbón y gouache/tela, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Viñeta, 1906, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



*La araña*, 1906, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



*Friso*, 1907, tinta/papel, en Julio Ruelas, Casa de Bolsa Cremi, México.



Fotografía de *La tentación*, boceto en yeso, Jesús Fructuoso Contreras, 1894, ca., colección particular.



Fotografía de *Malgré Tout*, escultura de Jesús Fructuoso Contreras, 1900, colección particular.



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

8

Busque Vd el 9



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

16

Busque Vd el 17



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

21 Busque Vd el 22



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.



FUENTE: Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono. México: El Buen Tono, 1897? Biblioteca Nacional de México, Colección Iconoteca.

**JUGANDO AL SOLITARIO**



No viene el palo que espero,

FUENTE: Revista *Frégoli*, vol. 1, México, 1897. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, UNAM.

**A Obcuras**



¡Qué falta me está haciendo una vela!

FUENTE: *Cómico*, t. III, México, 1899. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



TOMO III

MEXICO, DOMINGO 30 DE ABRIL DE 1890.

NUM. 18

## LA GRAN REFRIEGA.



Esta es la manera comedida y pacífica que tienen de ventilar sus diferencias por cuestiones de arte  
 ritidarios de las tipes que trabajan en los teatros de esta culta capital.

FUENTE: *Cómico*, t. III, México, 1899. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



TOMO III

MEXICO, DOMINGO 30 DE ENERO DE 1899

NUM. 1

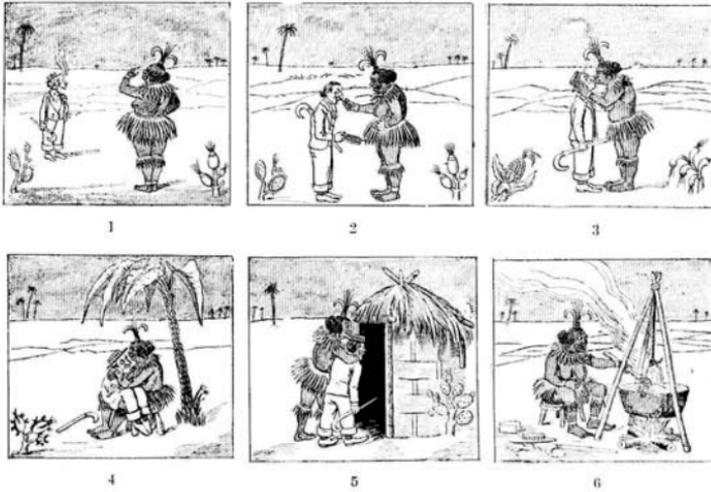
Efectos de la *Cola Marlín* en el Nacional.FUENTE: *Cómico*, t. III, México, 1899. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



FUENTE: *Cómico*, t. III, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

## AMOR SALVAJE.

Drama de Don José E'hegaray estrenado en Arbeu y en Orrin.



FUENTE: *Cómico*, t. VI, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



FUENTE: *Cómico*, t. VI, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

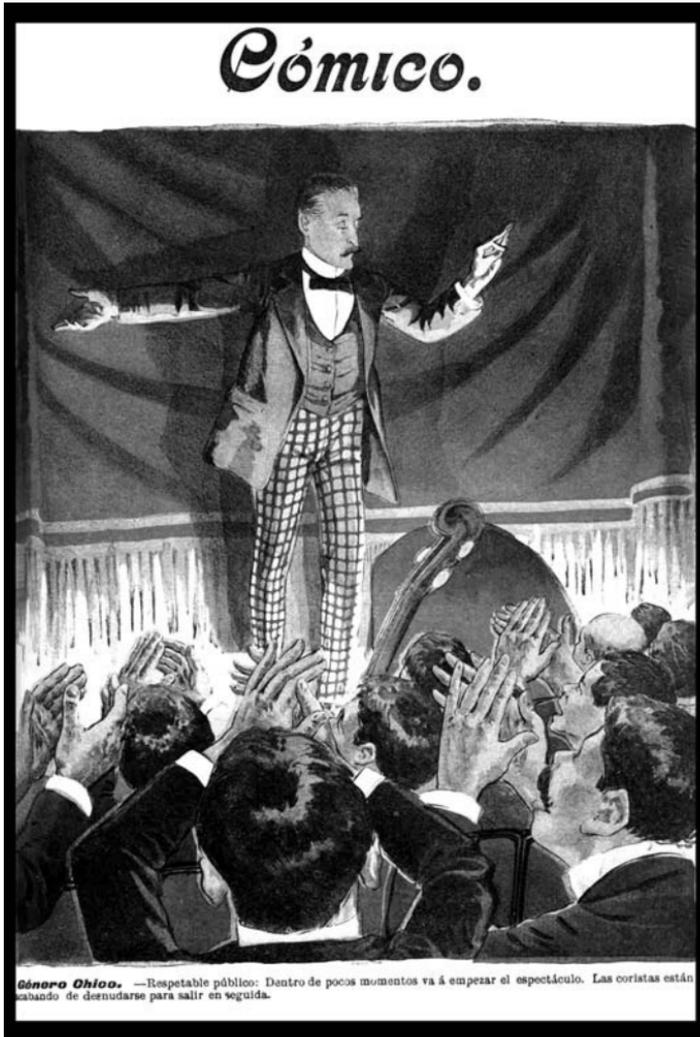


EN EL PANTEÓN DEL TEATRO PRINCIPAL.



La escritura está en lo cierto.  
Es de lágrimas el "Valle."

Unos le lloran al hueso  
Y otros lloran por la carne.



FUENTE: *Cómico*, t. VI, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



La Magdalena moderna  
 mujer del género chico  
 que ante los restos de un rico  
 llora y gime en su caverna....

FUENTE: Revista *Cómico*, vol. vi, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

### LA MODELO



Tanto me dijeron que mis ojos eran lindos, que mi boca era linda, que mis manos eran lindas... que todo yo era linda, que acabé por creerlo.

—Hija, afirmaba cierta comadre escéptica de mi barrio, todo produce renta en este mundo, sabiéndolo explotar.

Y yo reflexioné: cómo podré obtener una rentita de mis ojos lindos, de mi boca linda, de mis manos lindas, etcétera?

Si yo tuviese disposiciones para las tablas... si supiera cantar... cualquier cosa! menear los piés... de cualquier modo! Pero no, no tengo gracia para eso.....

Los días se pasaban y yo reflexiona que reflexiona hasta que la cosa se arregló por sí misma.

No sé cómo travé relaciones con un pintor del barrio, joven, guapo, inteligente, y éste me hizo la siguiente proposición:

—Quieres servirme de modelo para una odalisca?

—Para una odalisca..... y qué sería eso! Vaya! no había de ser nada malo... Acepté.

Y desde entonces aquí me tienen ustedes, de taller en taller, siempre sonriendo, siempre alegre, ostentando siempre estas formas que Dios me dió y que andan por ahí reproducidas en muchos cuadros.

Y luego que es encantador eso de transformarse uno en tantas cosas...

Saben ustedes todo lo que yo he sido?

Pues para el muchacho aquél, pintor, que me alquiló primero, fui odalisca; después, para otro fui Virgen María en la huida á Egipto; luego fui Yónus anadimena; después, Santa María Magdalena; en seguida, Herodias, más tarde, una de las once mil vírgenes; luego, Margarita Gautier; Safo, después; más tarde, Juana de Arco y por último, Santa Catalina de Sena.....

En realidad ya no sé quién soy, con tantas transformaciones, pero de todas suertes, esta vida me gusta! y si en los talleres no hiciera tanto frío...

En fin, no todo ha de ser miel sobre hojuelas... vivamos!



FUENTE: Revista *Cómico*, vol. v, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



TOMO VI

MEXICO, DOMINGO 21 DE OCTUBRE DE 1900.

NUM 17

## ACTUALIDADES TEATRALES.



Las "lindas" mariposas del "Colón,"  
Están causando escándalos sin fin.  
Por eso las copiamos "al carbón"

Con sus formas  
"Seductoras."  
Y su gran.....  
- Ti.... ¡ín!

(Esto se debe leer con su música.)

FUENTE: *Cómico*, t. VI, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

# COMICO



—Nos han robado la ropa,  
mirándonos descuidadas:

Caballero, tiene usted  
la bondad de ir á buscarla?

FUENTE: Revista *Cómico*, vol. v, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

## LA ULTIMA ILUSION.



—Después de todo, lo que me causa mayor pena es que vayas á creer, Hilarión, que quise unirme contigo sólo por tu dinero.

FUENTE: *Cómico*, t. v, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

# Cómico.



Por temor, dicen muchos, á un accidente,  
al Imperial no sube toda la gente;  
pero hay damas ingenuas y valerosas  
que á la gente le enseñan á ser valiente,  
y, de paso, le enseñan... otras mil cosas.



FUENTE: Revista *Cómico*, vol. VI, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



TOMO VI

MEXICO, DOMINGO 28 DE OCTUBRE DE 1900.

NUM 18



### QUE VIVAN LAS MUJERES!

No hay remedio; la derrota está, por fin, consumada: el feminismo ha triunfado y vistorioso adelanta. Los congresos y las prédicas, los gritos y las proclamas han rendido ya su fruto, la "Igualdad" está aceptada. Ya no hay feo ni bello sexo, todos somos la misma agua

"ciudadanos," á nosotros, á ellas todas, "ciudadanas." ¿Que si votan?... pues que voten, que hagan cuanto les dé gana, que anden, corran, griten, manden, beban, tiren, entren, salgan.... Ya nosotros seguiremos sus mismísimas usanzas. Ya empezamos, ya empezamos... la "Igualdad" está aceptada.

## REFLEXIONES DE UNA TIPLER NOVEL



La experiencia teatral de Arnaldo es muy corta, en cambio Gavilanes la tiene muy larga; prefiero que éste sea el que me dé consejos.

FUENTE: Revista *Cómico*, vol. v, México, 1900. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



¡Jesús, María y José!  
Los que me miren así,  
¿qué van á pensar de mí? .  
¿Qué cosa? ¿Qué dice usted?

### Si non é vero...

CUENTO VIEJO.

La escena representa un colegio de señoritas dirigido por frailes y monjas, bajo la advocación de la Santísima Trinidad.

Es día de exámenes y las colegialas visten sus mejores trapijos.

El señor Obispo de la diócesis preside el acto, teniendo á derecha é izquierda á los sinodales, profesoras y profesores.

Examinase una linda y vivanacha colegiala de quince primavera, que contesta con prontid é inteligencia las preguntas que se le dirigen. Ya tiene asegurados tres P. B. en gramática, aritmética y bordados.

—Pasemos á la Historia sagrada—dice el obispo—Refiera usted a historia de Moisés.

Mariquita, que así se llama la educanda, apoya el dedo índice de su pequeñita mano derecha en el hoyuelo de la barbilla, mira al techo y durante un cuarto de minuto queda pensativa.

—La hija de Faraon, rey de Egipto,—dice al cabo, Mariquita—estaba destinada por su papá para ser esposa de un príncipe poderoso, con cuyo destino ella estaba muy conforme, pues era obediiente; pero adelantándose á las costumbres de aquella época...

—Niña; qué es lo que está usted diciendo?—interrumpe un profesor, creyendo que la chica desvaría.—A qué costumbres se refiere usted?

—A las que se implantaron después, consistentes en dar la mano á quien conviene y el corazón á quien se ama.

—¡Jesús mil veces! Pero quién le ha enseñado á usted eso?—exclama estupefacto el profesor.

—Jé, Jé! tiene gracia. Pro siga, prosiga usted!—dice el Obispo, á quien encanta el desparpajo de Mariquita.

—Pues que adelantándose á esa costumbre, la hija de Faraon entregó su corazón por entero á un apuesto soldado de la guardia de palacio, y el deslizo... pues... ya se figurarán ustedes qué consecuencias acarrearía.

—En el nombre del Padre!—exclama el profesor haciéndose cruces—en esta casa no se enseñan esos sacrilégios! Señor Obispo, crea su ilustrísima que...

—Qué siga, que siga!—dijo Monseñor. Le hacía mucha gracia la novísima historia de Moisés, contada por la precoz muchacha.

Ocultó la falta, ó mejor dicho, el exceso—prosiguió Mariquita—como Dios le dió á entender, y buena maña se daría la hija de Faraon, que ni éste ni el príncipe su novio llegaron á enterarse de lo que ocurría; y allí, por el mes de Septiembre, fuere ella en compañía de varias damas de honor, y más que de honor, de confianza, á una hermosa quinta de recreo que Faraon había edificado para su hija, á orillas del río Nilo.... en cuya quinta nació Moisés.

—Falso!—grita fuera de sí el profesor—Moisés, dentro de una cesta de mimbrres, era arrastrado por las aguas del Nilo, cuando providencialmente fué visto por la hija de Faraon quien lo recogió y le puso ese nombre que significa «hijo de las aguas».....

—Ah! qué usted tan atrasado!—contesta Mariquita.—Eso fué lo que ella dijo!

—Cristo nos valga!—exclamaron á una sinodales y directores—qué caso! Irá pondremos á ésta desvergonzada señorita, señor Obispo?

Y el señor Obispo, que al oír la donosa respuesta de Mariquita quedó pensativo, contestó:

—Tres P. B., porque así como vale más perdonar á un culpable, que condenar á un inocente, es preferible premiar al que miente que castigar al que dice la verdad. Y en verdad os digo, que si el cuento de Mariquita non é vero... pudiera serlo.

JOSE.



Es bochornoso, no hay duda; mas no lo hago por mandá: si por mi gusto, estaría completamente desnuda!



¿Que se r. bela el pod ar?... si no se puede armar este endiablado calor?..  
Y cómo le he de evitar.

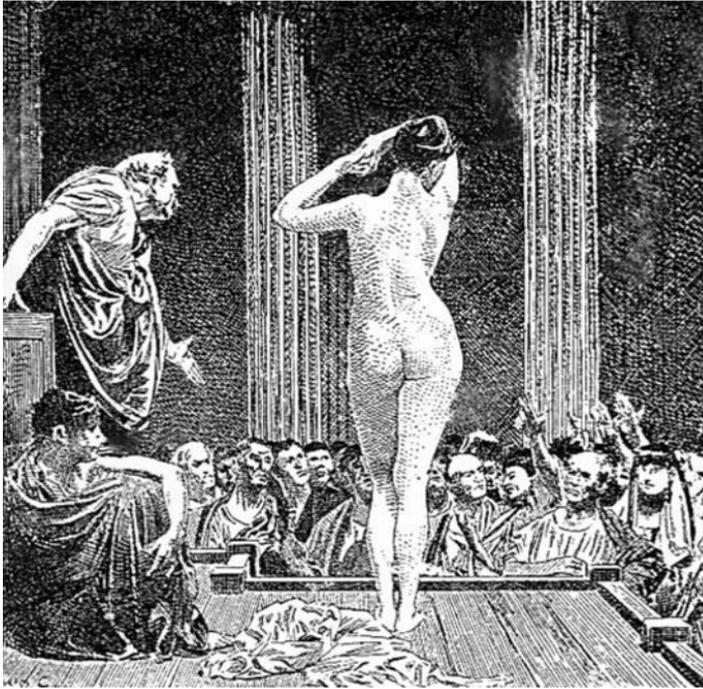
CÓMICO



*Nacimiento de Venus*, copia, Bouguereau, ca. 1900, colección particular.



*Ofrenda a Venus*, copia. F. Médard, ca. 1900, colección particular.



*La venta de esclavas*, copia de cuadro de Gérôme, ca. 1900, colección particular.



*Friné delante de sus jueces*, copia del cuadro de Gérôme, ca. 1900, colección particular.



*Infancia de Baco*, copia ca. 1900, colección particular.



*El baño*, copia del cuadro de Pinchard, ca. 1900, colección particular.



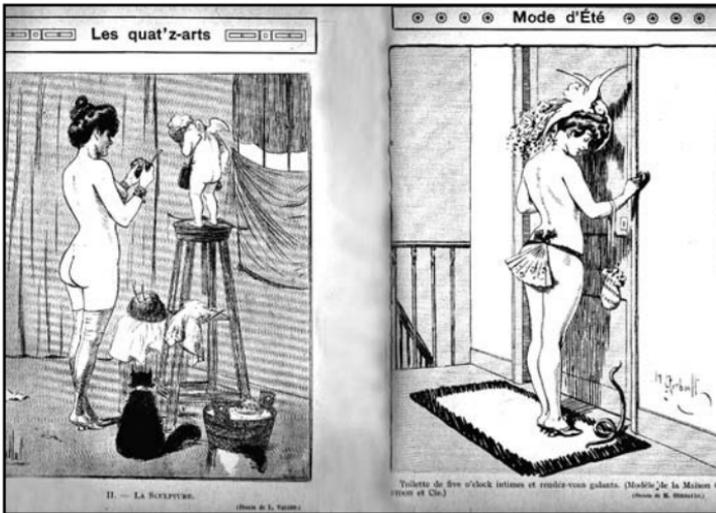
Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908, colección particular.

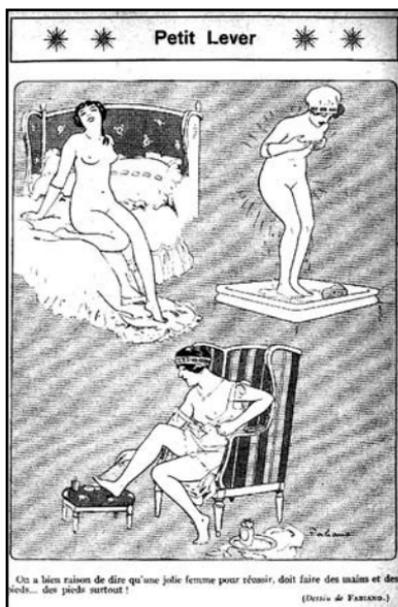


Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908, colección particular.



Revista *La Saeta*, Barcelona, 1908, colección particular.



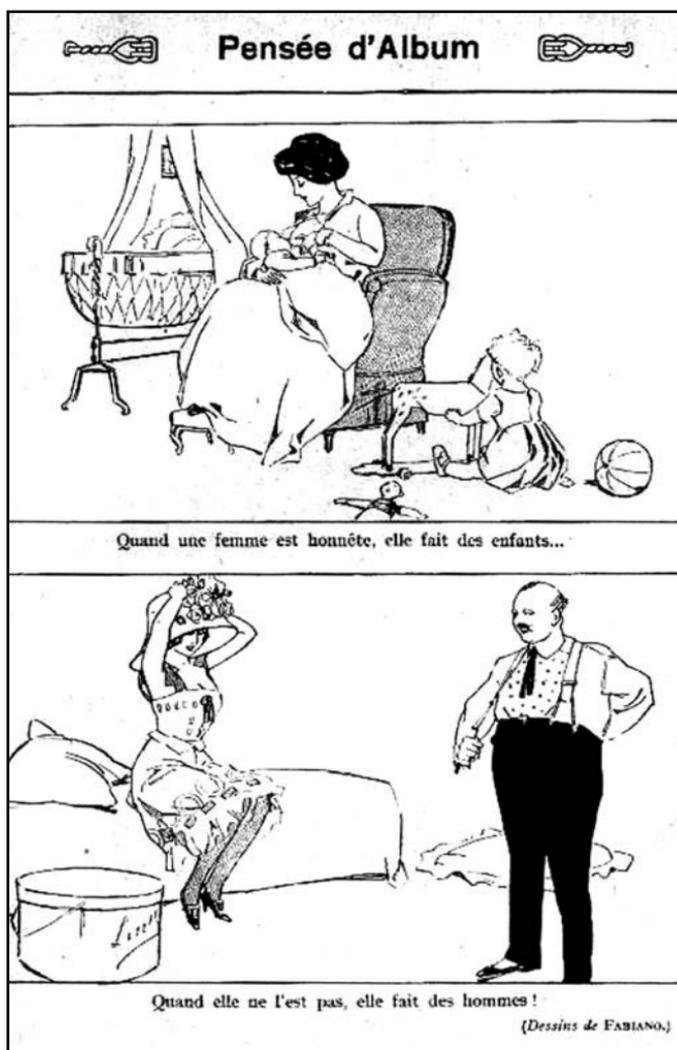


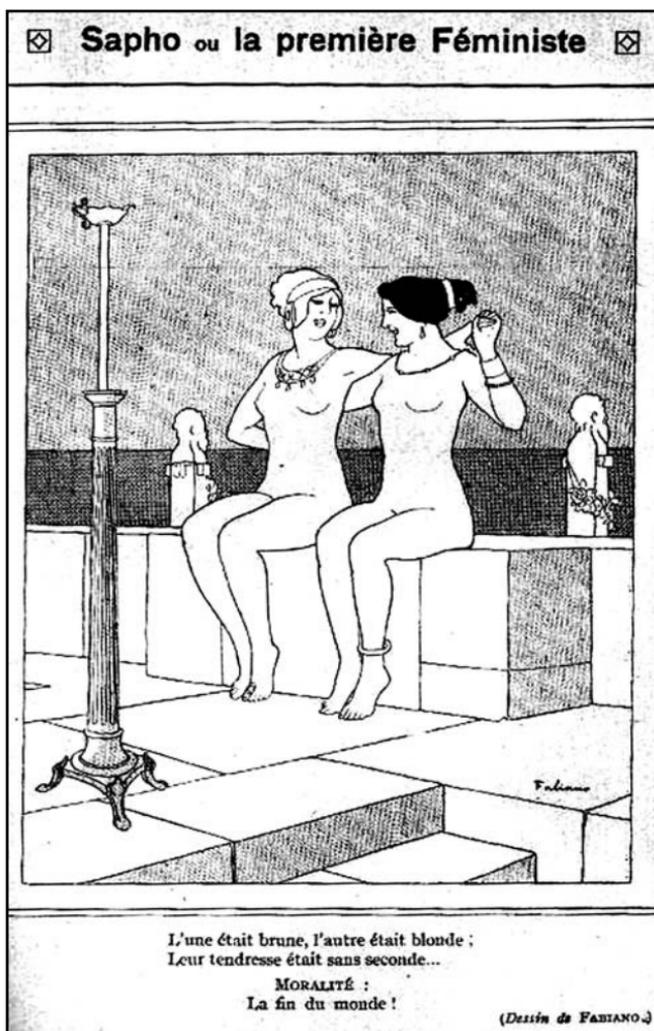


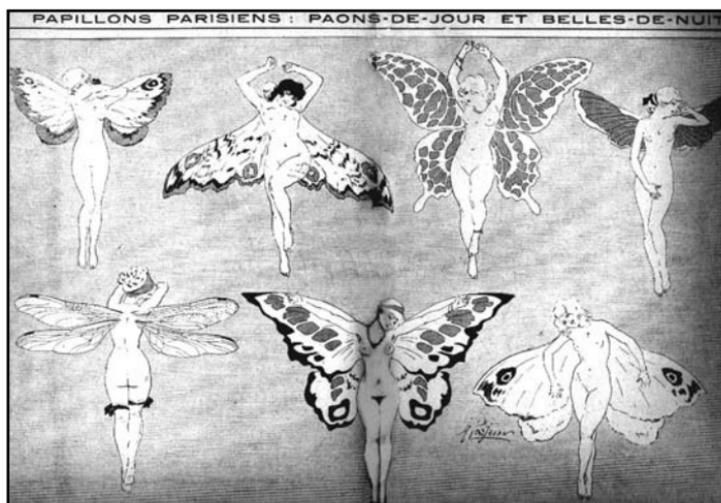
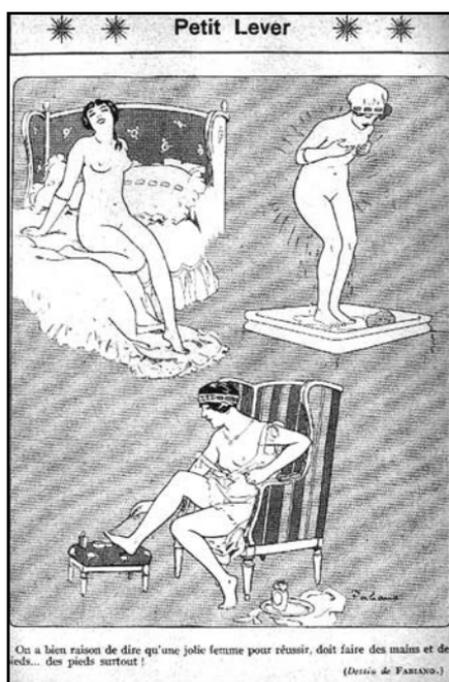
« Pourquoi n'adopterait-on pas mon costume ? »

UNE CYCLISTE.

(Dessin de H. GERMAIN.)







### **III. CIUDAD DE MÉXICO, LA FUNCIÓN DE LOS CUERPOS DESNUDOS FEMENINOS Y SUS DISCURSOS DURANTE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

#### **Inicio**

La crisis del Porfiriato, la movilización de los trabajadores y el levantamiento armado que dio paso a la Revolución Mexicana fueron eventos dentro del proceso histórico que, en la Ciudad de México, provocaron transformaciones en: *a)* las maneras de concebir los patrones de conducta sexual durante esos tiempos en guerra, sobre todo respecto del régimen visual de la sexualidad, en el interior de los escenarios de diversión pública; *b)* los papeles asumidos por los dispositivos de poder y su respuesta frente a los asuntos del cuerpo, en momentos de crisis y violencia social.

Es pertinente considerar que las tradiciones han de proveer a los sujetos de poderosas bases morales a manera de resistencia al cambio capitalista, entendiendo a la comunidad en sí misma como una base de acción colectiva. Sin embargo, no todas las prácticas establecieron bases sociales de resistencia al cambio,

pues hubo instrumentos como la imprenta que, con el incremento de su uso, permitió la producción de discursos eróticos y, al mismo tiempo, su aceptación masificó el consumo de ideas sobre un tipo de mujer. Discursos que en tiempo de revuelta social habrán de alimentarse del espectáculo. Que las tiples se desnudaran frente a público sería un motivo de diatribas y críticas. Ciertamente, las tandas y las revistas teatrales, con sus espectáculos para hombres solos,<sup>21</sup> se realizaron como entretenimiento, y el desnudo en escena facilitarían una práctica expresiva del cuerpo, que va a entenderse vinculado con su contexto social en situación extraordinaria de crisis social.

El interés por examinar este proceso es el de analizar las discontinuidades desde las funciones y actividades de mujeres del espectáculos teatral, hasta una dinámica de resistencia. Es decir, la participación de estas mujeres en el ámbito del teatro y su disposición de mostrarse desnudas en escena fue una confrontación con las maneras habituales de considerar al cuerpo femenino, que de privado sale para exhibirse a los espectadores, y sus comportamientos habrían de generar tensiones en la tradición moral.

En respuesta, la escritura se convierte en un medio de expresión para los intranquilos *decentes*, quienes con su pluma habrán de denigrar, ofender, atacar verbalmente las acciones de las coristas. En este juego de dominación y resistencias, las tiples adoptaron, con

---

<sup>21</sup> En el Ramo de Diversiones Públicas se encuentran varias solicitudes de empresarios de teatro, con la intención de establecer espectáculos exclusivos para hombres solos, igual que en los teatros europeos. Ellos justificaban estos lugares de distracción con la finalidad de alejar a los hombres de cantinas y garitos. Paradójicamente, los teatros también ofrecían el servicio de bar.

su actitud provocadora, una estrategia desafiante a la idea estereotipada del *deber ser femenino* que se defendió en periódicos, revistas pedagógicas y en manuales de moral que se leían por profesores de la primera enseñanza, e instruían que la moral es la ciencia que trata de los deberes del hombre, para con Dios, para sí mismo y para con los semejantes. La conciencia sería la guía y la “voz del cielo que nos aconseja lo bueno, y grito del alma que nos acusa y reprende de lo malo” (Zamacois, 1907: 5).

Tratados de moral que enseñaban a los niños y las niñas las virtudes de la justicia, de la humanidad, de la beneficencia, de la modestia, del honor, de la gloria, de la templanza, de la sobriedad, del pudor, de la urbanidad. Asimismo, cuáles eran los vicios, considerándolos como el hábito de obrar incorrectamente. Quien mal se comportara podía esperar el aborrecimiento, la afrenta y el castigo de la sociedad, porque rompe con ella todo lazo de fraternidad y más valdría alejarse de aquel que fuese vicioso por ser “un pestífero que contagia cuanto se acerca a él” (1907: 45). Enumerando los vicios de injusticia, hurto, asesinato, orgullo y vanidad, avaricia y prodigalidad, envidia, hipocresía, ociosidad e ignorancia.

En esta construcción del deber ser femenino y ser masculino se manifestaba el reglamento del deber en la vida privada entre los géneros donde “el marido debe á la mujer todo su apoyo, amor y estimación; debe consagrar todos sus afanes á mantenerla con decencia y decoro”. Mientras que “la mujer ha de manifestar á su marido cierta condescendencia amigable, un tierno y sincero amor, debe andar solícita en agradarle y hacer que en su casa reine el orden y la economía” (: 71). El consejo de moral hacia los varones era que

jamás debieran abusar de su fuerza, ni de su talento ni de su capacidad con la mujer; mientras, en la mujer, el consejo era que no debiera ser imperiosa, ni voluntariosa y que su boca jamás pronunciara las palabras “yo quiero, yo dispongo, yo lo mando”; aquella mujer que hiciera alarde de su independencia sería “ridícula, mal educada y considerada como plaga de su casa”. Nunca permisible la coquetería porque ese vicio femenino “cuando la edad ó los placeres han ajado sus facciones, se ven desechadas de aquellos mismos que más las han obsequiado” (: 73). Frente a esta serie de ordenanzas morales, esas mujeres de teatro, imaginadas independientes, cargaban con los estigmas de los vicios antes mencionados.

Los discursos divulgados en esas publicaciones, durante los años de la Revolución Mexicana, declaraban la inquietud sobre el ingreso de la mujer al espacio público laboral. Ese desasosiego iba de la mano de la expectación del proceder de las mujeres trabajadoras, quienes tenían miedo de perder el dominio y en consecuencia su decencia. Esas argumentaciones relacionaron a las mujeres trabajadoras con la imagen de mujer resuelta, confiada, atrevida, hacia epítetos menos confiables: deshonestas, libertinas, perdidas. Las mujeres trabajadoras temían a la posibilidad de perderse en el laberinto de la inmoralidad y el mejor ejemplo de esa situación estaría, además de la figura de la prostituta, en la imagen de las tiples, coristas y bailarinas.

Las revistas masculinas que corresponden a la etapa revolucionaria, aunque muestran muy pocas imágenes figurativas eróticas, sí se aplicaban por aproximarse con argumentos en periódicos y crónicas para tratar la preocupación del asunto sobre el cuerpo

desnudo femenino, los placeres y los atrevimientos de esas *teatreras*. De modo paralelo a esas publicaciones, los registros de archivo –acuerdos, licencias, disposiciones para diversiones públicas del Ayuntamiento de la Ciudad de México– también fueron mecanismos de control del desnudo femenino en los teatros y de las conductas *non gratas* de varones y mujeres involucrados en ambientes del espectáculo.

Esa mentalidad tradicional se va a superponer perfectamente con una nueva tecnología disciplinaria para controlar, vigilar y calificar. La escritura didáctica se volvió un instrumento del poder al legitimar los controles y animar las conductas dirigidas hacia las virtudes morales. La escritura –en revistas, periódicos, licencias, disposiciones– va a ser parte de esa tecnología moderna que sin tocar los cuerpos los someterá, dominará y con ello manipulará la fuerza de sus placeres.

### **Ciudad de México, testigo silente: decadencia de una dictadura y vigilancia sobre los cuerpos**

El modelo económico de Porfirio Díaz en términos sociales resultó restrictivo, provocando desequilibrios que agudizaron un ambiente de crisis e incidió de diversas maneras en los distintos sectores sociales. Por ejemplo, entre 1901 y 1908, el crecimiento de la rama textil redujo su ritmo; hubo restricciones al financiamiento por el alto valor del crédito bancario; pequeñas fábricas tuvieron que cerrar sus puertas y las grandes empresas resolvieron el problema de la sobreproducción con el despido de trabajadores. Otra situación que conformó la crisis fue la constante caída de

precios de diversos productos, problema que sufrió directamente el sector exportador.

La moneda se devaluó al mismo tiempo que la plata. Para 1907, la recesión en el mercado internacional, específicamente la restricción en los Estados Unidos, sacudió también a la economía mexicana. Los bancos elevaron sus tasas de interés, pero no pudieron recuperar sus créditos, porque terratenientes e industriales se encontraban afectados, unos por la baja de los precios y malas cosechas, y los otros por estar limitados en la actividad fabril (Ludlow, 1985: 30-31).

El crecimiento de las vías ferroviarias y la aparición de la industria y el comercio propiciaron la proliferación de la vida urbana y, por lo mismo, la aparición de nuevos grupos sociales. La clase alta porfiriana—caracterizada por la aristocracia agraria y algunos comerciantes y políticos—recibió en su grupo a la burguesía comercial, industrial y financiera.

El progreso económico y la ampliación urbana llevaron también al crecimiento de las clases medias, que si bien ya existían, con las empresas industriales, comerciales, bancarias y de servicios, crecieron. Del mismo modo se extendió la cantidad de profesionistas como abogados, administradores, contadores, etc., permitiendo el aumento del sector burocrático; maestros de escuela, pequeños comerciantes, dueños de talleres habían estudiado en normales de maestros, preparatorias y escuelas de jurisprudencia, donde habían adquirido conocimientos en administración, economía, finanzas, derecho. Esta clase media a disgusto con el régimen dictatorial de Porfirio Díaz y con ambiciones de participar en el poder, al resguardo de la crítica, atrajo a personas de diferentes condiciones sociales (González, 1985: 47).

Las clases bajas aumentaron en tanto que no se constituían ya sólo por campesinos. La condición precaria de los peones libres resultó mayor a la de los peones acasillados de las haciendas por la incertidumbre del trabajo. Una posibilidad de ingresos para los peones libres fue la migración a ciudades para trabajar en talleres o fábricas, otra fue la construcción de los ferrocarriles y también el trabajo en las mineras. Así, campesinos, ferrocarrileros, mineros y obreros engrosarían la lista de los pobres. Y fueron las clases medias y bajas las que manifestaron su inconformidad al régimen político de Porfirio Díaz, a través de su organización (González, 1985: 51).

Para 1908, con un ambiente generalizado de crisis, Díaz anuncia la apertura de la vida política, animando con ello a la oposición. Así, la crisis económica agudizó la crisis social existente, resultado de un crecimiento que había generado fuertes tensiones y desequilibrios. De igual modo, la crisis política dio a la crisis social un objetivo político, y la crisis económica dio a la crisis política su fuerza social (Ludlow, 1985: 34).

En los contextos histórico y sociológico, la Revolución Mexicana significó el cambio violento de gobierno y una reestructuración más o menos profunda de las relaciones de poder entre las clases sociales y, con ello, la renovación de instituciones y de los valores. Esa reorganización se extiende hacia una serie de determinadas relaciones jurídicas, económicas y sociales.

Esta nueva estructuración social sufrió cambios radicales en sus valores fundamentales. Transformaciones que se presentaron inesperadas en su manifestación y rápidas en actuación, al explotar la vitalidad

acumulada durante tanto tiempo en la masa popular. En la revolución, esa fue la ruptura de una continuidad de poder de más de 30 años que, con la revuelta armada, se presenta con el cambio de los cánones establecidos. Y como parte de esa inestabilidad primera, tal discontinuidad política favoreció el aumento de presentaciones de los desnudos femeninos en espacios de espectáculos, con una función polivalente: ya para entretener al público, ya para atraer a varones y prenderlos para el reclutamiento, ya para aprovechar los beneficios económicos en momentos de crisis al ofrecer diversión y distracciones de la inestabilidad política.

### **El proceso de modernidad durante la Revolución Mexicana**

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX, tanto la industrialización como la urbanización apuntalaron y transformaron las ideas de comunidad y trabajo en la Ciudad de México, favoreciendo el ingreso al mundo internacional, mercantil y burgués. Su legitimación al orden moderno presentó una dinámica de ambigüedad que se expresó, primero, en el incremento de las posibilidades económicas vinculadas a las experiencias que se observaron en los ámbitos sociales, políticos y culturales, pero contrarias a las transformaciones que acarrearba la industrialización, y donde subyacían diversas tradiciones que hacían un nudo de resistencia.

Un nuevo ensayo social, económico, político y cultural repercutió fundamentalmente sobre la ciudad, al buscar adecuarse al modelo europeo siguiendo las líneas de cambio, sustentado básicamente en

la tecnología. A la modernización económica correspondió una modernización social.

Las burguesías aceptaron el desafío de producir un cambio profundo en la estructura del área que controlaban las ciudades, sometiendo en alguna medida sus propios intereses a los intereses comunes. Se sumaron a sus filas las élites creadas por el ascenso de los grupos rurales, y juntas asumieron la misión de darle un proyecto y una orientación al conjunto social (Romero, 1976: 18).

La ciudad se convertirá en el escenario de *Fausto*, entendiendo su metáfora como la expresión del proceso moderno como una fuerza vital que lleva por nombre desarrollo e incluye todas las formas de experiencia humana. En el entramado social, se habrán de descubrir energías fáusticas en la relación entre el ideal cultural del autodesarrollo y el movimiento social de hecho, hacia el desarrollo económico. El proceso civilizatorio occidental que desde la etapa porfiriana adquirió particular importancia seguiría su rumbo hacia delante, con los sucesos posteriores: la Revolución Mexicana y la etapa posrevolucionaria, con sus respectivas transformaciones.

Cierto es que con la urbanización de México muchos creyeron que una nueva era de civilización había surgido; pero no siempre con un beneficio equitativo para el crecimiento económico y desarrollo de las clases trabajadoras. Éstas aumentaron durante el periodo que comprende de 1910 a 1920. Mujeres y hombres, generalmente gente pobre de la Ciudad de México, frente al impacto del progreso, “esa nueva era de civilización” como diría Porfirio Díaz a principios de 1900, se movilizaron y lucharon por justicia social y por un nuevo orden revolucionario.

Hacia 1910, cuando la Revolución Mexicana inició –y aún con las continuas experiencias de la rebelión armada–, los trabajadores urbanos raramente respondieron al vacío político y sublevación social con el levantamiento de armas o apoderándose de fábricas o talleres. En cambio, promovieron sus esfuerzos organizacionales para comprometerse con las posibilidades de políticas electorales.

Cuando eso falló, se organizaron en sociedades mutualistas, uniones y federaciones regionales. Una de las más coherentes organizaciones en la Ciudad de México se fundó en 1912 e incorporó a una variedad de trabajadores de oficios, servicios y trabajadores no calificados, quienes se reunían bajo el auspicio de la anarquía inspirada en la Casa del Obrero Mundial o Casa del Trabajador Mundial, a la que se fueron incrementando obreros, para así manifestar su solidaridad con las clases trabajadoras (Lear, 2001: 4).

Pero la movilización de los trabajadores urbanos presentaba una paradoja: a pesar de ser una de las grandes sublevaciones sociales del siglo XX, no tuvieron un rol militante por lo que toca a la lucha de la revolución. Sin embargo, forjaron una distinción en la estructura del poder, con su acción colectiva durante y después de la revolución, que transformó a los trabajadores en su rol político local y nacional (2001: 5).

Indudablemente esas modificaciones tuvieron también sus efectos en la vida social y en las relaciones entre los géneros. Si bien muchas mujeres participaron de diversas maneras durante el periodo de lucha, el argumento utilizado en los discursos, tanto por las voces en el poder como por las voces narradoras de los escritores –respecto al ingreso de ellas al ámbito público laboral–, aducía que la diferencia de

los sexos determinaba la diferencia en la aplicación de las actividades, y así justificaban que la principal actividad de la mujer estaba en el espacio doméstico y no en la necesidad de participación en los asuntos públicos, tal como lo demostraba su ausencia en todo movimiento colectivo.

Esa explicación dejaba claro que el papel social de la mujer se ubicaba en el hogar, primordialmente para hacer las labores domésticas y vigilar el cuidado de la familia, y no como sujetos capaces de participación organizada. No obstante, en 1916, las mujeres comprometidas con su ideal político iniciaron, debates para lograr el voto y hacer ejercer sus derechos como ciudadanas. Cuarenta y tres años después de la Revolución Mexicana, la obtención del voto significaría el inicio del reconocimiento de las mujeres como sujetos políticos, con la aptitud para la dirección y el mando en la toma de decisiones dentro de la sociedad (Lau Jaiven, 1995: 93).

La modernización tecnológica de las imprentas benefició a las mercancías en serie y la producción industrial de publicaciones se abrió hacia las extensas capas sociales, promoviendo también una nueva visión de eficiencia productiva y la circulación de discursos sobre las ideas de desarrollo, progreso, orden y evolución social, que se respaldaban y trataban de ejemplificar en las prácticas de la vida cotidiana. Las convenciones del arte tipográfico y de escritura aplicaron su lógica de publicación sobre la representación de lo femenino para llegar a los gustos de las clases trabajadoras, con dos vías de recepción: una, para aquellos que sabían leer; y otra, para los analfabetos que interpretaron las imágenes visuales, apoderándose de su atención y asegurar el consumo de sus mensajes.

La producción de revistas semanales se ubicó dentro de una economía de escritura, al promover discursos que ubicaron las formas de representar el ser femenino. Ellos fomentaron la categorización didáctica que fungió como instrumento imprescindible para el ejercicio de poder visual, al aplicar estilos y modas sobre la manera de percibir esos registros de cuerpos desnudos e inculcar prácticas de recepción del erotismo femenino. Con ellos una cultura del voyeurismo se difundió y también la experiencia del goce visual en numerosos lectores.

Por primera vez, el arte se ponía al alcance popular. Todas las artes visuales se pusieron de acuerdo para poner un entorno estético más allá de los museos, por esa causa las artes gráficas se industrializaron y formularon una reglamentación que favoreció el urbanismo moderno: el artista modernista no sólo creó arquitectura o literatura, también instauró una atmósfera imaginaria con la que quiso comunicar al espectador un hálito sensual sugerido por la erótica vinculación de los adornos y los símbolos del eterno femenino. Esta propuesta tenía una intención, un deseo estético-social.

Esto muestra, pues, mecanismos decisivos en los cambios de las formas y las prácticas de sociabilidad, en lo tocante a las resistencias y los consentimientos visuales. Por un lado, la disimulación requerida por las instituciones en los campos de la publicidad al someter toda información sobre la sexualidad a cánones moralistas anodinos, ya que se consideraba un elemento anárquico y destructor, pues se oponía al concepto del decoro. Por el otro, en cuanto a los consentimientos, se dio libertad de expresión respecto al cuerpo con el uso de símbolos sexuales, para protestar

por las ideas tradicionales moralistas, crítica en cualquier caso ficticia, elevada a la categoría artística. Y de igual modo la libertad que se permitieron los empresarios de espectáculos para usar los espacios públicos, como los teatros, para hacer su burlesca crítica a un poder fracturado, a sus funcionarios en tiempos de crisis, sabiendo utilizar el desnudo escénico como un gancho que aseguraba el lleno total de las salas.

Con esa tríada de imprenta-escritura-representación se han de expresar las técnicas polimorfos del poder sobre el uso del cuerpo, primero en la organización de programas que han de incitar a su exhibición –tal es el caso de las tandas o las revistas teatrales–; y luego, en la crítica de eso mismo que se observa y se desea, en esa situación se ubican los editores de revistas y los concejales del Ayuntamiento de la Ciudad de México, quienes, para censurar los actos de nudismo en teatros, tuvieron primero que verlos de inicio a fin, más de una vez. Estas situaciones, provocar y prohibir, son las caras de una misma moneda: una forma discreta del poder que se incorpora y vigila la frecuencia del placer.

El proceso que llevó de la emisión de los códigos de la escritura a la publicación y la circulación hasta llegar a la recepción con la lectura fue la trayectoria que transportó al cuerpo del ámbito privado al público, un viaje del régimen visual de la sexualidad que fue traducido en discursos y prácticas de erotismo y sensualidad. Erótico por su cualidad de otorgar, en la imaginación, una alternativa hacia el placer visual. Considerado también pornográfico por el significado peyorativo y obsceno de las imágenes del cuerpo semidesnudo o desnudo que brindó deleite y, con ese permiso, transgredió al recato. Desnudo femenino que

hubo de salir y mostrarse en los espacios del espectáculo que ofrecían obras de revista en tiempos de la revolución social mexicana.

El teatro de revista, por sus particulares, fue idóneo para respaldar la representación del desnudo en escena, en el conocimiento de que fue un tipo de dramatización que llevó a las tablas obras basadas en hechos reales de manera sarcástica, por lo general cómica, y en forma de parodia. Este género teatral utilizó rasgos de la zarzuela y el sainete y su lapso oscilaba entre una hora, o dos o más cuando se presentaban funciones para “hombres solos”.

A la trama le acompañaban cuadros bailables –indispensables por la presencia femenina de cantantes, tiples, vicetiples, coristas para darle el toque de lucimiento anatómico.<sup>22</sup> La mezcla de bailes populares de salón con influencia de la danza cubana y la música –*couplet*, *fox-trot*, corridos, canciones rancheras y después el jazz, el tango, el danzón y el bolero– vencían todo aburrimiento en las salas; asimismo, los modismos verbales –albur, calambur, ironía–, personajes de tipo popular –borrachos, prostitutas, mariguanas, payos, etc.– y personajes de la política, la literatura; los periodistas se caricaturizaban para darle carácter cómico a las escenas costumbristas.

El cuerpo desnudo en los escenarios fue una estrategia para captar a un público que necesitaba tam-

---

<sup>22</sup> Sobre ello, Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante escriben: “Se le denomina tiple a la cantante o actriz de mayor importancia; tocha, al grupo de tres o cuatro bailarinas que rodeaban a la tiple; segunda tiple, vicetiple o segunda, al conjunto restante de bailarinas. Según el escalafón teatral, la debutantes tenían que iniciar sus actuaciones en el grupo de segundas para con el tiempo ascender a primeras tiples, si los empresarios encontraban calidad en su arte teatral” (1995: 11).

bién disminuir la angustia por la continua intranquilidad y proximidad incesante del peligro. Comprensible en tanto que las características de crisis se centran en la notable alteración del sentido del tiempo. En tiempos de guerra, la proximidad del peligro convierte a la vida en un presente que, por ser incierto, se vive como algo extraordinario. En esa intranquilidad permanente, el placer adquiere un significado especial; se le complace sin ningún otro tipo de consideración, porque la vida apenas aquilatada acarrea aprehensión, desdicha, destrucción.

Con esa angustia asentada por el peligro en incesante proximidad y la atmósfera de una existencia insegura, el placer adquirió una significación especial en la vida nocturna de la Ciudad de México. Las diversiones van a ofrecerse como dispositivos a los que aferrarse, que se cuentan como una efímera protección vital. Por el desconsuelo más profundo que provoca la guerra y para dar frente a esa constante zozobra, los espacios de recreación funcionaron muy bien para desbordarla en el placer más desenfrenado a través de la diversión, el juego, el espectáculo y el sexo. Entre 1910 y 1917, tanto en la gráfica como en los escenarios teatrales el cuerpo femenino dará una perenne referencia al sexo, pero, ¿qué significado adquiere la sexualidad en tiempos de agudas crisis sociales o tiempos de guerra?

### **Sexualidad de guerra o el rompimiento del monopolio de la violencia**

La guerra, cualquiera que ésta sea, en el momento del estallido de cada periodo de crisis social aguda,

se va a acompañar de manifestaciones y brotes de conductas y modos de pensar que atañen a la sexualidad. Ciertamente se narra la guerra por las memorias épicas, los recuerdos vergonzosos, los momentos abominados o extraordinarios en los que robar, violar, humillar, asesinar se convierten en algo normal.

Durante la guerra, las estructuras represivas emanadas del aparato estatal se rompieron. La estabilidad de las leyes perdió fuerza jurídica. Los procedimientos y las acciones infractoras o punibles encontraron un cierto grado de consentimiento, en tanto que las circunstancias azarosas modularon las sanciones legales, esto implicó cambios eventuales para los sujetos considerados transgresores. Y así, esta singularidad ha de entenderse como parte de una discontinuidad en la estructura de las relaciones humanas durante el conflicto armado, donde el cuerpo erótico fungió como instrumento de aturdimiento irreflexivo, puesto que las funciones normativas se relajaron y la sociedad rompió con los mecanismos y las orientaciones represivas que en tiempos de orden social se impone a la cotidianidad de los individuos.

Durante los tiempos de la revolución se rompió también con las prácticas de resistencia y subordinación impuestas, abriéndose a nuevas posibilidades de placer. El desorden quebró la estabilidad que proporcionaba el monopolio de violencia, es decir, esos mecanismos, orientaciones y concentración de acopio de poder en manos de un mínimo de personas, cuya función era hacer evidente la importancia de las leyes de control social (Elias, 1994: 348).

Así, al deshacerse el monopolio de la violencia, también se fragmentaron el control y los mecanismos

establecidos respecto a las prácticas cotidianas, incluso ellas transmutaron. El resultado puede observarse en asaltos repentinos de dar rienda suelta a las pasiones, o bien en la efervescencia los furores hasta el grado de atacar físicamente al otro, como resultado de las crisis que circunda a la sociedad. Tal fue el caso de la Revolución Mexicana.

En sus apuntes autobiográficos, José Clemente Orozco escribe que para él la revolución fue un evento lejano a sus intereses, sin preocuparle las causas indígenas, ni los problemas de los bandos políticos por el poder. Sin embargo, anota un aspecto que llama especialmente la atención. En los primeros tiempos de la revuelta armada, para allegarse recursos, Victoriano Huerta estableció garitos por toda la Ciudad de México. Los espacios de esparcimiento aseguraban clientes y dinero.

Por la noche la ciudad era algo fantástico. Los numerosísimos centros de juerga estaban atestados de oficiales del ejército huertista y de mujeres ligeras [...] Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el Teatro María Guerrero, conocido también por María Tepache, en la calle de Peralvillo [...] El público era de los más híbridos, lo más soez del peladaje se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado [...] No sé si esto es el fin de la civilización burguesa, de que tanto se habla, o el principio de otra civilización. De todos modos, es detestable (Orozco, 1966: 54).

Las palabras de Orozco sobre las costumbres nocturnas ciudadanas durante la revolución tienen esa nota de reflexión de que el comportamiento de lo que acostumbramos llamar *vergüenza* o *escrúpulos* se desvanecía. Ciertamente, la preocupación intelectual de

Orozco tiene relación con el miedo a la degradación social, o un miedo a que los individuos no pudieran defenderse del ataque físico directo u otra forma de agresión, ya que cuando la división de funciones baja y los órganos rectores se inestabilizan, las sociedades carecen de seguridad.

Pero es interesante notar que en medio de ese ambiente de incertidumbre social surgieron espacios pacificados, centros de diversión en los que las coacciones que pudieron pesar sobre los individuos se relajaban. La violencia física quedaba aislada en esos espacios de diversión. De ahí que la revolución arrastró consigo tanto una alteración en los comportamientos como en las estructuras emotivas y de control y, con ellos, las costumbres respecto a la vida sexual.

La agresividad tanto como el sexo son formas de placer, pero en el anclaje de la organización estatal, su control social se manifiesta, a través de mecanismos como son los escrúpulos, la vergüenza, el miedo o el desagrado. Durante la guerra civil se abandonó la regulación de las emociones, dando como resultado manifestaciones de crueldad y alegría, producida por la destrucción y los sufrimientos ajenos, así como la afirmación de la superioridad física.

Si uno de los indicadores de la represión social es el ejercicio perenne de controlar y canalizar la sexualidad a partir del cuerpo, cuando se produjo la revolución y, como parte de los mecanismos de sobrevivencia, el campo libidinal se concentró en el cuerpo tolerándose así una sexualidad de guerra, donde el placer adquirió, desde la violencia simbólica, otro significado.

## **Las revistas masculinas y los discursos sobre el cuerpo femenino**

Durante la revolución el ambiente en la Ciudad de México mantuvo ecos de ambivalencia: por una parte, con la movilización de los trabajadores en la búsqueda de mejores condiciones sociales y económicas; y por otra, el dinamismo en sus hábitos y conductas sexuales. En esos tiempos, los trabajadores que luchaban por su bienestar social, también tuvieron momentos de regodeo visual-sexual en su vida cotidiana. Receptores de imágenes y discursos que las revistas de la época ofrecían y que tenían fuerte relación con el ámbito del teatro.

Se pone atención a los valores que se transmitieron en las revistas periódicas, importantes medios de comunicación para la época, porque los discursos que se elaboraron en esas revistas ofrecen luz para tener en cuenta la alteración de la vida cotidiana de los trabajadores en el ámbito urbano. Sobre todo entre 1910 y 1914, los primeros años de la revolución, tuvo como efecto reacciones de resistencia-aceptación a nuevas pautas de comportamiento sexual.

A partir de ese juego de ritmos urbanos de la gente trabajadora y sus experiencias con la revolución, es necesario destensar la relación trabajo-cultura-roles entre los géneros, con el interés de descubrir las maneras como ellos y ellas se apropiaron del espacio público; pero, ante todo, los discursos de preocupación o de crítica hacia las mujeres asalariadas. Notas de voces narradoras que consideraban no necesaria la intervención de mujeres en el área del trabajo asalariado, por considerar a esa acción como trivial; por ejemplo, en el suplemento *Gil Blas*, el 17 de octubre de 1910 se escribió:

...algunas veces las mujeres hacen semejantes cosas, trabajar por excitación, por despecho, por llamar la atención de la gente de su clase, pero en todo caso no hay de por medio, más que la necesidad prosáica [*sic*] de ganar dinero (: 4).

Estos discursos hicieron especial hincapié en mujeres que se desempeñaron en el ámbito del espectáculo, proclamas que se divulgaron para expresar la resistencia a los comportamientos de estas actrices en escenario y fuera de él. Esas voces narradoras dentro de ensayos, poesías, chistes y/o albures emitieron ideas y percepciones respecto de la mujer, en numerosas ocasiones con un matiz misógino.

La prensa, medio que guarda para sí las singularidades del acto de información y comunicación social, hubo de resaltar sus intereses de clase y género. La acusación o denuncia por medio de artículos o panfletos es el mejor ejemplo de ello. Una muestra de diatriba nos lo ofrece el semanario *Vida Nueva*, donde José Rafael Rubio escribió en 1912:

El feminismo ha tomado proporciones revolucionarias [...] Todo lo han aprendido las mujeres [...] Los padres de familia –pobres, pero sin honra–, se apresuran, no á educar á sus hijas en el santo temor de Dios, como antes se hacía, sino en productivo amor á la máquina de escribir y á la taquigrafía Pickmann [*sic*] [...] no concibo yo cómo con sesenta ó setenta pesos, madre paralítica, dos hermanos chicos y renta de á veinticinco locos, se puede usar calzado de a quince, medias extra chic, sombrero modelo y traje que llama la atención... son puntuales para llegar al trabajo –y para toparse con el novio á la vuelta de la esquina–; son serias delante del patrón y alegres á bordo de un auto [...] Todo lo han invadido y pronto no tendremos donde [*sic*] pedir trabajo... (: 85-86).

O bien, como se hace notar en la publicación *Revista de Revistas*, en la que se nota el uso de la apología, con su característica de halagar y aprobar la dignidad de actos y actitudes en defensa del género femenino, que serían los menos:

El hombre egoísta y orgulloso no puede exigir que su compañera permanezca en su casa muerta de hambre y en la miseria, ni tiene derecho para llamarla libertina y corruptora de la sociedad, si sale de su hogar para ir á la escuela, al taller ó a la oficina para ganar el sustento con la delicada labor de sus manos femeninas. Por consiguiente, los que tratan con acritud la conducta observada por la mujer en estos últimos tiempos, en lo que se refiere á la evolución social del feminismo, no obran con justicia, y no estará muy lejos el día en que la fiel observación de los hechos y una lógica bien dirigida los llevará al conocimiento de su error y les haga abrazar la noble causa de la mujer, para trabajar en el sentido de su mejoramiento social... (1912: 1-2).

Pasando por la crítica o análisis puntual:

Resumiendo mis observaciones sociológicas acerca del feminismo en los distintos pueblos del mundo me permitiré decir algunas palabras sobre el estado del feminismo en México [...] Exceptuando algunas heroínas que en épocas pasadas han colaborado en la lucha por la libertad de su patria, el feminismo ha estado absorbido por los ejercicios religiosos y el confesionario. Su ideal no ha sido otro que procurarse la bendición del Santo Padre y la intercesión de alguna virgen milagrosa para llegar al cielo y salvar su alma. Esto estaría bien hace algún tiempo; pero con el gran caudal de instrucción y de conocimientos social de que dispone actualmente la mujer mexicana, está en la obligación de poner un poco más de su parte para la ayuda á la obra común de la evolución progresista. Preguntad al Presidente Madero el número de servicios inapreciables que su noble

y patriótica compañera le ha prestado durante la última campaña, hasta llegar al glorioso triunfo de la revolución (28 de enero de 1912: 5).

Transfiguradas en palabra e imagen, las resistencias y las conformidades registradas en los discursos propiciaron un cauce para reflexionar sobre el actuar tanto de hombres como de mujeres. El trabajo femenino fue un ingrediente de crítica hacia las mujeres y comportó un cambio importante en la vida cotidiana de la Ciudad de México. Al adentrarse al proceso laboral, el ritmo de sus funciones sociales y visiones del mundo –tanto de hombres como de mujeres– habrá de modificar también la percepción de género.

El ángel del hogar, estereotipo decimonónico por excelencia del *ser femenino* que se construyó como parte del proyecto de los nuevos estados nacionales parecía empezar a resquebrajarse frente al ritmo laboral femenino en la moderna nación. Si bien desde la época colonial las mujeres trabajaron en todas las artes y los oficios propios de su sexo: hiladoras de seda, lana, lino, algodón; dulceras, cocineras, etc.; o bien, cuando trabajaban con varones, por ejemplo en la fabricación de tabaco o en la elaboración de alfarería, su espacio de labores fue su propio domicilio.

Las mujeres casadas debían tener el consentimiento de su esposo y las mujeres solteras el de sus padres o hermanos mayores. Algunas mujeres aprendían a leer y escribir, y otras de clase acomodada recibían clases de piano, dibujo, costura o idiomas. No obstante, para las clases altas, el trabajo de la mujer fue signo de vergüenza y entre las clases bajas una necesidad para poder subsistir. Entre las clases medias, las mujeres que se vieron precisadas a trabajar lo

hicieron dentro del comercio al menudeo o el servicio doméstico.

A finales del siglo XIX, la integración de las mujeres al trabajo asalariado en las fábricas de textiles y de tabaco, en imprentas, o como enfermeras, secretarias, telefonistas, etc., reforma el proceso laboral femenino. La idea decimonónica de un *ser femenino como ángel del hogar* va a enfrentarse con la situación de facto de las mujeres trabajadoras que van integrándose, cada vez más, al ámbito público como parte del cambio capitalista. La tradicional expresión de mujer pasiva que se mantenía hasta entonces adquiere connotaciones de discontinuidad con la imagen de la mujer activa en el ámbito público.

Y será en el cuerpo que los discursos encontrarán un espacio central para hacer uso de sátiras y ataque violentos contra las mujeres. En los discursos escritos no había distinción entre las mujeres obreras, enfermeras, telefonistas, teatreras o tiples; todas por igual se hundían dentro de la tipología de mujeres de la “calle”, mujeres que vendían no sólo fuerza de trabajo, sino también la posibilidad de brindar su cuerpo, así como las prostitutas de los barrios de la Ciudad de México, tal como escribe Dorina sobre “La libre pensadora”, en la revista *Frégoli* en 1910:

De carecer de creencias hace gala, y jamás en la iglesia se le mira; por sus libres modales se le admira. En el paseo, los teatros y la sala. Siempre al hablar de creencias se resbala. Por ignorante, compasión inspira. No avanza nada en la amorosa escala. Al hombre más escéptico le hastía esa desfachatez que ufana luce, que buena esposa ser le impediría y a su eterna desgracia le conduce. Si ser así en el hombre pasaría, en la mujer no hay nada que la excuse (: 3).

O bien en la revista *Vida Nueva* de 1912:

Cincuenta años há que las profesiones y ejercicios lucrativos con despacho, róticos y *office boy* eran desconocidos para la mujer mexicana... Hoy las cosas han cambiado y las empresas femeninas han seguido una ruta muy distinta. Ni quien se acuerde de los bordados —á real la letra— ni quien piense en deslomarse batiendo un membrillate ó tejiendo tela de Penélope de una colcha matrimonial [...] Heliodora Godínez, la del entresuelo, no se dá abasto para atender á su clientela en eso del “masage [*sic*] facial, local y de cuerpo entero” [...] ésta es viuda; pero quedó de buen uso y desde que Dios amanece hasta que anochece, siempre está llena de clientes ricos [...] ¡Parece mentira que el masaje local produzca tanto dinero!... (: 85-86).

O bien, en *El Mundo Ilustrado* del 19 de julio de 1914:

Mi mirada se ha cruzado con la de ella, tal vez durando más de lo corriente entre mujeres y hombres que trabajan [...] sin embargo no he sentido nada, aquella impresión que yo recuerdo haber saboreado alguna vez, no muchas allá en mi lejana juventud cuando unos femeninos ojos españoles se fijaron en los míos, era algo como cuando se baja muy de prisa en un ascensor ¡vamos, que se perdían los pies! [...] Y es que esta actual civilización moderna, que todo lo mejora, está haciendo a la mujer útil para los negocios, menos... para los del amor, de donde yo deduzco por absurda consecuencia y como moral de este cuento, que si Eva, la primera mujer hubiese escrito a máquina tal vez Adán ni hubiera desobedecido al Creador (: 5)

Pero, sobre todo, es importante hacer hincapié en la las figura de las tiples o las mujeres del espectáculo teatral, ya que a partir de ese modelo se hicieron caricaturas y chistes para insistir sobre las conductas relajadas de la mujer. Desde el Porfiriato, durante la Revolución Mexicana y hasta después de 1922, estas mujeres van

a tener un papel interesante en cuanto al uso que forjaron del cuerpo desnudo femenino, tal como se lee en el artículo titulado “De las memorias de un empresario y a propósito de la nueva Eva” en la revista *Cómico*:

En las tandas, tiple quiere decir, generalmente, una mujer joven que sale á las tablas á coquetear con el público... Para ser tiple –condición *sine qua non*– es preciso ser joven. Las tiples se importan generalmente de España y son mujeres aseguradas contra resfriados. Para esto, en la fábrica que está en Madrid, se las hace que se vistan y desnuden pasando de una estufa a un refrigerador. La que después de haber entrado vestida a la estufa, entra desnuda al refrigerador, esa tiple es inapreciable. Otro de los cánones de la tiple es que tenga pantorrillas aceptables: 10 cms. de semidiámetro en el hemisferio formado por la pantorrilla es cifra prudente. Puede ser mayor si se quiere, pero menos nunca. Las tiples suelen cantar también, observación que debemos hacer antes de concluir; pero esto es accidental y casi innecesario, basta con que emitan algunas notas como Dios les da a entender. El empresario no les exige que suban mucho porque sabe que el público se preocupa poco del registro alto (1899: 10).

En las revistas periódicas se encontraron artículos que también establecen el punto de partida para rastrear la visión de los varones frente a las acciones femeninas en el espectáculo. En ellas se presenta el conflicto entre la relación de los patrones de conducta imperantes hasta entonces y, al mismo tiempo, exhiben al cuerpo de una manera distinta que sale del ámbito privado para replantearse en los espacios públicos. Las versiones masculinas difundidas en artículos de revistas como *Frivolidades* (1910), *La Risa* (1910), *Revista de Revistas* (1912), *Vida Nueva*, publicación ilustrada mensual (1912), *La Semana Ilustrada* (1910-1913), *El*

*Mundo Ilustrado* (1914), *Vida Moderna*, *Semanario ilustrado* (1915), *Revista Ilustrada* (1916), *La Guacamaya* (1911-1913 y reaparecerá en 1922), manifiestan la preocupación concerniente al efecto que estas mujeres alcanzan en el campo público.

Uno de los propósitos de estos escritores-periodistas iba encaminado a favorecer la discusión sobre los debilitados principios morales del orden social y la institución familiar. Cabe mencionar que en el periodo álgido de la revolución, sobre todo entre 1911 y 1914, las imágenes visuales de desnudos femeninos disminuyeron; pero, otros textos mantuvieron el interés centrado en el aspecto erótico y sexual, haciendo hincapié en los cambios de las conductas sexuales con un empeño por controlar, desde los mismos discursos y con fuertes epítetos morales, la permanencia de un orden social. La imprenta y con ella la gráfica serían el vehículo medular de expresión sobre las maneras de concebir los deseos y las fantasías de un imaginario masculino sobre el cuerpo femenino.

Se hace insistencia en la prensa sobre todo porque a partir de ella se transmitieron valores sobre el significado de ser mujer. El consumo de las revistas tuvo un importante papel instructivo para tomar conciencia –en las esferas medias y bajas– sobre el cuerpo y su salud, esto para hacer frente a los hábitos de relajación que conducían a la criminalidad. Era una didáctica reforzada con discursos heredados del determinismo biológico, ejemplo de ello se presenta en la revista *La Guacamaya*, semanario independiente defensor de la clase obrera, durante la primavera de 1913:

En todos los tiempos y en los países de la tierra, se han considerado los hombres que vulneran la integridad o los derechos de sus semejantes, constituyéndose transgresores

de la costumbre o de la ley, como verdaderos enemigos de la sociedad que perturban su equilibrio y, por lo mismo, detiene su perfeccionamiento. De aquí la necesidad imperiosa de separarlos del grupo social o de hacerlos desaparecer, según sea la gravedad del delito. Ante el general bienestar tiene que ceder el individuo. El estado de ánimo del criminal cuando delinque seguramente es morboso, anormal: su espíritu sufre, por regla general, una sobreexcitación que lo ciega y le hace concebir la idea de perjudicar [...] Verificando una rápida observación en nuestro medio, con amargura tenemos que confesar que los hechos delictuosos son muy frecuentes, sobre todo, entre las clases inferiores de la sociedad [...] Brevemente apuntemos las causas principales en nuestro modesto sentir. Desde luego surge en la mente la falta de ilustración como la de las más notables causas que impelen a delinquir a los hijos del pueblo; también influyen su deficiente nutrición que despierta en sus débiles organismos una irresistible inclinación a ingerir excitantes, alcohol principalmente, bajo su influencia cometen atroces atentados [...] Creemos que la criminalidad disminuirá en la misma proporción que aumenten las escuelas, los salarios y los centros de distracción para el pueblo. Elevando su nivel moral se le harán conocer sus obligaciones para consigo y para con la sociedad, y los veremos entonces avanzar con paso rápido cuanto seguro, por el sendero de la prosperidad (1913: 14).

Ese volumen de *La Guacamaya* es un ejemplo de la manera como la imprenta jugó un doble papel discursivo: uno restrictivo y otro permisivo. El restrictivo iba dirigido a los trabajadores, al rechazar ciertas prácticas consideradas nocivas —el alcoholismo, la prostitución y la recurrencia a los antros de diversión: cantinas, pulquerías, casas de citas, casas de juego y lo mismo teatros que ofrecían espectáculos obscenos. Al dar vuelta la hoja del mismo semanario, se presenta un poema y la imagen de una modelo desnuda. Prohibir, restringir y, al mismo tiempo, mostrar parte de

aquello que se critica fue de gran utilidad para fortalecer al unísono la doble moral que bien va de la mano con la normatividad pedagógica del régimen visual de sexualidad.

La revista *La Guacamaya* hubo de plasmar, en sus páginas subsecuentes, imágenes de desnudo para promover la venta de un libro titulado *Rameras*. El libro tenía una recopilación de poesías de autores latinoamericanos y fue editado por el dueño de la propia revista. Esta labor de publicidad confirmó una postura mesurada respecto a los asuntos sexuales, relacionando el discurso social con la imagen de desnudo y la prostitución sería el tema que sirvió de inevitable vínculo entre uno y otra.

Paradójicamente, tanto *La Guacamaya* como otros periódicos, revistas y manuales, en su esfuerzo instructivo moral hacia la clase obrera, quedaban alienados al sistema. Ese argumento de rechazo a lo inmoral fue difícil de conjugar, pues en último término la exigente dinámica de la producción industrial y sus productos en serie hacía inevitable que las amplias capas sociales participaran en ella. Definitivamente sólo una transformación política en el régimen de sexualidad podría crear los presupuestos para un régimen visual sexual con una alternativa artística más libre de prejuicios.

Las escenas libres, casi obscenas, que iniciaron los modernistas como propuesta de crítica social fracasaron cuando fueron absorbidas por el marco de lo socialmente tolerable y permisivo a través de imágenes verbales y visuales que entretenían y distraían de los problemas sociales en ese momento. Esa propuesta fracasó al igual que su postura vitalista de entrega a la vida exaltada, con fiestas desenfundadas, desprecu-

pándose de la opinión de la sociedad. La fuerza del régimen político normalizó tanto a las imágenes como a los creadores que no murieron en la búsqueda de ese anhelo hacia la libertad que quería romper con las normas establecidas.

Esta manera permisiva de consumo sexual visual posibilitó una cierta seguridad ante la licencia de la prostitución que se desenvolvía en la Ciudad de México durante el tiempo de revuelta armada. En las revistas, la pasión se desnudaba, sí, ofrecía sus encantos en la confianza de que la ficción se brindaba ante la ausencia corporal. Aspecto que, sin embargo, no será un atenuante de las prohibiciones y tampoco impedirá sus efectos en las prácticas al placer venéreo.

El punto primordial de esta ambivalencia discursiva de permiso y restricción es tomar como advertencia el hecho de que sí se habla del cuerpo, del placer y del sexo. Se trata de marcar la importancia de la puesta en discurso sobre el cuerpo y su régimen de sexualidad: quiénes lo hacen, cuáles son los lugares y las opiniones desde donde se habla, cuáles son las instituciones que se mueven dentro de ciertos intereses e incitan al orden y al bienestar, en una economía de almacenamiento y difusión de lo que se dice.

De ahí es importante el hecho de saber que la imprenta fue una instancia de producción discursiva cuya función tuvo el poder de legitimar ciertos modos de exposición referentes al cuerpo pero igual la de prohibir su exhibición. Instancia productora de saber que formuló argumentaciones con el efecto de lo que se decía a propósito de la sexualidad. Las imágenes visuales y narrativas fueron los canales para controlar el placer cotidiano. Las respuestas pudieron ser de rechazo, bloqueo, descalificación, no obstante el pú-

blico masculino también buscaba incitación, intensificación.

Todo esto se reflejó en los discursos que esas mismas publicaciones semanales expresaron sobre los comportamientos de los trabajadores respecto a sus excesos y costumbres que

Hasta el agua hace daño tomándola con exceso, dice un conocido adagio, y la verdad que encierra es tan grande y axomática [*sic*] que de su peso se desprenden todos los males que origina el abuso de las costumbres, tan inveterado de nuestro pueblo. México había permanecido durante muchos años en un estado de inconsciencia, que no se daba cuenta de sus actos; obraba según sus propios sentimientos y acataba las órdenes emanadas por el gobierno, sin discutir, si eran buenas o malas y sin protestar cuándo éstas atacaban a sus garantías. Así pues, el pueblo no era el pueblo libre digno de un régimen republicano, la democracia no era más que una fórmula y la ignorancia, la falta de conocimientos cívicos hacía que los mandarines obraran según más convencia á sus propios intereses siguiendo el sistema jesuítico de “que nadie sepa lo que sabemos para que hagamos lo que queramos”, aplicándole la oración cotidiana del clero de la orden de Jesús: “comamos y bebamos, pongámonos sordos” y así fue como enriquecieron sus arcas, y disfrutaron de garantías á a las que no eran acreedores, los déspotas gobernantes del pasado régimen. Cuando Madero, bajo la tutela de Vázquez Gómez, Azcona, Roque Estrada y socios proclamaron la nueva era democrática que había de dar al país libertad absoluta, el pueblo despertó y buscó en el diccionario el significado de esa palabra que no conocía más que de nombre, dispuesto á ejercitar los derechos que ella le daba; pero emocionado por su primera acepción, no siguió leyendo todo lo que ello significaba y se conformó con practicar la primera cláusula que á la letra dice: *Facultad que tiene el hombre de actuar á su antojo* y á su antojo obró y sigue obrando sin que haya quien ponga un dique á la corriente libertadora que inundaba la socie-

dad. Los mexicanos conscientes moderan sus actos y ejercen la libertad que disfrutaban sin sobrepasarse de los límites de la razón y el orden, pero aquellos que el uso lo degeneran en abuso, han convertido la libertad en libertinaje, poniendo en peligro la seguridad y garantías del pueblo honrado y prudente que piensa con cordura y no se deja llevar de los instintos desoladores de aquellos que aprovechan el estado actual de anarquía en que vivimos... El gobierno duerme á pierna suelta y cree que el contener desmanes, evitar abusos y castigar a los perturbadores del orden, sería un ataque á las garantías y deja que cada quien obre según su voluntad, según sus instintos, sin preocuparse del bien, engrandecimiento, cultura y prestigio de la Patria (“Libertad y libertinaje”, *La Guacamaya, El semanario independiente defensor de la clase obrera*, 6 de agosto de 1911: 3. Las cursivas son del texto).

Con influencia del determinismo biológico y del positivismo, estos periodistas argumentaron la incursión de las mujeres en el campo laboral y definieron esta acción ya como una rebeldía, o bien como una conducta de mejoramiento social a la que dieron por nombre “feminismo”. Según estos discursos, la ciencia y la economía eran las causas determinantes del progreso y la evolución social de la mujer, y su introducción al campo laboral, un factor creador de conocimiento y generador de ganancias para proveer su propio hogar; no obstante, esta condición de emancipación femenina se cuestionaba moralmente y se sancionaba como un atentado al orden de las leyes naturales y contra la supremacía del varón. Estas determinantes –ciencia y economía– fueron imaginadas como propias del género masculino, y a los varones se les señaló como igualmente responsables del descuido en los terrenos en los que la mujer empezaba a desempeñarse con singular notoriedad.

El hombre fue considerado el maestro de la ciencia, su propagador más activo y su más firme sostén; el creador de las leyes que rigen a la humanidad, de sus deseos y pagado de sí mismo, por lo que hace y por lo que inventa. Pero, de igual modo, se escribía que por causas de orden económico, a principios del siglo XX, más que en ninguna otra época,

el hombre ha dejado en lastimoso abandono su hogar y su familia, dejando (a la esposa) en una situación precaria, que la obliga a trabajar. El hombre se aleja cada día más de su casa para ir á los teatros, á los *boulevard* y a otros lugares de recreo [...] y volver a donde está su pobre compañera, que sólo espera las consecuencias de la depravación del esposo...

Este descuido fue aprovechado por las féminas “de sus sabias investigaciones y de la civilización que es su legítima consecuencia [...] hizo que la mujer adquiriera una instrucción selecta [...] de los estudios biológicos y estéticos” para ingresar al campo público (Schemonti, 1912: 1-5).

Con la crítica a esa actitud irresponsable del varón como una de las causas por las que las mujeres trabajaran y el enfado por la participación de ellas en el ámbito asalariado fue parte de esos discursos:

no se puede acusar á la mujer de atentar contra la supremacía del hombre, porque un hombre cuya conducta es depravada y escandalosa, que exige de la mujer una suma de trabajo superior á sus fuerzas y, muchas veces, indigno de su sexo [...] El hombre egoísta y orgulloso no tiene derecho de llamarla libertina y corruptora de la sociedad si sale de su hogar [...] para ganar el sustento con la delicada labor de sus manos femeninas (1912: 5).

El ingreso de las mujeres al campo laboral trajo consigo varias consecuencias: la resistencia a abandonar la tradicional forma de percepción cotidiana de que el único proveedor fuera el varón; el hecho de que la mujer ingresara al ámbito asalariado fue motivo de reflexiones encontradas y la prensa uno de los vehículos de opinión y el cuerpo el mejor espacio donde depositar esas diatribas:

...de seguir las cosas como van, va á llegar un día en que las señoras nos echen de las redacciones y nos encontremos con que Mario Victoria va á hacer la compra al mercado. Vega, el dibujante, se consagra á la manufactura del mole de guajolote, y yo me meto á nodriza con obligación de lavar la ropa... (Rejúpiter, 1912: 85).

La ironía, en tanto dispositivo de poder, rompe con la regla de razón y se sustenta bajo expresiones de resistencia y coerción. Así, el sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no fue el único elemento constitutivo de prácticas punitivas. Por infringir las *leyes naturales* de la supremacía varonil, el castigo pasa ahora a ser un arte de decir sobre el significado de los valores sociales.

Emergieron otras técnicas más sutiles de vigilancia al cuerpo: la manipulación a través de reglas austeras y como efecto de una nueva continencia. Como un panóptico, se vigilaba al cuerpo femenino no para castigarlo físicamente, sino para sancionarlo de un modo que procediese en profundidad sobre el pensamiento, la voluntad y las disposiciones. La palabra y la mirada se convirtieron en los mejores dispositivos de control dentro del juego de poder sobre los cuerpos.

Entre 1910 y 1917, los discursos sobre el sexo y los que calificaban a los individuos femeninos juzgaron intereses, atavismos, rebeldías, deseos y transgre-

siones por igual. Por medio de los discursos, la sanción para las mujeres por desacato al orden social implicó un juicio de normalidad, es decir, los discursos demandaban un control para neutralizar su estado peligroso de independencia.

Conocer la *naturaleza* femenina y su comportamiento fue de interés científico desde el XIX, con una valoración cuidadosamente analítica sobre su identidad. Los discursos sobre la sexualidad y el género estuvieron dispuestos para funcionar y surtir efecto a través de una eficaz administración de la sexualidad: la prensa. En tiempos de revuelta social, a la industria publicitaria no le interesó una represión del desorden o una prohibición del sexo, sino ser el medio para expresar la necesidad de reglamentar el sentido de sexualidad y género mediante discursos públicos que resultaran útiles, sobre todo por el surgimiento de la población como problema económico-político, con sus fenómenos específicos de la mano de obra o la capacidad de trabajo, y, en adhesión, el sexo: la precocidad, la frecuencia de las relaciones sexuales, la consecuencia de las prohibiciones, la periodicidad de prácticas y diversiones. El interés político sobre la población se extendió más allá de las reglas del matrimonio o de la organización de las familias, para considerar también las maneras en que cada cual hace uso de su sexualidad. Así igual preocupaba el desenfreno de los ricos, los célibes y los libertinos que la conducta sexual de la población como objeto de análisis y, a la vez, blanco de intervención.

El interés por saber sobre las conductas sexuales de la población, respecto al trabajo y al género, conllevaba la idea de crear una regulación más fina que aquellas tradicionales medidas fiscales y religiosas, y fue la de tratar de cambiar el comportamiento sexual

de hombres y mujeres en un ejercicio de autocontrol. No se trataba de un régimen menos prohibitivo, al contrario, era decir sobre el cuerpo sexuado y manifestarlo de otro modo. Se trataba de la difusión de las ideas y de otros puntos de vista, para obtener efectos eficaces.

En revistas para caballeros, la gráfica funcionó a modo de dispositivo adyacente a las cosas dichas, con ellas y a ellas vinculada como estrategia de conjunto. Además de que las mujeres trabajasen y ocuparan un ámbito que por tradición nos les correspondía, este fue un evento propio de principios de siglo XX, y lo interesante es observar también que los discursos de descalificación fueran continuos, irónicos y desiguales.

A los discursos sobre el carácter y la inferioridad de la mujer respecto del varón desde la medicina, la psicología, las leyes, se anexaron aquellos sobre perversiones sexuales –tratados como crímenes– y se filtraban hacia la sexualidad de las parejas, recalcando el comportamiento peligroso tanto de hombres como de mujeres. Desde la prensa, los discursos habrán de señalar los riesgos que entrañaban las costumbres relajadas en la Ciudad de México:

...pues la inmoralidad y la prostitución ha sentado sus reales en esta nación de las luchas eternas [...] larga sería la lista de los actos inmorales que a diario se registran sin que de ello se den cuenta nuestras autoridades [...] Esperamos que nuestros gobernantes pongan coto a tanta inmoralidad y den mayor impulso a las industrias para apartar al obrero de la senda tortuosa por la que ahora camina (*La Guacamaya*, 27 de diciembre de 1914).

Así pues, se invitaba a los receptores varones a la concupiscencia de la mirada, pero, al mismo tiempo, se

requería de la mirada una función de policía sobre el cuerpo. Las impresiones gráficas sobre el cuerpo erotizado publicadas en semanarios y periódicos de la Ciudad de México funcionaron a modo de desplazamiento de sentido sobre los eventos que sucedían en los escenarios públicos.

### **De la imprenta al escenario, el tratamiento del cuerpo en tiempos de revolución**

Las revistas de la época trataban de reseñar en forma de parodia los acontecimientos más importantes de actualidad, su prosa atrapó entre sus hojas la caracterización de un cuerpo femenino que se mostraba seductor. El medio gráfico a la par que las revistas de teatro imprimían en sus argumentos los sucesos políticos, mostraban al cuerpo erotizado como una necesidad de expresión y válvula de escape ante esa época de conflicto bélico. La revista teatral se tornaría un espacio predilecto para la convivencia de las clases, y el teatro frívolo se convertiría en un sacrilegio de la vida cotidiana. Las mujeres de teatro o divas –cantantes, actrices y tipes– salieron al mundo público y llevaron el cuerpo desnudo a la plaza pública. La revolución dio lugar a oportunidades para que la Ciudad de México adquiriera un vigoroso ritmo de placer en los numerosos centros de juerga: las casas de juego tendrían tanto éxito como las casas de citas, las cantinas, las pulquerías y los teatros.

Para 1910, los espacios públicos, incluyendo los teatros de la Ciudad de México tomarían muchas veces el lugar de información sobre las noticias de actualidad política que se escondían detrás de la alu-

sión a determinados personajes de la revolución maderista y del gobierno porfirista. Lo que no se atrevían a decir los periódicos, o lo que parecía en sus páginas al día siguiente, se oía por primera vez en los escenarios de los teatros, con las tandas, las cuales consistían en presentar dos o tres obras con un intermedio breve, cuyos argumentos, además de la información política, también favorecían la frivolidad; esto propiciaba que el último espectáculo fuera el más concurrido, sobre todo por el sexo masculino: hombres solos, tanto jóvenes como viejos. Así se estructuraban las tandas, entre animados y osados diálogos para soltar las alusiones políticas que empezaban a constituir la gracia de las revistas, esas dramatizaciones realizadas de manera satírica, por lo general cómica y en forma de parodia. Los teatros María Guerrero y Apolo tuvieron especial atención, ya que en estos espacios los cuerpos tuvieron una función importante durante el periodo álgido de la revolución.

En este contexto de crisis armada, movimientos y agitaciones sociales, la Ciudad de México experimentaba en su cotidianidad diversos eventos destinados no a negar la existencia del conflicto político armado, sino a moverse entre dos extremos —en comparación con la vida en tiempos pacíficos—: uno que ofrecía amplio margen para la manifestación de las pasiones, posibilidades de esparcimientos que satisficieran los apetitos carnales, y otro el de dar rienda suelta al odio en la destrucción. En ambos extremos, los ciudadanos se encontraban continuamente con la amenaza de torturas físicas y encarcelamientos como efecto de decretos provisionales. El cuerpo oscilaba entre el placer y el sufrimiento repetido, peligro al que se le sometía por causa de la guerra.

Cada periodo de crisis aguda se halla precedido o acompañado de manifestaciones en las costumbres o en la ideología que concierne al cuerpo y su sexualidad.<sup>23</sup> La búsqueda del placer en tiempos de crisis se vive como un primer impulso, donde ese vivir aquí y ahora acarrea placer, se goza de él por entero, sin ningún otro tipo de reflexión, sin pensar en las repercusiones, dada la condición del presente extraordinario que determina la certeza de un futuro incierto y amenazante.

Con la intranquilidad continua, la proximidad constante de la muerte, esa vida insegura y apenas commensurable generaba desdicha, aprehensión, frac-

---

<sup>23</sup> Cabe recordar que en el periodo de la revolución burguesa de 1789, la crítica a la decadencia moral aristocrática y la respuesta al ascetismo se promovió con representaciones pornográficas. La Revolución Francesa y la pornografía tuvieron íntimas conexiones. Políticamente motivados, pensadores sociales como Mirabeau y Saint-Just escribieron pornografía antes de la revolución, y uno de los escritores pornográficos más conocidos, el Marqués de Sade, participó directamente en la revolución. La pornografía ayudó a minar la legitimidad del anterior régimen como sistema político y social. La iconografía y los discursos políticos de la Revolución, como símbolos de lo íntimo y lo público, lograron desarrollar un notable poder público. Las relaciones de pareja, específicamente de matrimonio, aumentaron de manera inusual durante la revolución; pero estos vínculos no se realizaron precisamente por amor. Lyn Hunt menciona que la proporción de matrimonios en los que el marido tenía menos de veinticinco años y era diez años menor que su esposa pasó de diez por ciento a un diecinueve por ciento en 1796. Esto se explica mejor si se considera que el matrimonio era el mejor procedimiento para evadir la incorporación al ejército (2001: 41). Otro ejemplo que bien puede explicar esta relación de guerra y sexualidad es la que se experimentó durante la primera revolución socialista. Al decir de Muldwarf, en Rusia, con las nuevas formas de vida sexual tanto entre la juventud como en ciertos medios intelectuales y obreros, con *el amor libre* o la *unión libre* se negaba el cumplimiento institucional del matrimonio. Su crítica a los valores morales de su tiempo estaba dentro del mismo movimiento de rechazo al orden social que producía tales valores para perpetuarse. Así pues, se propició un desquiciamiento de las estructuras sociales represivas emanadas del aparato estatal, que en su conjunto indujo a la búsqueda de nueva libertad vivida como una liberación de la sexualidad (1973: 10).

so, destrucción. Esa atmósfera existencial en la que sólo ocasionalmente aparecen pequeñas islas que aseguran una transitoria protección de la existencia, suele ocasionar, muchas veces sin motivo alguno, cambios rápidos desde la alegría más desenfrenada hasta el abatimiento más profundo.

En la etapa de la revolución, las pautas en las costumbres y en las instituciones dieron lugar a la búsqueda de formas de vida sexual tanto en los medios intelectuales como en los obreros. Las crisis en las costumbres, sus manifestaciones y sus causas no han de ser otra cosa que la manifestación de la crisis de la sociedad.

Durante el periodo armado de la revolución se desarrolló una nueva forma de relaciones entre hombres y mujeres. Ya fuera porque perdían a su pareja y se arrimaban a otro hombre. O bien, otra forma de intercambio de pareja eran los raptos. En la clase media se dieron muchas separaciones por ausencia del cónyuge, quien se quedaba a vivir en alguna región distante (Lau Jaiven, 1995: 92).

Parece que la crisis social fue percibida por los individuos como una ruptura de las estructuras represivas emanadas del aparato estatal, y la liberación de placer ha de ser vivida como una liberación de la sexualidad. Las batallas y las guerras continuas se asocian al descontrol del individuo, las coacciones permanentes de funciones pacíficas dejan de funcionar. La intensidad que se desborda y va de un lugar a otro desata miedo y la transformación repentina.

Las oscilaciones en el comportamiento y en las manifestaciones de los sentimientos son pronunciadas en saltos inmediatos. La vida cotidiana no se libera de sobresaltos que se manifiestan de modo inesperado.

La violencia física deja de recluirse en los cuarteles y afecta a los individuos en los casos extremos de subversión social; lo que emana de la violencia física ejerce influencia sobre el individuo en sociedad y le proyecta inseguridad permanente. Él se zarandea de un extremo a otro, tan pronto es agresor como agredido, vencedor o vencido, entre poderosas explosiones de alegría y terrores atroces.

Sumemos a ello la violencia simbólica en tiempo de guerra. Al imputar la división sexual del trabajo, criticar los cambios en la distribución de las tradicionales actividades y espacios designados a cada uno de los géneros y censurar la insubordinación en el comportamiento de las mujeres en tiempo de guerra, se movilizaron los valores de legitimación androcéntrica, como una necesidad para ratificar esa inmensa máquina simbólica del orden social. Frente a la inseguridad de la guerra, del rompimiento de las estructuras de poder, una vía de vigorizar el orden fue expresarse con representaciones más o menos conscientes e intencionales. Ejemplo de ello es la ideología y los discursos de la época respecto de los géneros y sus cuerpos.

### **Menos recato, más escándalo.**

#### **Vida nocturna en la Ciudad de México, 1910-1917**

Las representaciones no serían, sin embargo, las únicas formas de relaciones que conciernen al comportamiento sexual en tiempos de guerra. Ya se sabe que el mundo social construye el cuerpo como una realidad sexuada que en el proceso de su historia se percibe natural y depositario de principios de visión y división genéricas. El programa social de percepción incorpora-

do se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí. Sin embargo, la aplicación de este programa social, a partir de la correspondencia entre los procesos del mundo natural y los principios de visión y de división entre los géneros, dio lugar a una lucha cognitiva a propósito del sentido de las cosas del mundo, en especial, de las realidades sexuales.

En este sentido, las mujeres de teatro tuvieron un lugar distintivo en tiempos de revolución. No son mujeres abnegadas, ni madres resignadas, tampoco son mujeres de fábrica ni de talleres. Caso especial adquieren estas mujeres quienes han de incluirse en los espacios de diversión, alejadas de la rutina fabril, de la vida de la educación en escuelas primarias, y en los espacios burocráticos cerrados a ellas.

Tiples y vedettes se apoyaron en la gracia de sus gestos, en la vibrante movilidad de su cuerpo y en la voluptuosidad de sus comportamientos sin alinearse al desahogo carnal como sería el caso de las prostitutas, mujeres de *la calle* que vendían su cuerpo al mejor postor y en casos patéticos “pisando abrojos, sin sabor y pena, porque para la nueva Magdalena ya ni piedad ni compasión había” (*La Guacamaya*, 1914).

No obstante, las mujeres de los escenarios histriónicos fueron comparadas con las prostitutas por su relajamiento moral, recibiendo calificativos tales como descocadas, desvergonzadas, sacerdotisas más inmundas, hetairas actrices, y sus intervenciones en escena se calificaron de pornográficas, obscenas, inmorales, sicalípticas.

Partícipes de los escenarios teatrales, ellas tuvieron cierto control a partir de su comportamiento histriónico. Paralelos a las marchas, plantones, campamentos populares de una sociedad civil agitada, los

espectáculos de teatro llamados revista mexicana pudieron dar cuenta de burlas y denuncias hacia los gobernantes de la época. Estos espectáculos constituían un pretexto para criticar los acontecimientos sociopolíticos de la revolución, representar hechos y personajes en forma satírica dando libre expresión al humor de actores y tiples.

El gusto por el teatro, además de que permitía a los *pelados* ejercer cierta libertad de palabra y acción, se debía a la oportunidad de ver el elenco formado por mujeres que lo enseñaban *casi todo* y empleaban su picardía para hacer atractivo el género de revista. La función social del teatro en la etapa de la revolución adquirió gran importancia, en tanto que, en el ambiente social de esos años, existió una acción política que permitió una actividad dialógica entre actores y público, favorecida por la poca estabilidad del nuevo Estado.

En tiempos de revolución, tanto empresarios como escritores, actores, actrices –tiples, vicetiples–, tuvieron una postura más bien cómoda, comprometida únicamente por intereses individuales y protecciones del gobierno en turno. Muchas de las obras que se presentaban, ya fueran zarzuelas, sainetes, sátiras modernistas o revistas estaban llenas de alusiones políticas, constituyéndose en un espectáculo festivo. El público asistía al teatro de revista atraído por las noticias de actualidad política que se escondían detrás de la alusión a determinados personajes de la revolución.

Por otro lado, las obras de teatro tendrían, igualmente actuaciones sicalípticas. El teatro Apolo sería el espacio que más escándalos ocasionaría en el tiempo de la revolución, por el gusto de cultivar el *género procaz*. Se caracterizó por llevar a escena revis-

tas albureras y espectáculos subidos de tono, con una buena dosis de erotismo, siendo uno de los primeros teatros que ofreció burlesque donde la bailarina, al compás de una música suave y sugerente, se iba despojando de su escasa ropa, a veces se excedía con la cuestión erótica (Dueñas, 1994: 35); esto significa que para llamar la atención del público, el Apolo presentaba tiples que ofrecían espectáculos de desnudo.

Lo mismo sucedía en el teatro María Guerrero, que por la poca calidad de las obras presentadas en sus escenarios recibió, por parte de los cronistas de la época, el despectivo nombre de teatro María Tepache, ya que según ellos era el espacio preferido de la clase obrera, que acostumbraba ir a las tandas con frecuencia. Las tandas del teatro María Tepache se repetían hasta doce veces cada noche en virtud de una ingeniosa estratagema: la tiple se despojaba de una prenda de ropa después de cada *couplet*, comenzando por el abrigo hasta quedar en mallón. Esta revista se presentó cientos de veces y a todos regocijaban los chistes sobre la realidad política.

Ya para 1912, periódicos, diversas revistas semanales de la ciudad y los concejales del H. Ayuntamiento de la Ciudad de México dejarán escuchar voces de indignación para demandar las faltas a la moral de las *hetairas actrices* que representaban obras de teatro y hacían desnudo sin el uso de mallas. En la etapa de inicios del siglo XX, indudablemente los escándalos de tiples en los teatros ciudadanos tenían fuerte relación con lo que al uso de su cuerpo refería, tal como lo cita en sus “Filosofías ligeras”, el periodista Jaime de Montabliz en la revista *Frivolidades* del 27 de marzo de 1910:

Entre el amor animal, primitivo y salvaje, el que se vende y ejecuta al modo de mercancía, me quedo con el primero, por artístico y erótico que el segundo sea. Siempre ha sido esta mi manera de pensar en lo relativo á amoríos; pero me he afirmado más en ella desde que me dio por asistir, con alguna frecuencia, a las funciones en que hacen el gasto bailarinas lagartas y bien formadas, de esas que más que por su arte, harto discutible, se distinguen por sus formas, posturas y meneos que es lo que al fin de cuentas les da fama y cheques de envidiable valor. ¡Y qué olfato tienen estas diabólicas mujercitas! En cuanto salen al escenario, no sé si porque los conocen de antemano, ó porque algún corredor de cueros les indica el lugar donde conviene tirar el anzuelo, el caso es que los guiños picarescos, miradas, meneos que arden en un candil y ponen los dedos de puntas, por efecto de la nerviosidad que producen, y esas «sacadas» de lengua lascivas reveladoras de secretas aptitudes allá van, a los discretos palcos, donde ostentosos ó agazapados, según el desenfado de cada quien, se hallan los invencibles conquistadores de todas las hermosas pecadoras que eligen los escenarios, con cualquier disculpa artística, como campo propicio de sus grandes planes estratégicos.

Las argumentaciones alrededor del cuerpo sexuado y sensual vigorizaban la incitación a hablar de él, al mismo tiempo acrecentaban un peligro incesante. En diferentes revistas de la época se encuentran relatos donde se informa del incremento de la prostitución en la Ciudad de México y de *casas de mala nota* o burdeles que habrían de cobijar a las tropas. Estos centros de diversión fungieron como la trampa para los parroquianos que asistían a ellos. Como el reclutamiento para el ejército se hacía por el procedimiento de la leva, los antros o los teatros podían ser cerrados sin previo aviso y los hombres más fuertes, ésos a los que la noche había acarreado placer, sin ningún otro tipo

de cálculo sobre las consecuencias posibles de sus parrandas nocturnas, eran enviados a las filas del ejército federal.

De esa zozobra y peligro constante, se conformaría la atmósfera de una vida incierta. Ante tales contingencias, las diversiones nocturnas se ofrecieron como dispositivos a los que aferrarse y eran parte de un efímero escudo contra la angustiada existencia. Frente a la constante zozobra, los espacios de espectáculos funcionaron muy bien; el placer desenfrenado en la diversión, el juego y el sexo suelen aliviar hasta el desconsuelo más profundo que provoca la guerra.

### **Las disposiciones para diversiones públicas, las manipulaciones de los placeres**

Entre 1912 y 1915, los Concejales de la Comisión de Diversiones Públicas del H. Ayuntamiento de la Ciudad de México elaboraron diversos oficios, en los que se sometían a la consideración de las autoridades la conveniencia de que mientras se siguieran representando obras obscenas en los teatros, fueran calificadas exclusivamente para hombres solos. Tal es el ejemplo del oficio girado el día 17 de enero de 1912 a la sala de comisiones del H. Ayuntamiento de la Ciudad de México:

Proposición del C. Concejal Dr. Felipe Gutiérrez de Lara y que en sesión del 16 del presente se mandó pasar á la Comisión de Diversiones Públicas:

[...]

Cuarta.- Suplíquese á los C. C. Concejales de Higiene y Vicepresidente del Ayuntamiento hagan una visita de inspección minuciosa al Teatro María Guerrero, y que se sir-

van informar á la mayor brevedad posible si el referido teatro puede seguir en las condiciones en que actualmente se encuentra.

Quinta.- Suplíquese á la Comisión de Diversiones estudie la conveniencia de que mientras se sigan representando *obras obscenas* en el Teatro María Guerrero *éste sea calificado para hombres solos*.<sup>24</sup>

(Diversiones Públicas,  
Expediente núm. 1320: 1912).

Esta prohibición de género fue parte de la política del régimen de sexualidad. No es extraño si se ubica que para ese periodo el imaginario colectivo afirmaba y defendía la virtud femenina bajo un tipo de conducta ejemplar, con el ideal íntegro para la vida familiar en la tríada madre-esposa-hija. Los discursos científicos unificaron prácticas con teoría al referir a las conductas contrarias a las virtudes morales como perversiones. Justificaban entonces que toda acción con tintes sensuales, de rebeldía y cínicos por parte de las mujeres sería considerada como perversión, y por tanto, una enfermedad. Al serle negado el ejercicio de su sexualidad en lo que a erotismo se refiere, se le recluía a un espacio vital elemental de la procreación, único eje auténtico de su naturaleza. Respecto a los varones, bajo la representación de *homo economicus* justificaban sus características como proveedor de la mujer, protector audaz y vigoroso; asimismo, fue elegido por su naturaleza para gobernar, al serle brindada la gracia de la inteligencia y la capacidad de juicio para decidir por sus actos.

---

<sup>24</sup> Las cursivas son nuestras.

Estos estereotipos entre los géneros favorecieron de igual modo la clandestinidad institucionalizada de la prostitución y la pornografía. Esa diferencia entre las mujeres “buenas” o “ángeles del hogar” y las “malas” o “vampiresas fatales” sólo sirvieron, con su antinomia, para mantener la bifurcada sexualidad del varón burgués; pero, sobre todo, fueron útiles para promover un tipo de régimen sexual de menos contacto, pero sí mucho más visual.

De esto, los concejales no quedaban exentos. La comisión los enviaba a ver las obras de teatro que eran consideradas obscenas para corroborar que, en efecto, las representaciones que se ofrecían al público en general eran inconvenientes moralmente hablando. Después de dar fe de los hechos los concejales enviaban proposición a la Comisión de Diversiones Públicas del H. Ayuntamiento de la Ciudad de México, que tardaba aproximadamente un mes para hacer su sesión y aprobar la iniciativa de propuesta. Paso siguiente se informaba al C. presidente del H. Ayuntamiento de la capital por medio de un oficio. Este documento tipo dictamen se enviaba al gobierno del Distrito Federal a fin de que el propio gobierno dictara las disposiciones favorables.

El trámite burocrático que seguían las autoridades del H. Ayuntamiento de la Ciudad de México en comunión con el gobierno del Distrito Federal, para solicitar la conveniencia de calificar a los teatros que presentaban obras obscenas, llevaba un tiempo aproximado de tres meses. Y las sanciones a dichos espectáculos consistían en cerrar los centros de recreación, conducir a los actores a la comisaría, aplicar una multa y, después de ser liquidada la sanción, el teatro volvía abrir sus puertas con los mismos espectáculos sicalpticos.

El cuerpo como espectáculo y, al mismo tiempo, como objeto intermediario de control social. Ese control sobre los cuerpos ya no sería directo. La manifestación de la modernidad en el cuerpo se evidencia en que él se convierte en un objeto intermediario prendido a un sistema de coacción que ya no tiene que ver directamente con el sufrimiento físico o el dolor del cuerpo mismo, sino con una acción punitiva de sobriedad y racionalidad. Como bien ha escrito Foucault (1998) el victimario se ubica ya dentro de los sujetos, un efectivo crítico interior que domina, sojuzga, controla, y el Estado funge como un administrador a través de un ejército de técnicos que relevan al verdugo: policía, médicos, sacerdotes, jueces, psiquiatras, psicólogos, educadores.

La modernidad en el cuerpo se hace palpable al dispensar a los individuos de una instancia disciplinaria altamente severa, a otra de mayor seguridad, que está más interesada en vigilar al individuo, neutralizar su condición peligrosa, transformar sus facultades delictivas y no cesar hasta obtener el cambio. La disciplina judicial otorga medidas de seguridad (privación de residencia, libertad vigilada, tutela penal, prohibiciones, reglamentos sobre diversiones) que sancionan para castigar pulsiones y deseos, pero en el fondo a lo que se invoca es a controlar la voluntad del sujeto.

A principios del siglo XX, la justicia se preocupó por aplicar su normatividad sobre el cuerpo con consideraciones pretendidamente científicas que brindaban facultades a los reglamentos vigentes con sus medidas punitivas y aprobarles reprimir, impedir, excluir, suprimir. Los reglamentos de la Ley de Organización Política y Municipal en lo relativo a Diversiones Públicas a cargo de tal gobierno del Distrito Federal son

ejemplo de su uso para salvaguardar el orden, al mismo tiempo que se apoyaba en el sostenimiento de una *economía política* del cuerpo: a través de su utilidad, de su distribución y de su sumisión; pero también de sus relaciones de poder, de dominación y, sobre todo, como fuerza de producción.

En apoyo a salvaguardar el orden, la mirada adquirió fuerza como elemento participativo de ese poder disciplinario. Dentro de las tecnologías en el orden del poder, el panoptismo, ese conjunto de mecanismos de vigilancia integral, fue de particular importancia en tanto que sirvió de utilidad en los espacios de diversión pública: teatros, cinematógrafos, hipódromos y demás lugares de diversiones, para establecer una *correcta* difusión en las presentaciones de los espectáculos que ahí se exhibían.

Los concejales, los empresarios, los regidores, el inspector general o el agente de policía subalterno, los editorialistas, los caricaturistas o los fotógrafos, a través del juego de la mirada, actuaron de manera activa en el ejercicio de mantener el orden como un panóptico. La mirada se convertía en un dispositivo de coacción con diversas y sutiles técnicas de normalización articuladas: la discreción y la observación en detalle se materializaban en registros minuciosamente analíticos sobre la conducta, permitiendo una administración disciplinaria en apoyo a preservar un orden. El Ayuntamiento y la prensa hicieron visibles a hombres y mujeres sobre quienes se aplicaron las sanciones, ejercitaron así todo un arte de las vigilancias.

Al correr 1912, en la Ciudad de México muchos documentos fueron girados para denunciar actos inmorales en los diversos espacios de esparcimiento. Los centros de diversión pública funcionaron en sí

mismos como operadores terapéuticos para los momentos de incertidumbre social. Los dispositivos de vigilancia debían prevenir el libertinaje como imperativo de moralidad. Por eso, las direcciones de las instituciones disciplinarias con funciones administrativas, policíacas de vigilancia, económicas de control y de verificación, y pedagógicas con fomento a la obediencia y el trabajo produjeron un sistema de observación que funcionó como un lente de la conducta.

Las tiples y las bailarinas estuvieron en la mira de la crítica por parte de varios censores de ese tiempo. La observación disciplinaria hacía notar el exceso que ellas cometían al rebasar las fronteras de lo recatado. Las voces de censura fijaban límites a lo indecoroso, a partir de discursos y prácticas legales que establecían normas contra las transgresiones a la moral, pero con ello no convencían para nada al público, ni tampoco quedaba claro cuáles eran en realidad esos límites.

Es interesante observar que en tiempos de guerra civil, a inicios del siglo XX, en la Ciudad de México:

...el falso pudor de esa época, las represiones, la Revolución y la terrible inestabilidad política tuvieron en consecuencia una desinhibición declarada en todas las esferas. Desde 1913, las modas se simplificaron, las faldas se subieron, el cabello también se volvió corto y las mujeres acrecentaron su participación en mayores aspectos de la vida social, política, artística de la capital. Empezaron entonces a surgir los salones de baile y cabarets, que inspirados en algunos teatros pequeños, también montaron sus variedades musicales. Todos estos fenómenos sociales contagiaron al ambiente teatral: el “olor” en los libretos subió de intensidad y los temas tabú de la sexualidad se dejaron entrever en muchas revistas [por ejemplo] la revista *El Tapete Verde* [...] en una de sus escenas, el actor

invita a la actriz (una “gata”) durante una improvisada clase de “geografía”, a recorrer (con su mano) el “Valle de la Inocencia”, los “Volcanes Gemelos”, etcétera, para ayudarle finalmente de la misma forma abordar el “Monte Pelado”, supuesto sinónimo de su miembro viril (Dueñas, 1994: 24).

De todos modos, entre oficios, censuras, multas y escándalos, el erotismo se había apropiado del escenario, convirtiéndose en una parte fundamental de la Revista Teatral Mexicana a la que por su sensualidad y supuesta pornografía también se denominó *género ínfimo*. Esas mujeres, divas de revista, fueron las representantes de llevar el erotismo a la esfera pública con bailes audaces, mallas en el escenario, y después verdaderos desnudos.

Las obras de teatro presentaban información de actualidad política a través de chistes y, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, preferentemente los cuadros burdo-sicalípticos se explotaban muy bien para beneplácito de la concurrencia y el beneficio económico de empresarios y, subsecuentemente, de las autoridades capitalinas. Se construía así un juego óptico de esparcimiento donde la exposición del cuerpo erótico ponía de manifiesto el límite entre lo privado y lo público; y luego, un afán de ocultamiento por sus censores, que evidenciaba el decir del cuerpo bajo la crítica y la censura, y después, la vuelta al esparcimiento. El permanente retorno del ya conocido círculo de la doble moral.

Ese círculo vicioso presenta una buena muestra cuando en el año de 1912 se exhibió la obra titulada *El chanchullo*. Agentes del gobierno del Distrito Federal irrumpieron y procedieron a detener *entre cajas* a todos los actores y las tiples de la compañía

del Teatro Apolo que tomaban parte en esa revista teatral. Después de pasar la noche en la Inspección de Policía, fueron condenados a pagar una multa que fluctuó entre los cien y los quinientos pesos. Todos pagaron. Como el evento provocó tal escándalo, los fotógrafos de la prensa capitalina esperaban fuera de la cárcel de Belén, por lo que los actores de la compañía tuvieron que salir, uno a uno, en taxis para evitar las miradas de la gente fisgona y de las cámaras de los periodistas.

Una de las tiples de la compañía, Pepita Pubill, que sufría un resfriado, rogó que la llevaran a su domicilio. Abriéndose paso entre un oleaje de curiosos, salió en un taxi y fue conducida a su residencia. El empresario le envió un médico, que diagnosticó una pulmonía fulminante, contraída en las frías bartolinas de la cárcel de Belén. Falleció a los tres días de su obligada visita al calabozo, medio desnuda como estaba cuando la aprehendieron “entre cajas” del Apolo (De María y Campos, 1956: 126-127).

La presentación de *El chanchullo* que movió a escándalo por considerarse pornográfica, en realidad dio lugar a la drástica disposición oficial porque el autor de la obra revisteril lanzó su crítica satirizada contra el general Victoriano Huerta, señalando, por medio del personaje, su carácter impulsivo y sus debilidades a las corruptelas, además de su deleite por los teatros de revista, las tiples y el alcohol. Sin embargo, la prensa dio otra versión, tal como apareció una semana después en la revista *La Semana Ilustrada*:

Por extremar la nota obscena, fueron reducidos a prisión todos los artistas del Apolo y el autor de cierta obreja sobresaliente en el género burdo-sicalíptico, que se explota actualmente en los teatros de barrio. Las autorida-

des, obrando con inusitado rigor, llevaron a la cárcel, el miércoles 17 de julio, a tiples, partiquinas, suripantas, tenores, bajos, espectadores, partícipes o no partícipes en la representación (1956: 127).

En tanto objeto intermediario del sistema de coerción, a la justicia le es preciso manipular al cuerpo desde lejos. Ese sistema opera en una estrategia compleja que hace notorio que el individuo no es otra cosa que el resultado de la constante disciplina entre lo privado y lo público. Esa definición entre privado y público admite un discurso del cuerpo desnudo a modo de filtro, que opera como secreto abierto: se le observa, se le desea, pero, al mismo tiempo, se le enjuicia.

En el fondo no se trata de impedir que se muestre un cuerpo deseable, sino que, de manera organizada, se le mantiene unido a un sistema de coacción y malestar que, con el apoyo moral, no puede tocarlo. Esta imposición se aplica con eficaces dispositivos que atañen no sólo al cuerpo sino al alma. No es sobre el cuerpo en sí mismo donde la normatividad va a influir, sino en el sufrimiento. Por ejemplo, la privación de la libertad del sujeto, una multa a su capital económico y una censura pública fueron parte de las prácticas punitivas que, sin tocarlo, marcan al delincuente con un signo negativo, de vergüenza.

Los tiempos de guerra permitieron también un cambio en las relaciones interindividuales y sus valores. Hombres y mujeres llegaban hasta los espacios teatrales para compartir esas obras, cuyo erotismo escénico permitía una cercanía sexual de carácter visual diferente, porque transgredía la normatividad que la sociedad tradicional aceptaba. La guerra permitió el desplazamiento de las prácticas sexuales hacia la tersa superficie de los cuerpos que pudieron ser usa-

dos con la mirada, pero también ser usados para proteger asuntos políticos.

El día 19 de febrero de 1913, Victoriano Huerta asumió el Poder Ejecutivo de la Nación. Serían 17 meses de creciente intranquilidad; no obstante, los acontecimientos políticos que se iban viviendo también quedaron plasmados en corridos, obras de teatro, fotografías y películas. Fotógrafos de cine y de foto fija como Gustavo Casasola, C. B. Waite, Miret, Garduño y Osuna dieron a conocer sus materiales con el fin de difundir y hacer negocio con sus imágenes. Después del Cuartelazo de la Ciudadela y de que Victoriano Huerta hubo tomado las riendas del poder, la tranquilidad empezó a reinar en la Ciudad de México y los centros de diversión volvieron abrir sus puertas, aprovechando la contingencia de los eventos sociales de ese momento, para explotarlos y obtener ganancias. Autores de teatro aprovecharon los eventos políticos más recientes para ensalzar la figura del nuevo gobernante; por ejemplo, en la obra de teatro *El país de la Metralla*, revista en la que se critica principalmente a Carranza y Zapata, justificando el golpe de Estado y celebrando el poder de Victoriano Huerta. Durante los diecisiete meses que duró su periodo de gobierno, Huerta favoreció los espectáculos de revista, abriéndose “una temporada francamente sicalíptica, con obras de autores mexicanos” (De María y Campos, 1956: 129).

El Teatro María Guerrero o María Tepache y el teatro Apolo ofrecieron revistas con una buena dosis de erotismo, y eran criticados por considerarlos atados a “las inmundas ligas pornográficas”, razón por la que fueron clausurados en varias ocasiones. Ya José Clemente Orozco escribe en sus *Apuntes autobiográficos*: “Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se

presentaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante” (1966: 54).

El propio Victoriano Huerta concurría a ese *centro de distracción* disfrazado y rodeado por sus oficiales. Don Victoriano

era bastante afecto a uncir su gallardo uniforme militar, su entrecano bigote y su tufo alcohólico al cuerpo de alguna tiplecilla con fama de regular, así como explotar la popularidad del actor Leopoldo Beristáin, cuyo arrastre de plebe a los escenarios [...] terminaba siendo un instrumento ideal para la leva; la plebe con algunos beodos entre sus filas, empezaba siendo público bravucón y concluía en un lugar desconocido recibiendo órdenes militares (Pérez Montfort, 2000: 105).

Era asiduo concurrente, y con su presencia daba mayores vuelos al género ya francamente escatológico que se hacía en el Apolo, y a las procacidades en que cayeron sus intérpretes, por ejemplo Jorge Huerta, el hijo mayor del Dictador (De María y Campos, 1956: 130).

En ese contexto, las mujeres de teatro, ya divas, tiples segundas, bailarinas comenzaron a ganar terreno para destacar y no vacilaron ni un momento en presentarse semidesnudas ante su público entonando retruécanos y albures.

Y al calor de las luchas por el poder, no dudaron tampoco en tener romances con poderosos militares, como fue el caso de Mimí Derba y el general en jefe del Cuerpo del Ejército de Oriente, Pablo González, o Emilia Trujillo, quien era *protegida* del general Victoriano Huerta. Ellas y otras actrices de teatro ocuparon el espacio de encuentro entre la autoridad pública y un

público descontento con las formas déspotas manifiestas en el poder. Desde el escenario, su erotismo en la pasarela atrajo las miradas del público y el deseo plural. El cuerpo femenino, a más de ser objeto de consumo visual tuvo acciones de confidencia sexual con sujetos cercanos al poder político.

La observación y la investigación constante registraban las actividades de esparcimiento advirtiendo, juzgando y constantemente multando las faltas. Así, la vigilancia pasó a ser un operador productivo y económico, en tanto que fue una pieza interna en el dispositivo del poder disciplinario de reglamentos. Normalizar las actividades por parte del Estado fue necesario para que el desorden y la confusión no salieran de su dominio, y las sanciones monetarias cabían como parte de ese sistema de control. Así, las técnicas de vigilancia y de dominio sobre el cuerpo se realizaron de acuerdo con una combinación de espacios teatrales, agregándose a ellos las pantallas de cine que por ese tiempo también hacían lo suyo en torno a las imágenes sicalípticas:

Al Honorable Ayuntamiento de la Capital:

Animado del mejor y más sano deseo de cooperar á la moralización y desarrollo cultural de nuestro teatro, vengo a poner á la consideración del H. Ayuntamiento un proyecto moralizador basado en un estudio de observación hecho durante largos años de práctica.

La circunstancia especial de haber regentado diversas empresas teatrales en un periodo de 20 años, me permiten el conocimiento amplio de la materia, y por eso estimo poderles presentar consideraciones de peso que de seguro sabrá estimar esa corporación.

Pocos son los teatros, y estaría por decir que tal vez ninguno cumple con el reglamento vigente; no me referiré a lineamientos generales, sino limitaré mi exposición al

límite que los artistas tienen señalado para sus representaciones. En efecto, es bien sabido de todos ustedes que el reglamento sabía y cuerdamente indica el respeto que debe guardar al público el actor, pero tampoco ignorarán la poca observancia que se hace de los preceptos reglamentarios, específicamente en aquellos teatros de variedades, cinematógrafos y zarzuelas. Las variedades de bailes y *couplets* se caracterizan por su obscenidad ó relajamiento del lenguaje que en la generalidad son procacez y no pocas veces tabernarios.

Las exhibiciones cinematográficas nos presentan de continuo películas inmorales que determinan enseñanzas nocivas para la niñez en lo relativo al despertar prematuro de las pasiones; para nuestras mujeres, por la excitación de sus sentimientos conociendo recursos que encubren multitud de procedimiento ilícitos que ponen en peligro serio la tranquilidad y el honor del hogar; para nuestro pueblo, porque tiene una escuela práctica de vicios y crímenes, en las películas policíacas, fuente inagotable de enseñanzas rateriles y asesinatos. Además, los salones de cine son refugio con frecuencia de parejas que aprovechan la oscuridad para ciertas expansiones [*sic*] inconvenientes que suelen producir víctimas lanzadas á los rigores de la prostitución.

Por cuanto á los teatros de zarzuela poco me esforzaré por demostrar su inconveniencia, bastará señalar que las representaciones del llamado “género chico” llegan algunas veces hasta el tópico [...] Los *vaudevilles* son representaciones tan á lo vivo que vemos el alejamiento del público honesto y sólo alguna que otra persona decente (por ignorancia quizá) concurre á esos espectáculos.

El creciente adelanto de la civilización trae apoyada la necesidad de espectáculos de este género y nada extraño debe parecernos su existencia y desarrollo, pero sí se impone su reglamentación prudente y adecuada.

A este fin va encaminado mi propósito y por ello vengo á proponer á este H. ayuntamiento la clasificación de espectáculos: moral y de tolerancia. Los espectáculos morales están reglamentados ya y por cierto que los preceptos vigentes son bien adecuados á una sana moral y por tanto garantizan el pudor y decoro de la sociedad; de ma-

nera que sobre esto será bastante hacer cumplir las prescripciones decretadas y con ello se dará un gran paso.

Los espectáculos de tolerancia que pudiéramos llamar libres, podrían representar la válvula reguladora de las pasiones, y no podrá ser de otra manera si se atiende á que limitando la asistencia a estos teatros sólo para hombres, se podrá llevar al escenario lo mismo la película procaz que el baile al desnudo, el *couplet* picante y picaresco, el *vaudeville* insinuante, la mueca intencionada, etcétera, y para esto será suficiente prescribir determinadas condiciones, como por ejemplo, abstinencia absoluta de concurrir señoras, señoritas y menores de edad de ambos sexos, exhibiciones en teatros céntricos, y además que estas representaciones sean á horas avanzadas, suponiendo las 10 de la noche en adelante; todo bajo el concepto de establecer severas penas para las infracciones.

Sometiendo a grandes rasgos mi proyecto á la consideración del H. Ayuntamiento, hago formal petición para que dentro de la ley y los acuerdos que tomen en su caso, se me conceda la franquicia de establecer en sitio conveniente un teatro de carácter LIBRE para exhibición y representaciones de la índole que señalo, con concesión exclusiva.

Protesto lo necesario.

México, Noviembre 30 de 1914.

Ricardo Palacios.

Pase a la Comisión de Diversiones para su dictamen.

(Diversiones Públicas, expediente número 1351.)

El discurso del empresario se convierte en una voz de microanátoma al poner a la vista las faltas o las desviaciones de la manera de ser (vulgaridad), de la palabra (obscenidad o relajamiento del lenguaje procaz y tabernario), del cuerpo (los gestos en la película procaz, la mueca intencionada), de la sexualidad (impudicia del baile al desnudo, indecencia en las contorciones del *couplet* picante y picaresco, falta de recato del *vaudeville* insinuante). Aprovecha su exposición para

llamar la atención en torno a la inobservancia de la regla; pero, de igual manera, usa la situación para decir lo que compete a la penalidad disciplinaria, por lo que propone a las autoridades no sólo la necesidad de crear una clasificación de espectáculos: uno moral y otro de tolerancia, no para reducir las desviaciones, sino la firme intención de tener el privilegio de la franquicia en los espectáculos que no se ajustan a la regla y quiere la exclusividad nada menos que en las instancias del cine, el teatro y los salones de baile.

A través de este discurso se nos presenta que, en el arte de sancionar, el régimen del poder disciplinario no tiende ni a la enmienda ni aun rigurosamente a la represión, sino a diferenciar a los sujetos respecto de otros, a quién hay que respetar y a quién desacreditar; o bien la escala de valor, el nivel o la “naturaleza” de los individuos a quienes acercarse y de quienes alejarse. Esa medida de valores hace la imposición en la diferencia. Así, lo considerado “anormal” –en este caso “las clases vergonzosas del espectáculo”, esos sujetos que propiciaban las acciones insolentes y también en su momento– servía como nocivo modelo a los individuos tranquilos y honorables: señoras, señoritas y menores de edad, de ambos sexos.

Los espectáculos de teatro, de cine y de bailes públicos rompieron con la normatividad, transgredieron la conformidad de los hábitos, pero, sobre todo, cortaron con la tradición del concepto del cuerpo. En esta aparente paradoja de mostrar y rechazar el cuerpo está la coherencia del mismo poder: poder político, poder económico, poder de género. La ocupación del cuerpo por el poder: “...la desnudez, la exaltación del cuerpo bello, todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insisten-

te, meticoloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo [pero este mismo provoca su contrapartida], la reivindicación del cuerpo placentero contra las normas morales de la sexualidad, del pudor” (Foucault, 1992: 112). La sexualidad, de ser objeto de preocupación y de análisis, propósito de vigilancia y control, generó al mismo tiempo la intensificación de los deseos de sí y para el otro.

De pronto, ese placer que hacía fuerte al poder, al controlarlo, se convertía en aquello por lo que es atacado. El poder se encuentra expuesto en el cuerpo mismo, de ahí el temor de las instituciones del cuerpo social —empresarios, políticos, editorialistas, creadores, médicos, etc.— ante la idea de una *explosión de los vicios*. Existía la alarma de que suprimir los espectáculos sicalípticos ocasionaría un reclamo general de las empresas por deterioro de sus intereses, asimismo una protesta de la mayoría de espectadores.

El temor a una sublevación del cuerpo sexual hacía preferible buscar una forma conveniente de conciliar los intereses de las empresas y a un tiempo satisfacer las exigencias sociales. Dentro de ese orden de ideas, el discurso de las instancias gubernamentales encontró una nueva inversión. La economía de la erotización no presentaba un beneficio bajo la forma de control-represión, ella preveía una mejor ganancia a través del control-motivación, convenía más la existencia del teatro de tolerancia o *teatro libre*.

En la consideración de que tales espectáculos estaban siendo ya una costumbre para el público de la Ciudad de México, que tales prácticas y experiencias estaban exigiendo ineludiblemente normas para conducirse, para regular la vida social, se hizo necesaria, pues, la creación de una normatividad para llevar a

buen fin esa empresa. Las normas reguladoras de los espectáculos sicalípticos pasaron de largo la virtud para instalarse en la normalidad propuesta como progreso, asimismo señal de modernidad.

En expedientes posteriores que datan de finales de 1914 a 1915, se siguen las restricciones pronunciadas el 15 de diciembre de 1914; pero, además, aparece una indicación de cuota como donativo de \$500.00 a pagar antes de que se emitieran las autorizaciones debidas. Con el respectivo permiso expedido, los empresarios podrían presentar películas llamadas sicalípticas y siempre con la anotación de prohibir la entrada a menores de edad y a mujeres. En ocasiones, los responsables del honorable cabildo municipal cobraban el donativo sin otorgar la aprobación correspondiente para abrir los negocios de imágenes sicalípticas, creando un gran descontento en los empresarios. También la competencia entre financieros del espectáculo se hacía notar en las denuncias que unos y otros se hacían alternativamente.

El espionaje entre empresarios llegaba continuamente al cabildo de la Ciudad de México para adjudicarse el derecho, unos sobre otros, a tener “el negocio de variedades para hombres solos”. Asimismo, las sugerencias para *mejorar* dichos espectáculos no se hacían esperar. Esto hace pensar que dichos negocios redituaban con creces a sus inversionistas.

Frente a la inconsistencia de los anteriores reglamentos, o falta de atención para con ellos y dadas las anomalías realizadas en los diversos centros de diversión en la Ciudad de México, la Comisión de Diversiones en los inicios del año de 1915 establece un Reglamento de Teatro de Tolerancia donde se especifican los siguientes puntos:

1°. Se autoriza la fundación de dos o tres teatros de tolerancia, como *vaudevilles*, zarzuela, bailables, *couplets*, cinematógrafo libre o con alguna otra variedad de la propia índole.

2°. Las representaciones de que se trata el artículo anterior quedarán sujetas a censura de los señores regidores del Ayuntamiento e inspector de Diversiones, pudiendo ser retirados de escena cualquier espectáculo cuando así lo estimen necesario los censores.

3°. Las licencias que se otorguen a las empresas serán por tiempo prudentemente limitado, sin perjuicio de retirar las que se otorguen en cualquier momento que haya razones de fuerza que así lo determinen.

4°. Por ningún concepto se permitirán representaciones al desnudo ni exhibición de películas obscenas.

5°. Se permitirá en estos teatros la franquicia de fumar en el salón previa dotación de escupidores suficientes.

6°. Los teatros de tolerancia se establecerán fuera del centro de la ciudad a discreción del regidor del Ramo y de acuerdo con el H. Ayuntamiento.

7°. Las representaciones de dichos teatros tendrán verificativo de las 10 de la noche a la 1 de la madrugada como *maximum*.

8°. Los espectáculos no se anunciarán públicamente sino en forma privada, para evitar el escándalo que pudieran producir estos anuncios.

9°. El servicio de policía deberá ser en número competente para poder reprimir con facilidad cualquier escándalo.

10°. La contribución que estos teatros deban pagar al Municipio será de un 10% sobre entradas brutas que pagarán las empresas por cada función a la Tesorería Municipal debiendo ésta autorizar previamente el boletaje.

11°. Las empresas harán un depósito razonable o fianza por cantidad necesaria a juicio del regidor del Ramo que garantice al pago de contribuciones o multas en su caso.

12°. Se prohíbe de manera absoluta la asistencia en esos teatros a mujeres y menores de ambos sexos, extendiéndose esta prohibición aun para menores que pudieran utilizarse en el servicio del teatro.

13°. Quedará prohibido al público penetrar armado al salón y tomar parte con los artistas en las representaciones. La persona que infrinja esta disposición o suscite algún desorden será expulsada del salón y se le impondrá una multa de \$10.00 a \$100.00 o pena corporal.

14°. La falta de observancia de los demás preceptos señalados se castigará con multa de \$50.00 a \$500.00 a las empresas.

15°. La reincidencia de alguna falta será motivo para que, sin perjuicio de aplicar la multa respectiva, el H. Ayuntamiento retire el permiso otorgado y ordene la clausura del teatro respectivo.

México, enero 22 de 1915.  
(Diversiones Públicas expediente 1384.)

El tejido entre las instituciones con su normatividad de los espectáculos eróticos y la mirada disciplinaria de sus concejales funcionaron como un lente de la conducta. La vigilancia dio mejores resultados con el criterio de sutileza-productividad-ganancia que la violencia. Las observaciones, los registros y el control continuo en los centros de distracción garantizaban el buen funcionamiento y orden de la moral pública, pero también el vigor de la economía de la industria del espectáculo.

Ha sido un lugar común imaginar que desde finales del siglo XIX y principios del XX los regímenes disciplinarios de la dictadura —con su poder de dominio sobre el cuerpo desnudo— fueron de coacción y prohibición; y que la intensidad de los espectáculos y la proximidad sensual podían muy bien no existir por la imposición del precepto de impedimento, prohibición y silencio.

Con la revolución, los individuos vivieron prácticas sobre el cuerpo más relajadas de lo que pudiera

pensarse. Esta manera de régimen visual sexual tomaría su cauce con la continuidad después de 1920. La transgresión dejaría de tener su signo de discontinuidad. El cuerpo deseable adquirió otra connotación al establecerse espectáculos como el bataclán que normalizó el espectáculo del cuerpo semidesnudo erotizado.



Autor no identificado, sin título, ca. 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



Autor no identificado, sin título, ca. 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



Autor no identificado, sin título, ca. 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



Autor no identificado, sin título, *ca.* 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



Autor no identificado, sin título, *ca.* 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



Autor no identificado, sin título, *ca.* 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



Autor no identificado, sin título, ca. 1910. Fondo Gómez Reyna, Fototeca de Veracruz, IVEC.



FUENTE: *Frivolidades*, vol. 1, México, 1910. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

## LA MISERABLE.

Hacia un mimo en *Cleopatra*. En el segundo acto, en la fiesta de la Memoria, cuando los divinos amantes leían la famosa vida inimitable, ella era, quien en las claras y rutilantes mallas de un bufón brincaba y saltaba como bola de marfil entre las pilstras del palacio egipcio. En sus enaguillas redondas, las almeas del desierto venían á con el busto tendido y el abocado vientre á bailar el baile de los dervises giradores; luciendo en los pulgares de los pies sortijas de oro junto á las uñas pintadas con albeña, las escaleras hacían rueda, era el momento de la tregua.

Entonces los dos mimos, blancos y esbeltos como dioses griegos, reaparecían y la caída de sus cuerpos ligeros y vestidos de claro, recordaba al vuelo preciso y ritmado de las bolas de un jugador.

Alargada cerca del Emperador, la otra, la soberana del Nilo, la Egipcia extática, muda, coronada con enormes flores. De escarabajos de esmeralda y de joyas sagradas, estaba su tónica cuajada; y ella como envalada en plidas gasas que daban á todo su cuerpo opalina transparencia; los brazos y los pies desuados, y sus ojos radiantes y profundos inversamente alargados. No era ya Cleopatra la que ante el público aparecía y se evocaba en refinadas actitudes, sino la más impresionantísima visión de arte que le sido dado contemplar á los delicados. . . . no era una reina, no era Cleopatra; era un personaje alegórico y místicamente ideal de pinturas italianas, un primitivo enrollado en amplios ropajes, con la cabellera trenzada con joyas y flores, la Primavera del fresco de Florencia y, como fasciada por la extraña mirada de la reina, y por aquellos mágicos adornos, la estelta mimo giraba, giraba, caía y volvía á caer.

Pobrecita mimo de la fiesta de Cleopatra! una hora después, sudando todavía y envuelta en su chal de lana, atravesaba temblorosa por entre los pasillos glaciales, arrancaba las mallas pegadas á sus muslos, y en el desván de las figurantes se revestía con el abominable traje de las bailarinas pobres, la falda enlodada, el impermeable sucio, la boa sin armoño y el sombrero Mascota con plumas viejas, la librea de lujo y de miseria, cuya apariencia de elegancia le había ponerse con paciencia las medias remendadas y las botitas nuevas de ocasión que le lastimaban, ¡Cómo se apresuraba!

Con tal de que tuviese tiempo para alcanzar el omnibus en la esquina de Montmartre, cuya correspondencia le servía para ir hasta Lachapelle. Allí, en

una alta casa de obreros, subía la escalera y aspiraba el aire envenenado con el olor de pestilentes vertederos, para llegar donde la esperaba la caliente pizca, cocida á fuego lento por la madre, ex-corista del Lírico. Varias veces, se levantaba la pobre durante la noche, para vigilar la sopa con que debía entonarse, al regreso, la carne helada de su hija. . . .

Y junto, otra tenía hasta desgarrar el alma, con ronca y silbante tos, que en cada acceso le agujereaba el pulmón; la otra, la hermana mayor que ocho días antes, todavía había en un acto de la fiesta de Palacio. Allí atrapó la muerte, la pobre hermanita, en ese vasto escenario de la Porte-Saint-Martin, glacial y abierto á todas las corrientes de aire.

A la hermana mayor la nataba sencillamente ese

escenario.

Tiritar de frío, se puede pasar; pero las horas largas de inútil espera en la banca de las condenadas, en el pasillo del primero, la banca roja donde todos los días se amontonaban cinco ó seis, con la fiebre en los pómulos y los ojos profundos de lianto. . . . el rebano de los miserables, como ella, mal pagados, los maquinistas, las figurantes, las bailarinas, pobres vergonzantes de bastidores, toda la tribu de los lamentables. . . y entre esos, había que tenían hambre, que no tenían leña en casa; había que tenían hijos que gritaban de frío en el aire rarificado de los tugurios, y por la noche eran soldados romanos, centuriones del Imperio, almeas ó cortesanas egipcias.

Oh desolación del oficio, lujo y miseria de la vida del teatro, todo decoraciones, ropajes y harapos. . . . Pobre mariposita de la rampa, libélula familiar de frágiles alas de gasa. . . .

Si siquiera le adelantaran el mes que le debían, habrían podido pagar al farmacéutico que ya no quería fiarle. . . . Había otro medio: ir á ver á la Sr. Bernhardt y confiarle su caso. . . . Pero. . . . la verdad no se atrevía. Cleopatra era tan buena, que habría sido abusar. . . . Entonces qué! Decidirse á abandonar á su mamá y á su maquinista Eugenio, y hacer como las otras. . . buscar, buscar por las calles, entre el viento y la nieve.

Hace diez años de esto, y el frío picaba fuerte aquel invierno.

¿Qué habrá sido de la miserable?

JEAN LORRAIN.



## Desde la Estaca

(Verso de la segunda plana.)

reño y no conozco a nadie en  
—Eso no es extraño, pos  
ahí tienes a don Pascual Vi  
ja que l'andubo gorgoritan  
do a l'hora de los catorros  
con el señor Carranza y ora  
no lo reconoce.

—Pos ellos sabrán en cuen-  
to, el caso es que ora soy  
cochero di a pie.

—Y pa qué queren tan-  
tos cacacos? pos yo vide l'o  
tro día un charro muy his-  
torico con su chaqueta de  
esas que hace mancho tien-  
po no se devisan con sus ala-  
marras y de parito cuero, y  
su calzonera con hartos de  
esos quintillos que ni se le-  
vian los pantalones, y lo ba-  
jaron del retinto, no más  
porque les cuadró.

—Güeno, mano, no hagas  
el cuento largo, pos ya sa-  
bes quen tiempo de regula-  
ción no hay misericordia y  
yo croque hacen todo eso  
porque necesitan caballada  
pa l'a d'arlas a los zapattistas.

—La caballada?

—No, hombre, a los cocco-  
lissos.

—El caso que pa manejar

el 30 30 no se necesita cuico  
pero sí pa correr a por  
seguir al onenligo.

—La onestión es que los  
caballos de los coches son  
dialitro mataicoles que apá-  
nas mirren pa la pica.

—Por el lomo les pueden  
cargar las cajas de parque.

—Pa eso son más mejor  
las muías.

—Pos a mí me lian puesto  
a delectiar, porque ora que  
no hay herrada ni pa los fri-  
joles así onde voy a sacar  
pa pagarle al patrón lo que  
me cobre? EHO.

—Que cobre ni qué ojo de  
haoba; cuando se cobre le  
adicos que ora no hay cobre  
sino para basuras.

—Y qué sacamos con eso?

Me dirá que la barra.

—De la Barra así en Pa-  
ris y yo se voy a hacer que  
salgar del aparo.

—¿De qué modelo?

—Nos aventamos un jalón  
de ventile; si das de alta od-  
mo golentario, li arman y li  
armas de otros cuacos más  
mejores y repunen los que  
te quitaron.

—Se volió el chirrion por  
el paio y vamos a echarnos  
el trobo que ni l'invitas.

—Pos a d'arlo.

## ¡Cuidate de la Leva!....

—No, ande mudo por la calle  
y a siempre a compaño  
de alguien de más respeto  
que le pueda ir cuidando,  
porque la leva es dura.

—No ya huerria si tu pinto  
pal extranjero y no hay una  
necesidad de soldados,  
pos asigún lei en la prensa  
el general Leoncio Bricio  
tiene pa dar garantías  
más de veintidos mil varcos,  
unque ya hay quince cuartels  
desde Potosí a Veracruz.

—No me te trata de leva  
de lo que mudo es malísimo,  
sin más leva d'ellos  
de montañas y carabos,  
de pollinos y de cuacos,  
así es que anda con cuacos  
no te vayan a cogor.

—De guerra ni has alarmas,  
pos más multa serito tu  
de lo que te las liguras.

—Yo lo digo por tu bien,  
no sea que poren tu cuero  
y te quiten las ascenas  
y te lo vayan jalando.

—Pero el animal que tengo  
en vez de mula, es un mudo  
con la mar de muladuras  
y de más a más tan fiaco  
que ni pa la pica sirve.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

—Pos yo lo siento por ti,  
que al fin por no soy coaco  
y ni lo llegar ni a costilla,  
mucho me va a charraco.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

—Pa de todo animal llevados  
yaguas, caballos y muías  
y onde empiecen con los machos  
se van a quedar las viejas,  
compañadas y li arman  
al devitar que se l'evan  
a l'inditos sus jacos.

“LA GUACAMAYA”

Se publica todos los Domingos  
siendo su precio:

**Dos Centavos.**

en la Capital, y en los Estados el  
que le marquen los Agentes.

Intervenc. Responsable:

**FERNANDO P. TORRELLA.**

Ca. San Juan de Larian núm. 69  
Apuatado 1851.

No se devuelven los originales  
aunque los se publiquen ni se dan  
explicaciones.

Anuncios y Reclamos a precios  
convencionales.

Y del extinto culto de la betaira anciana,  
que en las alas voluptuosas agio a gozar aspira  
el beso de los niños de bocas virginales;  
Y de la cortesana, que en ósculo sonoro  
decrata así la niere de sus cabellos blancos,  
sobre la llama eterna de los cabellos de oro.



HEMEROTECA DE “LA GUACAMAYA” 83

## Arcadio V. Cortés.

## A una Adúltera.

Cuando apenas mi joven existencia  
Empezaba en albos rubicundos,  
Que aun no tubiera la menor conciencia.  
De que hubiera de amores otros mandos,

Cuando apenas, virginito aun mi pecho  
Por halito pequeño de amorfos,  
Apenas se sintiese satis fecho  
Por aquellos primeros desvarios,

Te ví, mujer, sin comprender quién eras  
Y al mirar tu semblante tan divino,  
Vinieron a mi pecho las primeras  
Palasiones de amor en mi destino.

Al ver tu faz tan llena de ternura,  
Tan amañada conmigo y caritosa,  
Hicísteme sentir tanta duizura  
Como nunca sentí ninguna cosa.

**Juan A. Mateos.**

### La Perdida!

Bella naciste, cual brillante estrella  
Tras el celaje de ópalo y de rosa  
Y el mundo dijo al contemplarte bella:  
—¡Ay, infeliz de la que nace hermosa!—

Hermosa y sin rival... nivea tu frente,  
Escultural tu lánguida cabeza,  
Y tu seno de espuma transparente,  
El cáliz virginal de la pureza.

El ángel de la luz, desde la cuna  
Encendió tu mirada, y sus destellos  
Fulgores eran de la casta luna  
Y una profusa sombra tus cabellaz.

El granate en tus labios, y tus dientes  
Martil bruñido que constante brilla,  
Y besando los céiros y ambientes  
En las hojas de flor de tu mejilla....!

Alarde no hagas de tu cuerpo insano;  
Deja ese fango donde el vicio anida;  
Ya no prosigas más. El goce vano

Pronto ¡oh mujer! te quitará la vida;  
Y tu alma ¿a donde irá? ¿qué se te espera?  
¿Quién orará por tí? ¿Pobre ramera!



FUENTE: Semanario *La Guacamaya*, vol. 1, México, 1912. Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



FUENTE: Semanario *La Guacamaya*, vol. 1, México, 1912. Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

76 RAMBAL

**Pedro Arenal Frontelo.**

**La Prostituta.**

Allá va: Harapienta, desnacrada;  
cubre su cuerpo inmunda vestidura,  
y en su faz, impregnada de pintura  
ostenta con orgullo una cortada.

Su faldá, con exceso almidonada,  
turba el silencio de la noche obscura  
y envuella de la sombra en la negrera  
atraviesa la calle desolada.

La persigue el AGENTE por doquiera;  
el CHULAPÓN le quita su dinero;  
su alma es noble, ínta, franca y sincera  
y despreciada por el mundo entero  
sólo llorar en su fatal destino  
entregada a la crápula y al vicio.



FUENTE: Semanario *La Guacamaya*, t. IV, México, 1913. Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

76 RAMBAL

Me miró llorando: continuó su historia....  
la de su existencia negra y explotadora,  
porque la viciosa sociedad ligera,  
esa misma que hace de virtud alarde  
y absolvió al perverso seductor cobardo;  
esa misma ahora déspota y austera  
condenó orgullosa e implacable y dura  
a perpetua afrenta duelo y suargura,  
a la tierna amante cándida y liviana,  
a la escarnecida víctima temprana!...

Ese fué su fallo porque así lo piago  
y mientras la triste marcha sin aliento  
por la cuesta dura del calvario cruento;  
a lo lejos ríe su falaz verdugo:....!  
¡el verdugo insano  
sin honor ni freno  
que con torpe mano  
la cabrió de ceno!  
¡el sábe infame que con voz perjura  
hizo de una virgen meretriz impura!.....

Mas cuando indignado yo la interrumpí  
preguntando ansioso por el miserable  
para maldecirle por su acción impía  
y ocuparle el rostro si me fuese dable;  
— ¡Calla; te lo ruego!— díjome en su lloro:  
¡Calla y no le insultes!... ¡porque aún le adoro!



FUENTE: Semanario *La Guacamaya*, t. IV, México, 1913. Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

Y el baldón en mi frente habéis impreso...  
Culpa mía no fué: fué... ¡mi destino!

Pero ¡ay! la injusta sociedad airada  
No ve que a solas mi pesar devoro;  
No ve que triste, arrepentida lloro,  
Porque a precio me paso descarriada....  
¡Necio cambio!... trocar, desatinada,  
Hermosura y HONOR, por mengua y oro!

Entregada al desórden noche y día,  
Vivo en comercio criminal, nefando,  
Ya en el placer, la juventud gastando,  
Ya entre dolores, maldiciendo impía,  
Y así mi vida mundanal pasando.  
Me asedia en torno, la vejez sombría.

E indoleble borrón es en mi frente  
La negra marca de asqueroso beso  
Que el hombre ingrato, en criminal exceso,  
Puso, embriagado de placer ardiente;  
¡Oh! la implacable sociedad, por eso  
Me insulta o me desprecia indiferente.

¡Ay! tuve honor, virtud; y la miseria  
Me hizo vender virtud, honor y todo,  
Oro anhelando yo, de cualquier modo;  
Y en esta triste y asquerosa feria,  
Se encenagó mi alma en la materia,  
Y la materia... convirtióse en lodo.

Y vivo así, humillada y abatida  
En los del torpe, detestable vicio,



FUENTE: Semanario *La Guacamaya*, t. IV, México, 1913. Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

Y lujo y vanidad y poderío!  
¿No cubrirán las gasas y las perlas  
La desnudez del corazón vacío  
Que todo lo vendió para tenerlas?  
El reflejo de tu oro poderoso  
¿No encenderá de dichas los fulgores  
En el fondo de tu alma tenebrosos  
Donde murió la luz de los amores?  
¿No apagarás acaso en el ruido  
De tu vida opulenta

Esta mi voz postre, este crujido  
De un corazón amargo que revienta?

.....  
Oyeme: no es amor esta tristeza.  
Brotan malesas de la pena rota,  
Rompe el corazón, y la malesa  
Hoy de los odios en sus quebras brota.

Si alguna vez en tu vivir sombrío,  
Al encontrar mi nombre en tu memoria,  
Por divertir tu hastío  
Recordaste mi historia:  
Y ya sin corazón reiso del necio  
Que te elevó de adoración un trono,  
Acuérdate, mujer... no te desprecio,  
Porque no te perdono.

Manchando de tu vida la limpieza,  
Arrancaste de mi alma la esperanza



FUENTE: Semanario *La Guacamaya*, t. IV, México, 1913. Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

# CONFETI

AÑO I.

MEXICO, MAYO 4 de 1917.

NUM. 5

Director-Propietario, MANUEL MAÑÓN

## LA DECLARACION DEL VETERANO



El.—Tengo 40 años de servicios, diez heridas. . . . ¿quiere Ud. aceptarme por esposo?  
Ella.— Acepto, pues creo ya no le quedarán ganas de sacar el sable y atacar á nadie.

# CONFETI

AÑO I.

MEXICO, MAYO 11 de 1917.

NUM. 6

Director-Propietario, MANUEL MAÑÓN

## PROMESAS



Ella—Fuiste muy cruel conmigo nunca me complacías

El—Olvidemos lo de atrás y vas a ver como te doy gusto en lo de adelante.

# CONFETI

AÑO I.

MEXICO, MAYO 19 de 1917.

NUM. 7

Director-Propietario. MANUEL MAÑÓN

## LO QUE OPINA LA TIPLER



El autor ---¿De modo que no te ha gustado mi pieza?

La tiple--No, es muy chiquita y monótona, y a mí me gustan largas y movidas

FUENTE: *Confeti*, vol. 1, México, 1917. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

# CONFETI

AÑO 1

MEXICO, SEPTIEMBRE 29 DE 1917

NUM 25

Registrado como artículo de segunda clase el 11 de agosto de 1917.

Director Propietario MANUEL MAÑÓN

## DIALOGO CONYUGAL



Si, te quiero mucho, pero me fastidia verte en casa a todas horas.  
**Me gustaria más que estuvieras entrando y saliendo constantemente.**

# CONFETI



## TENTACION

Este es un santo varón  
a quien el diablo persigue  
con una ebúrnea visión.

Al verla, la tentación  
le entra con placer y encanto  
volviéndolo menos santo  
pero mucho más varón.

# Confeti



## En el Estudio

La modelo.—El convenio fué que uno solo había de manejar el pincel y hoy me encuentro con tres pintores que pretenden mi reproducción ¡y tres de brocha gorda!

FUENTE: *Confeti*, vol. 1, México, 1917. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.



## Basilisa

Yo me llamo Basilisa  
y soy una gran artista  
con ojos de sol,  
cacha de acedrol  
y los labios carmesí;  
cuando entono mis canciones  
acéboho ocasiones  
y los humildes van  
con accidente afor-  
tado de mi cuerpo gentil  
y temblando de pasión  
me dicen con emoción:  
¡Basilisa!

Yo estoy loco por tu amor,  
Basilisa, Basilisa,  
no dejes mi pasión,  
¡ame ya tu corazón!

Yo la bella cupletista  
como queso con aceituna  
y al vedado amor  
huyo con lesos  
porque quisiera libre ser.  
Acabo a todos complaciente  
y con esta sencilla  
que mi corazón  
no pone atención  
al halago del placer;  
mas los hombres sin ceceo  
me regían al pasar:  
¡Basilisa!

Basilisa, Basilisa,  
tu todo lo amo a una  
Basilisa, por favor  
no le vuelvo de mi amor.

Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes,  
Cenart (México).



Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes,  
Cenart (México).



Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes, Cenart (México).

**El escándalo policíaco del teatro "Apolo"**



*El Escándalo policíaco del Teatro Apolo*

Por extremar la nota obscena, fueron conducidos a prisión todos los artistas del Apolo y el autor de cierta obra subversiva en el género burlesco-satírico, que se explota actualmente en los teatros de barrio.

Las autoridades, alarmando con imitación sigilo, llevaron a la cárcel al autor de títeres, paroleros, solistas, tenores, bajos, espectadores, partiques y no partiques en la representación.

Públicamente en esta plaza: en el fondo la fachada del teatro; en la puerta, la partitura de la obra; a la izquierda, abajo, el retrato del señor Bernabé, empresario del Apolo, y a la derecha, la gallarda figura del excelentísimo autor.

FUENTE: El escándalo policíaco del Teatro Apolo, ca. 1920. Colección particular.

#### **IV. Y DESPUÉS DE TODO, EL DESNUDO SEGUÍA... DE LA REVOLUCIÓN A LA POSREVOLUCIÓN**

##### **Mórbido**

Dos fenómenos sociales importantes sucedieron a inicios del siglo XX y significaron un cambio jurídico a favor de las mujeres: el decreto del divorcio civil y el movimiento feminista que empezó a desarrollarse en México. Esos cambios se revelaron sobre todo en términos de igualdad intelectual y derechos salariales. La desigualdad en los salarios para las mujeres, la transformación de los reglamentos respecto al divorcio civil en apoyo a ellas, al menos discursivamente, así como los reclamos por sus derechos políticos, ocasionaron la preocupación de escritores respecto a los cambios de las relaciones entre los géneros y con ello también la inquietud en torno a la moral sexual femenina.

En ese desconcierto entre el deber ser femenino imaginado y la presencia activa de las mujeres en el ámbito público, pero, sobre todo, aquellas mujeres con mayor atrevimiento que hicieron uso de sus cuerpos como parte primordial de su trabajo, como es el

caso de actrices, coristas y modelos, quedaron encasilladas dentro de la tipología ignominiosa de la prostituta –voluptuosa e impía, *vamp* y fácil– sin que necesariamente lo fueran.

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

Para el discurso liberal, los conceptos de ciencia, trabajo y libertad fueron direcciones con especial significado en los ideales para el progreso y el desarrollo social. Sin embargo, en mujeres cuyas particularidades se relacionaban con la libertad económica, la libertad civil y su exigencia por el ingreso a la política no se amoldaban al modelo burgués de mujer que el imaginario colectivo mantenía en sus hábitos. Este código de comportamiento contrastaba con los tradicionales códigos patriarcales y/o los andrárquicos.<sup>25</sup>

La dictadura primero, la revolución armada después y los años de la reconstrucción nacional vieron el proceso de cambio en torno a las actividades públicas de la mujer. No obstante, la ética erótica respecto a las mujeres seguía manteniendo los cánones establecidos.

---

<sup>25</sup> “Los conceptos de patriarcado y matriarcado se refieren a los hombres en su calidad de padres, y a las mujeres en su calidad de madres [...] El término andrárquico significa una situación dominada por los hombres, y gynárquico es una situación dominada por mujeres, porque el gobierno de los hombres no es necesariamente idéntico al gobierno de los padres, ni tampoco el gobierno de las madres” (Elias, 1994:125)

Ética erótica en el sentido de los valores (fuerza y eficacia para producir y llevar a la acción el diálogo, la tolerancia, la libertad y la solidaridad) que iban de la mano con la justicia y la equidad, que no se vieron reflejados en la interacción placentera entre los géneros. Por tanto, aquellas que rompieran con la norma del régimen sexual implantado cabían bajo el modelo femenino estigmatizado.

### **Caminando entre la historia**

Entre esas medidas y disposiciones de la reforma social de la revolución, se encuentra el restablecimiento del régimen que garantizara la igualdad de los mexicanos entre sí, a través de medidas encaminadas a dar satisfacción a las necesidades económicas, sociales y políticas del país. Se consideró a la legislación para mejorar la condición del peón rural, del obrero, del minero y, en general, de las clases proletarias. De igual manera, revisar las leyes relativas al matrimonio y el estado civil de las personas, con las Leyes del Divorcio y de Relaciones Familiares. Si Juárez había dictado la ley sobre el matrimonio civil en 1857,<sup>26</sup> Carranza

---

<sup>26</sup> Para efectos de divorcio se admitía sólo la separación de los cónyuges, pero no se rompía el contrato de matrimonio, ni se permitía contraer nuevo matrimonio; a esta forma se le denominaría *divorcio no vincular* (las cursivas son mías). Fue en el año de 1886 cuando se presentó la iniciativa en el Congreso de la Unión, sin ser tenida en cuenta. Otra se dio en 1891, donde algunos diputados promulgaron contra el principio de indisolubilidad conyugal, pero tampoco prosperó. Por lo demás, la potestad matrimonial era concedida al esposo, justificando así el sometimiento de la esposa. El esposo estaba considerado el representante legítimo de su mujer, de tal modo que ella no podía, sin licencia del marido, enajenar o adquirir bienes, y por potestad marital se determinó que el esposo fuese, por regla general, el administrador legítimo de todos los bienes del matrimonio. Véase Adane, 2004: 1-34.

habría de decretar el divorcio vincular legal, a finales de 1914.

Después de aprobada la Constitución de 1917 se promulgó la Ley de Relaciones Familiares –la cual se publicó de manera fraccionada entre el 14 de abril y el 11 de mayo de ese mismo año– en la que se exponían los motivos que favorecían el divorcio vincular para una organización familiar más justa y racional, indicando que las reformas políticas y sociales realizadas por la revolución también debían reformar a la familia de acuerdo con el proyecto revolucionario.

Así, las modificaciones normativas que regían las relaciones entre los géneros constituyeron una reforma profunda de los Códigos Civiles de 1870 y 1884, primero, al dar un nuevo concepto de matrimonio en tanto contrato disoluble, después, al modificar el régimen patrimonial de los consortes y de los bienes comunes y, finalmente, al eliminar la diferencia entre los hijos naturales<sup>27</sup> y los espurios.<sup>28</sup> Y un aspecto que resulta interesante de resaltar es el discurso que afirma la igualdad entre los cónyuges, disminuyendo la potestad marital, pero reconociendo las diferentes funciones de cada uno.

La revolución reemplazó un régimen dictatorial por otro moderno y con él también modificó su organización social tradicional. Las ordenanzas del matri-

---

<sup>27</sup> En cuanto a la filiación, los hijos nacidos dentro del matrimonio eran llamados legítimos; a aquellos de uniones libres sin el compromiso formal del matrimonio se les denominaban hijos naturales. En las dos categorías, los hijos tenían los mismos derechos.

<sup>28</sup> Los hijos espurios, producto de relaciones adúlteras o incestuosas, no tenían derecho legal alguno, todo esto con la intención de conservar “el buen orden social, la paz de las familias y la moral”. Dentro del derecho civil, estos eran considerados bienes superiores al individuo.

monio civil son un ejemplo de un nuevo discurso en el orden de las relaciones entre los géneros. Ciertamente, las reformas legales implementadas durante el mandato de Venustiano Carranza tomaron un giro a favor de las mujeres mexicanas; no obstante, debe considerarse una cuestión a observar. Si bien en este juego hubo un rompimiento respecto del Código Civil para establecer otro nuevo, este cambio no respondió a la imagen que se tenía habitualmente en la vida cotidiana. Es decir, diferentes a las reformas legales, los códigos consuetudinarios con sus esquemas de moralidad sexual mantuvieron su derrotero tradicional.

Siguiendo esta idea, cabe recordar que, desde finales del siglo XIX, los discursos respecto a las mujeres que ingresaban al campo laboral provocaban una gran inquietud. El mismo desasosiego ocasionaba el feminismo, movimiento social que cobraba popularidad, amenazando el esquema socioeconómico tradicional. Y para inicios del siglo XX, el incremento de mujeres en la esfera pública causaba mayor inquietud entre los intelectuales de su tiempo, por el peligro que representaban esos cambios traídos por los aires de la modernidad.

El feminismo de principios del siglo XX impactó en el ámbito social. Por lo que destaca la literatura de la época, ganaba fuerza y popularidad, al mismo tiempo que representaba un peligro manifiesto. Entre los escritores de periódicos y revistas, se dio temor, al considerar a este movimiento como una amenaza para la “naturaleza femenina”, sobre todo por la pujanza de mujeres capaces de discernir y movilizarse en el ámbito público.

Los periodistas habrían de levantar su voz indignada frente a los discursos feministas. Como la española feminista Belén de Zárraga, delegada del comité

internacional *El libre pensamiento*, quien en 1912 llegó a México invitada por el Partido Liberal de México para dar una conferencia en la que pronunció:

La mujer no puede ocupar su verdadero puesto en la sociedad de familia si no se nivela intelectualmente con el hombre –intelectualismo cultural, social científico– es decir el «alter ego» de nosotras, el mismo sitio que el hombre ha conquistado paso a paso y palmo a palmo, para ser el rey de la creación en el camino de la super [*sic*]-hombría (*Revista de Revistas, El Semanario Nacional*, 26 de mayo de 1912: 2).

El periodista Jesús Villalpando, corresponsal de la *Revista de Revistas*, opinaba de la siguiente manera:

Al llegar a este punto de la conferencia, vi que se amenazaba con derrumbar el divino edificio, hecho de idealidad y ternura, que la humanidad ha construido a costa de enormes sacrificios [...] la compañera de nuestra vida quiere ser como nosotros y ¿cómo puede serlo, si están perfectamente limitadas las funciones de belleza de ella y el hombre? ¿Vamos a acabar con lo más perfecto que tenemos, el sostén del equilibrio social, si precisamente la estabilidad de nuestra constitución social, el grado de cultura que hemos alcanzado, por encima de la plantas y de los animales, se basa en el divino desequilibrio de nosotros y esa cosa frágil, bella, sensible y delicada que es la mujer? [...] Ella, siempre bella y frágil. Muchos pensamientos de honda convicción tendría que oponer a las ideas de la distinguida conferencista en mi afán de colaborar para la obra de la espiritualidad latina. Los hombres no queremos que la mujer vaya a recibir las mismas prerrogativas. Mala costumbre, pero bella, es ver, saber y sentir que esa cosa delicada, pequeña, frágil y deliciosa que es la mujer, esté en el dintel de la puerta del hogar con los ojos llenos de ensueño y ternura, y vagos de sumisión, esperando que llegue el compañero fuerte dotado con las nobles prerrogativas de la Naturaleza, a adorar sus adorables imperfecciones, a llenar el vacío de su inferioridad [...] ¿A dónde vamos?

En el palco, sabia e ilustre, la señora Belén Zárraga arrojaba puñados de flechas envenenadas que iban a caer despiadadamente en el incultivado campo del auditorio, veneno de las grandes teorías para exigir el voto (*Revista de Revistas, El Semanario Nacional*, 26 de mayo de 1912: 2).

Las actividades políticas de algunas mujeres que empezaban a expresarse a favor de sus derechos intelectuales se confrontaban con el arraigado imaginario colectivo referente a la mujer como un ser inferior e incapaz respecto a su participación política. Si bien no se negaba el trabajo femenino en la esfera pública —las funciones laborales de las mujeres serían consideradas un signo de mejoramiento social y también condición de armonía doméstica y progreso social—, sí se pensaba peligroso introducir teorías en boga, como el feminismo, que hablaban de equidad, justicia y progreso. Esas ideas se consideraban el resultado del desorden intelectual y moral propio de la situación revolucionaria por la que atraviesan las sociedades modernas, sobre todo por las influencias subversivas del socialismo, anarquismo y comunismo.

Cabe recordar la literatura radical de corte socialista y anarquista que fue consultada por los jóvenes liberales mexicanos de principios del siglo XX. Las obras de Proudhon, Grave, Faure, Marx y Engels fueron los puntales ideológicos del pensamiento liberal en vías de radicalización para los jóvenes progresistas y punto de partida de su formación política. Tal es el caso de Camilo Arriaga, Antonio Díaz Soto y Gama, José María Facha, Juan Sarabia, Jesús, Ricardo y Enrique Flores Magón, Práxedes G. Guerrero, quienes desde inicios del siglo XX habrían de organizar clubes liberales y, después, el Partido Liberal Mexicano.

Las ideas feministas empezaban a romper con el paradigma positivista, arriesgando el pensamiento jerárquico de las clases sociales y el esquema del ejercicio del poder de la elite mexicana. A partir de la biología se explicaba la diferencia entre los géneros y se justificaba la superioridad del varón por encima de la mujer. Lo mismo para las actividades científicas, estéticas o filosóficas, el pensamiento conservador imaginaba a la mujer mejor ubicada en el nicho de la vida privada, como la principal orientadora de la familia, idealizada en sus cualidades morales y emocionales, únicos espacios donde ella superaba al varón. Sin objetar la participación de la mujer en el ámbito laboral, se negaba su participación en los peldaños empresariales, funcionarios y las satisfacciones de sus éxitos.

La preocupación de los intelectuales respecto a los cambios sociales referentes a la mujer y a la clase obrera no coincidía con el modelo que sus discursos promulgaban. El modelo femenino tradicional estaba cada vez más distante de la realidad social que imperaba en la Ciudad de México. Sin embargo, los discursos dominantes, respecto al modelo femenino burgués, coincidieron con la idea mortificante de que el trabajo de la mujer era signo de ignominia entre las clases altas, y una lamentable y resignada forma para subsistir entre las clases bajas.

Por costumbre, la mujer realizaba labores relacionadas con el servicio doméstico, comercio al menudeo o artesanal. En las capas medias, lo peor que podía suceder era que la mujer trabajara, si se veía precisada a ello. El problema de fondo resultó de la exigencia por ser reconocidas en sus derechos, contradiciendo las ideas de inferioridad e imperfección como algo natural. Esa lucha por el reconocimiento de

los derechos de la mujer en los campos de la vida social y política representó no sólo su independencia económica, sino también la personal:

Lo que piden las mujeres. Cosas raras que solicitan las feministas. En Inglaterra mujeres se han unido para pedir cosas tan curiosas y tan innecesarias como el voto, dando por ello bastante quehacer al sexo feo encargado de mantener el orden. En Francia solicitan una pensión a las mujeres que hayan criado ocho o más hijos (esto como una forma de evitar el decrecimiento de la natalidad en Francia), lo que constituye una grave amenaza para la nación. En Berlín iniciaron, en 1911, un movimiento a favor del servicio militar obligatorio.

Pero miss Irene Franklin de New York, la cantante soprano que gana 2 000 duros semanales, ni los aplausos ni los contratos más ventajosos la hacen olvidar que para una madre no hay dicha que pueda compararse a la de estrechar entre sus brazos a una hija; para poder cuidar a su hija miss Franklin gasta 2 000 duros cada 6 semanas.

Actualmente, la mujer puede ganarse la vida independiente, y desde el momento en que puede asegurar su subsistencia sin deber nada al hombre, sus progresos serán infinitos. En Europa, en América, en Japón, en todas partes, las mujeres trabajan. Importante es que la mujer, desde el punto de vista fisiológico, no presenta los mismos signos de decadencia que el hombre, y por ello se puede afirmar que antes de 4000 años el bello sexo nos dominará [...] La mujer habrá cambiado mucho y se dejará guiar menos por sus sentidos que por su espíritu, y por mal que lo haga, sobre todo en política, no lo hará peor que otros. ("El porvenir de la mujer", *Revista de Revistas*, 26 de mayo de 1912: 14).

Si la industrialización tomó una gran fuerza durante el periodo del Porfiriato, en el que las mujeres tuvieron un papel importante como actrices sociales en la economía de México, fue con la revolución social de

principios del siglo XX que las mujeres lucharon por el reconocimiento de sus derechos, procurando reivindicación para su estado jurídico, la igualdad intelectual entre los géneros y la reforma de la legislación civil donde se aceptara sus derechos.

La Constitución de 1917 reconoció los derechos de las trabajadoras. Los discursos políticos favorecieron a la mujer; no obstante, en la vida cotidiana y en lo que se refería al ámbito moral, aquellas féminas muchas veces serían estigmatizadas. En diversas reflexiones se dejaban escuchar las voces de censura respecto a mujeres que ingresaban al área laboral. Periódicos y revistas imprimieron artículos que veían con lástima la explotación de las mujeres trabajadoras, seguían enunciando su desdén por esos hábitos y reflexionaban sobre la vida familiar idealizándola:

En los últimos años, más que en ninguna otra época, el hombre ha dejado en lastimoso abandono su hogar y su familia; ha dado de mano todo el respeto y la atención que debe a su cada mitad, dejándola en una situación precaria que la obliga a trabajar y a colaborar con él para el sostenimiento de sus hijos y de su propia persona [...] no se puede acusar á la mujer de atentar contra la supremacía del hombre, porque sería tanto como castigar á un inocente niño que hubiese herido con un arma de dos filos que nosotros mismos hubiésemos puesto en sus manos. Porque un hombre cuya conducta es depravada y escandalosa, que exige de la mujer una suma de trabajo superior á sus fuerzas y, muchas veces, indigno de su sexo, no puede esperar que ella se mantenga en una condición de esclava, sin preocuparse de controlar sus actos y trabajar por sí misma para mejorar situación y evolucionar hacia la emancipación (*Vida Moderna*, 1919: 3).

Otros artículos las apoyaban cuando ellas procuraban su mejoramiento, pero también las criticaban por las

maneras que escogían para hacerlo. Esta ambigüedad se expresa muy bien en la nota editorial de la revista *La Guacamaya*,<sup>29</sup> semanario dedicado a la clase obrera. La voz narradora expresa su preocupación por el honor de las jóvenes estudiantes en la Ciudad de México; asimismo, por la moralidad sexual de las mujeres trabajadoras de los talleres:

Este servirá de prólogo a una serie de artículos que periódicamente iremos publicando sobre el mismo asunto puesto que el gobierno no pone el remedio que la sociedad entera reclama y que la prensa a diario señala, debemos con la tenacidad y energía que el caso requiere fustigar la indeferencia [*sic*] de los que en su mano tienen el porvenir de nuestro pueblo y esencialmente de la moralidad femenina.  
[...]

Parece mentira que México no cuente con una zona de tolerancia como en los demás países del mundo, son que éstas se multiplican y extienden sus morbosos tentáculos por todos los ámbitos de la ciudad, especialmente por donde hay escuelas y talleres a los que asisten menores de edad y señoritas. Esas vendedoras de caricias que nos quieren atraer con descocos, causan la mayoría de las veces asco y repugnancia. Pero no es esto lo principal, sino que estas explotadoras de sus cuerpos van por las calles y se confunden con aquellas quienes caminan hacia sus trabajos que honradamente les da el alimento de cada día.

Esperamos que la autoridad sacuda su indiferencia y respetando el alto criterio de la prensa corrija este mal que cada día va tomando mayor incremento con perjuicio de la futura sociedad, pues en ves [*sic*] de crear mujeres dignas que sean la honra de su hogar y la patria y los hombres sanos y de reconocida moralidad, se está fomentando el

---

<sup>29</sup> Esta revista se publicó inicialmente durante el periodo de la revolución de 1911 a 1914. Los volúmenes consultados en archivo retoman la fecha de 1922.

desarrollo de la prostitución para que, en un lejano mañana, contemos con una sociedad de rameras y degenerados (28 de mayo de 1922).

Pues sí, mujeres vendedoras de la calle, carteristas, ladronas y prostitutas también habitaron las calles de México; tal fue el escenario que en la ciudad se permitió, que ellas compartieron el espacio con las obreras (quienes laboraban en las fábricas), las profesoras, las enfermeras; o igualmente las tiples, las coristas y las cantantes que trabajaron en las carpas o los teatros. La ocupación laboral de las mujeres y su ingreso a los espacios públicos motivaron discusiones sobre el tema de la industrialización y su enlace con el cuestionamiento impreciso de los roles cambiantes de género, el trabajo remunerado y su estrecha relación con la moral sexual de las mujeres.

En las páginas editoriales, los comentaristas escribían sobre todas esas mujeres en similares términos, centrándose en su debilidad, tanto moral como material, y su lucha por sobrevivir. Esa ambigüedad fomentó también una confusión en relación con las prácticas laborales de las mujeres. Frases como *trabajo respetable, moralidad y honorabilidad* resuenan como actos de cuidado hacia la mujer. Voces narradoras, generalmente masculinas, dado su privilegio de estar presentes en más espacios para hacerse oír, emitían juicios sobre las mujeres desde una posición limitada y poco favorable, protegiéndose tras una retórica dotada de un valor científico e irrefutable, con apoyo del orden moral e intelectual.

Este proceso que ligó industrialización y moral fomentó por igual discursos que apoyaban la conservación de esa tipología dicotómica femenina arraigada en el imaginario colectivo: ángel del hogar *versus* pros-

tituta. En este sentido, las condiciones económicas y sociales de las mujeres rebelaron discontinuidad frente a las condiciones simbólicas proveedor y protector que las representara honorablemente.

La industrialización situó a las mujeres trabajadoras, primero en las industrias de dominio femenino, como la producción de ropa y cigarros, y después, hacia 1930, en una amplia variedad de industrias y no sólo en esas que fueron denominadas femeninas. Entre 1895 y 1910, importantes diferencias prevalecieron en el empleo de las mujeres. En ese periodo su número en la industria de la transformación se incrementó.

La industrialización urbana se diferenciaba de ciudad a ciudad. Durante el Porfiriato, la Ciudad de México, Monterrey y la oscilante geografía contenida en Puebla-Tlaxcala y Veracruz ingresaron a los centros industriales de México. Estas regiones fueron poco afectadas por la violencia de la revolución y así permanecieron como líderes en la industria. Durante ese periodo, las fábricas de la Ciudad de México alquilaron un mayor porcentaje de mujeres que en otras ciudades. De acuerdo con los datos del censo de 1920, la Ciudad de México tuvo un gran número de costureras, cigarreras, bordadoras, trabajadoras de fábricas de seda.

A inicios del periodo del Porfiriato, la producción de ropa y cigarros se percibieron por el público como trabajos propios de las mujeres. El aumento de trabajo fabril y de servicios favoreció el desplazamiento de mujeres hacia las ciudades, sobre todo del centro del país. Con la entrada de México a la era de la máquina, se expandieron las corporaciones y, en consecuencia, el aumento de la mano de obra femenina. Las industrias denominadas femeninas también

fueron entendidas como espacios de protección de la moralidad de las mujeres.

Sin embargo, alrededor de 1880, con el asentamiento de la modernidad se fueron relajando las tradiciones del *deber ser* y las *buenas* costumbres burguesas. El crecimiento de inversión extranjera favoreció, de manera indirecta, el incremento de actividades lucrativas: casinos, casa de citas, cantinas y garitos. Estos espacios se crearon, entre otras razones, por la cantidad excesiva de mano de obra ociosa, beneficiando a defraudadores, monopolistas, agiotistas, para mejora de sus finanzas y aumento de su capital, y, a su vez, la participación activa de grupos sociales marginados.

La falta de *trabajos respetables para la mujer* sería entonces el pensamiento que representó un teatro del honor y la moralidad sexual, defendida también desde la prensa. La preocupación por la moral sexual de las mujeres tenía un motivo más: el acrecentamiento en el porcentaje de población femenina en la ciudad, con base en los primeros datos recibidos de los censos en el Distrito Federal, con división de género, según los registros de 1895, 1900 y 1910. El número de mujeres se elevó respecto al número de varones en el mismo periodo.

En *Memorias de la Población*, el ingeniero Juan de D. Bojórquez, del Departamento de la Estadística Nacional de la Ciudad de México, anotó, en 1930, que, según los censos, la división por sexo en estas décadas se inscribieron de la siguiente manera: en 1895 se contaba con 225 222 varones, por 251 191 mujeres, haciendo un total de 476 413 habitantes. Para 1900 se contaría con 258 657 varones por 282 859 mujeres, siendo un total de 541 516 habitantes. Al término del

Porfiriato en 1910, serían 341 558 varones por 379 195 mujeres con un total de 720 753. Y el discurso público que alternó la idea de trabajo con el compromiso de honor femenino se mantuvo hasta bien entrada la década de 1920.<sup>30</sup>

Los discursos y las prácticas expresivas durante la revolución se pronunciaban a favor de una vigilancia sobre la moral de las mujeres como trabajadoras, sin dejar fuera una argumentación irónica. A pesar de que las condiciones materiales se transformaron, la comprensión acerca de la mujer trabajadora económicamente independiente, capaz de una libertad de pensamiento y acción, no resultaba del todo clara.

Lo anterior, en un momento de crisis social por la cual atravesaba el país, propició una laxitud en lo que a sexualidad se refiere. Como se ha mencionado típicamente, actrices o bailarinas fueron el foco de atención para las diatribas de las voces narradoras en relación con la moral sexual femenina y como el ejemplo de conductas erróneas y deshonorosas.

En este sentido, las reformas jurídicas respecto al divorcio civil, las exigencias por los derechos al voto y las actividades laborales representaron un peligro para el imaginario colectivo, sobre todo de ese modelo de mujer burguesa, el ideal al que aspiraban todas las clases sociales y que proponía una imagen femenina en el interior de una vida doméstica rodeada del aura de maternidad y docilidad, perfil de una persona dedicada exclusivamente a su prole y a su entorno fami-

---

<sup>30</sup> En 1921 se contaría con 409 738 varones, por 496 325 mujeres con un total de 906 063 habitantes, y finalmente para 1930 se contarían 553 871 hombres por 663 92 mujeres, siendo el total de 1 217 663 habitantes.

liar. Y esa imagen burguesa tenía como particularidad indispensable el matrimonio.

La doble moral amparada por los discursos era un respaldo para las costumbres sexuales, como la promiscuidad o la bigamia masculina. De la época, el mejor ejemplo de crítica proviene de Julio Guerrero quien, en *La génesis del crimen en México: estudio de psiquiatría social* (1901), señaló la variedad de costumbres sociales y la amenaza que consistía para el orden social la relajación o la tolerancia erótico-sexual fuera del matrimonio.

Siguiendo la lógica del jurista y sociólogo, la fuente de ese cisma entre matrimonio y prácticas erótico-placenteras eran las depravaciones, así como el matrimonio indisoluble y la prostitución, efectos del sistema genérico sexual de una sociedad en crisis, la cual amenazaba el orden social. Según esta tesis, la fragmentación entre amor-placer fomentaba la doble moral y legitimaba el respeto social de la esposa, pero, además, confirmaba la condición de clase donde, en general, la amante, la concubina o *querida* pertenecía a una clase inferior.

Ahora bien, lo interesante de la obra de Julio Guerrero es que rompe con la imagen estereotipada del modelo femenino de la mujer-esposa-madre-abnegada-buena-santa y la mujer-prostituta-deshonrada-mala-impía. También rompe con los de *la castidad como virtud cardinal* y el de la querida del tipo clásico que

es de rigor hacer recaer sobre ella el desprecio mojigato de la sociedad colonial, como un ser vil y repugnante instrumento de placer. De ahí nace su aislamiento y su abyección, y la evolución forzosa de odalisca en que tiene que desarrollar su vida y conformar su espíritu, por

excelsas que sean las virtudes latentes de su alma (Guerro, 1901: 251).

Sin embargo, aun con estas ideas liberales de inicios del siglo XX, la propuesta de la indisolubilidad del matrimonio, con la posibilidad de nuevas relaciones erótico-placenteras y segundos matrimonios, no sería una medida factible de reducción de los concubinatos, que-rencias fuera del matrimonio y de hijos naturales o de relaciones incestuosas con sus consecuencias, los hijos espurios, sino la continuidad del mismo orden social de control normativo y rango pedagógico. De control normativo porque, como dispositivo de poder interno del régimen sexual moderno, muestra que la transgresión —en este caso el concubinato y las relaciones sexuales fuera de la ley— era, en consecuencia, una ruptura de la legitimidad. Por su parte, el divorcio vincular, vuelto una institución disciplinaria, bien podría organizar y controlar los placeres sexuales y tal vez el control de la concupiscencia y sus consecuencias: hijos ilegítimos, madres solteras, pero, sobre todo, el asunto de higiene y control de las enfermedades venéreas. De rango pedagógico porque desde el contexto de los valores hegemónicos burgueses no se proponía un diseño distinto de la ya conocida esfera de lo privado y lo público en torno al sexo: el discurso liberal continuaba manteniendo la idea de la familia conyugal como el ámbito a defender del desorden social. La visión del erotismo se mantenía recluida en la recámara, al que se intentaba absorber en la seriedad de la función reproductiva; mientras lo *público*, será reconocido erótico, sensual y utilitario en su marginalidad, como algo *pecaminoso, anormal, antinatural, aberrante* y sancionable.

La moral sexual constituía una norma de poder que fijaba en el imaginario estas dos maneras de considerar a las mujeres, aquellas sin mácula que respetaban la legalidad de las reglas externas, y aquellas que, según las normas consuetudinarias, no tenían derecho moral alguno y, por tanto, se convertían en mujeres relacionadas con las experiencias erótico-placenteras. Tal como Macherey dicta:

El dilema que enfrenta dos prácticas opuestas a la norma y que hacen de ella un principio de exclusión o de integración, al tiempo que la norma revela su intrincado histórico: norma de saber, que enuncia criterios de verdad cuyo valor puede ser restrictivo o constitutivo, y norma de poder, que fija al sujeto las condiciones de su libertad, según las reglas externas y las leyes internas (1995: 171).

Con este sentido normativo, las mujeres independientes y solas, sin protector ni proveedor masculino, al quedar fuera de la normatividad del régimen de sexualidad fueron centro de los discursos respecto a su honorabilidad sexual.

Si bien *La génesis del crimen en México...* se publicó en 1901, esta obra llama la atención porque hizo notar dos aspectos importantes: el primero, que la escisión entre matrimonio-prácticas erótico-placenteras era uno de los motivos hacia los excesos; y el segundo, que la prostitución, el adulterio y otras prácticas censurables por la sociedad ocurrían como efectos de un sistema genérico sexual cuyo apoyo era la doble moral. El texto de Julio Guerrero presenta ideas innovadoras respecto a las relaciones entre los géneros, por expresar ya al divorcio legal como una posibilidad de soluciones a problemas de adulterio y otras *inmoralidades*, así como su crítica a la intromisión de

la Iglesia en asuntos que, según él, no se debían al dogma religioso, sino al Estado.

Dieciséis años después, el Código Civil reformó la institución del matrimonio en un contrato social disoluble. En cambio, los manuales de ética y moral no mostraron transformación alguna respecto a la convivencia entre los géneros e incluso rechazaron la idea del divorcio vincular. La continuidad de la tradición matrimonial fue una de sus más acaloradas defensas, para el control del orden social.

Por ejemplo, el *Manual de urbanidad y buenas maneras...*,<sup>31</sup> siguió siendo una guía de comportamiento para las familias mexicanas. En él se conjunta una serie de reglas que el receptor debe considerar en tanto discurso por su función de “comunicar dignidad, decoro y elegancia á nuestras acciones y palabras, y para manifestar á los demás la benevolencia, atención y respeto que le son debidos” (Carreño, 1979: 39).

Este compendio de deberes morales dirigió el comportamiento de los jóvenes de ambos sexos aún después del Porfiriato; las ediciones publicadas así lo demuestran.<sup>32</sup> Fue el manual pedagógico por excelencia y el discurso correcto para regularizar las prácticas sociales en el interior de un grupo hegemónico, el burgués, y su interacción con otros. El consumo de esta producción discursiva también apoyó, desde los com-

---

<sup>31</sup> Escrito por don Manuel Antonio Carreño y publicado por primera vez en su natal Venezuela en el año de 1853.

<sup>32</sup> El *Manual de urbanidad y buenas maneras* de don Manuel Antonio Carreño ha tenido, desde 1853, innumerables ediciones y varias editoriales la han presentado al público. En tiendas de viejo aún se pueden ver ejemplares de la Imprenta del Universo de Valparaíso, Venezuela, 1913, o de Garnier Hermanos de París, 1913; la Editorial Botas de México, 1957; Editorial Clásica de México, 1963. Esta obra todavía se edita y se mantiene en circulación.

portamientos, identificaciones y diferencias respecto de las otras clases sociales. Los manuales de urbanidad y comportamientos en la vida privada procuraron un orden en las posiciones de clase y/o género dentro de las estructuras sociales, resultados visibles del proceso civilizatorio.

Códigos de comportamiento ampliamente aceptados, existentes en las sociedades europeas así como en aquellas colonizadas de Latinoamérica, con un discurso respecto al comportamiento en sociedad que, como Elias escribe, “no es nunca el producto exclusivo de un accidente o de un capricho, representa una cristalización del desarrollo y, en consecuencia, de las cambiantes estructuras de poder de los países en los que se practicaba o se practica” (1994: 125). Ciertamente los sujetos se constituyen dentro de un mundo de lenguaje y símbolos que lo hacen vivo y lo erigen como tal.

El lenguaje convierte a mujeres y varones en seres sociales; a través de su adquisición, se toma conciencia de las estructuras de la sexualidad. En este sentido no hay un deseo sexual insistente que exista antes de penetrar en las estructuras del lenguaje y de la cultura. El deseo es el proceso mismo de esta inducción, y está fundado en la ausencia o la carencia. Como parte de las políticas de organización del deseo, los textos pedagógicos sobre el buen comportamiento público y privado mostraron, con su dualidad civilización-represión, la estructura del desarrollo social.

Los principios de renuncia, sacrificio e insatisfacción sentaron sus bases para la toma de conciencia de que la civilización y la satisfacción de todos nuestros impulsos son antagónicas. Como parte de la civilidad, los discursos precisaron a las actitudes conveni-

das socialmente desde representaciones, ideales, creencias, valores, ideológicamente definidos por un determinado grupo social y en relación directa con las dinámicas del poder social-político.

La vigilancia se ejercía desde la práctica de la disciplina, a partir de dispositivos inductores de poder como lo fueron catecismos, manuales de buena conducta, tratados para el conocimiento de la vida privada, etc. Medios de coerción que, dentro de ese orden jerárquico, especificaban quiénes habrían de utilizarlo, cómo, en qué medida, bajo qué circunstancias y en qué amplitud de variedad. Estos códigos imprimían obligaciones que afectaban directamente a las mujeres con prácticas de conducta de mayor represión respecto de los varones.

Pero esas diferencias tuvieron una cierta posibilidad de resistencia, con ciertos rasgos anárquicos. Aunque las mujeres estaban obligadas a mostrar su posición de desigualdad a través de su conducta, algunas de ellas mostraban matices y niveles de empoderamiento. Contaban con alternativas de acciones que les permitieron alcanzar ciertos objetivos, esto es, ellas pudieron establecer estrategias para otorgarse una posición diferente a la mayoría de las mujeres.<sup>33</sup> En términos sociológicos es importante reflexionar lo

---

<sup>33</sup> Ya desde el siglo XIX hubo mujeres mexicanas que planteaban su demanda del sufragio para la mujer y la igualdad de oportunidades para los dos sexos. Como ejemplo está la escritora Laureana Wright de Kleinhans fundadora y directora de la primera revista feminista *Violetas de Anáhuac* (1884-1887) y del libro *Mujeres mexicanas notables* (1910). Luz F. viuda de Herrera, editora, y Dolores Correa Zapata, directora de la revista *La mujer mexicana*, así como Laura S. de Bolaños Torres, Esther Huidobro de Azúa fueron mujeres intelectuales de antes de la Revolución Mexicana que escribían y exigían, por medio de la educación, la emancipación de las mujeres para ayudar en el desarrollo y la prosperidad de la humanidad. Así también figuran Lucrecia Toriz y Margarita

anterior, si se considera que antes de las transformaciones al Código Civil, la mayoría de las mujeres mexicanas estaban, jurídicamente hablando, sujetas al gobierno de los varones.

No obstante, la mujer siguió con sus obligaciones de dirigir y gobernar todos los asuntos domésticos al interior del hogar, la dirección y cuidado de los hijos. El discurso jurídico conservó el carácter inmanente respecto a la idea de “naturaleza” femenina, fortalecido con la idea de que la unión de los cónyuges tenía la función esencial de perpetuar la especie y ayudarse a llevar el peso de la vida. Tanto los códigos jurídicos como los morales preservaron su vínculo respecto a las obligaciones entre los géneros, a través de esa postura esencialista de “perpetuar la especie y ayudarse a llevar el peso de la vida (art. 40) [...] guardarse fidelidad –la fidelidad es esencial entre aliados o socios– y contribuir cada uno por su parte a los objetos del matrimonio [...] si los cónyuges pactaran cualquier disposición contraria a los fines esenciales del matrimonio –la perpetuación de la especie y la ayuda mutua–, se tendrá por no puesta (art. 16) (Adane, 2004: 44).

A la función esencial de la procreación quedaba integrada también la responsabilidad moral del hogar directamente en la mujer. Las normas relegaban, por tanto, a una posición subordinada respecto de los

---

Martínez en el movimiento sindicalista, o las obreras de Río Blanco. Se debe también mencionar la actividad femenina entre 1906 a 1915 en periódicos y manifiestos escritos por mujeres revolucionarias, en las actividades de la Casa del Obrero Mundial, en el Primer Congreso Feminista en Yucatán en 1915, en el Primer Congreso Nacional de Obreras y Campesinas de 1931 son ejemplo de las actividades políticas de las mujeres, buscando integrarse en los asuntos de Estado (Asamblea Nacional Femenil Revolucionaria, 1984: 4-13)

varones. La Ley de Relaciones Familiares no se alejaba de los tradicionales códigos de conducta que delimitaban a las clases altas y medias tanto en Europa como en Latinoamérica. México no estaría exento de ellos. Las relaciones que implicaban directamente honor y moral eran mucho más toleradas para los varones, mientras que las mujeres eran seriamente castigadas y estigmatizadas, reflejando así un desigual equilibrio de poder a favor de ellos. Esos sacrificios necesarios para agradar en sociedad se imponían con mayor grado de severidad a ellas.

Estas regulaciones fueron una muestra de que el Estado mexicano estaba ingresando a otra etapa de desarrollo; así, además del matrimonio civil calificado como contrato, se encontró otro tipo de regulaciones matrimoniales: la posibilidad del divorcio y nuevas nupcias entre concubinos. Porque el matrimonio, según la epístola de Melchor Ocampo, era el único medio moral y legítimo para fundar una familia. Con esta lógica cualquier otra unión no era moral, ni legítima.

La vida sexual, sobre todo la de las clases bajas, pasó a ser de incumbencia del nuevo Estado mexicano revolucionario. El matrimonio se transformó en una institución situada en un nivel de interés estatal. La aceptación del divorcio concedió que el varón pudiese contraer nupcias con su concubina; asimismo, la mujer divorciada asegurar sus bienes materiales, el sustento y el futuro de los hijos y la posibilidad de segundas nupcias.

Estas reformas al Código Civil muestran la preocupación del Estado liberal mexicano por establecer no únicamente beneficios para la mujer y los hijos sino, y sobre todo, para formalizar un modelo de familia que asegurara las nuevas estructuras sociales revoluciona-

rias. El modelo de la familia burguesa fue el ejemplo que definió la vida cotidiana, así como el fortalecimiento de las clases trabajadoras hacia un estándar de vida media, y con ella el proyecto de la lógica capitalista para la constitución de una sociedad cada vez más disciplinaria, para la continuación del proyecto económico nacional de industrialización y crecimiento social.

Con el interés por parte del Estado en formalizar el matrimonio civil como institución primaria –en tanto mecanismo de control que podría impulsar el modelo modernizador occidental–, aseguraba también a la familia nuclear ser el canon que se iba a divulgar y promover hacia las clases trabajadoras proletarias, en el espacio de la Ciudad de México. El ideal familiar reajustó la normatividad respecto al honor y la rectitud, incorporando los roles del deber ser femenino y deber ser masculino con los ya conocidos moldes preceptivos porfirianos que mantuvieron una continuidad en la perspectiva de la moral sexual.

Esta coherencia no resulta de la realización del proyecto revolucionario en sí, sino del seguimiento lógico de las estrategias ya incardinadas en los cuerpos, en los gestos, en los movimientos, en los comportamientos, y que resultó ser de gran utilidad como mecanismo de control social. Aun con las reformas sobre el matrimonio civil y las relaciones familiares, la educación, la moral sexual en vínculo con la monogamia obligada y el discurso amoroso romántico mantuvieron sus directrices tradicionales. Y las relaciones sexuales entre los géneros siguieron rodeándose de misterio, conservando la diferencia rectora de placer/amor.

En términos generales, las mujeres pudieron tener más garantías respecto a la patria potestad de los hijos y la administración de sus bienes; pero, en tanto

grupo social y su estatuto moral tuvieron menos posibilidad que los varones y además eran conscientes de ello: por la tradición familiar, las mujeres casadas y solteras estaban bajo el control de los varones, más aún si carecían de propiedades personales y si no tenían educación formal en algún oficio. De igual modo en el terreno de las relaciones sexuales extramaritales, en los hombres se daban por supuestas; si las mujeres solteras o casadas osaban practicarlas, podían arruinar absolutamente su existencia social. En ese sentido, las mujeres se encontraban en una situación de desventaja respecto al capital simbólico que significó la primacía del varón sobre la mujer, sobre todo respecto al estatuto proteccionista.

Hasta 1928, con el nuevo Código Civil se acepta con mayor facilidad el divorcio administrativo, cuando entre los cónyuges no hay hijos ni sociedad conyugal respecto de los bienes materiales. Jurídicamente hablando, las reglas proteccionistas cesaron y el marido dejó de ser representante legítimo de su esposa y administrador absoluto de los bienes materiales, también dejó de tener dominio sobre las decisiones de la mujer respecto al trabajo remunerado; sin embargo, la autoridad sobre ella fue trasladada a la figura del juez. Ésta aumentó su intervención en la relación entre los cónyuges y fue necesaria para las funciones de juzgar conflictos internos y/o de reconciliación. La tutelar para la buena convivencia entre los cónyuges estuvo entonces firmemente investida por el gobierno del Estado.

Dichas reformas generaron discursos de incertidumbre respecto al estado moral de las relaciones entre los cónyuges, preocupándose por los inconvenientes del divorcio, ya que una separación legal significaba: por un lado, una discontinuidad que tendría

repercusiones respecto a las tradiciones y, por otro, un elemento más de corrupción para la sociedad. Precisamente, con base en la sanción moral, tanto las leyes jurídicas como las consuetudinarias rechazaron de manera total la idea del concubinato, reprobando también la idea de separación entre los cónyuges, considerándola un acto injusto para los hijos y un dispositivo que fomentaba la inmoralidad.

Aún con la presión social que representaba para las mujeres el cuidado de su honor, es preciso también advertir los diversos matices y niveles existentes en las diferencias entre los géneros. La participación cada vez más activa de las mujeres en el ámbito laboral y político, como resultado de las transformaciones que la nación exigía, las convirtió en personas capaces de gobernarse a sí mismas. Tener ingresos propios fue uno de los elementos importantes para su manumisión personal y, por tanto, una mayor posibilidad de tomar decisiones. Estas mujeres empezaron a despejar brecha en la esfera de la vida pública, solicitando y exigiendo su participación en los asuntos del Estado.

El afianzamiento del nuevo Estado mexicano<sup>34</sup> después de siete años de guerra civil y del proceso de reconstrucción nacional, daría paso a un nuevo Estado mexicano y a una serie de personajes, tal es el caso de José Vasconcelos y de Antonio Caso. Ellos contribuyeron a la renovación de las ideas desde la segunda década del siglo XX, por medio de las cuales propusieron reordenar y valorar el remoto pasado, al mismo

---

<sup>34</sup> Cabe recordar que, como parte de la transformación política, entre 1910 y 1920 la guerra civil hizo que por un tiempo el Estado mexicano casi desapareciera, y que sólo islas económicas, como la industria petrolera, se salvaran de la violencia generalizada.

tiempo que fijar una serie de pautas para la reconstrucción del pensamiento y la cultura mexicana, así como las condiciones que regularan el proceso de institucionalización. Desde 1920 hasta inicios de los años treinta la prioridad fue reconstruir el orden bajo un nuevo marco jurídico y educativo.

En este sentido,

el proceso de formación del Estado jugó un papel central en el cambiante equilibrio de poder entre los sexos. Una de las condiciones que contribuyeron a que existiese una menor desigualdad entre mujeres y hombres fue el desarrollo de una organización estatal y, más particularmente, de las instituciones legales destinadas a hacer cumplir la ley (Elias, 1994: 156).

Esos cambios jurídicos no supusieron que las mujeres alcanzaran una posición de igualdad con los hombres en otras áreas de la sociedad; ellas continuaron excluidas de los cargos políticos y militares. Pero el proceso había empezado con la cadena de cambio en la consideración de ser ya individuos capaces de tomar decisiones de forma independiente y autónoma.

De este modo, la reconstitución del orden bajo un nuevo marco jurídico otorgó al reciente Estado el control de la violencia, desde un nuevo monopolio integrado por la interdependencia entre lo estatal-lo privado y lo social. Ahora bien, las condiciones propias del juego por la adquisición del poder también propiciaron que la iglesia, como institución de control social, interpusiera una disputa de modo continuo en este proceso.

Las enseñanzas de la Iglesia exigían que el matrimonio, como parte de sus dogmas, fuera considerado una asociación indisoluble y larga tanto como durara

la vida de los cónyuges. Los manuales de buenas costumbres, los tratados para el conocimiento de la vida privada, los catecismos y otros textos sostuvieron desde el control moral, pedagogías dirigidas a censurar todas aquellas acciones consideradas viciosas y, aun peor, aberrantes, procedentes de los deseos “malsanos” y apetencias sexuales.

Así pues, las imágenes también se presentaron a los receptores como indicadores pedagógicos de lo que no se debía hacer. Los grabados mostraban ejemplos de enfermedades venéreas y los fenómenos sexuales fungieron como antípodos y dispositivos de control visual de las imágenes eróticas. Los discursos utilizaron argumentos convincentes con apoyo de la gráfica para hacer desistir a los individuos de cualquier transgresión. Apoyo visual contra las resistencias y el gusto que pudiese haber brindado cualquier posibilidad de placer.

Estos escritos también fueron elementos que la institución religiosa utilizó para mantenerse en un sitio de conflicto con el Estado, como parte de su proceso de sostenimiento del poder. La Iglesia tuvo una posición y una función específica para la defensa del monopolio de la violencia: proteger a un amplio número de personas de la dinámica de las transgresiones. Individuos que, en tiempo de cambios, aceptaron la represión de sus deseos a través de textos de moral, cuales anclas reguladoras de la sexualidad, deteniendo así cualquier abuso de los impulsos, ya refinándolos o ya sublimándolos.

### **La década de los veinte y las políticas sobre el cuerpo**

El 21 de mayo de 1920, don Venustiano Carranza fue asesinado por sus múltiples enemigos políticos, asu-

miendo la presidencia interina don Adolfo de la Huerta. La irrupción del triunvirato sonoreño en la primavera de 1920 se hizo patente cuando después del 24 de mayo se decidieron nuevas elecciones y Álvaro Obregón quedara como nuevo presidente a partir del 1° de diciembre de 1920. Con el ascenso de la *Dinastía Sonorense* con Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y la mano derecha de Obregón, Plutarco Elías Calles, se conformó el gobierno nacional que marcaría una etapa artífice del reordenamiento y la institucionalización del país. En ese proyecto se ubica el plan integral para construir una cultura nacional planteada por José Vasconcelos entre 1920 y 1924; asimismo, se genera la iniciativa de Narciso Bassols para introducir la educación sexual en las escuelas primarias.

Con las transformaciones de las Leyes del Divorcio y de Relaciones Familiares en la Constitución mexicana, la emergencia de grupos feministas, así como el fortalecimiento de los movimientos anarcosindicales y con ellos sus propuestas de educación que promovían ideas revolucionarias sobre las mujeres, la familia y los niños parecían vislumbrar un cambio de paradigmas en el imaginario colectivo de los individuos y con él, también, una modificación en los códigos del orden simbólico de pensar el cuerpo.

Sin embargo, el poder de la Iglesia católica impulsó sus patrones de ética familiar y la moral sexual se mantuvo bajo el control de su poder ideológico. El imaginario colectivo conservó una posición de relaciones de poder patriarcal entre los géneros, donde si bien el varón no sustentaba la total manutención de los alimentos y muchas veces no lograba ser proveedor de bienes, sí sostuvo fuerte su importancia simbólica que lo revestía como la autoridad sobre su esposa

y sus hijos, asimismo, el principal puntal de la familia en tanto unidad permanente.

Ahora bien, si la importancia del matrimonio se sustentaba en el desarrollo solidario entre los cónyuges, distinto resultaba en las relaciones íntimas, sobre todo aquellas que hacían hincapié en la sexualidad, con la particularidad *clandestina* de apurar los goces de la vida. Resulta clara la influencia burguesa en esta división valorativa de la sexualidad que corresponde a la idea de un señor que ama su propiedad: es decir, a su casa y bienes, a su mujer e hijos. Lo importante, en este sentido, no era el placer, sino el desarrollo de esa solidaridad en el seno de un orden determinado y por eso mismo la mujer adquiría estatus como esposa y dentro de su hogar, postura determinada por el predominio religioso-jerárquico del varón.

Si se tiene en cuenta la importancia de los estilos en la vida cotidiana se puede decir que la tradición mantuvo su influencia en la percepción sobre las relaciones entre los géneros, orientada principalmente hacia las diferencias fundamentales del amor sensual y no sensual, del sentimentalismo y lo inmutable, entre lo galante y lo frívolo y su rechazo al cuerpo sexuado por considerarlo asunto de la precariedad de los instintos. Por eso es que dentro de este esquema de relaciones afectivas entre los géneros, el concepto del amor adquiere mayor importancia dentro del matrimonio, porque simboliza un avance en las formas de la existencia entre los individuos.

Dentro de esa lógica, las relaciones con placer y sensualidad se reducían a algo propio de la naturaleza y, por tanto, la mujer que cayera en sus redes podía volverse indefensa y vulnerable a la observación y la manipulación de los otros, por medio de la burla o el

engaño. La pasión, la sensualidad y el erotismo se determinaron como códigos que no obligaban a ninguna justificación moral. Por tanto, el cuerpo de aquellas mujeres que tuvieran esos *frívolos* atributos quedaba disponible en calidad de *objeto* de deseo y placer, caso contrario al amor que sí exigía reconocimiento y un estatus moral.

En esta semántica tradicional, las experiencias placenteras y eróticas empujaban a lo liviano, lo seductor, lo frívolo, lo desprovisto de compromisos; por lo tanto, tampoco se sujetaban, con garantía alguna, a relaciones permanentes, sino al instante y a la brevedad del placer. Y el placer sólo existe en el momento que es experimentado y termina cuando ha sido complacido. Por eso, la virtud y el honor serían los procedimientos en defensa de la normalidad, y el sentimiento, el espacio de las cualidades morales. Así, las pasiones consideradas *animalezcas* se controlaban por medio de la razón y la moral. Esos puntos de comparación situaban a la naturaleza como algo primitivo frente a los vínculos civilizatorios:

Las costumbres hacen leyes y puesto que es ley natural encubrir lo que a la moral le place y la sociedad repudia, hoy olvidando el tema moralizador, el divino bajel va dando tumbos a la aventura y, apenas, de tarde en tarde, cuando [...] aparece a la luz de las candilejas una obra que deleita y que instruye a la vez y triste es decirlo —ésta a duras penas se sostiene en el cartel, una vez— y triste es decirlo —ésta oprimida y expulsada al fin por la pécora invasora del pornografismo. Culpase de esta perversión del gusto a nuestros lectores del género chico y éstos se defienden con aquel aforismo que reza “al enfermo lo que pida”, [...] ¿Quién tiene la razón? [...] ¿El monstruo que con amplias tragaderas pasa y aplaude las producciones, a base de calambur y de desnudo que, por regla general, con con-

tadas excepciones llevan a escena nuestros autores del género chico, o estos mismos autores a quienes se reprocha la relajación del gusto? [...] Y aquí surge en nuestra mente una antítesis que no podemos explicarnos: ¿por qué el público mexicano, que tan indulgente se muestra para los pecados pornográficos del género chico, pone el grito en el cielo ante la menor alusión al adulterio?, ¿por qué los castos oídos de nuestras honorables familias no perciben el insultante espíritu del calambur, ni el gesto inmoral que le acompaña y sí se ruborizan y aun abandonan el teatro cuando un solterón oprime furtivamente la mano de una madame cualquiera a espaldas del marido?... (*La Guacamaya*, 1922, 1-3).

La permanente degradación de la sexualidad y su significativa represión explica la tendencia a la privacidad e intimidad cada vez con mayor fuerza, y también se comprende la predisposición hacia sentimientos como la vergüenza, ante la exhibición del cuerpo desnudo. En conformidad con esa tradición de discrepancia entre amor-matrimonio-razón-moralidad *versus* cuerpo-sexualidad-placer-erotismo-pasión, se incluyó en la codificación de la intimidad el uso de alusiones indirectas y livianas, tal fue el caso de la prensa y la fotografía.

Por medio de estas técnicas gráficas, el cuerpo desnudo se encumbró. No precisaba de ninguna justificación moral, más que aquella que en su forma cotidiana pareció establecerlo con la identificación de la pecaminosidad.<sup>35</sup> El acercamiento del cuerpo desde la mirada se hizo más evidente, el avance de la tecno-

---

<sup>35</sup> Teniendo en cuenta que la moral fue y es la directriz de la sexualidad y que sobre ésta recae un *boicot*, se hace ya comprensible la idea de promiscuidad en las prácticas sexuales entre las clases sociales, en las que varones de clases altas buscaban mujeres de clases inferiores para no contraer ningún compromiso más allá de las relaciones de *amistad* sensual. La sexualidad se

logía gráfica facilitó un consumo mucho más democrático del cuerpo desnudo a través de la prensa y de la fotografía.

Con el aumento de imágenes fotográficas y el incremento de los espectáculos en carpas y teatros, las modelos resultaron ser la representación y la furtiva analogía de contacto sexual, con las ventajas que pudieron oscilar entre la prolongación del consumo visual-sexual a partir de la excitación que prodigaba mirar un torneado cuerpo, apenas vestido en la brevedad de un bikini, por las pasarelas de los teatros. De igual modo, los sentidos se avivaron con esa última prenda que pudo retrasar el avance en el desvestir del cuerpo deseante. Gracias a la fotografía se pudo congelar la imagen de un cuerpo medio vestido, en favor de la fantasía del lector. O bien, las porfiadas historias amorosas con las modelos de desnudo, entre voluptuosas y refinadas, se retornaron fórmulas alternativas como parte del sueño masculino que aceptaba el juego ilusorio entre sexo verosímil y amor platónico.

Lo obsceno se descalificaba a sí mismo por su falta de interés en el individuo o, para ser más exactos, en la posible alternancia de la persona elegida. Obsceno por la magnitud de las posibilidades que podrían conducir a la intimidad y en sentido específico del coito en su dimensión fantasiosa. Si en el teatro y en las carpas el acercamiento visual-corporal estimulaba anónimamente, a través de las imágenes impresas, se

---

reservaba al matrimonio como condición precisa para relaciones consideradas de *nivel superior*; esto resulta lógico puesto que en las capas sociales superiores la reproducción se realizaba solamente en el matrimonio. Lo que con eso venía a significar que las relaciones extramaritales quedaban limitadas dentro del código del amor pasión entre los amantes. Véase: Luhmann (1985), Foucault (1989), Bornay (2001).

dispensaba la ilimitación de consumo visual. Esa capacidad de oportunidades fue ampliándose con el avance de la tecnología visual que, como se ha escrito ya en otros apartados, se inicia con mayor firmeza durante la última década del siglo XIX como parte del crecimiento industrial, signo a su vez de un enorme cambio social.

La fotografía fue ganando espacio en la publicidad y en apoyo a una revolución de mercadotecnia. Hablando de imágenes, la comunicación no podía seguir siendo fría cuando la información se presentaba demasiado caliente en la prensa con la publicidad gráfica, específicamente con la fotografía, que transformó la tradición visual del cuerpo y mostró lo que por costumbre en privado tenía que practicarse con omisión de todo tipo de público. La industria de la imagen permitió no sólo un aumento numérico, sino que propició la relación informativa altamente individualizada, en la que el lector consumidor podía acceder a un repertorio tan rico de imágenes como para seguir usándolas infinidad de veces.

Con el desarrollo de la mercadotecnia visual, el cuerpo femenino semidesnudo o desnudo se ratificó objeto en tanto que se redujo al disfrute sensual. Cuerpo como una cosa de fácil manipulación para seducir y de complacer como propósito fundamental. Con ese modo de mirar el cuerpo, la sexualidad se redujo a una elemental función del gesto deseable y la figura de provocación, que en sí misma no tuvo mayor inconveniente, con su semántica de deseo y de placer con un inevitable significado de intimidad reprochable.

## **Entre bataclán, jazz y fox-trot, el cuerpo muda de aires**

Era el tiempo de reconstrucción nacional. Entre 1921 y 1924, José Vasconcelos, fundador de la Secretaría de Educación Pública, fomentó el *nacionalismo musical*, que promovió las manifestaciones artísticas a través de los trajes, la música, los bailables de folclor regional en la búsqueda de una identidad propia. En el ámbito del teatro de revista, también se buscó la imagen de autenticidad. No obstante, Francia y Estados Unidos tuvieron influencia en la moda del vestir, de la música y del teatro. En la década de los veinte, el *fox-trot* contagió con su alegría y facilidad para bailarse, y los *couplets* bajaron sus bonos para darle cabida a los bailes alocados. De tal modo, tanto el jazz como el *fox-trot* ingresaron al mundo del espectáculo y fue común verles en entremeses musicales en la capital, a la par que en cabarets, salones de baile, teatros o cines para interesar a los asistentes con sus alborozadas notas.

Es muy común entre nosotros abrir subscripciones para determinado fin, especialmente cuando algún acontecimiento triste deja en la miseria a varias familias, recurriéndose a medios lícitos y honrados para abrirse fondos, tales como funciones teatrales o de cine, corridas de toros, quermeses, bailes, etc., etc. [...] Pero cuando de un fin benéfico se trata deben administrarse esos festivales bajo bases serias y correctas, a fin de no quitar la nota de caridad que debe imperar en la función, procurando llevar elementos que deshonren el espectáculo o en caso de que alguno o algunos pretendan introducir el desorden, deben ser arrojados de aquel lugar, convertido en esos momentos en el augusto templo de la caridad [...] Mas, desgraciadamente, esas reuniones son el lugar de cita de gente prostituta y a menudo se cometen escándalos que desdicen mucho de la

cultura que alardeamos poseer, degenerando un fin noble, lo cual es tanto como si, para atender la subsistencia de los hijos –acto por demás noble–, mandáramos a la esposa a ver qué se pesca en las noches al derredor del correo. Cuando se persigue un fin elevado, elevados deben ser sus principios, si no queremos que caiga sobre nosotros el estigma y la maledicencia de la soledad. Esperamos que el Señor Gobernador o a quien corresponda el honor de la causa prohibida [prohíba], desde luego esos centros de lujuria y embriaguez en los que peligra, a la vez que la moral, la vida de los concurrentes. No hagas cosas buenas que parezcan malas, ni malas que parezcan buenas (*La Guacamaya*, 1922: 5)

Las revistas mixtas de política y sicalipsis cargadas de crítica, retruécanos, parodia y albures mantuvieron su característica costumbrista que, como subgénero de teatro, otorgó un signo de distinción popular de lo *mexicano*. La tradición reflejada en el sentir y la voluntad de la colectividad a través de la expresión con el uso de los vocablos populares y un lenguaje coloquial, propició la aceptación y la confianza por parte del público.

Si bien las *buenas conciencias* amonestaban estas formas narrativas populares desde las editoriales y los artículos periodísticos, ciertamente lo concebido como *populachero*, *del vulgo*, *la chusma*, fueron partes importantes de información sobre el diario acontecer capitalino. Considerando la escasa población alfabetizada, la revista teatral tuvo la oportuna función de noticiario escénico y, a través de obras cómicas, se daban a conocer los sucesos políticos del momento.

En ese contexto, el bataclán apareció en escena como un punto de conexión y aliento, una posibilidad más para el consumo visual del cuerpo, proveyendo, además de gesto provocador, frivolidad al gusto del

público. En el año de 1925 llegó a México la *Compañía de Revistas Francesas Ba-ta-clán*, proveniente de los teatros de París, dirigida por una empresaria francesa que se hacía llamar Madame Berthe Rasimí.

El espectáculo que tuvo el nombre de *Voilà París* consistía en la exhibición de jóvenes mujeres ataviadas con bikinis. Se contaba con elementos escenográficos de lujo, rubias bailarinas profesionales, juego de luces, música de jazz y *fox-trot*, pero lo más asombroso para ese tiempo fue la instalación de pasarelas que acercaban las bailarinas al público masculino y les bailaban ya sin la utilización de mallas o medias.

Estos fetiches, que en su momento habían sido al mismo tiempo medio protector y objeto ilusorio que mantenía cierta permisión entre el público y el cuerpo deseante, habían desaparecido, otorgando al bataclán<sup>36</sup> la calidad de espectáculo audaz por tres aspectos: primero, el que un grupo considerable de bailarinas salieran a escena con las piernas descubiertas y muy escasa ropa; segundo, que caminaran por la pasarela con una cercanía antes no vista, entre los espectadores y los cuerpos semidesnudos en escenarios de la capital; y tercero, el teatro mexicano añadió un rasgo al teatro europeo de variedades que hasta entonces no se había utilizado en nuestro país: el incremento de bailarinas o vicietiples, con un número de 25 a 50 en escena.

Las revistas que habían tenido tanta popularidad en el público por su mixtura entre lo político y lo frívolo tuvieron un *impasse* dada la fama inmediata del bataclán. Tal impacto causó este espectáculo de

---

<sup>36</sup> Originalmente, bataclán fue el nombre de un café cantante parisino ubicado en el Boulevard de Voltaire en París.

coreografías, desnudos de bailarinas francesas y música, que el teatro de revista mexicano dio un giro radical, llegando a considerarse, incluso, que el bataclán revolucionó el género frívolo,<sup>37</sup> hasta la misma palabra se convirtió en un neologismo que indica desnudez, frivolidad o escasez de algo.

Este espectáculo tuvo tal importancia, que en marzo de 1925 se presentó en México una parodia titulada *Mexican Rataplán*. Esta revista conjugó una serie de elementos: los bailables regionales, los modismos populares, el albur, la música, las *flappers* o pelonas y la frivolidad representada en las bailarinas semidesnudas. Esta obra fue considerada la más popular y característica de la época. No obstante, el auge de un evento anuncia su declive, y para 1927 las actuaciones en el teatro de revista habían quedado en segundo plano para dar paso a las revistas musicales.

Esta decadencia del género chico se percibió con más claridad cuando, además del teatro de variedades, el cine y la radio tomaron su espacio en la vida cotidiana de México. Y aunque apareció el cine mudo<sup>38</sup> y la competencia fue nutrida, muchos teatros fueron convertidos en cines a lo largo de la década de los

---

<sup>37</sup> Armando de María y Campos (1956) afirma en sus escritos el impacto que este espectáculo tuvo para el teatro de revista a partir de los años veinte. Aun en la década de los treinta los números musicales y bailables predominaron en la escena teatral.

<sup>38</sup> En el Departamento de Preservación de la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México se pueden encontrar algunas películas de corte pornográfico que datan de 1914 a 1950. *El Sueño de Fray Vergazo*, *La dama y el perro*, *Un minuto de amor*, *Las muchachas*, *cuento de un abrigo de mink*, *El monje loco*, *Los homosexuales*, son algunos de los títulos de estos registros históricos que, en su mayoría, han sido encontrados en mercado de viejo. Entrevista a Francisco Gaytán en el periódico *La Jornada* (29 de mayo del 2005). También Mike Goodness (2006) hace una investigación al respecto.

veinte. Hasta que finalmente en 1931, cuando apareciera el cine sonoro, aconteció una rotunda migración de escritores, músicos y artistas.

Desde 1914, el cine mudo presentó películas pornográficas, denominadas *para hombres solos* que se filmaron en formatos de 16 y 35 milímetros con una duración de entre 10 a 15 minutos. En esa organización de cortometraje se eliminaba el conflicto y la resolución de la historia narrada. Estos cortometrajes no tenían la base de la lógica de problema/solución de las películas de largo metraje; en todo caso, el sexo sería el eje directriz en una cadena de acciones, con la reiteración del coito como intencionalidad única de agradar o excitar al espectador.

Si algunas películas no sostenían un argumento, otras en cambio ofrecieron narrativas con un principio, desarrollo y final definidos. Por medio de la ironía, sus guiones mantuvieron la constante de hacer diatribas contra la Iglesia y la moral, utilizando como personajes principales a sacerdotes lujuriosos. Otras, en cambio, usaron el tema del amor, sobre todo en los personajes femeninos, para mostrar escenas lésbicas. Escenas que podrían incluir a personajes masculinos en una actitud de *voyeurs*.

Íconos del deseo sexual –cuerpos dispuestos; espacios domésticos cómodos; naturaleza rústica o exótica, etc.– acompañaban al comportamiento de los personajes en pos del placer; la redundancia en la actividad sexual, como lógica de la trama; el sexo *placentero* en función, con el deseo de más, más y más sexo, con acciones variadas de actos gestuales, siendo la excitación sexual su objetivo primario.

La exposición de los cuerpos se presentaba en un único plano –generalmente la cámara se mantenía

estática y no permitía el juego de perspectivas— en cercanía del objetivo a los cuerpos, exponiendo zonas definidas. El aislamiento en los primeros planos favoreció la proximidad de labios, pechos, piernas, nalgas, vulvas, clítoris y penes. Con tales características, las imágenes kinésicas pornográficas de inicios del siglo XX mostraban ya esos primeros rasgos, tal como las conocemos en la actualidad.

Más aún, ellas se confirman como una parte integrante del proceso de la modernidad, como resultado manifiesto de la tecnología y la publicidad, elementos que fortalecieron también ese régimen visual de sexualidad que venía gestándose a finales del siglo XIX y se fue alimentando dentro de la trama cultural del México moderno. La fotografía no se alejó de este proceso, sino que se incorporó al terreno de producción de imágenes atractivas para el consumo visual.

La inquietud por parte de actrices, tiples y vicetiples por integrarse al nuevo mundo de la farándula cinéfila fue un motor que propició también sesiones fotográficas de desnudos, con la posibilidad de hacer realidad el sueño de aspirar a estrellas de la pantalla grande. Registros muestran que, para los años veinte, la fotografía de desnudo resultaba más familiar a los fotógrafos que realizaron este tipo de tomas que a principios de siglo XX.

Conocidas artistas de teatro tales como Celia Padilla, Delia Magaña, Celia Montalván y Lupe Vélez posaron seductoras para las cámaras fotográficas. Lo mismo actrices que, no teniendo la popularidad de las primeras, tuvieron su espacio en las manos intranquilas y miradas anhelantes de muchos abuelos y bisabuelos: Norka Rouskaya, Mollie Norris, Concha Sandoval, María Luisa Espinoza, Mollie Norries, Emma

Darwin y muchas otras tiples o vicetiples que en el anonimato quedaron, pero la imagen de sus cuerpos y las opiniones que ellos suscitaron nos ofrecen una panorámica respecto al significado que de la sexualidad se tenía hace cien años.

En este sentido se reitera la validez de la ilación entre la imagen y la palabra que nos permite observar con mayor precisión los rasgos de un régimen de sexualidad visual con su indisoluble carga moralizante respecto al uso del cuerpo, específicamente el femenino.

### **¿Prostitutas o actrices?**

#### **Las modelos en la fotografía de los años veinte**

Siguiendo la idea de que el lenguaje es un sistema que codifica al mundo y la realidad a través de signos e imágenes que nos significan, se confirma el vínculo imagen-palabra en tanto que ambas fijan el sentido, así como la eficacia social de los mensajes. El discurso en su calidad de palabra pronunciada en un texto y las prácticas expresivas en tanto formas institucionalizadas de representaciones figurativas se apoyaron en diversos instrumentos de difusión –prensa, publicidad, mercadotecnia–, y dieron cabida también a tácticas pedagógicas con una cierta intencionalidad al expresar los acontecimientos y manifestar formas de comportamiento de las modelos nudistas.

Discursos y prácticas con el sentido y la eficacia que escritores, en su calidad de poseedores de un poder en los espacios editoriales, los utilizaron efectivamente para hablar de las mujeres que posaron desnudas frente a la lente fotográfica y/o de cara a los escenarios teatrales. Ellos emplearon el discurso como estrategia de

poder que, vigentes en contextos y/o al interior del ejercicio de la creación de imágenes eróticas, admitieron un juego de preceptos reguladores tanto de preferencias licenciosas como de rechazos honorables.

Ese ejercicio que unía a la palabra con la imagen produjo efectos ideológicos sobre el público receptor, al ofrecer historias de prostitución acompañadas de fotografía de desnudo. Sistemas constitutivos de sentido, por su naturaleza presentan vacíos de comunicación. Esos vacíos en el referente es lo que permite formar la condición para tener que imaginarse lo que en la imagen está eliminado. Dichos vacíos permitieron al lector convertir el tema de la prostitución en un aspecto determinante dentro de la figura del desnudo en las imágenes fotográficas.

El engranaje entre tema e interpretación condicionaba fácilmente al receptor, dado su horizonte, a aceptar las proyecciones posibles de la “experiencia vital” y con ellas un juicio que integraba contenidos de sentido que eran adjudicados como verdaderos. Con su inagotable polisemia, la fotografía puede ser interpretada de modo diverso en función del marco en el que se contemple o de la persona que la observe; la puede llevar a la posibilidad de una interpretación artificiosa.

La perenne interacción entre imágenes de desnudo femenino y la tradicional idea de vincular al cuerpo desnudo con la prostitución proporcionan a las imágenes eróticas un sentido negativo. De ese modo, entre la denotación de las fotografías –la referencia inmediata de cuerpos desnudos femeninos– y lo que connotan –en su amplitud y articulación de significado agregado– ellas otorgan una fuerza verídica y motivo virtual de deformación que tiene coherencia y, finalmente, condición central para la construcción de sentido en el

proceso de recepción de esas imágenes. Y se vuelve a la idea de que las diferentes formas de lectura del mismo texto están condicionadas histórica, social y culturalmente. Un determinado tipo de lectores está ligado a determinadas condiciones de determinadas épocas, es decir, el horizonte cultural sitúa la forma de recepción de los textos visuales.

Lo que las fotografías de desnudo de los años veinte sugirieron en primera instancia fue una lectura dirigida hacia la sexualidad. Esto es comprensible dentro de un panorama en el que determinados gestos o actitudes ofrecían indicios del mapa de una memoria colectiva, pero igualmente ofrecían prejuicios como parte de la tradición de un imaginario erótico. Bajo este criterio, los prejuicios representaron aquello más allá de lo que se alcanzaba a ver —los desnudos femeninos—, se situaron como la incorporación consolidada de la suma de opiniones y valoraciones acerca de la sexualidad. Y de frente a ese acervo, el derecho normativo de definir socialmente el deber ser moral y la ética sexual, desde un pasado que se destacaba como fundamento sólido.

### **Las fotografías *dicen* de los modelos...**

Las fotografías de desnudo de 1922 a 1929 fueron en blanco y negro o color; algunas en placas estereoscópicas.<sup>39</sup> Los componentes individuales de la imagen, en términos visuales, ofrecen elementos en blanco y negro con tono de grises; apoyan en los efectos estéti-

---

<sup>39</sup> Imágenes dobles impresas en vidrio que, colocadas dentro de un visor, se observaban a través de dos oculares, de tal modo que las dos reproducciones creaban el efecto de una imagen en tercera dimensión.

cos ya bien románticos, ya bien clasicistas. Las escenografías tuvieron su función para dar simetría al cuerpo y centrarlo como elemento de interés visual. Las candidatas posaron en estudios fotográficos, teatros, al aire libre, o bien en espacios domésticos. Los telones, esculturas, escenografías de paisajes bucólicos mantuvieron un ambiente romántico-simbolista.

Algunas de estas fotografías dan la posibilidad de especificar el nombre de las modelos e identificarlas con precisión. Actrices de teatro famosas como Lupe Vélez, Celia Padilla y Celia Montealván serán algunos de los nombres que aparecen al pie de foto. Las escenas que se precisan con definición son aquellas de teatro, con grandes telones, en las cajas o en los escenarios donde las modelos en bikini –algunas ocasiones adornadas con plumas y flores– y zapatillas aparecían con breve vestimenta, semidesnudas, según las frases de los críticos de teatro.

El nacionalismo se hizo presente en los estudios fotográficos con escenografías de paisajes de bosque, paisajes marinos, paisajes de ruinas arqueológicas, tanto con objetos como sombreros de charro, sarapes, platonos oaxaqueños, que acompañaron al cuerpo que se mostraba sugerente. Con esos elementos, se confirmaba el imaginario decimonónico. El gusto por telas vaporosas, velos, sublimaban la desnudez. Tampoco hubo una propuesta estética en las imágenes fotográficas; cualquier intento por esa vía tuvo un resultado mediocre. El escenario fue la remembranza y la nostalgia de los buenos tiempos idos.

Inmobiliario con estilo *art decó* o *art nouveau*: amplias salas, esculturas de mármol o cobre, estatuillas de porcelana, tapetes con figuras arabescas, grandes cortinajes de terciopelo, espejos amplios con marcos

dorados, tocadores y sillas tallados o sofás forrados en piel dieron cuenta de ello. Recámaras con cama de madera y cortinas; estudios donde pianos y fotografías son los recursos a los que la modelo se agrega. Las bibliotecas tapizadas de libros acentúan el contraste del espacio doméstico con los cuerpos desnudos. Los extravagantes velos transparentes, las diademas de monedas de oro, los brazaletes, los antifaces, las medias negras a los muslos y los ligeros ofrecieron al receptor atmósferas exóticas, con la idea de dar a la imagen una intención más atrayente para la mirada.

Con iluminación, escenografía y perspectivas jugó el fotógrafo anónimo. El cuerpo como parte del espacio, ya sea alejado con la sensación de profundidad de campo; o bien, el acercamiento de la lente dando la sensación de proximidad, y osadía o pudor, según el gesto que acompañe a la pose de la modelo. La mayoría de las fotografías de desnudo femenino, con el enfoque de primer plano, sitúa a las modelos hacia el centro. Aunque existen ejemplos en los que las modelos se ubican en el suelo o bien con un emplazamiento hacia la izquierda o derecha y su gesto ofrece una atmósfera de diversión.

El punto focal, con el apoyo cromático de distintas escalas de grises, sobre el cuerpo, brindaban al receptor una idea de movimiento; o bien, una atmósfera anecdótica de la imagen a través de la pose de las modelos en el suelo. El simbolismo se mantuvo a través de gárgolas, sarapes, sombreros, serpiente emplumada o, incluso, una cabeza decapitada, todos ellos signos de literatura bíblica o nacionalista referenciada en la imagen.

La representación fotográfica de desnudo brinda, además, indicios de conocimiento de la historia social

de tales modelos. Por principio, algunas fotografías indican que, como personas, eran mujeres trabajadoras del espectáculo, por ejemplo, bailarinas de bataclán. Esto se sabe por el pie de fotografía anotado en el registro de la imagen. Por igual, las coristas posaban con sus propias vestimentas de exhibición: bikinis con diversos adornos, incluyendo plumas, flores cosidas o adornos vistosos como moños. Muchas veces calzadas con zapatillas de tacón alto, zapatillas de ballet y, en ocasiones, totalmente descalzas. La mayoría de estas bailarinas resaltan su condición de clase que se manifiesta en la vestimenta, generalmente modesta y sin mayores pretensiones; de igual modo, el anonimato de su nombre es un signo de que no tuvieron el lugar privilegiado que las divas de su tiempo. Sus características físicas eran: generalmente jóvenes delgadas, en su mayoría morenas y con el pelo corto según la moda del momento:

El éxito en escena era el espectáculo titulado “bataclán” que la empresaria francesa Madame Rasimi trajo directamente de París a presentar en el teatro Esperanza Iris, con estupendo conjunto de hermosas “veddets” [*sic*] luciendo, por primera vez en México, las carnes desnudas de su cuerpo sin mallas, cubierto sólo con diminutas prendas en las partes pudibundas. ¡Oh atrevimiento para aquellos tiempos! ¡“Bataclán” se presenta todas las noches con gran éxito! ¡Bellas mujeres lucen frondosos pechos y penachos! Salen del foro como semidesnudas aves del Paraíso, haciendo pasarela sobre tabloncillos colocados a la altura de las butacas en el corredor que divide al lunetario (Vázquez, 1996: 12-13).

Su edad podría ubicarse desde la adolescencia –como es el caso de Lupe Vélez que con 15 años de edad inició su trabajo de tiple en el Teatro Principal de la Ciudad de México– hasta más edad, tal es el caso de otras actrices,

como Celia Padilla. Las bailarinas y las coristas se presentaban en grupos con alguna compañía de teatro o de carpa en la Ciudad de México y los fotógrafos supieron captar el gesto que va de la coquetería a la timidez. Las relaciones entre mujeres, la muestra de intimidad y camaradería laboral, se hacen presentes en las imágenes. Pero también actrices, tiples, vicetiples y coristas posaron de modo individual frente a la cámara.

Esas imágenes encuentran su inscripción visual pornográfica porque crea una sintaxis puntual reconocible: desnudez del cuerpo femenino con los *órganos sexuales* en primer plano y que los separa de aquellos *no sexuales*. El plano de la expresión enfoca los órganos sexuales al centro y esa exhibición obvia introduce rasgos que señalan un valor de exceso; el enfoque y la evidencia resultan partes de la mecánica que favorece la idea de penetración, felación, o *cunnilingus*, principalmente. Esa ilusión óptica tuvo resonancias en la mirada de los receptores.

### **Palabra falsaria e imagen engañosa igualan a prostitutas, tiples y coristas**

Si bien la historia nos ofrece la posibilidad de lecturas varias en torno a los textos visuales y, por tanto, de polisemia,<sup>40</sup> también en la comprensión puede resultar que “así como la palabra miente, la imagen engaña”,

---

<sup>40</sup> Esto quiere decir que la unicidad de la forma se acompaña con la pluralidad de su significado. Toda imagen implica una amplia gama de significados. Al identificar formas y volúmenes, el lector puede elegir algunos y descartar otros, permitiéndose acomodarlos con la mirada, pero también con la inteligencia, y conformar una lectura global a nivel de percepción; sin embargo, el mensaje fotográfico pasa a un nivel de interpretación que se constituye posible

tocante a esa analogía indisoluble entre desnudo femenino y prostitución.<sup>41</sup>

Para seguir con esa tónica, el nexo entre tecnología, desarrollo publicitario del erotismo y pornografía convirtió a las imágenes de desnudo femenino en una rama importante del comercio sexual que seguiría su rumbo, hasta alcanzar su calidad de industria. No obstante, la producción de las imágenes erótico-pornográficas de principios del siglo XX, aunque favoreció su incremento en el mercado, no traería consigo, como ya se dijo anteriormente, una nueva ética erótica. De tal modo que las distorsiones, al considerar a las mujeres de teatro como putas, también se presentaron normales, aunque las modelos de desnudo femenino no fueron prostitutas sino artistas de teatro.

La lógica de la moral hacia los años veinte mantuvo en la práctica la desigualdad entre los géneros. Los modos de concebir el desnudo no cambiarían dentro del horizonte cultural de los individuos; la tradición y

---

en la estrecha relación que existe entre el saber, la historia y la cultura del lector, de tal manera que los signos visuales a menudo tienen más significación que los signos verbales. En el caso de la imagen visual, siempre está abierta a informar, a comunicar plurisignificativamente; desde el momento que los lectores se apoderan de las fotografías, disponen de ellas y de sus mensajes, y les suministran emotividad, historicidad, una carga ideológica, etc., gracias al recurso unificado entre el objeto material y su calidad, entre el signo y sus ideas.

<sup>41</sup> Si bien los grabados eróticos y pornográficos circularon en Europa con mayor profusión desde el siglo XVII, con la fotografía, a finales de la segunda mitad del siglo XIX, aparecen los desnudos femeninos casi a la par con los daguerrotipos. En Europa, las postales de carácter íntimo ya circulaban a finales del siglo XIX, ya se sabe que la fotografía de desnudo tuvo una división entre la fotografía con propósitos estéticos y otra con intenciones pornográficas. No obstante, a las modelos se les relacionaba con la prostitución o como *modelos más o menos livianas* como lo escribe William C. Taylor (1996); o bien “una belleza desnuda y anónima real, acaso una putilla del Bulevar, o una damisela sin nombre en una casa barata de alquiler”, tal lo dice Michael Koetzle en *Frivolidades parisinas...* (1994: 9).

los prejuicios en su condición negativa se impusieron y confirmaron su permanencia y poderío dentro del imaginario colectivo.

Las mujeres de teatro que posaron desnudas en sesiones fotográficas lo hicieron con la entusiasta aspiración de ser estrellas de la pantalla. Ya Sánchez Arreche lo ha escrito asertivamente, “pero de ello no podría acusarse al artista de la lente sino al imaginario colectivo, aun persistente, de la prostitución” (2002: 43).

Ciertamente, ni el artista de la lente ni los autores que a finales del siglo XX pudieron sustraerse del efecto de esas obras en el tiempo. Quedaron bajo las condicionantes históricas de sus prejuicios, y dentro de éstos emitieron su lectura de comprensión sobre las imágenes. Precisamente desde “un juicio previamente fijado, que como tal es cerrado y no libera la mirada hacia la cosa, sino que la obstaculiza [...] la desfigura” (Coreth, 1972: 113). Receptores de una lectura que da parte de una tradición visual y sigue operando como autoridad, se ha hecho anónima, pero tiene poder sobre nuestra acción y nuestro pensamiento.

Esta recepción visual tradicional se explica dentro de un histórico horizonte de comprensión. En él se incluye un carácter de clase que comunica su educación y su ideología estética, asimismo ratifica un imaginario de tradición que mantiene la relación automática entre un cuerpo desnudo y la figura de la puta, estereotipo femenino que *vende caro su amor, aventurera*.

En esta lógica, editorialistas, escritores y fotógrafos relacionaron el desnudo femenino de las primeras décadas del siglo XX con el oficio más antiguo del mundo, lo cual “pone de manifiesto las trampas que

tiende al ojo contemporáneo un imaginario colectivo: el de la prostitución” (Sánchez, 2002: 43). Se revela, entonces, un trasfondo de una comprensión si no tan falsa, al menos sí insuficiente. De ahí la importancia de ampliar, profundizar y enriquecer la interpretación de tal significado.

Resulta poco extraño dar por hecho que las modelos que posaron desnudas para los fotógrafos de la época fueran, sin duda, prostitutas, teniendo en cuenta el horizonte de percepción de los censores, cuyas raíces de su mundo de vida fueron ideas y experiencias de añeja herencia respecto a las relaciones sexuales y a la intimidad. Como lectores procuraron desde esa mentalidad dilucidar planteamientos, aspectos e intenciones tanto visuales como lingüísticos.

### **La continuidad vuelve a su cauce... el desnudo con otras miradas**

Dentro del proceso de civilización, no sólo la rancia tradición del pictorialismo iba a tener fuerza en la fotografía. Otras propuestas empezaron a surgir para redimensionar la imagen fotográfica y los temas a tratar; el desnudo no sería una excepción. Entre 1924 y 1934,<sup>42</sup>

<sup>42</sup> El régimen de Plutarco Elías Calles, jefe máximo de la revolución, duró la década de 1924 a 1934. Si bien Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934) fueron sus sucesores, Plutarco Elías Calles continuó ejerciendo el poder tras de ellos. Su administración se caracterizó por el empeño en continuar la reconstrucción del país, principal preocupación de los gobiernos posrevolucionarios. El objetivo prioritario del régimen de Plutarco Elías Calles fue la modernización del país. En el rubro de las artes y de la cultura, el ritmo de trabajo que José Vasconcelos había impuesto en un principio fue decayendo conforme avanzaba el régimen callista. La disminución de presupuesto frenó la producción de artistas. Por ejemplo, los

el surgimiento de las políticas culturales determinadas y controladas por el Estado mexicano posrevolucionario dieron cabida a una orientación ideológica de carácter fuertemente nacionalista, con medidas y lineamientos principalmente educativos y culturales.

La educación fue uno de los aspectos más importantes del régimen de Plutarco Elías Calles. Pintores de la talla de Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Ramón Alva de la Canal, Ángel Bracho, Francisco Dosamantes, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, entre algunos, colaboraron como maestros de artes plásticas en las Misiones Culturales y en Escuelas de Pintura al Aire Libre, cuya propuesta se anteponía al academismo y en pro de la educación pública, sobre todo al alumnado indígena.

El programa de las escuelas rurales implicaba formar sujetos aptos en todos los aspectos de la cultura, como principio integrante de la nacionalidad mexicana. Por estos años también aumenta la afluencia de extranjeros –interesados en el programa de modernización nacional y, sobre todo, en la cultura mexicana–, cuyas aportaciones son plausibles en las diversas áreas de acción.

Cabe mencionar también a artistas como Andrés Audiffred, al *Chango* García Cabral o Dionisio Neve, quienes también trataron al cuerpo desnudo femenino de manera puntual y constante en revistas ilustradas, como fueron *El Universal Ilustrado*, *El Jueves de Excelsior* o *México al día*. Y Edward Weston con Tina Modotti en el ámbito de la fotografía, quienes

---

muralistas José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros tuvieron discrepancias con el gobierno y de igual modo con Diego Rivera, quien fue considerado por ellos como un artista orgánico del callismo.

compartirían con Manuel Álvarez Bravo las mismas inquietudes y las mismas tendencias.

Tina Modotti fue modelo de los desnudos de Weston, asimismo maestra de fotografía de Manuel Álvarez Bravo, quien a su vez también trabajaría el tema del desnudo y sería maestro de Antonio Reynoso en la Academia de San Carlos, uno de los fotógrafos reconocidos por su trabajo de desnudo en esa época (Noriega, 2005: 31). Cabe mencionar también a Luis Márquez Romay quien se presenta contemporáneo de estos creadores y realizó trabajo de desnudo masculino entre 1926-1932. Aunque trabajó otros temas, para efecto de estudio resulta oportuno ubicarlo como uno de los fotógrafos que toma un lugar en la fotografía de desnudo, en el México posrevolucionario.

Algunos de los creadores de imágenes, como es el caso de Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo apostaban ya por un nuevo trazo en las imágenes, proponiendo redescubrir con otra dimensión la mirada sobre las formas de los objetos, dando la importancia y el cuidado debidos a los valores tonales, a las texturas, a las líneas. En Europa, otros fotógrafos también coincidían de diversa manera con el pensamiento vanguardista<sup>43</sup> de la época, rompiendo con las tradiciones: Man Ray, Moholy Nagy, Pierre Mac Orlan, entre otros. Los fotógrafos demandaban una práctica visual en relación con objetos populares y de referencias nacionalistas, para fincar de un modo particular la modernidad desde

---

<sup>43</sup> En México, la vanguardia también va a manifestarse desde la literatura y dos grupos culturales urbanos saldrán a la luz: los *contemporáneos* y los *estridentistas*, que hicieron surgir su propuesta estética en la ciudad de Xalapa, Veracruz, entre 1921 y 1927, movimiento que se apoyó en las vanguardias artísticas europeas: el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, pero adaptadas a la realidad nacional que abarcó la poesía, el teatro y la plástica.

la imagen. La resonancia de las vanguardias europea y estadounidense estrechó acercamientos con México. Todas estas contribuciones darían una oportunidad para apreciar el tema de desnudo desde aristas más estéticas. Desde la temática del desnudo, se buscó una expresión distinta de un humanismo que se abría a diferentes movimientos, por ejemplo el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo.

Dentro de esa dinámica, las bailarinas del bataclán, las actrices, tiples, vicetiples y coristas tuvieron su parte como actores de ese imaginario de erotismo y pornografía, que en su representación vuelta imagen se transformaron en una productiva rama del comercio y objetos de consumo visual. El proceso de modernidad concentró el poder en la política y la economía, lo cual trajo repercusiones en las ideologías respecto a las relaciones entre los géneros en México.

Dentro de ese proceso se fueron generando imágenes que reafirmaron en las mujeres el patrón de tradición moral. El catolicismo popular trazó con mayor ahínco la marca ideológica fundacional del modelo de la virgen María; los sacerdotes estimularon en las mujeres los valores de pureza, obediencia y abnegación. Con esas prácticas, se erigió una *arquitectura del comportamiento* entera que sirvió para proteger el no equitativo orden social. Promovieron los lineamientos de la unión doméstica y la vida espiritual, y pudieron enfocar la gratificación en el poder moral en el interior del hogar.

Cuando los anticlericales políticos acordaron realizar una agenda de Estado para cambiar el poder eclesiástico, reconocieron esos valores como propios de la vida social. Esta dinámica tuvo su culminación en la década de los treinta durante el periodo de Lázaro Cárdenas (Bradley, 1997: 4). Dentro de este complejo

marco social de reconstrucción social, pensar en una ética erótica sería muy poco favorable para las normas morales establecidas que serían reafirmadas dentro del cine nacional de esa época.

Después del auge del bataclán, muchas otras obras de esta índole fueron retomadas en diferentes escenarios de las carpas en la capital mexicana hasta bien entrados los años treinta. Por su parte, las imágenes fotográficas de desnudo en las revistas de la Ciudad de México fueron adquiriendo mayor fuerza conforme fue afianzándose la publicidad y el comercio. A finales de la década de los veinte, los ritmos afroantillanos llegaron a México dando al teatro de revista un quiebre, que iniciaron otra etapa del espectáculo nocturno.

Ya en la década de los cuarenta, estos números musicales y bailables cedieron su lugar al apogeo de estas danzarinas llamadas exóticas, directamente en el cine. Juan Orol fue el impulsor de varias de estas vedettes y rumberas. Las cubanas Margarita Mora, Rosa Carmina, Mapy Cortés, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Yolanda Montes *La Tongolele*, quienes, a través del baile erótico e insinuaciones sensuales, habrán de instituir una nueva versión de la danza y, al mismo tiempo, habrían de poblar el mundo erótico del imaginario colectivo.

Después, durante los primeros cinco años de la década de los cincuenta, el cine mexicano vería algunos aportes interesantes: primero, la llegada de Luis Buñuel a México significó el ingreso del cine al surrealismo: un mundo onírico, cargado de espirales de erotismo, deseo y subversión; después, en 1955, llegaría la abierta exhibición del desnudo femenino. Frente a la competencia de la televisión, la censura fílmica cedió y, con *La fuerza del deseo* del cineasta Miguel

M. Delgado, se inauguró el desnudo en la pantalla grande, con ambientes diferentes a las salas de teatro, al cabaret o a los prostíbulos (García, Aviña, 1997: 68).

En el cartel se observa el gancho publicitario: “los más bellos DESNUDOS ARTÍSTICOS logrados en el cine” (1997: 68). A pesar de la audacia, no se exhibió el pubis; así, el desnudo estaba más cercano al tipo de las modelos fotografiadas en épocas anteriores, repitiendo la actitud estática, acercándose por analogía al erotismo artístico tradicional. Así, Ana Luisa Peluffo entró a la historia del cine como la primera actriz que posara desnuda, seguida por Kitty de Hoyos, Columba Domínguez, Amanda del Llano,<sup>44</sup> artistas que estaban en el camino de la actividad profesional, haciendo historia del cuerpo desnudo, pero esa... esa es otra historia.

---

<sup>44</sup> Además de la película ya señalada, ese mismo año de 1955, se produjeron cuatro cintas más con este tipo de escenas denominadas para adultos: *El seductor* y *La ilegítima*, dirigidas por Chano Urueta; *Esposas infieles* y *La virtud desnuda* dirigidas por J. Díaz Morales. En 1956 se produjeron *La Diana Cazadora* y *Zonga, el ángel diabólico*. Así, el desnudo tuvo su entrada triunfal a la pantalla grande para motivar a los receptores voyeuristas, pero con una carga ideológica moralista y misógina al presentar una trama con tintes románticos donde los atrevidos personajes femeninos generalmente encontraban la muerte, precio a su osadía (1997: 69).



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Desnudos artísticos, 1924. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E3.



Archivo General de la Nación, tema: Desnudos artísticos, 1924. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E3.



Archivo General de la Nación, tema: Desnudos artísticos, 1924. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-F3.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Archivo General de la Nación, tema: Artistas, 1918-1927. Fondo Institución Pública y Bellas Artes, serie: Propiedad Artística y Literaria, ubicación topográfica G3-E1/G3-E2.



Sin título, autor no identificado, ca. 1920, colección particular.



Sin título, autor no identificado, *ca.* 1920, colección particular.



Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes, Cenart (México).



Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes, Cenart (México).



Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes, Cenart (México).



0360277. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0173095. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0202651. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0173060. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0173062. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0173057. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0173052. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



0172399. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



097981. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



097974. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



097973. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



097984. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



097982. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.





05717. CND. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.



Sin título, autor no identificado, ca. 1927, colección particular.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

Censo de Población. Resultado del censo de habitantes que se verificó el 28 de octubre de 1900. Expresión del sexo por Distritos, Partidos, Cantones de los Estados, D. F., y resumen comparativo con censo de 1895. Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, Dirección General de Estadística de la República Mexicana, México, 1900. (Miscelánea, folletos referentes a geografía y ramos congéneres, folleto 4, Condumex.)

Censo de 1930. Introducción a la Memoria por el Ingeniero Juan de Dios Bojórquez. Departamento de la Estadística Nacional, México, D. F. (Miscelánea Censos de población núm. 1, folletos 3 y 4, Condumex.)

*Cómico*. T. III (octubre), México, D. F., 1899. (FRHN, UNAM.)

*Cómico*. T. V (ene-abr), México, D. F., 1900. (FRHN, UNAM.)

*Cómico*. T. VI (jul-dic), México, D. F., 1900. (FRHN, UNAM.)

*Confeti*. Vol. I, México, 1917-1918. (FRHN, UNAM.)

*El Mundo Ilustrado*. México, 1914. (3 ejemplares, ARGENA.)

*Frégoli*. Vol. I (jul-dic), México, D. F., 1897 (con 27 números) (PNMUNAH.)

*Frégoli*. Vol. II (ene-jun), México, D. F., 1898 (con 25 números). (FRHN, UNAM.)

*Frégoli*. Vol. III (ene-jun), México, D. F., 1899 (con 22 números). (FRHN, UNAM.)

*Frivolidades*. Vol. I (ene-jun), México, D. F., 1910 (26 números).<sup>45</sup>

*Gil Blas*. México, octubre de 1910. (ARGENA.)

*La Guacamaya. El semanario independiente defensor de la clase obrera*. Época III, año VII, vol. I, núm. 17, México, 6 de agosto de 1911. (FRHN, UNAM.)<sup>46</sup>

*La Guacamaya. El semanario del obrero*. Época III, año VIII, vol. I, núm. 3, México, 30 de junio de 1912. (FRHN, UNAM.)

*La Guacamaya. El semanario del obrero*. Época III, año VIII, vol. I, núm. 42, México, 6 de abril de 1913. (FRHN, UNAM.)

---

<sup>45</sup> El Fondo Reservado de la UNAM tiene marcada en su clasificación la cantidad de 10 volúmenes, pero el usuario tiene sólo la posibilidad de revisar el volumen número I.

<sup>46</sup> El contenido total de estas revistas se encuentra compilado en 4 volúmenes con un total de 52 números, sin embargo no todos los volúmenes están dispuestos al usuario. El primer volumen comprende los años de 1911-1913, el volumen III abarca del mes de junio de 1913 a enero de 1915, y el volumen IV contiene revistas de 1922. Al momento del trabajo de archivo el volumen II no estaba disponible a la lectura pública.

- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año VIII, vol. I, núm. 45, México, 27 de abril de 1913. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 3, México, 15 de julio de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 9, México, 16 de agosto de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 11, México, 30 de agosto de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 18, México, 18 de octubre de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 21, México, 8 de noviembre de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 23, México, 22 de noviembre de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario independiente dedicado a la clase obrera.* Época III, año X, vol. III, núm. 24, México, 29 de noviembre de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época III, año X, vol. III, núm. 30, México, 10 de enero de 1915. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época IV, vol. IV, núm. 11, México, 23 de abril de 1922. (FRHN, UNAM.)

- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época IV, vol. IV, núm. 15, México, 28 de mayo de 1922. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época IV, vol. IV, núm. 16, México, 4 de junio de 1922. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario del obrero.* Época IV, vol. IV, núm. 18, México, 22 de junio de 1922. (FRHN, UNAM.)
- La Guacamaya. El semanario independiente dedicado a la clase obrera.* Época III, año X, vol. III, núm. 28, México, 27 de diciembre de 1914. (FRHN, UNAM.)
- La Risa.* Año I, Editora Nacional, México, D. F., 17 de septiembre de 1910. (PNMUNAH.)
- La Risa.* Año I, Editora Nacional, México, D. F., 29 de octubre de 1910. (PNMUNAH.)
- La Risa.* Año I, Editora Nacional, México, D. F., 12 de noviembre de 1910. (PNMUNAH.)
- La Risa.* Año I, núm. 27, Editora Nacional, México, D. F., 31 de diciembre de 1910. (PNMUNAH.)
- La Risa,* Año II, Editora Nacional, México, D. F., 14 de enero de 1911. (PNMUNAH.)
- La Semana Ilustrada.* Año I, núm. 22, México, 9 de diciembre de 1910. (FEBA-CNA.)
- La Semana Ilustrada.* Año IV, núm. 215, México, abril de 1913. (FEBA-CNA.)
- La Semana Ilustrada.* Año V, núm. 230, México, 24 de marzo de 1914. (FEBA-CNA.)
- La Semana Ilustrada.* Vol. II, núm. 42, México, 17 de agosto de 1916. (FEBA-CNA.)

*México. Revista Ilustrada.* México, 1916 (1 ejemplar).  
(CITRU, Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes.)

*Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana.* Librería de Garnier Hermanos, 6, calle Des Saints-Pères, París, 1885. (Colección particular.)

Ramo Diversiones Públicas. Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF).

Índice 807. Números 1 272 a 1 380. Legajo 12. Año 1912.

Expediente 1 320

El C. Concejal Dr. F. Gutiérrez de Lara pide que se suplique a la Comisión de Diversiones Públicas estudie la conveniencia de que mientras se sigan representando obras obscenas en el teatro María Guerrero este sea calificado para hombres solos. 5 hojas.

Expediente 1 325

El C. Concejal Dr. Felipe Gutiérrez de Lara dice que se pregunte al Gobierno del Distrito la forma en que debe hacerse la aplicación de la parte penal de los reglamentos de las diversiones públicas. 34 hojas.

Expediente 1 326

El C. Concejal Martín F. Reyes dice que se diga al Gobierno del Distrito que sería conveniente prohibir la entrada de jóvenes menores de edad en los teatros Apolo y María Guerrero porque en dichos teatros representan obras inmorales. 6 hojas.

## Expediente 1 331

El C. Concejal Reyes pide que se ordene la clausura de todos los salones de bailes públicos y que en lo de adelante no se vuelvan a dar permisos para esta clase de espectáculos. 2 hojas.

## Expediente 1 351

Palacios el C. Concejal, pide se le conceda permiso para establecer un teatro para hombres solos. 8 hojas.

## Expediente 1 355

Se agrega el legajo número 1375. Se suspenden los espectáculos sicalípticos del Teatro Welton por los escándalos que se suscitan. 21 hojas.

Índice 808. Números 1381-1425. Legajo 12. Año 1921.

## Expediente 1 385

Licencia concedida a los Empresarios de los teatros de esta ciudad para dar principio a los espectáculos a las 8 de la noche y terminar a la 1 de la mañana.

*Reglamento de Código Postal de los Estados Unidos Mexicanos.* Imprenta del Gobierno en el ex Arzobispado, México, 1895. (Biblioteca de la Oficina de Correos, Ciudad de México.)

*Reglamento de Diversiones Públicas de la Ciudad de México, emitido por el Ayuntamiento Constitucional de México.* Talleres Litográficos de "El Hogar", México, D. F., 1922. (Fondo Gobierno del Distrito Federal, serie Leyes y Decretos BADF.)

*Reglamento de Prostitución para el ejercicio de la prostitución, con decreto del 13 de mayo de 1932 que modifica el reglamento para el ejercicio de la prostitución en el D. F. de 1926.* Departamento de Salubridad Pública, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1932. (Sección folletos, Conдумex.)

*Reglamento de Teatros, por el Ayuntamiento Constitucional de México, con adiciones y reformas del mismo, de acuerdo al Reglamento del 23 de noviembre de 1897.* Imprenta “Cerrada de la Moneda No. 2”, México, 10 de diciembre de 1898. (Biblioteca del Archivo del Distrito Federal.)

*Reglamento del Consejo Cultural y Artístico de la Ciudad de México.* Eusebio Gómez de la Puente (ed.), México, 1922. (Biblioteca del Archivo del Distrito Federal.)

*Revista de las Señoritas.* Publicaciones Semanales. T. I (may-mar), México, 1896. (Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional, UNAM.)

*Revista de Revistas. El Semanario Nacional.* Año II, núm. 104, México, 21 de enero de 1912. (ARGENA.)

*Revista de Revistas. El Semanario Nacional.* Año II, núm. 105, México, 28 de enero de 1912. (ARGENA.)

*Revista de Revistas. El Semanario Nacional.* Año II, núm. 120, México, 26 de mayo de 1912. (ARGENA.)

*Revista de Revistas. El Semanario Nacional.* Año II, núm. 131, México, 25 de agosto de 1912. (ARGENA.)

*Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. III, núm. 29, México, 5 de abril de 1915. (CITRU-CNA.)

- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, núm. 4, México, 6 de octubre de 1915. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, núm. 5, México, 13 de octubre de 1915. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. I, núm. 9, México, 10 de noviembre de 1915. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. I, núm. 11, México, 24 de noviembre de 1915. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. I, núm. 13, México, 15 de diciembre de 1915. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. I, núm. 14, México, 29 de diciembre de 1915. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. III, núm. 21, México, 9 de febrero de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. III, núm. 24, México, 1º de marzo de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año I, vol. III, núm. 36, México, 1º de junio de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año II, vol. IV, núm. 53, México, 5 de octubre de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año II, vol. IV, núm. 54, México, 26 de octubre de 1916. (CITRU-CNA.)

- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año II, vol. IV, núm. 58, México, 9 de noviembre de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año II, vol. IV, núm. 60, México, 23 de noviembre de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Año II, vol. IV, núm. 61, México, 30 de noviembre de 1916. (CITRU-CNA.)
- Vida Moderna. Semanario Ilustrado.* Vol. IV, núm. 56, México, 1919. (CITRU-CNA.)
- Vida Nueva. Publicación mensual ilustrada de arte, letras, información y variedad.* 9 de julio de 1912. (ARGENA.)

### Fuentes secundarias

- Acevedo, Esther. 2000. "Introducción", *La caricatura política en México en el siglo XIX*. Col. Círculo de Arte, Conaculta, México, pp. 7-30.
- Adane Goddard, Jorge. 2004. *El matrimonio civil en México (1859-2000)*. Núm. 59, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México.
- Agostini, Claudia y Elisa Speckman (eds.). 2001. *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. UNAM, México.
- Aguiar, Fernando y Lourdes Roca. 2005. *Imágenes e investigación social. Historia social y cultural*. Instituto Mora, México.

- Alberoni, Francesco. 1993. *El erotismo*. Gedisa, Barcelona.
- Alfie, Miriam *et al.* 1994. *Identidad femenina y religión*. Grupo de investigación y análisis de la mujer, UAM-Azcapotzalco, México.
- Alvarado, Lourdes. 1991. *El siglo XIX ante el feminismo*. UNAM, México.
- Argullol, Rafael. 2002. *Una educación sensorial. Historia del desnudo femenino en la pintura*. Casa de América-CFE, México.
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra. 1988. *La historia de la historieta en México 1874-1934*. Conaculta, Munacup, Grijalbo, México.
- Barthes, Roland *et al.* 1976. *La semiología. Tiempo contemporáneo*. 4ª ed., Buenos Aires.
- . 1994. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 3ª ed., Paidós, Barcelona.
- Basurto, Jorge. 1993. “La conciencia tranquila”, *Vivencias femeninas de la revolución*. Col. Testimonio, INEHRM-SG, México, pp. 17-48.
- Bataille, Georges. 1997. *Las lágrimas de eros*. Iconografía en colaboración de J. M. Lo Duca, Tusquets, Barcelona.
- . 1997. *El erotismo*. Tusquets, México.
- Berinstáin, Helena. 1997. “Ironía”, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, pp. 277-282.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. 1993. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Argentina.
- Berman, Marshall. 2003. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 14ª ed., Siglo XXI, México.

- Bourdieu, Pierre. 1991. "Estructuras, habitus, prácticas", *El sentido práctico*. Taurus, Madrid, pp. 91-113.
- Bordieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant. 1995. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.
- . 2000. *Dominación masculina*. Anagrama, Barcelona.
- Bornay, Erika. 2001. *Las hijas de Lilith*. Ensayo Arte Cátedra, Madrid.
- Bradley A., Levinson. 1997. "Masculinities and femininities in the mexican secundaria: notes toward and institutional practice of gender equity", *Gender and education in America Latina*. Department of educational leadership and policy studies, Indiana University, EUA, pp. 1-17.
- Brito, Alejandro. 2005. "Los nuevos significados de la práctica sexual", *Letra S*, suplemento de *La Jornada*. 7 de abril, pp. 1-77, México.
- Brown, Peter. 1993. *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*. Trad. de Antonio Juan Desmond, Muchnik Editores, Barcelona.
- Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona.
- Butler, Judith. 2000. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig, Foucault", *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG-UNAM, México, pp. 303-326.
- Cano, Silvia y Arturo Aguilar Ochoa. 2003. "Registros de prostitutas en México. Puebla: del Segundo Imperio al Porfiriato", "Ritos privados,

- mujeres públicas”, *Alquimia*. Año 6, núm. 17 (ene-abr), pp. 7-14, Sistema Nacional de Fototecas, México.
- Carney, Françoise. 1992. “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*. Colegio de México, México, pp. 95-109.
- Carreño, Manuel Antonio. 1979. *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. Editora Nacional, México.
- Carrera Stampa, Manuel. 1970. *Historia del Correo*. Secretaría de Comunicaciones y Transportes, México.
- Casanova, Rosa. 1999. “Ingenioso descubrimiento”, *Historia mexicana*. Colmex, México, pp. 10-12.
- Castillo Troncoso, Alberto del. 1998. “Entre la criminalidad y el orden cívico: imágenes y representaciones de la niñez durante el Porfiriato”, *Historia mexicana*. Vol. XLVIII, núm. 2 (oct-dic), pp. 277-320, Colmex, México.
- Castoriadis, Cornelius. 1983. *La institución imaginaria de la sociedad: marxismo y teoría revolucionaria*. Vol. I, Tusquets, Barcelona.
- . 1989. “Institución de la sociedad y religión”, *Vuelta*. Núm. 93 (agosto), México.
- Ceballos, Ciro. 1898. *S/t, Revista moderna*. Arte y Ciencia, vol. I, núm. 1, México, D. F., p. 55.
- Coreth, Emerich. 1972. *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*. Herder, Barcelona.

- Córdova Plaza, Rosío. 2003. *Los peligros del cuerpo. Género y sexualidad en el centro de Veracruz*. BUAP/Plaza y Valdés, México.
- . 2003. “Reflexiones teórico-metodológicas en torno al estudio de la sexualidad”, *Revista Mexicana de Sociología*. Pp. 339-360, México.
- Córdova, Carlos A. 2004. “Vanguardia fotográfica y cultura de las mercancías”, *Fotografía y publicidad, Alquimia*. Año 7, núm. 20 (ene-abr), pp. 19-35, Sistema Nacional de Fototecas, México.
- Courthion, Pierre. 2000. “El simbolismo”, *Del simbolismo al fauvismo*. Historia del Arte, Salvat, núm. 25, Barcelona, pp. 1-14.
- Chartier, Roger. 2000. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Cátedra, Madrid.
- Derreza, Salomón. 2001. “Cibersexo y pornocracia”, *Sexo, nación y lágrimas, Nexos*. Núm. 284 (agosto), pp. 34-37, 2001.
- Díaz, Lilia. 2000. “El liberalismo militante”, *Historia general de México*. Colmex, México, pp. 583-632.
- Dijkstra, Bram. 1986. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate-Círculo de Lectores, Universidad de California, EUA.
- Dueñas, Pablo. 1994. *Las divas en el Teatro de Revista Mexicano*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C., Dirección General de Culturas Populares, México.

- y José Flores y Escalante. 1995. *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. xx Teatro de Revista (1904-1936)*. Conaculta, México.
- Durand, Gilbert. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus Ediciones, Madrid.
- Eco, Umberto. 1999. *Lector in fábula*. Lumen, Barcelona.
- Elías, Norbert. 1989. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. FCE, México.
- . 1994. “El cambiante equilibrio de poder entre los sexos. Estudio sociológico de un proceso: el caso del Antiguo Estado Romano”, *Conocimiento y poder*. La Piqueta, Madrid, pp. 121-166.
- Eysenck, H. J. 1979. “Definición de pornografía”, *Usos y abusos de la pornografía*. Alianza, Madrid, pp. 152-215.
- Fernández Poncela, Anna M. 2002. *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*. Anthropos Editorial, Barcelona.
- Fernández Tejeda, Isabel. 1994. *Recuerdo de México. La tarjeta postal mexicana. 1882-1930*. BNOSP-SNC, México.
- Ferro Calabrese, Cora. 1991. “Diferencias entre sexo y género”, *Primeros pasos en la teoría sexo-género*. Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Nacional en Costa Rica, Costa Rica, pp. 5-31.

- Foucault, Michel. 1987. *El orden del discurso*. Tusquets Editores, Barcelona.
- . 1989. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. 16ª ed., Siglo XXI, México.
- . 1990. *Tecnologías del yo*. Paidós Ibérica, Barcelona.
- . 1992. *Microfísica del poder*. La Piqueta. 3ª ed., Madrid.
- . 1998. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 27ª ed., Siglo XXI, México.
- . 1999. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. 13ª ed., Siglo XXI, México.
- . 2001. *La arqueología del saber*. 20ª ed., Siglo XXI, México.
- . 2001. *Las palabras y las cosas*. 13ª ed., Siglo XXI, México.
- Freund, Gisèle. 1993. *La fotografía como documento social*. GGMass Media, México.
- Gadamer, Hans Georg. 2001. *Antología*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- . 2003. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica. La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”. *Verdad y Método*. Ediciones Salamanca, pp. 331-458.
- Gali Boadella, Montserrat. 2002. *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

- Garagalza, Luis. 1990. *La interpretación de los símbolos*. Antrhropos, Barcelona.
- García Canclini, Néstor. 1979. "Uso social y significación ideológica de la fotografía en México", *Imagen histórica de la fotografía en México*. MNH/INAH/FNAS, México, pp. 12-22.
- García, Gustavo y Rafael Aviña. 1997. "El final de la inocencia 1951-1965. La virtud desnuda", *Época de oro del cine mexicano*. Clío Libros y Videos, México, pp. 48-83.
- Gatens, Moira. 2002. "El poder, los cuerpos y la diferencia", *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. PUEG-UNAM, México, pp. 133-150.
- Geertz, Clifford. 1987. "La descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", *La interpretación de la cultura*. Gedisa, México, pp. 19-30.
- Gilly, Adolfo. 1998. "La Revolución Mexicana", Enrique Semo (coord.), *México, un pueblo en la historia*. Alianza Editorial, México, pp. 135-237.
- Gojman de Backal, Alicia y Laura Edith Bonilla. 2000. "El siglo xx y el desarrollo del correo en México", *Historia del correo en México. Servicio postal mexicano*. Porrúa, México, pp. 127- 175.
- Gómez Estrada, José Alfredo. 2002. *Gobierno y casinos. El origen de la riqueza de Abelardo L. Rodríguez*. Historia Urbana y Regional, Mexicali-UABC, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- González Ascencio, Gerardo. 1996. "Pornografía y violación", *La violencia de género en México, un*

- obstáculo para la democracia y el desarrollo*. UAM-Azcapotzalco, México, pp. 29-40.
- González, Luis. 1985. “La sociedad mexicana de 1910”, *Crisis del Porfiriismo. Así fue la Revolución Mexicana*. T. I, Conafe, México, pp. 49-69.
- . 2000. “El liberalismo triunfante”, *Historia general de México*. Colmex, México, pp. 633- 705.
- González Ochoa, César. 2000. “La cultura desde el punto de vista semiótico”, *Recepción artística y consumo cultural*. Conaculta-INBA-CNIDIAP, Ediciones Casa Juan Pablos, México, pp. 109- 151.
- González Reyes, Alba H. 1997. El centro *versus* la periférica de Naolinco Ver., a través de la fotografía. Tesis de licenciatura en Antropología, UV, Xalapa, Ver.
- . 2001a. El ser femenino y las imágenes eróticas en *Santa* de Federico Gamboa. Tesis de maestría en Literatura Mexicana, UV, Xalapa, Ver.
- . 2001b. “Una actitud vital en la erótica existencia de *Andrógino*, *El beso de Safo* y *Misa negra*”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 118 (abr-jun), pp. 103-118, UV, Xalapa, Ver., México.
- Goodness, Mike. 2006. “La imagen erótica en el cine mexicano”, *Cinemanía. Sexo-Edición Especial*. Año 10, núm 17 (junio), Administradora de Ediciones y Publicaciones S. A. de C. V., México, pp. 60-64.
- Granillo Vázquez, Lilia. 2004. “Pornografía española para México: virtudes públicas, vicios privados”. Inédito.

- Grant Wood, Andrew. 2001. *Revolution in the street: women, workers and urban protest in Veracruz. 1870-1927*. A Scholarly Resources Inc. Imprint, Wilmington, Delaware.
- Guerrero, Julio. 1996. *La génesis del crimen en México: estudio de psiquiatría social* [1901]. Cien de México, Conaculta, México.
- Gumbrecht Ulrich, Hans. 1993. "Sociología y estética de la recepción", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, pp. 223-244.
- Gutiérrez, Silvia *et al.* 1988. "Discurso y sociedad", *Hacia una metodología de la reconstrucción. Fundamentos, crítica y alternativas a la metodología y técnicas de investigación social*. UNAM, México, pp. 71-88.
- Hansen, Christian *et al.* 1998. "Pornografía, etnografía y los discursos del poder", *La representación de la realidad*. Paidós, pp. 257-288.
- Hjelmslev, Louis. 1974 (1943). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.
- Hunt, Lyn (comp.). 1993. *The invention of pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Zone Books, Nueva York.
- . 2001. "La vida privada durante la Revolución Francesa", *Historia de la vida privada*. T. 4: *De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Taurusminor, Madrid, pp. 23-51.
- Ingarden, Roman. 1993. "Concretización y reconstrucción", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM-IIS, México, pp. 31-54.

- Iser, Wolfgang. 1993. "A la luz de la crítica", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM-IIS, México, pp. 145-160.
- Kenneth, Clark. 1981. Cap. I: "El desnudo corporal y el desnudo artístico", cap. VIII: "El convencionalismo de alternativa", *El desnudo*. Alianza Forma, Madrid, pp. 17-39 y 297, 334.
- Koetzle, Michael. 1994. "Apostillas a las fotografías de desnudos y al retrato erótico en el siglo XIX y a comienzos del XX", *Frivialidades parisinas. La fotografía erótica hacia 1920*. Taschen, Oldenburgo, Alemania, pp. 1-10.
- Lagarde, Marcela. 1997. "La sexualidad", *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Col. Posgrado, UNAM, México, pp. 184-185.
- Lau Jaiven, Ana y Carmen Ramos. 1993. *Mujeres y revolución. 1900-1917*. INEHRM-SG-Conaculta-INAH, México.
- Lau Jaiven, Ana. 1995. "Las mujeres en la Revolución Mexicana. Un punto de vista historiográfico", *Secuencia*. Nueva época, núm. 33 (diciembre), pp. 85-102, México.
- Lauretis De, Teresa. 1991. "La tecnología del género", *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. UAM-Iztapalapa, México, pp. 231-278.
- . 1992. "Feminismo, semiótica, cine: Introducción", *¡Alicia ya no!* Cátedra, Madrid, pp. 9-23.
- Lear, John. 2001. "Introduction", *Workers, Neighbors and citizen. The revolution in México City*. University of Nebraska Press, EUA, pp. 1-12.

- Ledesma Pedraz, Manuela. 1999. *Erotismo y literatura*. Universidad de Jaén, España.
- Litvak, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Antonio Bosch (ed.), Barcelona.
- Lowe, Donald M. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. Col. Brevarios, núm. 430, FCE, México.
- Lozano Herrera, Rubén. 1995. Cap. V: “Palabras que matan de risa. La sátira, un género de respeto”, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*. Universidad Iberoamericana, México.
- Ludlow, Leonor. 1985. “Estructura industrial, comercial y financiera”, *Crisis del Porfiriismo. Así fue la Revolución Mexicana*. T. I, Conafe, México, pp. 25-34.
- Luhmann, Niklas. 1985. *El amor como pasión*. Col. Homo sociologicus, núm. 32, Ediciones Península, Barcelona.
- Macherey, Pierre. 1995. “Sobre una historia natural de las normas”, E. Balbier *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*. 2ª ed., Gedisa, Barcelona, pp. 160-175.
- María y Campos, Armando de. 1956. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. Talleres Gráficos de la Nación, México.
- Martínez, José Luis. 2001. “México en busca de su expresión”, *Historia general de México*. Colmex, México, pp. 707-755.
- Massé Z., Patricia. 1998. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. Col. Alquimia, INAH, México.
- Matthews Griego, Sara F. 2001. “El cuerpo, apariencia y sexualidad”, *Historia de las Mujeres. Del*

- Renacimiento a la Edad moderna*. T. 3, Taurus-monir, Madrid, pp. 75-121.
- Matute, Álvaro. 1985. "Panorama cultural", *Así se hizo la Revolución*. Conaculta, México, pp. 109-130.
- Mauad, Ana María. 2005. "Fotografía e historia, interfases", Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social. Historia social y cultural*. Instituto Mora, México, pp. 464-473.
- Merlín, Socorro. 1995. *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. INBA-CNIDTRS, México.
- Minello Martini, Nelson. 1999. *A modo de silabario. Para leer a Michel Foucault*. Col. Jornadas, núm. 127, Colmex, México.
- Monsiváis, Carlos. 1991. "Prólogo", *La casa de citas en el barrio elegante*. Grijalbo-Conaculta, México, pp. VII-XIII.
- . 1994. "Si el gobierno supiera que así nos vemos" (Política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX), *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*. Museo Nacional de Arte, Conaculta, México, pp. 109-125.
- . 1999. "Te brindas voluptuosa e impudente", *La tarjeta postal*. Revista libro núm. 48, Artes de México, México.
- Montenegro, Francisco. 1880. *Ligeros apuntes sobre pornografía de la capital*. Examen General de Medicina. Escuela Nacional Médica de México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, México.

- Montes de Oca Navas, Elvia. 2004. “La escuela racionalista. Una propuesta teórica metodológica para la escuela mexicana de los años veinte del siglo pasado”, *La Colmena*. Núm. 41 (ene-mar), pp. 97-106, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Edo. de México.
- Morales, Leonor. 1992. “El taller de gráfica popular y su vinculación con el realismo socialista”, *Arte y coerción. Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*. IIE-UNAM, México, pp. 205-220.
- Moreno, Salvador. 2000. “El escultor Manuel Vilar, desnudo masculino”, *Arte de las Academias. Francia y México/siglo XVII- XIX. Catálogo*. Antiguo Colegio de San Idelfonso, México, 28 de octubre de 1999-30 de enero de 2000, pp. 311-313.
- . 2000. “El pintor Pelegrín Clavé (monografía dedicada al pintor)”, *Arte de las Academias. Francia y México/siglo XVII- XIX*. Pp. 314-336.
- Morey, Miguel. 1990. “Sobre el estilo filosófico de Michel Foucault. Una crítica de lo normal”, *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa, Barcelona, pp. 116-126.
- Muldworf, Bernard. 1973. *Hacia una sociedad erótica, sexo y sociedad*. Ediciones Roca, México.
- Muñiz, Elsa. 2002. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. UAM-Azcapotzalco, México.
- Murphy, Emmett. 1991. *Historia de los grandes burdeles del mundo*. Biblioteca Erótica 1, Planeta, México.

- Néret, Pilles. 2001. *Erotica Universalis*. Vol. I, Taschen, Alemania.
- Noriega, Jorge. 2005. "Antonio Reynoso como autor erótico", *Las historias ocultas, Alquimia*. Año 8, núm. 23 (ene-abr), pp. 27-33, Sistema Nacional de Fototecas, México.
- Núñez Becerra, Fernanda. 2002. *La prostitución y su represión en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*. BIP-México-GEDISA, España.
- Orozco, José Clemente. 1966. Cap. IV: "Apuntes autobiográficos", *Cuadernos de Lectura Popular*. Serie La honda del espíritu, México.
- Ortiz Gaitán, Julieta. 1992. "Políticas culturales en el régimen de Plutarco Elías Calles en el Maximato", *Arte y coerción. Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*. IIE-UNAM, México, pp. 193-204.
- Pacheco, José Emilio. 1999. "Introducción", *Antología del modernismo*. UNAM-Era, México, pp. XI-LIV.
- Paz, Octavio. 1999. *La llama doble*. Seix Barral, Barcelona.
- Pérez Carreño, Francisca. 1988. "Objetos de la representación", *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Col. La Balsa de la Medusa, núm. 12, Visor, Madrid, pp. 49-54.
- Pérez Cortés, Sergio. 1991. "El individuo, su cuerpo y la comunidad", *Alteridades*. México, pp. 13-23.
- Pérez Escamilla, Ricardo. 1994. "Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX", *Nación de imágenes. La lito-*

- grafía mexicana del siglo XIX*. Museo Nacional de Arte, Conaculta, México, pp. 9-41.
- Pérez Montfort, Ricardo. 2000. *Juntos y medio revueltos. La Ciudad de México durante el sexenio del General Cárdenas y otros ensayos*. Ediciones ¡Uníos!, México.
- Perus, Françoise. 1992. *Literatura y sociedad en América: el modernismo*. Cuadernos del CIL-L, UV, Xalapa, Ver., México.
- Piccini, Mabel. 2000. “Las transversalidades: de las teorías de la recepción a una etnología de la cultura”, *Recepción artística y consumo cultural*. Conaculta-INBA-CNIDIAP, Ediciones Casa Juan Pablos, México, pp. 153-192.
- Porter, Susie S. 2003. *Working women in México City. Public Discourses and Material Conditions, 1879-1931*. University of Arizona Press, Tucson, EUA.
- Preciado, Beatriz. 2004. ¿De qué hablamos cuándo hablamos de género? Ponencia en el Seminario Retóricas de Género/Políticas de Identidad, 17-23 de marzo, Universidad Internacional de Andalucía, España, pp. 1-5.
- Pruneda, Salvador. 2003. *La caricatura como arma política*. Col. Fuentes y documentos, INEHRM, México (ed. facsimilar de *La caricatura como arma política*, INEHRM, México, 1958).
- Quevedo, Belisario. 1980. “Sociología, política y moral”, *Pensamiento positivista latinoamericano*. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980, pp. 558-590.
- Rejúpiter. “Hasta dónde vamos a llegar”, *Revista de Revistas. El Semanario Nacional*. México, 28 de enero de 1912, p. 85.

- Reyes, Aurelio de los. 1998. "Introducción, producción y reproducción mecánica de las imágenes en los siglos XIX y XX y su estudio", *Historia mexicana*. Vol. XLVIII, núm. 2 (oct-dic), Colmex, 1998, pp. 159-167.
- Reyes de la Maza, Luis. 1972-1979. *El teatro en México en la época de Santa Anna y el Porfiriismo*. UNAM, México.
- Ricoeur, Paul. 1989. *Finitud y culpabilidad*. Taurus Humanidades, Argentina.
- Rodríguez, Marisela. 1997. *Julio Ruelas, una obra en el límite del hastío*. Col. Círculo de Arte, Conaculta, México, 1997, pp. 7-32.
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. 2ª ed., Siglo XXI, México.
- Ronzón León, José A. 2000. "Presentación", *Formatos, géneros y discursos*. UAM-Azcapotzalco, México, pp. 13-17.
- Rosas Mantecón, Ana *et al.* 2000. "Prólogo", *Recepción artística y consumo cultural*. Conaculta-INBA-CNIDIAP-Ediciones Casa Juan Pablos, México, pp. 11-21.
- Rosenzweig, Fernando. 1985. "Crecimiento y crisis de la economía mexicana (1867-1911)", *Crisis del Porfiriismo. Así fue la Revolución Mexicana*. T. I, Conafe, México, 1985, pp. 17-24.
- S/a. 1975. "Introducción", 1916. *Primer Congreso Feminista de México. Edición facsimilar*. Grupo de Voluntarias del Infonavit, Año Internacional de la Mujer, México, pp. VII- XIV.

- S/a. 1984. Agrupación Nacional Femenil Revolucionaria (comp.), *Participación política de la mujer en México. Siglo xx*. Instituto de Capacitación Política, México.
- Salas, Consolación. 1998. “Las revistas masculinas mexicanas a principios del xx”, *La prensa en México (1810-1915)*. Adisson Welsey Longman, México, pp. 161-177.
- Sánchez Arreche, Alfonso. 2002. “El ser y el parecer”, *Cotidianidades*. Nueva época, núm. 615 (septiembre), pp. 31-43, UNAM, México.
- Stanton, Anthony. 1998. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Colmex, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, FCE, México.
- Seigel, Jerrold. 1987. “Temperament, narcissism, and provocation”, *Bohemian Paris, cultura, politics, and the boundaries of bourgeois life. 1830-1930*. Virginia, EUA, pp. 295-335.
- Semolinos, Juan. 1971. *La “belle époque” en México*. Núm. 13, Sepsetentas, México, 148 p.
- Serret, Estela. 2001. *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Sociología, UAM-Azcapotzalco, México.
- . 2002. *Identidad femenina y proyecto ético*. Pueg-UNAM, México.
- Sissa, Giulia. 2001. “Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual”, *Historia de las mujeres*. T. 1, Taurus minor, Madrid, pp. 89-134.

- Solé, Carlota. 1998. “La exigencia de una definición”, *Modernidad y modernización*. Anthropos-UAM-Iztapalapa, México, pp. 13-29.
- Sterner, Gabriele. 1982. *Modernismos*. Labor, Barcelona.
- Suárez Casañ, V. S/f. “Secretos del lecho conyugal”, *Conocimientos para la vida privada* [1903]. 22<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada por el doctor Pío Arias-Carvajal, t. I, 1<sup>a</sup> serie, Casa Editorial Maucci, Barcelona, pp. 5-110.
- . S/f. “El matrimonio y el adulterio”, *Conocimientos para la vida privada* [1903]. 22<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada por el doctor Pío Arias-Carvajal, t. II, 1<sup>a</sup> serie, Casa Editorial Maucci, Barcelona, pp. 5-77.
- . S/f. “Costumbres y vicios sexuales en todos los países”, *Conocimientos para la vida privada* [1903]. 22<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada por el doctor Pío Arias-Carvajal, t. II, 1<sup>a</sup> serie, Casa Editorial Maucci, Barcelona, pp. 85-105.
- . S/f. *Conocimientos para la vida privada* [1903]. 10<sup>a</sup> ed., t. I, 2<sup>a</sup> serie, Casa Editorial Maucci, Barcelona.
- . S/f. “Higiene del matrimonio”, *Conocimientos para la vida privada*. 10<sup>a</sup> ed., t. II, 2<sup>a</sup> serie, Casa Editorial Maucci, Barcelona, pp. 77-126.
- Tablada, José Juan. 1991. *La feria de la vida*. Conaculta, México.
- Tapia González, Claudia Gabriela. 2004. “La antirreligiosidad de la educación socialista. Maestros y católicos ante la campaña de desfanatización”,

- La colmena*. Núm. 42 (abr-jun), pp. 97-106, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Edo. de México.
- Taylor, William C. 1996. *Desnudos eróticos del pasado*. Iberlibro, Barcelona.
- Tello, Antonio. 1992. *Gran Diccionario Erótico. De voces de España e Hispanoamérica*. Biblioteca Erótica, Ediciones T. H. Madrid.
- Ulloa, Berta. 2000. “La lucha armada”, *Historia general de México*. Colmex, México, pp. 757-821.
- Vargas, Ava. 1991. “Introducción”, *La casa de citas en el barrio elegante*. Grijalbo-Conaculta, México, 1991, pp. XV-XX.
- Vázquez Corona, Moisés. 1996. *Lupe Vélez (a medio siglo de su ausencia)*. Edamex, México.
- Vincent, Gérard. 2001. “Guerras dichas, guerras silenciadas y el enigma de la identidad”, *Historia de la vida privada*. T. 5: *De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*, Taurusminor, Madrid, pp. 177-217.
- Weeks, Jeffrey. 1993. *El malestar en la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Talasa Ediciones, Madrid.
- Winkler, John J. 1994. “Introducción”, *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*. Manantial, Buenos Aires, pp. 13-26.
- Zamacois y Santos Fernández, Miguel. 1907. *Elementos de moral*. 7<sup>a</sup> ed., esmeradamente corregida, México.

Zapett Tapia, Adriana. 1998. *Saturnino Herrán*. Col. Círculo de Arte, Conaculta, México, pp. 7-28.

Mek, Slajov. 1999. *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI, México.



## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b> .....  | 9  |
| Preludio .....   | 9  |
| Propósito de la investigación .....  | 10 |
| Estructura del trabajo .....   | 17 |
| <b>I. Marco teórico</b> .....  | 27 |
| Provocaciones. Desnudando imágenes, una<br>aproximación a los textos visuales .....  | 27 |
| Cuerpo-desnudo-femenino: categorías dentro<br>de un régimen de sexualidad.....       | 40 |
| El desnudo femenino desde el régimen de<br>sexualidad a finales del siglo XIX .....  | 47 |
| La legitimación visual del desnudo femenino.....                                     | 58 |
| Las imágenes y el pre-texto que enuncian<br>un modelo de mujer transgresora.....     | 63 |
| Continuidades y discontinuidades en las<br>imágenes del cuerpo desnudo femenino..... | 69 |
| Erotismo, primer elemento discontinuo<br>de atracción visual.....                    | 71 |

|   |            |
|---|------------|
| Pornografía, la discontinuidad en imágenes<br>y espectáculos transgresores .....  | 74         |
| <b>II. Tentaciones porfirianas en la Ciudad<br/>de México entre 1897 y 1910 .....</b>   | <b>81</b>  |
| Antecedentes .....  | 81         |
| La modernidad y los usos sociales de la<br>imagen, una imitación de Europa .....  | 90         |
| El desnudo femenino en la gráfica popular<br>y la construcción de un régimen visual<br>de sexualidad .....                              | 94         |
| Discursos y prácticas expresivas sobre<br>el sexo, en el Porfiriato .....   | 97         |
| El valor estético-económico de las imágenes<br>erótico-pornográficas .....  | 101        |
| Las modelos frente a la cámara y<br>caricaturizadas.....  | 114        |
| Interpretación gráfico-textual sobre<br>el desnudo femenino .....   | 119        |
| La técnica .....  | 120        |
| Los detalles y las poses .....  | 127        |
| Discursos e imágenes de lo femenino sexuado<br>y el régimen visual de la sexualidad.....  | 135        |
| Códigos sobre la circulación de las postales<br>eróticas .....  | 143        |
| <b>III. Ciudad de México, la función de los cuerpos<br/>desnudos femeninos y sus discursos durante<br/>la Revolución Mexicana .....</b> | <b>195</b> |
| Inicio.....   | 195        |
| Ciudad de México, testigo silente:<br>decadencia de una dictadura y vigilancia<br>sobre los cuerpos.....                                | 199        |

|  |            |
|--|------------|
| El proceso de modernidad durante la<br>Revolución Mexicana .....                         | 202        |
| Sexualidad de guerra o el rompimiento<br>del monopolio de la violencia.....              | 209        |
| Las revistas masculinas y los discursos<br>sobre el cuerpo femenino.....                 | 213        |
| De la imprenta al escenario, el tratamiento<br>del cuerpo en tiempos de revolución ..... | 230        |
| Menos recato, más escándalo. Vida nocturna<br>en la Ciudad de México, 1910-1917 .....    | 234        |
| Las disposiciones para diversiones públicas,<br>las manipulaciones de los placeres ..... | 239        |
| <b>IV. Y después de todo, el desnudo seguía...</b>                                       |            |
| <b>De la revolución a la posrevolución .....</b>   | <b>281</b> |
| Mórbido.....   | 281        |
| Caminando entre la historia.....   | 283        |
| La década de los veinte y las políticas sobre<br>el cuerpo .....                         | 308        |
| Entre bataclán, jazz y <i>fox-trot</i> , el cuerpo<br>muda de aires .....                | 315        |
| ¿Prostitutas o actrices? Las modelos en la<br>fotografía de los años veinte .....        | 321        |
| Las fotografías <i>dicen</i> de las modelos... ..  | 323        |
| Palabra falsaria e imagen engañosa, igualan<br>a prostitutas, tiples y coristas .....    | 327        |
| La continuidad vuelve a su cauce...<br>el desnudo con otras miradas.....                 | 330        |
| <b>Bibliografía .....</b>  | <b>373</b> |
| Fuentes primarias .....  | 373        |
| Fuentes secundarias.....   | 381        |

Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo,  
*Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México. 1897-1927,*  
de Alba H. González Reyes,  
se terminó de imprimir el 13 de noviembre de 2009,  
en los talleres de Editorial Ducere, Rosa Esmeralda núm. 3 bis, col. Molino de  
Rosas, C.P. 01470, México, D. F., tel/fax (0155)568 022 35.  
La edición consta de 850 ejemplares, más sobrantes para reposición.  
Formación: Aída Pozos Villanueva, edición: Angélica María Guerra Dauzón.