

# Enjaular los cuerpos

Normativas decimonónicas  
y feminidad en México

Julia Tuñón  
Compiladora



EL COLEGIO DE MÉXICO

396.0972  
E589

Enjaular los cuerpos : normativas decimonónicas y feminidad  
en México / Julia Tuñón, compiladora. – 1a. ed. –  
México, D.F.: El Colegio de México, Programa  
Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2008.  
474 p. : il. col. ; 14 × 21 cm.

ISBN 978-968-12-1342-8

1. Mujeres – Historia y condición de las mujeres –  
México – Siglo XIX. 2. Mujeres – México – Condiciones  
sociales – Siglo XIX. 3. Derechos de la mujer – México –  
Historia – Siglo XIX. 4. Mujeres – Salud e higiene – México –  
Historia – Siglo XIX. 5. Violencia conyugal – México –  
Historia – Siglo XIX. 6. Prostitución – México – Historia –  
Siglo XIX. I. Tuñón, Julia, comp.

Ilustración de la portada: *Señora de azul con abanico*, José María Estrada

Primera edición, 2008

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 978-968-12-1342-8

Impreso en México



Un poder que, a los ojos varoniles, administra paciencia y crueldad en perfecto equilibrio. *La domadora*. Autor Julio Ruelas, 1887. Colecc. Archibaldo Barn.

## LA BELLEZA FRENTE AL PECADO: DOS ÓPTICAS DE REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO (1870-1918)

TANIA GARCÍA LESCAILLE\*

*Una mujer desnuda y en lo oscuro genera un resplandor que da confianza. [...] y los ojos felices y felinos miran y de mirar nunca se cansan.*

Mario Benedetti

El desnudo femenino ha sido recurrente en la pintura del mundo occidental, fundamentalmente desde el Renacimiento, cuando como parte de los temas profanos se eleva, en una dimensión más cercana, al ser humano con el propósito obstinado de poner en práctica las ideas del antropocentrismo y del humanismo. Las Academias que se van fundando en las ciudades europeas, heredadas de los legados renacentistas y de los ideales clásicos de perfección y belleza, lo mantienen dentro de su repertorio creativo.

La Academia de San Carlos, en México, fundada bajo la tutela de la metrópoli española en el año 1785, la primera de América, no se apartó de los fundamentos teóricos y prácticos de las instituciones europeas. Los primeros maestros, llegados desde España, hicieron funcionar la institución a imagen y semejanza de la de San Fernando

\* Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.

de Madrid, que era tenida como matriz. Trajeron consigo los planes de estudio, las esculturas, dibujos y pinturas que serían utilizados como modelo por los estudiantes, que debían alcanzar refinamiento y dominio técnico; sin embargo, aunque su tónica no fue revolucionaria en lo teórico ni en lo práctico, se pueden advertir innovaciones formales y conceptuales que a partir de obras y autores muy concretos matizaron la producción de la segunda mitad del siglo XIX.

La introducción en la Academia de las ideas modernistas dio un vuelco a los convencionalismos formales y enriqueció la visión de los artistas, que a partir de nuevas formulaciones discursivas iban a representar su cosmovisión. Por ello el desnudo femenino tuvo sus propios fundamentos en la etapa de predominio de los ideales puristas dentro de San Carlos, en relación con la etapa siguiente, que se extendió desde los últimos años del siglo XIX hasta la segunda década del XX. De ahí la necesidad de mostrar los discursos que utilizaron los artistas para transmitir su particular criterio, en relación con la *nudita* que comenzó a aparecer con frecuencia en la plástica mexicana del periodo, vinculada a las ideas renovadoras del modernismo y posteriormente del simbolismo, aunque ya la Academia había producido sus propios “desnudos ejemplares”.

Los primeros maestros de la Academia de San Carlos, conscientes de que los materiales y útiles para la enseñanza eran aún insuficientes para lograr el perfeccionamiento técnico de los discípulos, solicitaron la compra de “libros, estampas y estatuas que a juicio de los directores se necesitan en la Academia”.<sup>1</sup> En las primeras solicitudes se mencionan algunas representaciones femeninas vinculadas a la mitología y a la historia sacralizada, como *La Sibila Cúmica*, *Psiquis y Cupido* (grupo), *Las cabezas de las Niobes y Venus*, *La Venus de Médicis*, entre otras protagonizadas por figuras masculinas; asimismo “todos los extremos que se puedan enviar de cabezas, pies y manos”,<sup>2</sup> ya que

“los pocos modelos originales que existen en la Academia se han copiado muchas veces y si no se les presentan [a los estudiantes] nuevos objetos que interesen su aplicación, es imposible que puedan formarse en el buen gusto”.<sup>3</sup>

Los documentos de la Academia aportan valiosa información sobre los métodos y vías que se utilizaban para que los estudiantes alcanzaran la destreza que se exigía para considerarlos artistas. Podemos colegir que el principal ejercicio para adquirirla era la copia de esculturas y de algunas partes del cuerpo, como cabezas, pies y manos; la sala de estudio al modelo vivo no incluía el desnudo femenino, por tanto la alternativa del aprendizaje se garantizaba con las copias de pinturas y esculturas, que de todas formas no satisficieron plenamente las demandas de la institución, pues la Metrópoli no siempre daba respuesta a las peticiones de la Real Academia de San Carlos.

Por otro lado se garantizaba la presencia femenina entre los temas académicos a partir de la mitología y la religión; incluso el retrato, considerado oficial, se vio relegado en los primeros años y pocos ejemplares llegaron a formar parte de su patrimonio. En el periodo republicano, después de la reanimación de la institución, la importancia que el claustro docente le otorgaba a unos temas sobre otros se refleja en la adquisición de las obras que habrían de formar parte de su colección; así por ejemplo, en el expediente correspondiente a la quinta exposición, que fue realizada en el año 1853, aparece una relación de las obras que había comprado la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos; de las 28 declaradas la mujer está presente en siete a partir del tema religioso y sólo una de las composiciones no nos da suficientes elementos para incluirla dentro de la visión sacra o profana: *La bella* de Gerónimo Viscardini.<sup>4</sup>

El cálido estímulo a los temas oficiales —histórico, religioso, mitológico y retrato— y la ausencia de modelos femeninos dentro

<sup>1</sup> Eduardo Báez Macías, 2003, p. 43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, exp. 10283, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibid.*, exp. 10283, pp. 120-121.

de la organización docente dieron al traste con la posibilidad de representar la belleza del cuerpo desnudo de la mujer, imponiéndose en esta limitación creativa el despotismo de las ideas y prejuicios de una sociedad con una profunda educación religiosa.

Si intentamos caracterizar [esta sociedad] diríamos que está regida por un ritmo eclesiástico en el cual la norma social se define al interior de la noción religiosa de pecado, en la esfera de lo personal y del bien común, en lo que respecta a lo colectivo; las esferas de lo sagrado y lo profano están estrechamente mezcladas, y las de lo público y de lo privado están aún bastante indiferenciadas.<sup>5</sup>

El cuerpo desnudo tiene directa implicación con el tema erótico. La sensualidad y la belleza *per se*, transmitidas con el lenguaje plástico —formal y conceptualmente— promocionaron un debate ideológico entre lo que podía ser considerado moral o no, lo que se consideraba casto o pecaminoso, lo permisible y lo transgresor, lo público y lo privado, como corolario de un modelo de convivencia regido por las ideas religiosas y el estigma del pecado.

En el contexto mexicano el discurso del desnudo funcionaba como pretexto para que el autor se regodeara en descripciones naturalistas, en metáforas poéticas asociadas con la flora y la fauna e incluso en alusiones mitológicas. Si bien es cierto que dentro de la Academia había prevalecido un criterio puritano en relación con la aprobación del modelo desnudo femenino en las clases del natural, por lo que significaba en cuanto a preservar la moralidad y no atentar contra la virtud del estudiantado, y sólo se hacían copias del yeso, de la estampa o de esculturas y pinturas traídas de Europa, ya en el último cuarto del siglo se hicieron más recurrentes las pinturas que recreaban un cuerpo femenino con evidente carga erótica, aun cuando aparecía vestido.

<sup>5</sup> Fernanda Núñez Becerra, 2002, pp. 28-29.

Las alegorías y los tipos dieron a los artistas más posibilidades creativas en este sentido. Había quienes de manera encantadora pero prudente descubrían algunas de las partes del cuerpo femenino en aras de enfatizar el erotismo y deslumbrar al espectador con su belleza. Los senos y las piernas fueron privilegiados en este *raptus* de liberalidad. El artista “juega” con el espectador y lo conmina a descubrir los encantos ocultos de la mujer, pues despertar la libidinosidad masculina era otra misión de la pintura.

Múltiples señuelos fueron utilizados para atraer la atención hacia determinadas zonas corporales: palomas que yacen, y otras aves, frutas o mantillas que envuelven las partes púdicas, etc. Cada uno de los atributos que las acompañan puede ser relacionado con la masculinidad, acrecentando los tonos eróticos. Ése es un manifiesto de un tipo de mujer que, sin proponérselo, ve transformado su micromundo en un remedo fálico en el que es una opción profanar la naturaleza con irreverencia y vandalismo sexual. En actitud sediciosa convoca al hombre a iniciar una guerra no oficialmente declarada.

El maleficio y la catástrofe eran ideas protagónicas en relación con el instinto seductor y la belleza femenina. Este pensamiento, adulterado por una realidad agresiva e incierta, convirtió a la mujer en vehículo para plasmar gráficamente la batalla entre los sexos: Ella fue acreedora de la maldad de la serpiente que se le apareció a Eva en el paraíso; simuladora, fue la mujer tentación.

#### EL DESNUDO CONFORME A LOS FUNDAMENTOS

##### DEL IDEALISMO CLASICISTA DE SAN CARLOS

Felipe Santiago Gutiérrez, formado en la Academia de San Carlos, realizó un viaje por varios países de América y Europa; lo inició en el año 1862 y habría de durar 13 años. Llegó a París en 1870 y profundizó allí los estudios sobre desnudo femenino que había iniciado en

Roma.<sup>6</sup> El desnudo en la pintura europea había alcanzado gran importancia y no sólo aparecía vinculado a temas históricos y mitológicos, sino también a temas profanos. Felipe Santiago Gutiérrez, pintor mexicano cuya estancia en Europa fue prolongada, comenta así sus impresiones sobre una exposición que visitó en París: “los pintores franceses son fuertes [...] en el desnudo de la mujer [...] hay en la Exposición actual, cerca de sesenta estudios de ninfas, bañistas, nereidas y otras mujeres desnudas, que son notable modelo de belleza femenina”.<sup>7</sup>

Sintió gran necesidad de lograr la perfección en este tema, vedado en la academia mexicana, por ello al llegar a Madrid como parte de su periplo, continuó sus ejercicios y “con mucho ánimo [...] acudía por las mañanas a la Academia de San Fernando para estudiar el desnudo con Federico Madrazo, y por las noches con José Rivera”.<sup>8</sup>

De regreso a América se dirigió a Bogotá en el año 1873 y allí pintó *La cazadora de los Andes*, hermoso desnudo femenino que muestra a un pintor maduro que domina la técnica y es capaz de dotar a la imagen de gracia, sensualidad y realismo. Produce una segunda versión y la exhibe en Colombia durante una estancia que va de octubre de 1880 a marzo de 1881. Entre 1892 y 1893 realiza la tercera versión en la misma ciudad.

Evidentemente, el artista amaba la belleza del cuerpo desnudo y sabía que el realismo que lograra transmitir sería el principal testimonio del dominio técnico que había alcanzado en largas horas de trabajo en Europa. Su última versión fue exhibida en los salones de San Carlos durante la vigésima segunda exposición, efectuada en el año 1891, y con ella suscitó polémicas en el ambiente cultural mexicano, pues la desnudez era considerada por algunos observadores como indecorosa, obscena y vulgar. Mostrar el cuerpo femenino desnudo

<sup>6</sup> Véase Esperanza Garrido *et al.*, 1993, p. 40.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 44.

era traspasar el umbral de lo permitido y dotar a la creación artística de un poder perturbador y amoral que afectaría sobre todo a los observadores masculinos que podían convertirse en secretos *voyeuristas*.

¿Por qué *La cazadora de los Andes* provocó una reacción de contrariedad y crítica? Para responder es preciso analizar las principales ideas que sobre el cuerpo femenino, la mujer y su lugar en la sociedad sustentaba la ideología del momento. El cuerpo femenino era considerado el “templo” donde se organiza el escenario reproductivo, responsabilidad máxima de la perpetuación de la especie; la mujer era responsable absoluta de garantizar este orden y para ello se le destinó al lugar en que podía desarrollar a plenitud la maternidad y crianza de los hijos: el hogar. Su función social se circunscribió a la maternidad, fuera de la cual pocas veces fue visualizada.

Por otro lado la educación, regida por estrictos principios religiosos, regulaba las conductas individuales y sociales y fundamentaba un orden que marcaba fuertes diferencias entre el amor que unía a las personas en sacrosanto matrimonio y que garantizaba la reproducción, y el placer, también llamado amor venal, practicado por mujeres licenciosas y que se manifestaba como un impulso animal de gozo sexual sin intenciones de procreación. En tal sentido el placer estaba vedado para las mujeres “bien educadas”, pudorosas y recatadas, quienes debían abstenerse de disfrutar las relaciones sexuales porque conforme a la mentalidad de la época “los placeres carnales hacen débiles a los individuos y éstos se separan del camino de las virtudes y del espíritu”. La sociedad impuso un límite a la vida sexual de las mujeres, tras el cual se levantaban férreas barreras de contención formadas por la honestidad, la decencia y la respetabilidad.

*La cazadora de los Andes* es una “exhibicionista” que reposa en medio de la naturaleza sin temor al acecho masculino. El aparecer descansando en un paisaje a plena luz del día, sin el más mínimo gesto de recato ante su “vergonzosa” desnudez, la coloca en el bando de mujer transgresora. Ella se convierte en una de las hijas de Eva que

vagan haciendo caer en tentación a los hombres; se deriva de ello que lleva una vida licenciosa y promiscua, que tiene comportamientos atávicos y regresivos. No es una santa mujer, es una cazadora, probablemente de su principal víctima: el hombre.

La literatura científica sobre los comportamientos femeninos considerados amorales y desviados del orden social que se manifiestan en México, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, demuestran la angustia de la sociedad, sobre todo del sector masculino, en el que "casi todos están convencidos de que la relajación de las costumbres ha llegado a grados nunca vistos, hay depravación, lujuria, ya no hay moral, ni pudor, ni santos matrimonios",<sup>9</sup> por ello era necesario "apaciguar y contener esos impulsos socialmente destructivos por medio de años de educación y de vigilancia cotidiana".<sup>10</sup>

*La cazadora de los Andes* o *La amazona de los Andes*, como también se le conoce, resumió iconográficamente el pensamiento sobre la mujer como un ente de diabólica y enigmática belleza que hace caer al hombre en tentaciones para perderlo en el pecado. La composición, donde se confabulan lo erótico con lo exótico, es un manifiesto de liberalidad. Tanto desenfado en la posición, tanta extroversión y actitud de calma, como si esa mujer fuera la única que habitara las extensas planicies y las altas montañas, corroboran su fortaleza física matizada por un erotismo taimado, pernicioso y fatal propio de su constitución todavía salvaje; es lo opuesto a lo virginal. Parece inobjetable que la mirada del autor es muy masculina. La cazadora es la provocación *per se*.

*La cazadora* es fuente de vitalidad y de energía, aun cuando se le muestre durante el descanso, en una posición aparentemente vulnerable y débil. Esa actitud sutil, de implicaciones eróticas, puede animar en el varón espectador la fantasía de conquista sin batalla; pero yerra seducido por singular artificio porque el sugestivo título re-

<sup>9</sup> Fernanda Núñez Becerra, 2002, pp. 15-16.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 18.

monta a un estado prístino de la civilización en el que encontraría la amoralidad, el salvajismo y la maldad de la *Janua diaboli*.

Ya en América, encontramos un mito muy rico y significativo, el de las amazonas [...] Desde 1509 la imaginación europea hace figurar en dibujos, grabados y acuarelas, a un grupo de mujeres singulares, caracterizadas por la crueldad y la perfidia. Viven en grupos, seducen y matan: son las matadoras de hombres, y su salvajismo encierra evidentemente poderes infernales. [...] Podemos notar que en esta representación de la hembra tupinamba, caníbal, aparecen los signos de malignidad que remiten al prototipo europeo de la bruja. Vemos así que dichas relaciones no son inocentes ni carecen de consecuencias para la percepción de la mujer del Nuevo Mundo.<sup>11</sup>

La amazona reposa, pero cuidado, no sea que se despierte su fuerza distendida; descansa, pero a su lado permanece la lanza, símbolo de poder, símbolo sexual. El diálogo entre el cuerpo desnudo y la naturaleza poderosa es íntimo. El ondulante cuerpo de la joven se ha identificado a plenitud con el paisaje, con ese medio natural propicio para la conquista, para la lucha entre los sexos.

Mostrar el cuerpo femenino desnudo y durante el sueño o el descanso acentuaba la idea de que el varón observador podía caer en tentación y dejar de ser un simple *voyeur* para convertirse en un participante activo de la escena. El estado de postración puede interpretarse como la cauta espera por atraer definitivamente a su mártir, convirtiéndose en una furcia depredadora que utiliza sus encantos físicos como carnada, tal y como hacen los animales. Unas veces con poses ingenuas y otras en formas más provocativas, tendía trampas al hombre para arrastrarlo a satisfacer su desesperada lujuria. La exhibición "depravada" contravenía los principios éticos, ya que la prostitución del alma, tendiente a actitudes licenciosas, también significaba la prostitución del cuerpo.

<sup>11</sup> Jean Lamore, 1989, p. 54.

Se había generalizado la idea de que la mujer vivía exclusivamente para y a través del sexo. "Toda mujer aun la más dulce, maternal y púdica es peligrosa. Incluso la burguesa más normal y decente, conserva un fondo de crueldad, y su naturaleza infantil y salvaje permanece latente".<sup>12</sup>

La dulce voluptuosidad del reposo, del sueño, de la meditación, de la concentración en variadas actividades como la lectura, fueron los momentos preferidos por los artistas de la época para mostrar la belleza y armonía del cuerpo femenino, cuya sensualidad se convertía en tentación capaz de exaltar la virilidad masculina.

Del mismo autor hay un *Desnudo femenino* fechado en 1875, un año después de la primera versión de *La cazadora de los Andes*. En éste mantiene similar composición. La hermosa joven aparece reposando en medio del paisaje, en una actitud de absoluto abandono. Este desnudo tiene la peculiaridad de estar de frente al espectador; sólo el rostro aparece de perfil, dirigido hacia la maleza, que contempla con quietud. Hay reiteración en el discurso conceptual: la mujer y la naturaleza parecen formar las dos caras de una misma medalla. La nobleza de sus proporciones y la suavidad de su piel lograda con pinceladas maestras vuelven real la interpretación plástica. Mas su aislamiento del hogar, de la familia, aluden a su dudosa reputación y a la posesión de un espíritu ligero. El *locus* en que ha sido representada la convierte en una mujer pública, que sin recato y sin hipocresías permite que el hombre disfrute mirando su cuerpo.

*Atala y Chactas*, de Juan Cordero, también muestra un excelente desnudo femenino en que pugnan el pecado y la virtud. "[La] vigorosa composición [...] lo aleja de la tradicional manera de representar la muerte de la célebre heroína de Chateaubriand".<sup>13</sup> Ella muere

<sup>12</sup> Fernanda Núñez Becerra, 2002, p. 18.

<sup>13</sup> Elisa García Barragán, 1984, p. 152. *Atala*, novela corta del escritor francés Chateaubriand, contribuyó a introducir el gusto por el exotismo romántico en Francia. La acción transcurre en América del Norte a fines del siglo XVII y en ella se narra que

llevándose su virginidad, y ni siquiera de esa manera deja de despertar ocultas pasiones. Los ojos desorbitados del joven Chactas son expresión del descrédito y la inconformidad que lo hacen perder a su amada. El cuerpo de Atala, cargado de erotismo, está diseñado para alentar el amor y la triste resignación de su pérdida, no para que el espectador reflexione sobre la virtud y la muerte. "Cordero, sensible a la belleza femenina, da al contorno de [Atala] una sutil blandura y fluidez acariciante y representa la epidermis con irización de perla. En esos cuerpos la tersura nacarada es una fuente de placer muy vivo y muy refinado."<sup>14</sup>

Atala es el paradigma de la virtud y la virginidad que hay que preservar a toda costa. La sola referencia a la historia lleva implícita una carga moralizante; mas, al parecer, éste fue sólo un pretexto del autor para jugar con el espectador y su debate íntimo entre la belleza cargada de sensualidad que despierta pasiones y la castidad con la consiguiente sepultura del placer.

Atala es lo opuesto a la *Cazadora*; es contención y virtud, es un ser angelical y puro cuyo cuerpo no fue profanado, por lo tanto es una *nuditatis virtualis* que utiliza la Iglesia para poner frenos a los comportamientos licenciosos. El contenido erótico de la representación es absorbido por el giro religioso, reforzado iconográficamente con la figura del anciano fraile san Andrés que lleva una cruz en la mano. Su presencia es, también, garantía de la preservación de la virtud.

La ideología del siglo XIX, fundamentalmente de su segunda mitad, enfatiza la idea de que la mujer tenía tendencias ocultas a adoptar comportamientos alejados de los dictámenes morales, y su desidia la había convertido en un ser falaz, capaz de reconocerse a sí

Chactas, prisionero de una tribu enemiga, es liberado por Atala, hija del jefe, quien huye con él al desierto; se enamoran y cuando Chactas, convertido como ella al cristianismo, quiere casarse, Atala, que había prometido a su madre permanecer virgen, se suicida.

<sup>14</sup> Elisa García Barragán, 1984.



misma en la intimidad y caer en la perfidia sexual. Estas coordenadas conceptuales se supeditaron a la noción ochocentista, que concebía a la mujer como devota principal de los placeres carnales, la tumescencia y la rijosidad, resultado de su escasez intelectual y espiritual, lo que la mantenía catalogada como ser inferior y regresivo de la raza humana. Por esa idea ella se convirtió en la encarnación del mal mientras el hombre se insertaba cada vez más en los procesos de desarrollo económico, de progreso social y de perfección moral.

En los mitos y leyendas del viejo continente aparecen muchas narraciones que muestran las construcciones culturales de argumentos en relación con los géneros, con los fundamentos del dominio patriarcal, con los roles asignados; incluso arguyen la correspondencia con una determinada postura erótico-sexual. En casi todos los compendios literarios antiguos y los que para el siglo XIX se consideraban modernos, se expresaba una crítica hacia la mujer y sus prácticas “degenerativas”, visión corroborada por muchos textos médicos que se vanagloriaban de ser científicos y actualizados.

Esta percepción de la mujer como cazadora del viripotente macho convive con la que la coloca en un sitio de ángel y guarda del hogar.

La moderna tendencia de las mujeres a convertirse en buscadoras del placer y a tenerle aversión a la maternidad conduce a la degeneración de la sociedad, lo cual supone un grave mal social, que afecta a las cualidades de poder y expansión de una raza y debe ser curado a tiempo en la raza afectada.<sup>15</sup>

El erotismo de las mujeres era fuente de cuestionamientos en cualquier circunstancia. Si se trataba de la doncella o de la ejemplar esposa del hogar, debía estar bajo la custodia de sus padres, su esposo o la Iglesia, siempre atenta a la moral, pues podía ser arrastrada con facilidad al pecado. Incluso en el matrimonio la sexualidad encaminada a la procreación era vista con recelo, y las dudas sobre su prácti-

ca consciente se pusieron en evidencia en muchos escritos y pinturas de la época. La tendencia regresiva de la mujer, según se decía, podía orillarla a comportamientos reprobables e infames. Si por el contrario, ejercía una libre sexualidad, si era mujer liviana y promiscua, se le catalogaba como una criminal, como una lacra social que había que erradicar de raíz. Poco a poco la imagen de la mujer fue presentándose —en el pensamiento masculino— como la de un ser adorador de falos que podía arrastrar al hombre hasta hacerlo sucumbir en su reino erótico.

Se suponía que su interés por unirse a los hombres era parte del reconocimiento de su inferioridad física y espiritual, de su naturaleza dependiente. Ellas sólo podían completarse como ser en conjunción con su opuesto; por tanto, la unión en sacrosanto matrimonio, legitimada por la sociedad, hacía lícito y comprensible este anhelo, mas condenaba las uniones fortuitas y placenteras practicadas por algunas mujeres; tanto el apareamiento licencioso como el disfrute de la relación sexual formaban parte de la extensa lista de sanciones y tabúes que la sociedad decimonónica imponía.

#### EL DESNUDO MODERNISTA

Cerca del siglo XX los artistas se “emanciparon” del tabú del desnudo femenino. Se volvió frecuente la representación del cuerpo con el máximo descubrimiento posible, imantando la mirada hacia los senos y el trasero, aunque cubriendo los genitales. El modernismo, movimiento artístico literario que marcó el fin de siglo en Europa y América, mantuvo a los personajes femeninos en el centro de su atención; el cuerpo, entronizado con la filosofía antropocéntrica, fue regodeado con una perspectiva pagana y al mismo tiempo moralizante, reflejo de la pugna ideológica entre los ideales de liberalidad y progreso.

El Modernismo busca la fidelidad de la anatomía humana, que se recrea en ambientes cargados de fantasías y exotismos, logrados

<sup>15</sup> Bram Dijkstra, 1994, p. 216.

con juegos de luces que enfatizan el sensualismo y la carga neorromántica de la composición. Algunos artistas manipularon la imagen femenina y su significado, con tendencia a la devaluación y al estereotipo.

Se mostró a un tipo de mujer que se asociaba directamente con la flora y la naturaleza. Las delicadas azucenas, campanillas y lirios, símbolos de candor, pureza, inocencia y virginidad, son sustituidas por ramas espinosas y agrestes, acordes con el ideal de feminidad en boga, exacerbando el criterio de la mujer como fuente de desvergüenza, seducción y peligro, la mujer como la belleza fatua, la *femme fatale*. Este vínculo con la naturaleza es una interpretación iconográfica del criterio predominante sobre su propia condición, visualizada como la parte humana más imperfecta, menos evolucionada. Al mismo tiempo es una alusión a comportamientos sexuales parecidos, de la flora y la mujer, pues en ambas se reconoce la cualidad de la reproducción.

La flor/naturaleza, como la mujer, es considerada un bien destinado a dar placer a los sentidos todos; su perfección, ligada al sino de lo frágil y pasajero; su color, su olor, la suavidad de los pétalos, su elegancia no le otorgan, sin embargo, control de su destino. Su vulnerabilidad es cruel, pues desde las mariposas, pasando por cualquier tipo de insecto hasta llegar al ser humano, se arrojan el poder de poseerla y destruirla.

Parecería que desde esta perspectiva la mujer que no había comprendido su misión histórica dentro de los marcos del hogar se había empeñado en seguir siendo un mero animal bajo la máscara de la civilización, una simuladora que escondería su poder destructivo bajo disímiles apariencias. Saturnino Herrán tuvo una visión moldeada por los patrones sociales y culturales establecidos, donde las diferencias sexuales, marcadas por parámetros específicos y definidos, habían convertido el aspecto físico anatómico en una desigualdad irreconciliable, permanente, evidente, subyacente e incluso simbólica entre los sexos.

Su obra *Bugambilias* (1911), perteneciente a la mirada modernista, es un pretexto para presentar el desnudo de una joven, con su tersura y grácil serpenteo, con innegable carga de erotismo no inocente. Éste es el *nuditas criminalis* o vanidosa exhibición. Un mensaje nada ingenuo y sí bastante evidente revela este paralelismo entre las bugambilias y la mujer; las flores con espinas sugieren el sutil engaño femenino detrás de la atractiva belleza. El binomio flor-mujer esconde lo inesperado: espina-dolor. La obra es un comentario sobre la mujer como fuente de incalculable peligro, ella resume belleza y crueldad, sus atractivos reportan desdicha para ella y los que la rodean, es la tentación salvaje que hará sangrar a quien la posea.

El cuerpo femenino representado goza de una espléndida carga erótica, aspecto que enlaza a la mujer con un ente trivial que profana los designios de la naturaleza y la sociedad. "El erotismo es el espacio vital reservado a un grupo menor de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres."<sup>16</sup>

El primer tabú que ha sido violado es el del recato; su exhibicionismo va en contra del principio de la castidad y por ende deja claro que está dispuesta a ejercer libremente su sexualidad, de donde se desprende la no existencia del himen y la exteriorización de su experiencia en la práctica sexual, que ha logrado que su comportamiento traspase la barrera del pudor, la vergüenza, la obediencia y las normas eróticas. Para la visión masculina, una representación de este tipo era una muestra tangible de los males que acechaban a la sociedad. Éste, como otros desnudos femeninos de la época, se interpretaba como un claro indicio de que la mujer podía ejercer una prostitución clandestina. El instinto es el eje que la guía; su superioridad sexual la ha adquirido con el ejercicio de su autodeterminación y con su actitud contestataria.

<sup>16</sup> Marcela Lagarde, 1989, p. 160.

Otras obras que reflejan el tortuoso reino de la belleza del desnudo femenino son *La criolla de la mantilla* (1915) y *El rebozo* (1916), ambas de Saturnino Herrán. Estas composiciones, aunque realizadas en el siglo XX, son herederas de la mentalidad decimonónica. Su autor no pudo desprenderse de su herencia cultural y hasta hoy es considerado una figura conspicua del Modernismo.

Las criollas de estas obras, amén de mostrar la belleza física mexicana como síntesis racial, preconizan y sedimentan los patrones establecidos para comunicar, consciente o inconscientemente, el preclaro mensaje. La sensualidad en la mirada, la insinuación provocativa de los gestos, los cuerpos desenfadados y en reposo en medio de un paisaje retirado, son recursos que más que acentuar la feminidad, aluden a la condición de mujer naturaleza, instintiva, pasional y devoradora. Mensaje que se torna más evidente en *El rebozo*, si tenemos en cuenta que la joven exhibe su desnudez y a sus pies aparece, como al descuido, un sombrero de charro, prenda de evidente connotación fálica, atributo de un hombre que —al parecer— estuvo presente en la escena como una muestra de sexualidad activa y desbordada. He aquí un caso del trastrueque de los roles sexuales habituales, donde el desnudo magnifica la tan aplaudida idea de la regresión femenina y acentúa el discurso de que ahora la mujer ha asumido un rol protagónico: ella conquista, seduce con su cuerpo, se muestra erotizada y por tanto socava las reglas y el orden patriarcal.

Su desvestimiento la aproximaba a “la desnudez de los animales [que] implica también la mimesis con su promiscuidad, con la amoralidad de los comportamientos y con la primacía de los instintos”.<sup>17</sup> Esta idea comunica con otras como la consecuente pérdida de pudor que la posibilidad de relaciones sexuales en espacios públicos acarrea, y la inminente prostitución del cuerpo, en oposición a la sacra unión. La alusión al macho es, a un tiempo, presencia reclamada y virilidad manipulada.

<sup>17</sup> Xosé M. Buxán (comp.), 1997, p. 41.

La prohibición de búsqueda de placer y de protagonismo a las mujeres, se concreta en su obediencia erótica, en el cumplimiento de su dependencia, de su pasividad, de su falta de placer.

El *sumum* de la erótica cristiana es la mujer frígida y rígida, la mujer receptáculo que no se aventura siquiera a indagar sobre su propio cuerpo. El temor y la espera de la acción del otro sobre su cuerpo, son constantes de la experiencia de las mujeres.<sup>18</sup>

La elección de la manzana como fruta que ofrece la joven de *El rebozo* es una directa alusión al pasaje bíblico y al desencadenamiento de deseos carnales. Ninguna otra fruta la supera como señal de pecado, lujuria, seducción y lascivia.

En *La criolla de la mantilla* también se alude al erotismo y a la seducción a partir del cuerpo femenino que incita cautelosamente debajo de la fina mantilla. Esa muchacha también es mujer-naturaleza, mujer-instinto, pecadora y atractiva. Mujer pletórica de deseo, inquietud y excitación, que convierte a su cuerpo en un templo para el pecado y la lujuria, por tanto mujer perversa, prostituta que habita en el oscuro abismo de las tentaciones. Ella parece esperar con premeditación y alevosía que el macho caiga en su red.

Esta figura remite a la idea de la mujer que aparenta ser ingenua, cuando en verdad es calculadora y ladina. Para ella no hay prohibiciones ni barreras morales, puede fornicar en lugares públicos, su impudicia no tiene límites, tampoco conoce la abstinencia ni la exclusividad de la entrega; su condición de mujer deshumanizada la hace perder los lazos que la mantendrían al margen del pecado. De esta manera, la criolla de la mantilla puede encarnar un mundo aterrador, que se manifiesta en sus aventuras sensuales. Otrora objeto de deseo, ahora convierte al hombre en su presa. Su liberalidad podría generar en el espectador masculino una extraña fascinación por el vicio al incitarlo a conocer una arista del placer carnal vedada por la moral cristiana, tanto dentro como fuera del matrimonio. “Hacía

<sup>18</sup> Marcela Lagarde, 1989, p. 187.

nacer en esos burgueses 'decentes' violentos deseos profundamente reprimidos por un tipo de aventura sensual que se les había enseñado a despreciar y censurar."<sup>19</sup>

La joven sostiene un abanico con su mano derecha, detalle que aporta un nuevo significado vinculado a la lubricidad y a la fogosidad. El lenguaje del abanico era conocido y utilizado por las mujeres, que lo ponían a disposición de cautas insinuaciones. Hacían de él una fuerza sexual activa y conquistadora. La descripción de su uso en el caso de Cuba también puede aplicarse a México.

El lenguaje del abanico es una de las cosas más curiosas de este país. En las manos de una mujer coqueta este pequeño y elegante instrumento sirve menos para echarse aire que para expresar sus sentimientos. Existe todo un lenguaje, más variado que el de las flores, más elocuente que el de las miradas. Las múltiples maneras de abrirlo y cerrarlo con más o menos rapidez y ruido tienen miles de significados.<sup>20</sup>

Otra obra de Herrán continuadora de este significante es la alegoría mitológica que alude a la leyenda del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl: *La leyenda de los volcanes* (1910). Sobre estos paneles decorativos se regodea en otro desnudo femenino que establece un interesante contraste con su *Desnudo de vieja* (s. f.). El discernimiento iconográfico orienta un cambio de concepto del desnudo, marcado por el espacio temporal, por el ciclo de vida que reflejan: la juventud y la vejez. El análisis conceptual hace evidente los comentarios ideológicos sobre el rol de la mujer en la sociedad, su importancia y su protagonismo.

El *Desnudo de vieja* es un tácito reflejo del antierotismo como resultado del desgaste físico que acarrea el paso de los años. Un halo de pesadumbre y la pérdida de identidad, significadas en la peculiar posición de "dar la espalda" al espectador, así lo atestiguan. Ella, la

<sup>19</sup> Fernanda Núñez Becerra, 2002, p. 34.

<sup>20</sup> Hippolyte Pirón, 1995, p. 25.

vieja, muestra una espalda con la piel reblandecida, flácida por los años, en la que se destacan los huesos. El brazo izquierdo levantado y el largo cabello que cae hacia delante, cubren un rostro que no pretende revelar una identidad y que, sin dudas, evita ser blanco de burlas o sencillamente se avergüenza de una desnudez que, según los patrones de la época, ya no desencadena el deseo masculino. Acen-túa lo caduco su único y descarnado seno visible, sinónimo de pérdida de vitalidad y funcionalidad. El recato, la vergüenza por una desnudez que se va convirtiendo para ella en bochornosa, los recalca el paño que aparece cubriendo los glúteos y que se asegura con la mano derecha, de gran proporción en relación con el resto de la composición.

El tratamiento dado a este desnudo puede estar relacionado con la vida de extrema vacuidad de la mujer vieja o entrada en años, pues sus expectativas no sólo han cambiado, sino que han disminuido y su vida ha perdido atractivo social, personal e íntimo. El cuerpo desnudo constituía un tabú por su directa implicación erótico sexual, pero la mutilación de su belleza por los años era una "desvergüenza" con la que no se podía transigir. Hay una elocuente relación en la representación y su significado que conduce a las asociaciones entre vieja y vida vacía, vieja y mujer asexuada, vieja y antierotismo, vieja e historia pasada. "Todas las mujeres una vez terminado su paréntesis maternal, siguen viviendo en su radical soledad y es cuando por primera vez sienten el vacío de un desierto melancólico, por todas partes circunda un páramo de indecible vacuidad."<sup>21</sup>

El cuerpo joven aparece como generador de voluptuosidad y amor, capaz de despertar pasiones fuertes, lo cual se hace evidente con la presencia masculina. La bella forma del torso joven es presentado ardoroso, de frente al espectador, sin recato: es fuerza y vida. Ese cuerpo está creado para dar y recibir placer, y en tal sentido el erotismo desembocará en el acto sexual.

<sup>21</sup> Oriol Anguera y Vargas Arreola, 1983, p. 312.

Conforme a las ideas dominantes de la época la importancia de la mujer se asocia con su periodo sexual activo, debido a su directa implicación con la reproducción, con el rol procreador. Fuera de este periodo y de la crianza de los hijos se convierte en un ente solitario y menos importante que el resto de los miembros de la familia. Su misión está definida, incluso desde antes del nacimiento, porque su destino y su suerte no tendrán que ver, específicamente, con la familia o su posición de clase, sólo con su condición universal de ser mujer.

Desde su nacimiento hasta la muerte la mujer es en la sociedad patriarcal un ser incompleto y en permanente transformación [A ella] le ocurren cambios cualitativos con y en su cuerpo. Lo social no ocurre fuera del cuerpo, como en el hombre, sino que la mujer es social, real y simbólicamente, en y a partir de su propio cuerpo vivido.<sup>22</sup>

Por ello muchas personas no conceden a la mujer vida propia, sino que consideran que vive por y a través de los otros: parir a sus hijos y criarlos, amar desinteresadamente al marido sin reclamos ni exigencias, ser una excelente organizadora y administradora de la vida doméstica, son las tareas que reclaman su concurso y las únicas en que puede demostrar su valía.

Las mujeres se relacionan vitalmente en la desigualdad: requieren a los otros —los hombres, los hijos, los parientes, la familia, la casa, los compañeros, los amigos, etc.— y los requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad. Esta dependencia vital de las mujeres con los otros se caracteriza además por su sometimiento al poder masculino, a los hombres y a sus instituciones.<sup>23</sup>

La vieja desnuda no es más que una solitaria que no se enfrenta al espectador porque no tiene nada “digno” que mostrar; se avergüenza de sí misma, pues su cuerpo ha dejado de ser “aprovechable”

<sup>22</sup> Marcela Lagarde, 1989, p. XXX.

<sup>23</sup> Marcela Lagarde, 1989.

y con él sus expectativas. Ya no merece una mirada masculina que la contemple, ni tiene un hijo que amamantar, está vacía en medio de su desnudez, literalmente no es nadie y no significa nada; así, su representación insiste en circunscribir a la mujer como objeto sexual —reproductivo sin más aspiraciones—. Lastimosamente tal concepto aún se mantiene en la sociedad, haciendo de la vejez la etapa no sólo terminal, sino más triste de la existencia humana.

El cabello suelto de la vieja simboliza la frustración en relación con su vida sexual; el cabello fue tratado como un símbolo de feminidad: abundante y suelto hacía parecer a la mujer más femenina y por tanto, menos evolucionada y más cercana a los animales y a sus instintos primarios, sexuales. Una mujer con cabello largo y suelto enfatizaba su pobreza espiritual y su intelecto reducido, pues se había popularizado la idea decimonónica “más cabello, menos cerebro”. El cabello no sólo era un arma femenina de atracción física, sino también un medio para “envolver” al hombre y mantenerlo prisionero. Esta idea influyó en su representación; los pintores occidentales a menudo lo concebían como tentáculos amenazantes; sin embargo el de la vieja cae con la debilidad de lo que ya no es una fuerza vital:

la melena femenina como constante mito, como agente fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...], y la atracción sexual [...] su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual.<sup>24</sup>

El modernismo se hizo eco del gusto por los parajes y los personajes exóticos. Las influencias orientales llegaron a México, sobre

<sup>24</sup> Erika Bornay, 1994, p. 15.

todo para representar la belleza femenina con un halo de encanto y misterio: ninfas, musas, odaliscas cuyas historias se tejen detrás de cortinas, almohadones, velos, o alfombras tapizadas de flores. El *Desnudo recostado* (s. f.) de Germán Gedovius se inserta en esta corriente.

Aparece una joven en el esplendor de su desnudez sobre un gran sillón cuyo respaldo está tallado con motivos florales, al centro de los cuales se encuentra el girasol, símbolo de la vida y de lo masculino. La muchacha rodeada de exuberantes flores vuelve a ser una alusión a la ostentación de la naturaleza, a su vínculo directo con los sentidos y con la voluptuosidad que despierta. Usa como señuelo una fina mantilla, que a un tiempo sirve para cubrir y llamar la atención sobre sus senos y pubis, haciendo una abierta invitación al espectador a degustar sus encantos. Esta composición se inscribe entre las escenas galantes, en las cuales hay una implicación directa con el ejercicio libre de la sexualidad. Odaliscas, meretrices, ninfas, bañistas, mostraron la tolerancia de los pintores al representar un tipo de mujer que podía ser visualizada como irreverente ante los frenos morales.

La mujer candorosa, recatada y decente era la opuesta a la seductora. Para lograr que se mantuviese dentro de los márgenes de la moralidad y la buena educación aparecieron a finales del siglo XIX múltiples escritos y consejos encaminados a fomentar las virtudes como un atributo de la moral burguesa.

La más dulce, la más seductora expresión de la fisonomía es la que revela que el alma conserva sin mancha su candor, esa pureza de que Dios la dota al formarla con sus manos. Cuando la mujer tiene candor, es bella, es hechicera, sus miradas son apacibles, como los destellos del alba [...]

La mujer sin candor, es la rosa marchita y deshojada, es la linfa del arroyo ennegrecida [...] Consiste el candor en esa plácida ignorancia del vicio y la maldad, en esa sencillez del espíritu que vagamente adivina que hay un mal, y tiene una secreta fuerza para huirlo; el candor rechaza por sí solo el vicio y la impureza hasta en lo más íntimo del pensamiento.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Francisco Zarco, "El candor", en Julia Tufiñón (comp.), 1991, p. 93.

El simbolismo tuvo su propia mirada sobre la mujer y en sus representaciones plásticas le otorgó una particular carga signífica. Fue un movimiento que estuvo adscrito al modernismo con un nuevo perfil dado por el rigor en el tratamiento de la figura y la desactualización de las escenas, que se complican con la aparición de elementos novedosos, muchas veces atemporales, que aumentan la carga polisémica de la obra.

La mujer, vista a través del prisma del simbolismo, fue convertida en una bestia delirante y depredadora, en una criatura que se alimentaba de los varones mediante un absoluto desenfreno sádico. "Parecía la clase de monstruo regresivo [...] que había surgido de las olas de cresta espumosa, un animal venenoso con las tetas de una vieja bruja, para retorcerse como una serpiente alrededor del cuerpo de un dorado joven."<sup>26</sup> Fue mostrada como domadora con látigo, para enfatizar la práctica de rituales sdomasochistas. Fue protagonista de escenas despiadadas, aterradoras, motivadas por su desenfreno sexual; fue la seductora que subyuga y domina con sus encantos hasta destruir física y psíquicamente a su adversario masculino. El descrédito de la mujer como ser humano fue tal, que en su representación simbólica se llegó al paroxismo, al vincularla con rasgos de variadas especies zoológicas de aspecto horripilante para acentuar su cercanía espiritual con las menos evolucionadas y así crear un sentimiento de repulsión y temor hacia ella.

Todo un arsenal de motivos iconográficos, de símbolos y atributos, se utilizó en las composiciones, reflejo muchas veces de evidentes manifestaciones misóginas. El temario se amplió con abiertas escenas eróticas que involucraban a sátiros y centauros con ninfas, bacantes y mujeres. De esta forma los artistas develaban sus miedos y hacían catarsis del supuesto inminente peligro que significaba la depredadora inclemente. Entre las obras que expusieron este discurs-

<sup>26</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 234.

so están: *Ninfas y sátiros* (1873) de W. Adolphe Bouguereau; *Bacanal* (1885) de Paul Cézanne; *Centauro y ninfa* (1895) de Franz von Stuck.

El pintor fue gestor y difusor de los criterios del grupo de poder, del que él era miembro. Muchos de sus planteamientos iconográficos constituyeron un manifiesto de la relación de dominación y subordinación y de la estructura de prestigio. Mas la mujer marca con su actitud su destino: de su control o inhibición dependerán las valoraciones de su persona, que se insertarán en una abstracta y al mismo tiempo tangible estructura de prestigio. Pecaba si orientaba el deseo, la intimidad o el placer hacia la propia complacencia.

*La bella Otero* es una creación maldita de Julio Ruelas, considerado el introductor del simbolismo en México. En la composición aparece una mujer que se levanta de las olas del mar con la furia de una tormenta. Su largo cabello se encrespa inclemente en medio de la tempestad; ella, que es también el mar, amenaza con devorar una pequeña embarcación que está a su merced. Su vestido es de vuelos rizados, y de éstos penden cintas que van a dar a los ojos de las calaveras sobre las que está parada. *La bella Otero* es la personificación de la calamidad y de las fuerzas arrebatadas y tenebrosas del universo.

Ruelas expuso en sus *Viñetas* de inicio de siglo un exacerbado sentimiento de temor hacia los comportamientos impredecibles de las mujeres. Creó mundos de ironías donde el erotismo y el horror se funden. Las apetencias carnales se vinculan a la tortura física o moral a modo de ritual sadomasoquista. La muerte está presente porque es una condición *sine qua non* de los seres humanos. La mujer negativa y siniestra se erige como protagonista del mal, responsable del descalabro del hombre y su condición humana, representada en un espectro que va de lo ridículo a lo irónico.

En sus *Viñetas* de 1901 y 1903 expone la perversión del espíritu femenino, que es capaz de entregarse a un fauno o a un ser de ultratumba con tal de satisfacer sus apetencias sexuales. Su estado irracional lo hace perder el instinto de autoconservación al relegar el miedo; se convierte en un ser repulsivo y frenético. Estas mujeres son vícti-

mas de un rapto, lo que supone su posterior violación; sin embargo la primera muestra una expresión de indiferencia y de sometimiento ante la acción del centauro (hombre no evolucionado completamente), lo que corrobora su esencia pervertida, insaciable y masoquista. En la otra es tan grande el placer del rapto, que la postura de la mujer revela un involuntario orgasmo; su cuerpo ha sido tratado con la curvatura que según los médicos, higienistas y fisiólogos decimonónicos, sólo era producida por los espasmos orgásmicos.<sup>27</sup>

En *Sócrates*, su viñeta de 1903, la mujer aparece como un jinete del mal que espolea inclemente al objeto de su burla y víctima de sus deseos. El hombre, ridículo en su desnudez, es incapaz de rebelarse. La mujer, con los senos al descubierto, tira de la barba de Sócrates —paradigma de la sapiencia humana— como si fuera una crin de caballo, mientras encarna uno de los extremos del compás en su cabeza. Ésta es una mujer salvaje, agresiva y sádica, que siente placer con el dolor que ella misma produce. El estar montada sobre el hombre denota su papel sexual activo y su condición degenerada y cruel: un verdadero peligro para el varón, incluso el más sabio, que perdía toda perspectiva y conciencia de sí mismo ante su influjo maligno y desvergonzado.

Algunos símbolos rodean a los personajes de las *Viñetas*: hay hierbas pequeñas que por su forma parecen llamas, espacio reducido en forma de *podium* o zócalo en el cual se desarrolla la escena como alusión a la repetitividad sin posibilidades de alternancia. Lo limitado del espacio evoca el presidio físico y espiritual del cual es víctima el hombre y en donde la mujer es victimaria. El fondo fue concebido con curvas concéntricas a modo de espiral, lo que alude a la sumersión en el punto de partida, es decir, en el abismo. Evoca también el fenómeno físico de la resonancia y por tanto la absurda repetición, en este caso mujer-muerte, vida-muerte, placeres carnales-muerte,

<sup>27</sup> Bram Dijkstra le llamó "espalda quebrada" a esta peculiar forma de representar los torsos femeninos.

como una misma cosa. La disposición de los anillos alude asimismo a un mundo de inestabilidad y aturdimiento.

Julio Ruelas [en sus obras] patentizó su profundo sentido de la angustia, hizo de la zozobra y de los estadios eróticos, la sublimación de los actos del inconsciente, llevó a extremos catárticos su febrilidad y su desesperación, estructuró un complejo de escenas despiadadas, logrando con ello, además de pintura rica en imágenes [...] en que la muerte se presenta siempre con las formas de las mujeres-arquetípicas, una estética existencial [descentrando] los umbrales del subconsciente.<sup>28</sup>

Éstas son mujeres fatales que a cualquier precio tratan de apropiarse de la quintaesencia masculina, de su flujo seminal y energía vital. Todas las que hubiesen usurpado las cualidades masculinas: vigor físico, intelecto, ocupación, voluntad, búsqueda de la satisfacción sexual, constituían una amenaza potencial real; por tal motivo se les ridiculizaría y devaluaría con la más ruin de las ofensas: ser catalogadas por la mentalidad occidental como ginandroides. Dicho término no implicaba un comportamiento homoerótico femenino; era su actitud "masculinizada" y "degenerada" lo que las hacía acreedoras de la denominación.

*La domadora* (1897), también de Ruelas, se inscribe en tal simbolismo. En este caso la obra muestra a una mujer que lleva como único atuendo medias negras, esarpines y sombrero, y entre sus manos sostiene un látigo. La escena nos produce una sensación de extrañeza por el ambiente inusual en que se presenta, pero el mensaje es claro: por un lado se recrea un ritual sadomasoquista, cuyos atributos forman parte del atuendo femenino; por otro se corrobora el instinto animal de la mujer, que la capacita para relacionarse con otras especies como el cerdo y el mono. Su parcial desnudez acentúa la carga sexual de la escena y al mismo tiempo manifiesta un comportamiento retrógrado y su capacidad para mantenerse en con-

tacto con especies inferiores. El cerdo es símbolo del hombre, en franca evocación a la leyenda de la Circe homérica.

La domadora, con látigo en mano, trata de subyugar al metamorfoseado y degenerado hombre, que ha perdido autonomía y se ha vuelto refractario de la incapacidad creativa femenina, motivo por el cual corre en la misma dirección del círculo, elemento que refuerza el comportamiento urobórico de ellos. Este animal de cría para la alimentación simboliza los deseos impuros y amorales, y por tanto alude al canibalismo femenino y a su afán por ridiculizar a su opuesto. El látigo en sus manos significa, a un tiempo, que ella es fuente de placer y dolor. Seductora y cruel, capaz de emplear cualquiera de sus armas para castigar al hombre.

También aparece en la pintura el mono, antecedente evolutivo más inmediato de la especie humana que resume las cualidades de imperfección e instintos primarios; sin embargo la domadora, tan imperfecta como él en las características evolutivas, lo supera al igual que al cerdo: a ambos trata de domar y convertir en sirvientes manipulables que se moverán alrededor de su ego sexual y promiscuo. La relación afectiva entre simios y mujeres fue tratada con variedad interpretativa; aparece como testimonio la obra de Otto Friedrich, *Vanidad*, de 1904, en la que se muestra la visita de un gorila a la habitación de una mujer desnuda, algo que retomó Hollywood en el filme *King Kong*.

La domadora no sólo ha denigrado la condición humana de los hombres, sino que ha demostrado su incapacidad para comprender lo que en ese tiempo se consideraba la naturaleza espiritual y superior de éste. Su proceder corrompido y repugnante hizo que se le asociara con especies horripilantes como los arácnidos. El último cuadro de Ruelas, *La araña*, sigue el discurso de las obras anteriores. Es otra impresionante versión de la mujer pérfida, cruel y fatal. La araña se transfigura en una mujer desnuda sobre su propia tela, en la que un hombre atrapado se ha transformado en calavera. Nuevamente se abordan las nociones de "caza y canibalismo" femeninos;

<sup>28</sup> Alfonso Neuvillate y Ortiz, 1977.



también su esencia premeditadora, calculadora y agresiva, que con paciencia "teje" sus ardidés para hacer sucumbir a la presa, porque ella es Eros, pero también es Tánatos.

Ruelas encontró en el simbolismo los elementos para exponer en la forma más descarnada los defectos de la feminidad, en los últimos años del siglo XIX; demostró así su filiación, no obstante su lenguaje personal, a la mentalidad decimonónica, cuya moral, asentada en el cristianismo, se erigía sobre la desconfianza de los placeres carnales, porque éstos hacen del espíritu un miserable prisionero que olvida sus obligaciones con Dios; por tanto, las alusiones directas al placer, al contacto físico, eran reflejo de la perversidad humana, máxime si eran prácticas de mujeres, para quienes únicamente se admitía la relación sexual vinculada a la procreación, conforme al discurso fundamentado en la religión e incluso en los textos médicos. El placer por el placer mismo era condenado porque cercenaba la intención procreadora.

Ni en este ni en otro sentido la mujer tenía la posibilidad selectiva de acción, pues todos sus movimientos (positivos y negativos) tenían un significado, compartido por la mayoría, cuya reiteración e interiorización lo vuelve hegemónico; la sociedad ejerce "una presión para que [la mujer] actúe de cierta manera y no de otra, estructurando sus posibilidades de actuar y [...] de ser".<sup>29</sup> Precisamente por lo que significan estas mujeres como símbolo, en cuanto a eludir lo impuesto al ir en contracorriente, es que se erigen como lo femenino negativo.

#### BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, Celia (1990), "Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales", en V. MAQUIEIRA y C. SÁNCHEZ (comps.), *Violencia y sociedad patriarcal*, Madrid, Pablo Iglesias.

<sup>29</sup> Guillermo Núñez Noriega, 1999, p. 28.

- Arte en Iberoamérica (1820-1980)* (1989), España, Ministerio de Cultura/Centro de Arte Reina Sofía/Centro Nacional de Exposiciones Quinto Centenario Turner (Encuentro).
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo (2003), *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos (1781-1910)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- BAJTIN, Mijaíl (1979), "Literatura, cultura y tiempo histórico", *Cuestiones teóricas sobre literatura y arte*, Ciudad de La Habana, Editora Departamento de Actividades Culturales/Universidad de La Habana/Imprenta André Voisin.
- BARASCH, Moshe (1995), "Clasicismo y Academia", en Moshe BARASCH, *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Editorial.
- BARRANCOS, Dora (comp.) (1993), *Historia y género*, Centro Editor de América Latina (Biblioteca Política Argentina, 143).
- BAYÓN, Damián (1988), *Historia del arte hispanoamericano, siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Alhambra.
- BÉJAR NAVARRO, Raúl (1994), *El mexicano; aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM.
- BORNAY, Erika (1994), *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra.
- BUXÁN, Xosé M. (comp.) (1997), *Conciencia de un singular deseo*, Barcelona, Editorial Laertes.
- CIANCAS, María Esther (1982), "La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX", en *Historia del Arte Mexicano*, t. 8, México, SEP/INBA/Salvat.
- CONDE, Teresa del (1976), *Julio Ruelas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- CRESPO DE LA SERNA, Jorge J. (1968), *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DIJKSTRA, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer.
- FERNÁNDEZ, Justino (1967), *El arte del siglo XIX en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Editora Imprenta Universitaria.
- \_\_\_\_\_ (1972), *Estética del arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

- FLANDRIN, Jean-Louis (1987), "La vida sexual matrimonial en la sociedad antigua: de la doctrina de la Iglesia a la realidad de los comportamientos", en Jean-Louis FLANDRIN, *La vida sexual matrimonial en la sociedad antigua*, México, Paidós (Sexualidades Occidentales).
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa (1984), *El pintor Juan Cordero, los días y las obras*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Fundación Jorge Sánchez Cordero.
- GARCÍA LESCAILLE, Tania (1999), "La Academia de San Carlos: neocolonia artística", *Boletín de Arte*, núm. 20, España, Universidad de Málaga.
- \_\_\_\_\_ (2000), "Lo femenino en el modernismo herraniano", *Revista Santiago*, Cuba, Universidad de Oriente, abril-julio.
- GARRIDO, Esperanza et al. (1993), *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y destino*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Germán Gedovius (1867-1937)* (1984), México, Museo Nacional de Arte. Sala de Exposiciones Temporales, julio-octubre.
- GUERRA, Lucía (1994), *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Cuba, Ediciones Casa de Las Américas.
- HONOUR, Hugh (1996), *El romanticismo*, Madrid, Alianza Forma.
- LAGARDE, Marcela (1989), *Antropología de los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, tesis para obtener el grado de doctora en antropología, 3 vols., México, INAH. Publicado como *Cautiverios de las mujeres: madresposas, mujeres, putas, presas y locas* (1990), México, UNAM.
- La iconografía en el arte contemporáneo, Coloquio Internacional de Xalapa* (1982), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- LAMAS, Marta (1996), "La antropología feminista y la categoría género", en Marta LAMAS (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM/Porrúa.
- LAMORE, Jean (1989), "La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo XIX", *Revista del Caribe*, Santiago de Cuba, año VI, núm. 13.
- Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), Barcelona, Editorial de Juan de Pons.
- Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son* (1872-1876), Madrid/La Habana/Buenos Aires, Imprenta y Librería Miguel Guilardo.
- Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales* (1854), México, Imprenta de M. Murguía.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón (1988), *Saturnino Herrán*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- LUNA, Lola G. (comp.) (1991), *Género, clase y raza en América Latina; algunas aportaciones*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Ediciones del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad.
- MORLAU, Pedro Felipe (1896), *Higiene del matrimonio o El libro de los casados*, París, s.e.
- Museo Nacional de San Carlos* (2000), México, Conaculta/INBA.
- NEUVILLATE Y ORTIZ, Alfonso (1977), "Ruelas romántico, Ruelas existencial", *Novedades*, México, miércoles 31 de agosto.
- NÚÑEZ BECERRA, Fernanda (2002), *La prostitución y su representación en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo (1999), "El poder de la representación y las relaciones sexuales entre varones", en Guillermo NÚÑEZ NORIEGA, *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM/El Colegio de Sonora/Porrúa.
- ORIOU ANGUERA Y VARGAS ARREOLA (1983), *El mexicano (raíces de la mexicanidad)*, México, Editorial Instituto Politécnico Nacional.
- PARCERO, María de la Luz (1992), *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Serie Historia).
- PIRÓN, Hippolyte (1995), *La isla de Cuba*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- RAMÍREZ, Fausto (1976), *Saturnino Herrán*, México, UNAM.
- RODRÍGUEZ, María de Jesús (1987), "La mujer y la familia en la sociedad mexicana", en varios autores, *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México.
- SCHÁVELZON, Daniel (comp.) (1988), *La polémica del arte nacional en México (1850-1910)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TUÑÓN, Julia (1998), "Claves del andamiaje: la construcción del género en la pantalla", en Julia TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen*, México, El Colegio de México-PIEM/Instituto Mexicano de Cinematografía.

- \_\_\_\_\_ (comp.) (1991), *El Álbum de la Mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, vol. III, *El siglo XIX (1821-1880)*, México; INAH.
- YARZA LUACES, Joaquín (1993), "Prólogo", en Joaquín YARZA LUACES, *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Anthropos.
- ZAPETT TAPIA, Adriana (1998), *Saturnino Herrán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.