CAPÍTULO 2

LA CULTURA VISUAL, UN ENLACE INTERDISCIPLINARIO PARA LA INVESTIGACIÓN

Visual culture, an interdisciplinary link for research

Alba H. González Reyes
https://orcid.org/0000-0003-0928-0611 | alba.h.glez.r@gmail.com; albagonzalez@uv.mx
Universidad Veracruzana, México

Resumen. Los estudios de la cultura visual proponen el ejercicio hermenéutico de la mirada, y comprender la edificación de saberes en la que las habilidades visuales son definitivas, en la que las imágenes suceden como constructos cardinales para significar al mundo, en el sentido de una formulación del conocimiento. En ese tenor, este trabajo propone una revisión de la cultura visual desde la interdisciplinariedad para ofrecernos dos ejemplos de estudio de la representación figurativa gráfica. La gráfica, definida como una técnica con capacidad de producción de imágenes en serie, se analiza también como un reproductor de modelos culturales, expositor de valores estéticos, artífice de estereotipos.

El primer ejercicio considera la novela *Santa* (1998) del escritor Federico Gamboa para relacionar literatura y plástica de finales del siglo xix, dos ejes que forjaron modelos y tipologías estéticas de una nueva nación liberal, con modelos morales ejemplares, y al unísono propuestas narrativas-visuales que, con una serie de representaciones figurativas aviesas, tipificaron un ser femenino mexicano de *femme fatale*. El segundo ejemplo establece la relación entre artes gráficas,

Cita este capítulo

González Reyes, A. H. (2022). La cultura visual, un enlace interdisciplinario para la investigación. En: Marín Ibarra, M.; Tirado Villegas, G. A. y Rivera Gómez, E. (eds. científicos). *Ausencias en Clío. Género e historia en México* (s.XVII-XX). (pp. 37-55). Colombia, Cali: Editorial Universidad Santiago de Cali.

estudios de género e historia y expone como objeto de análisis la concepción erótica del cuerpo femenino desnudo a finales del siglo XIX e inicios del xx, con un régimen visual de sexualidad de un imaginario masculino y en la representación de un cuerpo desnudo que exhibe un género.

Palabras clave: género, cultura visual, historia, narrativa.

Abstract. Visual culture studies propose the hermeneutic exercise of the gaze and understand the construction of knowledge in which visual skills are definitive, in which images occur as cardinal constructs to signify the world, in the sense of a formulation of the knowledge. In this sense, this work proposes a review of visual culture from interdisciplinarity to offer us two examples of the study of graphic figurative representation. Graphics, defined as a technique capable of producing images in series, is also analyzed as a player of cultural models, exhibitor of aesthetic values, creator of stereotypes.

The first exercise considers the novel Santa by the writer Federico Gamboa to relate literature and art from the end of the 19th century, two axes that forged aesthetic models and typologies of a new liberal nation, with exemplary moral models, and in unison narrative-visual proposals that, with a series of mischievous figurative representations, they typified a Mexican female being of femme fatale. The second example establishes the relationship between graphic arts, gender studies and history and exposes as an object of analysis the erotic conception of the naked female body at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, with a visual regime of sexuality of a masculine imaginary and in the representation of a naked body exhibiting a gender.

Keywords: gender, visual culture, history, narrative.

Introducción

Se reconoce a Svetlana Alpers, socióloga del arte, norteamericana y discípula de Ernest Gombrich, como quien propuso por primera vez el concepto de cultura visual. González y Del Castillo (2015) señalan la importancia de la propuesta de Alpers que, según Evans y Hall radica en que su estudio:

> [...] no centra su atención en una lectura intratextual de los objetos del arte, sino sobre los recursos culturales asociados a la práctica de la pintura, es decir, la visión y en específico el mecanismo del ojo [...] para comprender una cultura en la que las habilidades visuales habrían sido definitivas y en la que las imágenes, a diferencia de los textos, fueron fundamentales para la representación del mundo, en el sentido de una formulación del conocimiento (pp. 9-32).

Actualmente y desde el feminismo, historiadoras del arte, críticas culturales, antropólogas y literatas, reexaminan tanto la mirada del creador/creadora como la del espectador/espectadora en relación con representaciones y sus imágenes verbales, acústicas o mentales, que unidas a las simulaciones, los estereotipos, constructos emocionales y posturas políticas nos conforman y plantean cómo se percibe el mundo.

Este trabajo propone una revisión de la cultura visual desde la insterdisciplinariedad para ofrecernos dos ejemplos de estudio de la representación figurativa gráfica. La gráfica, definida como una técnica con capacidad de producción de imágenes en serie, se analiza también como un reproductor de modelos culturales, expositor de valores estéticos, artífice de estereotipos (González, 2009, p.27).

El primer ejercicio considera la obra *Santa* (1998) de Federico Gamboa para relacionar literatura y plástica de finales del siglo xix, dos motores que no sólo forjaron modelos y tipologías estéticas de nación liberada con patrones morales virtuosos, también consideraron propuestas narrativas-visuales que con una serie de representaciones figurativas aviesas tipificaron un ser femenino mexicano de *femme fatale*. El segundo ejemplo establece la relación entre artes gráficas, estudios de género e historia y expone como objeto de análisis la con-

cepción erótica del cuerpo femenino desnudo a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Literatura, género, historia y cultura visual

El realismo en la literatura mexicana de finales de siglo xix contribuyó a la conformación del Estado Nación desde diferentes modelos de expresión ideológica, política y cultural que también fueron aceptando nuevos derroteros de orientación artística. Al interior del nuevo proyecto social se identificaron también formas discursivas en torno al ser mexicano y, detrás suyo, la conformación de un ser femenino ejemplar que acompañara al nuevo modelo de nación liberada y moldeara un criterio de concepción imaginaria de la mujer en el siglo xix. Así el modelo del ángel del hogar fue la representación de un tipo de conducta femenina ejemplar, el ideal virtuoso que se prepara para la vida familiar, dispuesta a cualquier sacrificio, buena hija, buena esposa, mujer bella, sincera, generosa humilde, callada obediente, recatada, doméstica, pudorosa, fiel, religiosa, etcétera.

Frente a la galería de personajes virtuosos se abrió otra, la de figuras femeninas tipificadas con la marca negativa del mal, el estereotipo de la mujer maléfica al que se ha denominado "ángel caído", contraparte del modelo ejemplar, ese poderoso mito de perversidad femenina: la *femme fatale*. La figura de la mujer seductora surge con mayor fuerza en la segunda mitad del siglo xix; así la tentación se convirtió en un nuevo tópico y el cuerpo femenino desnudo en un nuevo objeto de conocimiento, sobre todo en las corrientes modernistas, realistas, naturalistas. *Santa* de Federico Gamboa (1998) fue entonces la novela representativa del naturalismo, daba a la literatura la posibilidad de ofrecer un trasfondo sociológico, político y moral dentro de la narrativa.

Por tres circunstancias adquiere importancia el estudio de literatura y la historia de la cultura visual para el estudio de las tres últimas décadas del siglo xix: primero, la proliferación de imágenes eróticas se liga a la introducción de ciertos estilos estéticos, como son el naturalismo y el realismo, que se introdujeron en México por esa época, cuya propuesta estética atendía la realidad para representar el mundo de su

tiempo y sus problemas. El realismo no renunció a la conversión de la imagen en una pintura de ideas, en la que las imágenes intentan dar un contenido moralizante, alegórico, simbólico. Pero, más audaz, el realismo identificó la sexualidad con la perversión. De tal forma que erotismo y muerte, sexo y vicio, mujer y depravación, tuvieron 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.

En *Santa* surgen imágenes narrativas y visuales de gran riqueza que hacen resaltar al sujeto literario (la prostituta), el ejercicio de la sexualidad y el erotismo. Prostituta, sexualidad y erotismo fueron los marcos axiológicos del ser femenino; las imágenes visuales apoyan el tiempo narrativo y las imágenes narrativas apoyan las imágenes visuales del cuerpo femenino. La prostituta fue un canon que representaba una problemática social y una naturaleza humana en crisis. La prostituta fue un objeto narrativo para extender la crítica hacia las laxas conductas morales que el desarrollo y el progreso hicieron estallar (González, 2009, p. 247). Hacia 1880 la prostitución creció, tanto como la expansión de la vida laboral de las mujeres, la miseria en la Ciudad de México y enfermedades como el alcoholismo, la sífilis y la tuberculosis (González, 1994).

Como tentación, el cuerpo femenino trasgrede el futuro del orden social, mujer sin virtud, pécora negada a la maternidad, mercancía destinada al consumo carnal, objeto de deseo sin voluntad. La prostituta fue un sujeto estético para Federico Gamboa con su obra *Santa*, publicada en 1903. El pintor Julio Ruelas, con sus obras *La domadora* (1897) o *La paleta* (1900); *Malgré Tout* (1899), del escultor Jesús F Contreras, o *Misa Negra* (1894) del poeta José Juan Tablada, son artistas y obras indispensables para el enlace entre historia social, literaria y plástica, que nos brindan la posibilidad de entender el contexto burgués decimonónico y su sistema de pensamiento patriarcal.

En *Santa* Gamboa hace un reconocimiento al arte y rinde tributo a Jesús F. Contreras, a Julio Ruelas y a José Juan Tablada, pero también critica la moral conservadora de su tiempo y qué mejor desde el ámbito estético y de manera específica con imágenes eróticas.

Para fines metodológicos es preciso acercarnos a la relación entre el arte modernista y la literatura realista-naturalista con los tópicos de sexualidad y erotismo desde la *Ut picturapoiesis* que refiere a "la comparación que hicieron los antiguos entre la pintura y la literatura para explicarse el funcionamiento, las relaciones con la naturaleza, los recursos utilizados y los logros conseguidos por cada una de estas disciplinas artísticas en el desarrollo de las mismas fábulas" (Herrera, 1994).

Como procedimiento interpretativo, *Santa* presenta *ekphrasis* o ecfrasis para orientarnos en la descripción de un objeto artístico de características espaciales, pictóricas, escultóricas. De igual manera, la representación de un texto o de una figura literaria puede estar contenida en alguna obra plástica (Lausberg, s/f). Con mayor precisión Federico Gamboa expone *energeia*, ese esfuerzo por describir la calidad que transmite una obra pictórica (Steiner, 1982).

Un escrito poético o narrativo tiene energía cuando opera con autonomía eficaz y su propia narrativa alcanza a generar sus propias analogías pictóricas o escultóricas. *Santa* nos presenta cuadros verbales eróticos que evocan, insinúan con la palabra y el instante poético que nos impele a descubrir su composición sensual y al unísono mortificante.

Santa presenta *ekphrasis* en tanto que las figuras retóricas descriptivas se relacionan con el arte espacial:

> [El Jarameño] sin cesar de mirarse al espejo, su brazo izquierdo en jarras, levantando con el codo el capote terciado, dueño de sí mismo, en contemplación egolátrica de su individuo [...] Santa experimentó inopinados e instantáneos celos, comprendió por qué estos hombres arrancan aplausos a su desfile, por qué engendran pasiones hasta en algunas damas encumbradas...
>
> Y con el partir del Jarameño desvanecióse aquel cuadro de Goya (Gamboa, 1998, pp. 197-198).

Santa no entorpece la intencionalidad del autor de vincular plástica y literatura. En su estilística el autor orienta su discurso hacia la

imaginación visual. Al mencionar la obra de Goya se anima un lenguaje estético plástico con texturas, rasgos y matices. Fragmentar la imagen del cuerpo masculino toma sentido en la voz omnisciente del narrador para referir un negativo deseo y la libido femenina.

Los tipos sociales pintados por Federico Gamboa se convierten en lo atípico, ponen de relieve los hábitos aceptados, las reglas de una colectividad determinada y aquellos que se consideran perversos. Según Carrillo (2000) Gadamer reconoce que el significado de la obra de arte es histórico, cuya comprensión adquiere sentido básico en su experiencia comunitaria. De tal modo que "verdad" y "conocimiento" tienen un carácter meramente grupal (pp. 371-372).

En seguimiento de ese imaginario moral masculino, el motivo erótico en Santa contribuye a dar una cierta dosis de energía especial que mueve a la aflicción y el desasosiego; las imágenes eróticas son fuerte apoyo a las conductas sexuales consideradas desviadas, perversas o aberrantes en esas épocas, tales como el fetichismo y el voyeurismo. El juicio hermenéutico gadameriano, que se considera más una capacidad y no una demostración, nos es de utilidad para el tratamiento literario-pictórico de ampliada aplicación que abarca, además de lo estético, también lo moral y lo religioso.

En la hermenéutica gadameriana el conocimiento no se demuestra, lo imperante en el juicio estético es lo que socialmente se reconoce, acepta, valida o repudia. Nos dice Carrillo: "[...] esto crea la comunidad de la vida social" (Carrillo, 2000, p. 377). Por eso el autor en *Santa* crea, describe y perfila un estilo de vida de los "bajos fondos" y se reconoce en la propuesta pictórica de Julio Ruelas:

> –¿Tú creerás que estoy borracho, eh...?
>
> – No, estoy atarantado y en un instante se me pasa... la prueba es que oigo llover y que te ruego que te desnudes, pero toda, enterita, quedándote con las medias nada más [...] (Gamboa, 1998, p. 41).

La estética de Gamboa y de Ruelas plasma el contenido moral y el sentido común que al mismo tiempo acepta y repudia eso imperiosamente excluyente de la misma sociedad. El carácter

discursivo de reconocer atributos, no importa si son negativos, es lo que ofrece el sentido didáctico de su obra de arte:

> Reuniósele Santa, mas antes de entrar en el vehículo volvióse a mirar al burdel, que semejaba una casa que ardiera [...] Las llamas de lascivia, que hasta sus recintos empujaban a los hombres en su continua brama de seres pervertidos [...] (1998, p. 166).

La percepción de una época en el lenguaje y sus representaciones presupone una red simbólica, parte central del método fenomenológico. "Este proceso creativo de encadenamientos simbólicos que se manifiestan en prácticas sociales son características de lo que Castoriadis denomina imaginario social colectivo" (Coleclough, 2000). Ese imaginario colectivo al cobrar autonomía se expresa en pautas de conductas y en valoraciones, dadoras de sentido social. Las imágenes eróticas femeninas de las últimas tres décadas del xix permitieron comprender cómo se fue edificando un régimen visual de sexualidad en ese siglo.

La senda estética de final del siglo xix incitó a los artistas a explorar diferentes formas. Gamboa toma como suyo el canon del erotismo divino/profano representación de la pasión amorosa. Las imágenes atrevidas modernistas desafiaron los patrones establecidos de lo permisible hasta entonces en la sociedad porfiriana. Entre las poesías que trasladan la sexualidad al centro del escandaloso encanto erótico místico se menciona Misa negra (1894) de José Juan Tablada, una pintura verbal que retó la censura porfiriana.

> El Jarameño y Santa, al fin, otorgábanse el don regio de sus mutuos cuerpos, de sus mutuas juventudes y de sus mutuas bellezas. Oficiaban en el silencio y en la sombra, rompiendo el silencio con el eco difuso de los labios que encuentran otros labios o que recorren toda la piel sedeña y dulce que se adora hace tiempo [...] No eran Santa y el Jarameño una meretriz y un torero aguijoneado de torpe lubricidad que para desfogarla se esconden en un cuarto alquilado y ruin, eran la eterna pareja que entonaba el sacrosanto y eterno dúo, eran el amor y la belleza. ¡Oficiaban! (Gamboa, 1998, p. 187).

La erótica y su alusión a lo divino es una cercanía al amor platónico. Delirio divino, arrebato del alma, locura suprema donde eros es la aspiración luminosa de la unidad última y, al mismo tiempo, negación en su doliente multiplicidad.

Cuando una figura artística se incrusta en el relato para especificar el contenido de un objeto con un tratamiento estético, un retrato, una estatua, etcétera, se recurre a la figura retórica de la *enargeia* o *evidentia*. La escultura se inserta en el relato para ilustrar una imagen erótica que bien pudiera corresponder a *Malgré Tout*, de Jesús Fructuoso Contreras, que representa una mujer en postrado sometimiento. En voz del ciego Hipólito sugiere:

> –Jenarillo, hijo, vas a explicarme cómo es Santa, ¿eh...?
>
> –¿Otra vez, don Hipólito?– exclamó Jenaro, que a la sazón, con uno de sus pies descalzos dibujaba en la arena letras y signos.
>
> –Pues Santita es preciosa, don Hipólito– principió el tuno sin prestar gran atención, por lo pronto, al retrato hablado. Imagínese usté una mujer como dos o cuatro dedos... no, como dos dedos más grandes que usté y maciza... ¿cómo le diría a usted...? Maciza como una estatua de ésas del Zócalo, que no lastimara al apretarla uno [...] (Gamboa, 1998, p. 211).

La descripción del cuerpo se figura en el texto por medio de ese imaginario plástico del que el personaje habla. Literatura y estética moldearon una visión del cuerpo femenino en la última fase de la dictadura de Porfirio Díaz. Con el apoyo de los discursos fortalecieron jerarquías, clasificaciones, tipologías, con el objeto de crear imaginarios sociales, pero también identidades subjetivas respecto al cuerpo, la sexualidad y el género.

Historia, género y cultura visual

Por esos caminos de convergencia entre la historia gráfica y los estudios de género se propone, desde la temática de la sexualidad, plantear como objeto de análisis la importancia de la representación y/o concepción erótica del cuerpo femenino desnudo que con diversos discursos y prácticas expresivas fue construyendo el

diseño de una figura femenina transgresora en la Ciudad de México entre 1897 y 1927. González Reyes (2009) menciona que en el área metropolitana la fotografía de desnudo se extendió más o menos por esa época y heredará los cánones pictóricos del realismo naturalista con distinciones de sensualidad. La mujer fue el objeto de tal contradicción, donde la afabilidad, la sumisión y la displicencia se aúnan a la disipación y el libertinaje (p. 11) (ver figura 1).

Figura 1. Álbum de cajetillas de cigarros El Buen Tono.



Fuente: México, El buen tono (1897) Biblioteca Nacional de México, colección particular.

Se utilizarán como principales herramientas de interpretación las denominadas artes gráficas (grabados, caricaturas, litografías, fotografías, cromolitografías) a manera de textos que ofrecen mensajes sobre la sexualidad femenina: su valor, identidad, prestigio. Asimismo, revistas y periódicos de la época que hablaron de los espectáculos de desnudo en teatros y que, con recursos retóricos, como la ironía, la sátira, la diatriba, habrán de dar cuenta de patrones morales poco venturosos sobre las representaciones de un tipo de ser femenino erótico.

Fotografías, grabados, litografías, caricaturas, dibujos, ayudan a demostrar que el cuerpo femenino se concibe como el espacio donde se pone en práctica una gran diversidad de discursos y, al mismo tiempo, el lugar en el que se arraigaron las representaciones que expresan y comunican tanto la forma y las actitudes visibles como los modos y formas de concebir el mundo, y desde el cual se imprime también la organización entre los géneros.

Discursos que proporcionan una forma y un orden en las interacciones de los sujetos con el mundo, con apoyo de otros discursos institucionales que aprovecharán una ordenación del pensamiento humano, porque desde una mirada predominantemente masculina se representan las diferencias, las valoraciones y 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, en el imaginario, papeles sociales entre los géneros y darán significados a "lo femenino".

El régimen visual de sexualidad tuvo eficacia para un mercado masculino a favor de la creación de un modelo de ser mujer trasgresora, cuyas representaciones estereotípicas fortalecieron los placeres visuales y 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 para ayudar al honor y la moralidad sexual femenina. Con lo anterior González Reyes deduce que a partir de la gráfica permitió la inauguración de un régimen visual de sexualidad –con el erotismo y la pornografía en tanto categorías de representación gráfica figurativa– con deseos y fantasías de un imaginario masculino, en un cuerpo desnudo que exhibe un género (2009, p. 14).

Se favoreció un ejercicio discursivo sobre lo femenino, influyendo en el imaginario colectivo o social sobre la concepción moral de la mujer en la época moderna. Cabe reflexionar el ingreso de esta al campo laboral y, por tanto, al ámbito público, lo que implicó un cuidado del honor y la sexualidad de las mujeres trabajadoras. El lenguaje fue un medio pedagógico idóneo para advertir sobre los ries-

gos de prácticas trasgresoras que pudiesen desviarlas de su deber ser mujeres honradas.

Los discursos fueron un importante elemento didáctico de control social; esta visión sobre la producción y función de imágenes en serie del cuerpo en la gráfica abre la perspectiva de estudio de cómo, a partir de las imágenes visuales, adquiere sentido hablar del cuerpo desnudo. De igual modo que este y sus connotaciones erótico-pornográficas tienen una historia. Registros que van a reconocer la conformación de una manera de pensar el cuerpo y, al mismo tiempo, ofrecen mensajes de apoyo a ideas que justifican identidades de género, jerarquías y un tipo de moral.

Coreth (1972) señala que los vasos comunicantes entre la técnica visual gráfica, la historia cultural y la recepción son campo fértil para el trabajo de investigación social en la comprensión del proceso circular hermenéutico que orienta hacia las funciones del proceso de comprensión-lectura-comprensión. La recepción abre otras posibilidades de análisis al unir semiótica con hermenéutica para interpretar, comunicar y comprender el enlace de pasado con presente en continua mediación (pp. 103-104). Con este tejido teórico se explicará cómo se fue diseñando un modelo de mujer transgresora con significaciones diferentes a la sumisión y en apoyo a un régimen moderno de sexualidad.

La elaboración de este tipo de imágenes gráficas, así como los discursos elaborados en revistas, periódicos y demás publicaciones ofreció un acercamiento al imaginario colectivo de la época, que a través de esas representaciones se organizó para 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 sobre el 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 (González, 2009). También es interesante observar su contraparte, el extrañamiento en la mirada de los receptores, porque fueron ellos quienes enfrentaron su temor a un cambio en el orden social. A través de discursos, críticas y censuras expresaron el riesgo que corría el honor y la moral sexual de las mujeres trabajadoras. El ejemplo más fehaciente de desacato a las normas morales fueron las tiples y coristas.

En tanto perspectiva de análisis, la historia de la recepción no sólo considera las oposiciones y los signos como meros instrumentos de comunicación, sobre todo supone las imágenes como formas de pensamiento con ambigüedades y con diversas intenciones. Esta polisemia o multivocidad se presenta en la diversidad de lecturas que puedan realizar los diversos grupos de espectadores, receptores o lectores, que a su 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, p. 234).

Los habitantes de la Ciudad de México vieron circular imágenes eróticas en portadas de revistas y postales que se exhibían en estanquillos o 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. El cuerpo erotizado sale de la intimidad de los aposentos y las mujeres dejan la privacidad de su hogar (Monsiváis, 1991). El trabajo se convertiría en un factor de riesgo que atentaba contra 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 (Matute, 1985). Adyacentes a este fenómeno, había prácticas 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 que 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 transcurso de los años el levantamiento armado que dio paso a la Revolución Mexicana fue 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, en los papeles asumidos por los dispositivos de poder y su respuesta frente a los asuntos del cuerpo en momentos de crisis y violencia social (González, 2009).

Los discursos eróticos en tiempo de revuelta social se alimentaron del espectáculo. Cuando las tiples se atrevieron a desnudarse en el escenario fue 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 a entenderse en relación con su contexto social en situaciones extraordinarias de crisis social (María y Campos, 1996).

Figura 2. Anita Carrera.



Fuente: Fondo Armando de María y Campos, CITRU/INBA. Biblioteca de las Artes, Cenart (México).

La participación de las mujeres en el ámbito del teatro y su disposición a mostrarse desnudas en escena confrontó 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. Como respuesta la escritura se va a convertir en un medio de expresión para las intranquilidades decentes, que con su pluma habrán de denigrar, ofender y atacar verbalmente las acciones de las coristas en periódicos, revistas pedagógicas y en manuales de moral. En esta construcción del deber ser femenino y del ser masculino se manifestó el reglamento del deber ser en la vida privada entre los géneros.

Frente a esta serie de ordenanzas morales las mujeres tiples de teatro, imaginadas independientes, cargaron 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, las que corresponden a la etapa revolucionaria mostraron muy

pocas imágenes figurativas eróticas. Postales, litografías y fotografías aparecen nuevamente alrededor de la etapa de 1922. Durante la revolución serán de mayor importancia los argumentos que se presentan en periódicos, crónicas y en los expedientes de diversiones públicas de la Ciudad de México que versan sobre el cuerpo desnudo femenino, los placeres y los atrevimientos de esas "teatreras".

Ya en la década de los años veinte del siglo xx importantes fenómenos sociales se sucedieron y perfilaron 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 su rubro discursivo, así como los reclamos por sus derechos políticos, ocasionaron la preocupación de escritores sobre los cambios de las relaciones entre los géneros y con ello también la inquietud sobre la moral sexual femenina.

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 estaban sucediendo en los roles entre los géneros en los ámbitos político y laboral, así como el desasosiego mortificante y 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

En la dictadura primero, en la revolución armada después y finalmente durante los años de la reconstrucción nacional se advirtió el proceso de cambio en las actividades públicas de la mujer. No obstante, la ética erótica respecto a las mujeres siguió manteniendo los cá-

nones establecidos y, por tanto, aquellas que rompieran con la norma del régimen sexual establecido quedaron circunscritas al modelo femenino estigmatizado. El ejercicio unificado entre palabra e imagen del cuerpo desnudo de mujer siguió produciendo efectos ideológicos sobre el público receptor. El desnudo asociado a la idea de prostitución se mantuvo como sistema constitutivo de sentido.

Conclusiones

La cultura visual es un concepto que no centra su atención en una lectura intratextual de los objetos de arte sino sobre los recursos culturales asociados a la práctica de la visión o la mirada. Volviendo a Svetlana Alpers, la modernidad durante el Renacimiento otorgó una dicotomía fundamental; por una parte, el arte italiano ofreció una cultura textual de interpretar el arte y su significación. En contraste, el arte holandés aportó el sentido de una cultura visual a través de los instrumentos de creación de la imagen: el microscopio, el telescopio, la cámara oscura, la cartografía y la experimentación.

Estos mecanismos tecnológicos generaron una cultura en la que las habilidades visuales habrían sido definitivas para logros como la conquista de nuevos continentes, la creación de técnicas del color. Como bien menciona Nicholas Mirzoeff (2016), la constitución de estos mecanismos del "ver" fueron la semilla para la constitución de lo que el historiador Jean Louis Comolli dice del siglo XIX: "[...] fue un frenesí de lo visible, debido a la invención de la fotografía, el cine, los rayos X y muchas otras tecnologías, hoy olvidadas" (p.33).

A diferencia del siglo xxi, en el que se habla de la saturación de imágenes, el xix, con el surgimiento de la fotografía y después el cine, conformó una expansión de creación, circulación y consumo de imágenes gráficas figurativas como antes no se había visto. En el siglo xix la cultura visual se plantó como una manera sorprendente de percibir el mundo por su inauguración dinámica de proliferación de imágenes, eso permitió generar diversos puntos de vista respecto a los géneros y sus interrelaciones. Aunque el conservadurismo en torno al cuerpo femenino se mantuvo, la efervescencia política feminista vería cam-

bios significativos en el siguiente siglo. Lo cierto es que el feminismo en la academia se ha encargado y se propone registrar lo que Mitchell (2009) reta para terminar con el historicismo ritualista: hacer "historias alternativas, contramemorias o prácticas de resistencia" (p.82).

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (4ª. Ed.) (1970). Elementos de *semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Burke, P. (2001). *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Carrillo, A. J. L. (2000). "Verdad de la obra de arte y sentido", en Noel L. M. (Comp.), *Gadamer, imagen, signo y símbolo*. pp. 371-392. Segundo Coloquio Internacional de Estética, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Coleclough, M. (2000). "Lo racional y lo imaginario en la constitución de lo real", en Noel L. M. (Comp.), *Gadamer, imagen, signo y símbolo*. pp. 320-341. Segundo Coloquio Internacional de Estética. Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Gamboa F. (1998). *Santa*. México D.F. Editorial Océano.

González. R. A. H. (2009). Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México, 1897-1927. *Historia y Sociedad*. México: Universidad Veracruzana.

González, R. A. H y Del Castillo T. A. (2015). "Introducción", en *Estudios históricos sobre cultura visual. Nuevas perspectivas de investigación, Historia social y cultural*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-El Colegio de Michoacán.

González N. M. (1994) *Sociedad y cultura en el porfiriato*. México D.F.:Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Herrera C. A. (1994). "Ole: Ut PicturaPoiesis", en *Escritos. Semiótica de la cultura*, Colección Homo Signanus. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez.

Lausberg, H. (s/f). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.

María y Campos, A. (1996). *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*, México: COLMEX.

Matute, A. (1985). "Panorama cultural", en *Así se hizo la revolución*. México: Conaculta.

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo*. Madrid: Paidós.

Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: AKAL/Estudios visuales.

Monsiváis, C. (1991). "Prólogo", en Vargas, Ava, *La casa de citas en el Barrio Galante*. México: Editorial Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Steiner, W. (1982). "'The colors of rhetoric'. Problems in the relation between modern literature and painting", in *Thoughts that fit like air*. Chicago: The University of Chicago Press.